



1599 ~ 1999

**Archivo de Arte
Valenciano**

REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS
VALENCIA

Año LXXX

1999

Número único

**Archivo de Arte
« Valenciano »**

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1999

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.

FOTO PORTADA: "*Autorretrato de Velázquez*", propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Depositado en el Museo San Pío V de Valencia.

FOTO CONTRAPORTADA: Medalla homenaje a Velázquez, conmemorativa de los 400 años de su muerte, realizada por Antonio Alegre Cremades.

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

COORDINACIÓN Y DISEÑO: Antonio Alegre Cremades.

I.S.S.N.: 0211-5808

I.S.B.N.: 84-922839-5-5

DEPÓSITO LEGAL: V-953-2000

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

PRESENTACIÓN

El número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO que presentamos corresponde a 1999. Desde su aparición en 1915 la Revista ha ido cubriendo un amplio espectro cultural, referente sobre todo al Arte Valenciano. En ella se han dado cita firmas ilustres con colaboraciones que han constituido hitos referenciales de nuestra historiografía artística.

A las puertas del nuevo milenio, ya regularizada la aparición de la revista, con la edición, en 1999, de los ejemplares correspondientes a 1997 y 1998, queremos ofrecer el del año actual para que el contacto con estudiosos e investigadores sea más cercano en el tiempo.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, como Órgano científico publicado por la Real Academia, es fiel, como ésta, a sus orígenes, pero quiere también, mirar al futuro. Por lo tanto desea mantener lo esencial de su estilo, pero su Consejo de Redacción ha creído conveniente introducir una nueva estructura interna en la misma, que esperamos cumpla los fines para los que se ha pensado. Desde estas líneas saludamos: en primer lugar, a todos los Académicos que, en los sucesivos Consejos de Redacción, la hicieron posible; a los colaboradores, que dejaron en ella el fondo de sus investigaciones; a nuestros asiduos lectores; y, en general, a los que, a partir de ahora, figuren, con sus aportaciones científicas, en sus páginas.

El actual Consejo de Redacción que, sólidamente, con esperanza y con fe, inicia esta nueva etapa de la publicación de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, da la bienvenida a todos.

SALVADOR ALDANA

Director

VELÁZQUEZ Y LA ACADEMIA

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

Se cumplen en éste año de 1999 cuatrocientos del nacimiento de Velázquez, el pintor que es considerado, junto con Goya, el genio más universal de la pintura española.

También hace 164 años que su "Autorretrato" forma parte de las colecciones de la Academia y constituye para ella una joya de las más preciadas. A veces se nos va. Sale del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde la Academia lo tiene depositado y otras gentes y otros países lo contemplan. En su posición de tres cuartos ofrece su perfil derecho y mira fijamente al espectador. Su abundante cabellera apenas emerge del fondo, que el pintor aclara en su lado izquierdo para que ilumine suavemente su mejilla. Con amarillos, ocre y suaves carmines, acentuados éstos en los párpados, nariz y labio inferior, modela una soberbia carnación con la que construye un rostro tranquilo y, a la vez, enigmático. La expresión en su mirada, como la de otros retratados –según comenté en un trabajo sobre: "La expresión en los retratos de Velázquez"– refleja un rico mundo interior; atrae al espectador y lo introduce en él. Sus labios parecen entreabrirse para esbozar una sonrisa, con un gesto entre tímido y burlón, pero siempre lleno de naturalidad majestuosa.

Nos hemos acostumbrado a verle en la intimidad de su Sala, casi Capilla Sixtina del Barroco. Nos hemos acostumbrado a mirarle en su tranquilo lugar, lejos de la agitación de las grandes Galerías de los Museos; lejos de las multitudes que rompen el silencio de su otro auténtico "Autorretrato" en "Las Meninas" del Museo del Prado.

Quizá su pequeño tamaño (46 x 39 cm.) permite prenderle y aprehenderle en nuestra memoria y no dejar que se escape ni una vibración de las pinceladas que lo conforman ni ese mirar tan vivo y tan inquietante.

Por eso, cuando regresa, cuando lo tenemos de nuevo, es como haber recobrado parte de nuestra intimidad que, por un tiempo, fue de otros. Ese tiempo, ese "eterno recomenzamiento", como dijo el poeta,

nos lleva, en versos de Anthero de Quental, a recordar que:

*"Un espíritu habita el infinito:
una angustia cruel de libertad
agita y estremece las formas fugitivas",*

esas formas que ha ido creando el tiempo, y que, en lo esencial, no han cambiado.

No ciertamente en él, porque su mirada nos invita a adentrarnos en los fríos y oscuros corredores del Alcázar de los Austrias hasta llegar a su obrador, donde colores, telas, pinceles, tientos, cazoletas con óleos preparados, libros, maniqués y alacenas con higas, ombligos de Venus, alidonas, moriones, bezoares o cualquier otro tipo de amuleto de los que pintaba en los retratos de los hijos pequeños de su Rey y que luego los guardaba en cajitas de ébano, traídas de Venecia por su amigo Miser Morosini que aún conservaban el precioso olor del sándalo de Samarcanda. Después; cuando parsimoniosamente las dejaba, mirándonos nos decía seguramente si él seguiría permaneciendo y nosotros nos reconoceríamos en el tiempo cómo éramos.

Franz Werfel decía:

*"Reconocer es todavía precipitación,
también saber es inquietud.
Estamos, hijo mío, tan unidos,
Que tú te hieres con tu propia palabra"*

Lejanos tiempos de palabras e inquietudes, admirado amigo, en los que comenzábamos a hablarte en silencio, desde la intimidad de tu Sala y contábamos a quien quería escucharnos ("Menores minora canemus" –También los pequeños tenemos derecho a hablar-) que eras tú mismo y que la herida de tu propia palabra no pronunciada era un mudo reproche para quienes creían que tu obra no te pertenecía y se la achacaban a un discípulo tuyo.

Tu "Autorretrato" valenciano tuvo que pasar el Purgatorio al que Mayer y otros críticos de cortesana y acartonada credibilidad científica en ese tema,

te habían sometido, fatuos y soberbios “morellianos”, locos de las “escuelas” y de los compromisos.

Otros, sin embargo, auténticos historiadores del Arte, como Camón Aznar, Elías Tormo, Curtis, Justi, Allende-Salazar o Aureliano de Beruete, aseguraban que esa obra era de tu mano.

Volviste a viajar al Museo de Prado y de allí retornaste limpio y brillante, hiriendo a los contumaces detractores con tu única palabra: tus pinceles.

Pero tú, que nada olvidas, porque estás más allá del tiempo, recordarás que te pintaste en Roma, en tu segundo viaje, después que “para hacerte la mano” representaras a tu criado Juan de Pareja, antes de emprender el retrato de Inocencio X. Te expusiste a la crítica, como era costumbre en Roma, en el claustro de la Rotonda, aquel 19 de marzo de 1650 y tanta admiración causó tu “Juan de Pareja” que te nombraron miembro de la Academia romana de San Luca.

Después hiciste el retrato del Papa –más bien pintaste lo imposible- con aquella mirada de ojos grises azulados, atentos a captar las intenciones de los hombres y llenos de aquella llamarada de furor que le hizo arrasar una fortaleza del duque de Parma por haber éste asesinado al obispo designado por él.

Conociste a Donna Olimpia Maidalchini, mujer que sólo poseía un apetito: el de mandar. Sabemos que no te agradaba pero poseía un inmenso poder y gran influencia sobre Inocencio X, su cuñado. Supongo recordarás que cuando el Papa visitó el Capitolio para ver el Museo de Antigüedades que había mandado erigir, le manifestaste que también estabas interesado en las antigüedades y que tu viaje a Roma era para llevarte moldes de estatuas antiguas y con ellos adornar las salas del Alcázar de Madrid. Otros personajes también te facilitaron la labor, como el culto Monsignor Massimi, más tarde Nuncio en Madrid y Cardenal; el cavaliere Cassiano del Pozzo y el anticuario y bibliotecario pontificio Hippolito Vitelleschi.

Compraste cuadros para las colecciones reales y te ocupaste de contratar decoradores italianos para los palacios del Rey.

Finalmente, ante las reiteradas llamadas de Felipe IV tuviste que abandonar tu querida Roma, donde quizá habías experimentado la hondura de una nueva pasión. Tomaste un navío en Génova, siempre acompañado del precioso cargamento artístico que habías adquirido y, en junio de 1651 llegaste al puerto de Barcelona.

Sin embargo algo de ti, además, habías dejado en Roma: tu “Autorretrato” que pasó a manos de Inocencio X.

Bastantes años más tarde, en 1798, durante la invasión francesa de Italia, fueron dispersadas las colecciones de pintura vaticanas y muchos cuadros, entre ellos tu “Autorretrato”, fueron subastados en la misma Roma.

Lo compró un español, D. Francisco Martínez y, junto con otras obras, te condujo a su casa de Livorno. Allí, otro D. Francisco Martínez Blanch, seguramente familiar del primero, y cónsul de España en Niza, lo recibió en herencia.

Abandonemos el siglo XIX, cuando ocurren esos últimos hechos, y volvamos al XVIII. El año 1754, cuarenta y cuatro años antes de que ocurriera aquella dispersión de las colecciones vaticanas, en Valencia, los hermanos Ignacio y José Vergara pidieron al monarca Fernando VI, de la Casa de Borbón, sucesora de la de Austria, a quien tan lealmente habías servido, que concediera a la Ciudad una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura.

En tu tiempo, todos los artistas teníais abierto taller donde enseñábais el arte que practicábais. Pero en época de Ignacio y José Vergara se buscaba –imitando el modelo creado en Francia- que los estudios artísticos fueran oficiales, las materias progresivamente enseñadas y al final del aprendizaje, siguiendo unas normas muy estrictas, obtener el título de pintor, escultor o arquitecto que facultaba a quien lo poseía para ejercer su actividad sin cortapisas. Era, sin duda, una novedad, incluso un movimiento moderno, frente a las antiguas formas de aprendizaje. Como toda obra humana aquella modernidad tuvo su fin casi en el año en que tu retrato llegaba a Valencia ¡Quién te iba a decir que por el mismo puerto de embarque desde el que te dirigiste a España!

El rey Fernando VI, como he dicho, autorizó la apertura de esa Academia. Pero por circunstancias ajenas al fundador y a los artistas promotores, tuvo vida efímera. Pero de aquel corto período docente algo se salvó: fueron las obras que los distintos artistas-profesores dieron a la Academia para que sirvieran como modelos a los discípulos.

Pasaron unos años y en 1762 aquellos artistas que habían fundado y mantenido viva a la Academia, que llamaron de Santa Bárbara, en homenaje a la esposa de Fernando VI, apoyados por los altos cargos municipales de la Ciudad, pidieron al rey Carlos III la creación de una Academia que fuera la continuadora de la anterior. El Rey acogió favorablemente la petición; concedió a la Academia una subvención económica, con cargo a ciertos tributos que la ciudad de Valencia recaudaba y autorizó, también, que en los locales

propiedad de la Ciudad, donde tenía su asiento el Estudi General –luego Universidad- se volviera a instalar la nueva Academia.

La voluntad de continuidad de la ahora Real Academia de San Carlos con la de Santa Bárbara era manifiesta. No obstante, como había pasado cierto tiempo desde su clausura, las aulas tuvieron que ser rehabilitadas por los arquitectos de la Academia pero no fue precisa, de momento, la adquisición de materiales de trabajo pues tanto modelos en yeso como pinturas o dibujos habían sido custodiados en los locales anteriores.

Las enseñanzas no eran sólo teóricas y prácticas sino que se completaban con el estudio de textos. Por ello desde muy temprano se formó la Biblioteca de la Academia, siendo las primeras obras ingresadas el “Curso completo de Arquitectura”, del académico de San Fernando, José de Castañeda, y las láminas de “Las ruinas de Palmira”, uno de los descubrimientos arqueológicos más notables de entonces.

La Academia de San Fernando regaló a la de San Carlos los seis tomos de la “Arquitectura” de Palladio y varios moldes de las esculturas más famosas de la Antigüedad.

En 1788 la Academia se estructura, jerárquica y administrativamente, en sus distintas categorías de miembros, la mayor parte de los cuales permanecerían en el tiempo.

Los locales de la nueva Academia se encontraban repletos de obras de arte que servían de modelos a los alumnos y ese fue el germen de su futuro Museo que se iría incrementando con otras obras donadas por artistas o amigos de la Academia como Mengs, Vicente López, Goya, Rusconi, Damián Campeny y tantos otros a lo largo de los siglos. El cuidado de los fondos artísticos, de su conservación y de su difusión correspondió siempre a un académico con categoría de Conservador y más adelante el Museo fue regido por otro académico.

También existían documentos, que configurarían su Archivo, uno de los más ricos entonces y hoy.

Llegamos a 1835, fecha en la que el ya citado cónsul de España en Niza, hizo donación de tu “Autorretrato”, junto con otras valiosas obras de arte, a la Real Academia de San Carlos. Desde entonces, tantos años ha, los artistas académicos y los que forman parte de la misma cultivando otras Artes, te sentimos cerca de nosotros y entre los documentos que conservamos podemos seguir, paso a paso, tu llegada a la Academia.

Parecía tan evidente que eras uno de los nuestros que afirmarlo se creía poco menos que inútil ya que tu pertenencia a la Academia era incuestionable. Había un respetuoso silencio sobre el tema y algunos interpretaron que ese silencio era una falta de fe académica en tu ingreso en la Institución. Se decía que había que revisar documentos, que quizá, o que unas cosas sí y otras no.....; en verdad, tú que tanto leías y tan inteligentemente, no debes asombrarte de que personas que se autodefinen como cultas no lean lo que los archivos contienen y se publica en las revistas; parece que es un mal invencible o un bien no deseado. Así pueden crearse realidades de sombras y de oscuros silencios faltando a la verdad que hace libres a las personas.

Refresquemos la memoria de los hechos. La cronología de tu llegada a San Carlos, que un académico nuestro desveló hace 79 años nada menos, sigue tozudamente viva. Desde 1920 sabemos, paso a paso, lo que ocurrió y la fidelidad académica de la que siempre has disfrutado.

Se dijo entonces:

“Múltiples y valiosísimos han sido siempre los donativos que ha recibido la Real Academia de San Carlos. Ilustres y desprendidos valencianos hicieron depositaria a la Corporación de obras de arte y objetos arqueológicos para que fueran patrimonio de todos, como estudio y ejemplo.

Muy a los comienzos de su fundación organizó su Museo en la primitiva Casa de la Academia, y así como fue uno de los primeros en España por su origen, ha conseguido también ser el primero por la cantidad y número de objetos, el mérito de sus obras y la variedad de artistas que en ella tienen su representación.

Uno de los que más contribuyeron a aumentar el caudal artístico del naciente Museo, fue, indudablemente, el ilustre valenciano D. Francisco Martínez Blanch, Cónsul que fue de Su Majestad Católica en Niza, fallecido en aquella ciudad en 1835.

Abierto su testamento, el Cónsul de España en Génova participó al Gobierno que por disposición del finado se habían de entregar a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el legado de setenta y nueve cuadros, propiedad de dicho Sr. Martínez Blanch.

Los cuadros que aparecen en el Inventario son notabilísimos por las atribuciones que allí se hacen, y constituyen el más valioso donativo que ha ingresado en el Museo de la Academia.

Los nombres más insignes de la pintura aparecen allí, y aunque la mayor parte de los cuadros son de reducido tamaño, bastan por sí solos para considerar al Sr. Martínez Blanch como un gran patricio y protector del Arte”

Hasta aquí he transcrito la información de archivo que tú no conocías. Ahora voy a aumentar –con otros documentos- las razones por las que hoy, que festejamos nada menos que el cuatrocientos aniversario de tu nacimiento en Sevilla, te consideramos como algo muy nuestro.

No se trata de que ese afecto sea excluyente hacia obras que también conservamos, no sólo de la época medieval –Retablo de Puebla Larga-; renacentista– Pablo de San Leocadio, Juanes, El Greco, Yáñez de la Almedina-; barroca- Espinosa, March, Ribera-; académica –Conchillos, Esteve, Vergara, Gilabert- o moderna –Pinazo, Domingo, Muñoz Degrain, Beltrán Grimal, Sorolla-. Otros muchos los has ido conociendo desde tu seguro refugio y los que por edad vieron tus pinturas y las elogiaron sus juicios los has recreado en tu memoria. Como has reservado en ella espacios para volver a vivir en tus aposentos de la “Casa del Tesoro” antes de que ardiera en aquel infausto día de 34 de diciembre de 1734.

Has paseado por las estancias desaparecidas que nos muestra el plano de Juan Gómez de Mora. En ellas, tú, “*Apeles de un Aquiles inmóvil*”, como dijera, exagerando, tu suegro Francisco Pacheco, contemplaste durante cuarenta años a tu Rey y le pintaste dejando que cayera el tiempo sobre él y mostraras su rostro “*desde la delgadez al abotagamiento...desde las mejillas tersas y frescas del muchacho [a las] ajadas por las pasiones, avejentadas pero siempre igual...con la mirada flemática y fría de sus grandes ojos azules bajo la ancha frente, entre cabellos rubios, lisos, labios fuertes y mentón macizo*”.

Como Aposentador de Palacio estabas acostumbrado, a veces a la fuerza, a manejar tantos papeles –oficios, cuentas, memoriales, cartas de consuelo y desconsuelo ¿también de amor?- que no debe extrañarte que haya extraído del Archivo académico algunos documentos que hacen referencia a tu “Autorretrato” y a las restantes obras que te acompañaron desde Génova a Valencia.

En primer lugar tenemos un escrito del Consulado General de España en Génova que dice:

“Excmo. Sr. Consecuente con las órdenes que S.M. la Augusta Reyna Gobernadora se ha servido comunicarme, por conducto del Excmo. Sor. Primer Secretº de Estado y del Despacho Universal, he embarcado a bordo del Bergantín Español la Mariana, su Capitán Don Rafael Gattorno, dador de esta, y a la consignación de V.E., seis cajones y un cilindro marcados los primeros Nums. 1 a 6, y el último nº 7, estos siete cajones contienen los

79 cuadros que el difunto Don José Martínez Consul que fue de S.M. en Niza dejó a esa Real Academia de Bellas Artes; y cuyo pormenor y descripción existe en el catálogo o inventario que adjunto tengo el honor de remitir a V.E. para su inteligencia y Gobierno: A cuyo efecto también acompañó el conocimiento del indicado Capitán, al que se servirá V.E. mandar satisfacerse el flete en dose pesos fuertes y cinco por ciento de ya en conformidad a la misma resolución. Dios gue. A V.E. ms. As. Génova de Mayo de 1835. Excmo. Señor. Andrés Andrade y Chirón. Rubricado. Exmo. Sor. Capitán General de Valencia. (Al margen). Valencia 16 Junio 1835. Pase al Secretario de la Academia para que se providencie lo conveniente con arreglo a lo acordado. Ferraz”

Hay otro escrito de la Capitanía de los Reinos de Valencia y Murcia, con fecha 18 de febrero de 1835, dirigida al Presidente de la Real Academia de San Carlos en el que le da cuenta de que el Cónsul de España en Génova notificó a la Reina Gobernadora: “*Haber recogido diferentes cuadros que dejó legados a la Academia de Bellas Artes de Valencia el Cónsul de S.M. en Niza, Dn. José Martínez, ya difunto*”

Se le advierte que le fue ordenado que en el primer barco que saliera para España los envíe al Capitán General de Valencia:

“Para que los reciba, pague el importe del transporte, y los entregue bajo inventario y recibo a la Academia de Bellas Artes de dicha ciudad a quien han sido legados”

Como era de esperar en una sociedad burocratizada se presentan los clásicos problemas administrativos, como el pago de los derechos de Aduana al llegar al puerto de Valencia y si en un principio los 70 francos iban a ser pagados:

“De los ochocientos sesenta y tres mil diez y seis reales trece maravedises señalados en el presupuesto deste mi cargo para las Reales Academias”

parece que todo quedó en el papel ya que después se dice:

“El importe de los derechos que han de satisfacerse, tal vez tendría la satisfacción de que un individuo de ese Real Cuerpo anticipe dicha suma”

Pero no fueron sólo problemas administrativos pues una vez descargados los bultos y pagados los derechos de Aduana por la Academia se oficia:

“Al Sr. Intendente para que permitiera su conducción, pero habiendo manifestado dicho Señor que debían ser tasados antes por Profesores inteligentes”

el Secretario de la Academia, D. Vicente M^a de Vergara, da cuenta al Presidente de que había manifestado:

“El Director de Pintura D. Miguel Parra, que se haría con más comodidad en la Real Academia”

Por fin se da cuenta por Vergara que el 22 de agosto de 1835:

“Se hallan dichas pinturas en la Real Casa de la Real Academia y notados en el Inventario General según se me ordena en el número 10 part. VII de los Estatutos firmado por mí y por el Conserje [Pedro Pérez] a quien quedan entregadas”

El Inventario citado comienza así:

“Descripción de los setenta y nueve quadros que por disposición del finado Dn. José S. Martínez pertenecen a la R. Academi de Bellas Artes en Valencia, existentes en seis cajones, N° 1 a 6; con indicación de los que cada uno de estos contiene; los que se remiten; igualmente que un cilindro de madera marcado N° 7 alrededor del qual se hallan embueltos tres dibujos sobre tela, según el detalle que sigue, a saber:

Cajón N° 1 contiene:

Un quadro marcado O. N° 13; sobre tela, representante el retrato de Morillo pintado por él mismo, con marco de madera color amarillo y picos dorados, 1 largo, palmo uno y medio, y alto, palmos uno y dos tercios.

Uno idem, marcado N. N° 12 sobre tela representando el Retrato del célebre Pintor Español Velázquez, con marco idem, de color amarillo y picos dorados, pintado por él

mismo, de largo un palmo y medio, y de alto un palmo y cinco seytos”

Así continúa la relación en la que, según los Profesores de la Academia se hallaron obras de Borgognone, Zucherini, Teniers, Durero, Poussin, Claudio Lorena, Salvatore Rosa, más otros, anónimos, de escuelas italiana, flamenca y alemana.

Magnífica compañía con la que te incorporaste a la Academia y en la que permanecerás hasta tu reencontro, en el Museo del Prado, con otros dos magníficos pintores cortesanos: Rubens y Van Dyck. Cada uno con vuestras obras vais a reflejar espacios reales; gentes de toda condición; temas mitológicos o profanos. Vais a ser, juntos y a la vez diferentes, testimonio de un siglo en el que el brillo de la fiesta barroca enmascaraba una situación política, social y económica que desembocó en un cambio, traumático para Europa, ocurrido pocos años después de vuestra muerte.

Cuando regreses a tu entorno académico en tus pupilas se habrán reflejado tantas cosas nuevas, tantas gentes diferentes; habrás vivido tantas emociones y habrás contemplado cómo no se ha debilitado la admiración por tantas cosas bellas como creaste. El tiempo, recogido en tu mirada, se detendrá, también, para escucharte.

EL TEMPLO GÓTICO DE SANTA MARÍA, DE UTIEL

JOSÉ MARTÍNEZ ORTIZ

Académico Correspondiente

Conferencia pronunciada en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el día 9 de marzo de 1999, en el 231 Aniversario de la fundación de la Academia.

SALUDO Y GRATITUD

Mi saludo, cordialmente afectivo, a las personalidades presentes; en primer lugar, a los componentes de la mesa presidencial: Ilma. Sra. Directora General de Patrimonio de la Generalidad Valenciana, con el Presidente y Secretario, respectivamente, de la Real Academia. A la Sra. Teniente de Alcalde y Ponente de Cultura del Ayuntamiento de Utiel, que se halla en la sala. A los compañeros, amigos y paisanos y a cuantos han tenido la amabilidad de acudir a esta noble casa, que antaño fue Convento de San Pío V, hoy Museo Provincial de Bellas Artes, uno de los mejores de España, y sede de la Real Academia de San Carlos, que hoy me acoge, generosamente, como Académico Correspondiente.

Por ello, expreso a todos gratitud, mayormente y hasta con emoción, a los ilustres Académicos, entre los que hay quienes me distinguen con su amistad, a los que me propusieron y, principalmente, al Ilmo. Sr. D. Felipe M^a. Garín y Ortiz de Tarancón, Presidente firmante del nombramiento, siempre deferente, que me dio clases en el doctorado, que estuvo en Utiel, en el año 1968, acompañándome en acto de personal satisfacción y que, probablemente, si su salud lo hubiese permitido se encontraría ahora entre nosotros; y al actual Presidente, el buen amigo y compañero Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, que, como es notorio, al frente de la Academia y con la colaboración de sus compañeros, está personalmente trabajando y dándole un nuevo y gran impulso a esta singular y magnífica institución, y que el pasado año publicó su historia, en un libro certeramente compuesto y magníficamente editado y que continúa laborando; proyectando nuevos objetivos, apuntados en la memoria histórica leída precedentemente, en beneficio de la cultura artística

valenciana, en el ámbito geográfico de toda la Comunidad y aun fuera de ella.

Al incorporarme a la Academia en el puesto asignado, me ofrezco a su servicio, teniendo como maestros y guías a sus componentes y le dedico este sencillo trabajo, muy grato para mí, por referirse a la población en que nací y en cuya iglesia fui bautizado.

INTRODUCCIÓN

En la parte más occidental de nuestra provincia, lindante su término municipal con la de Cuenca, se halla **Utiel**, localidad que ocupa el centro geográfico de lo que literaria e históricamente, se llamó la *Castilla Valenciana*, denominando ahora su territorio Plana de Utiel y, también, comarca de Requena - Utiel.

Su enlace con la capital provincial, de la que le separan 80 km. es hoy cómodo y rápido; pudiendo utilizarse la actual autovía Madrid - Valencia, en la que se invierte menos de una hora en automóvil y poco más si se emplea el ferrocarril, que, con el mismo recorrido, pasa por Cuenca.

Estos medios de comunicación, principalmente el tren, con la inauguración de su primer tramo, el de Valencia - Utiel, en 1885, supondría el desarrollo de la población y de su economía, que siendo preferentemente rural, hasta entonces, posibilita un activo comercio, que se beneficia de la principal fuente de riqueza, el vino, transportado hasta el Grao de Valencia, de donde, por vía marítima, llegará a los mercados europeos, a través de Cette y Marsella, en Francia, y Veintimiglia, en Italia.

Esta circunstancia hace de Utiel un lugar de atracción y tránsito para gente de las comarcas vecinas y para otras más distantes, de las provincias de Teruel, Cuenca y Albacete.

También motivará su progresiva valencianización, a cuya jurisdicción pertenece desde 1851, y a que este pueblo, apartado y distante otrora, entre en la órbita cultural valenciana, contribuyendo, también a ello dos importantes centros de enseñanza, gestionados desde Valencia: el Colegio de las Escuelas Pías, fundado

en 1868 y desaparecido en 1931, y el, todavía existente, de las Religiosas de la Caridad de Santa Ana, que en 1997 cumplió su primer centenario.

Por otra parte, viajeros y eruditos valencianos, Chabás, Llorente y algún otro, y asociaciones como *Lo Rat Penat*, sienten interés por lo utielano, mientras que la Universidad abre sus puertas, principalmente en las Facultades de Derecho y Medicina a los jóvenes estudiantes que antes, en número más reducido, solían ir a Madrid. Puede ser también significativo el hecho de que, en 1899, salga de la imprenta *El Correo*, de Valencia, la *Historia y Anales de la Muy Leal, Muy Noble y Fidelísima Villa de Utiel*, obra escrita por el ilustre Cronista de la misma, Miguel Ballesteros Viana, de gran mérito e indispensable para tratar del presente tema.

La raíz castellana de Utiel y los varios siglos de permanencia bajo su influencia dejará huella visible y duradera en los más acusados caracteres de su cultura, como el idioma, en el que se expresa quien tiene el honor de dirigirles la palabra; en el *hábitat* antiguo; en las costumbres y en los monumentos, como el que determina esta disertación, aunque en él se aprecien, en razón de la próxima geografía, afinidades con los del área mediterránea.

Como agrupación de notoria entidad, en cuanto a su vecindario, Utiel no se conforma hasta la Edad Media.

De la época árabe no se conservan vestigios importantes. Su reconquista tiene efecto en el siglo XIII y nace como aldea requenense.

Cobra su independencia por privilegio de Pedro I de Castilla, otorgado en 1355, y sometida a varios señoríos, se emancipa, definitivamente, en 1476, con Isabel la Católica, obteniendo el título de Ciudad y la Cabeza de Corregimiento, en el siglo XVII.

No es necesario en esto alargarse más, pues ya en este tiempo se ha edificado el actual templo parroquial, la iglesia gótica de Santa María.

HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO

Carente de fuentes documentales directas, por la destrucción, en 1936, de los archivos parroquial y municipal, para historiar el susodicho templo de Santa María, hay que valerse de la bibliografía existente; siendo la más importante y abundante en noticias —de las que me sirvo, con la cita textual, en su mayoría—, la mencionada obra de Ballesteros Viana, el cual pudo disponer, para su composición, de los ricos fondos de los citados archivos ⁽¹⁾.

Mi ilustre paisano, antes de 1374, nombra, simplemente, como primera iglesia *un pequeño ermitorio*, al tratar de la torre vieja.

Surge aquí una primera cuestión, sobre si la dicha iglesia sustituyó a la mezquita musulmana, que había en el siglo XII — Utiel se reconquista en 1238 — según algunos autores, y si ésta estuvo en la cercana calle de la Santísima Trinidad, cuyo solar ocuparía el antiguo Hospital de Peregrinos, que disponía de capilla.

Lo cierto es — sigo al utielano historiador — que hallándose ruinoso el mencionado ermitorio, al que califica ahora de *antiguo y modesto*, dándole categoría de Parroquia bajo la advocación de Santa María de la Asunción⁽²⁾ y siendo incapaz e inseguro *para alojar a los fieles que por este tiempo encerraba el poblado*, se acuerda la construcción de un nuevo templo⁽³⁾. Para ello se tiene como estímulo el deseo de los Cabildos Parroquial y Municipal, que — dicese textualmente:

no vacilaron en acometer tamaña empresa, pues harto conocido era su coraje si se trataba de las cosas de Dios. La fe imperante en el vecindario daba aliento a estas ideas piadosas, no menos grandes que atrevidas; y como la voluntad todo lo vence, se dio comienzo a tan importante labor. ⁽⁴⁾

Fue así, como en el año 1521, se empezó la iglesia, encargando al maestro **Juan de Vidania Alzamora** — la mayoría de los que escriben sobre el tema, dicen Vidaña — natural u oriundo de dicha localidad, hoy en la provincia de Guipúzcoa, la expropiación de unas casas en las que se afianzaba la primitiva, formando con ella una misma manzana.

(1) Véase su descripción en la Bibliografía, con la de aquellas otras obras a las que se hace referencia.— He hallado también noticias en los archivos conqueses, donde debe haber documentación todavía no vista, ya que Utiel perteneció a su diócesis hasta 1957.

(2) El reconocimiento del Misterio de la Asunción de la Virgen María a los Cielos, data de los primeros siglos medievales, aunque el dogma no se proclamará hasta 1950, en el pontificado de Pío XII. Durante la época gótica se le dedican numerosas iglesias.

(3) Realmente, el aumento había sido importante, pues en 1591, cuando ya se ha acabado el templo, el número de vecinos en Utiel era de 631, según relación documentada.

(4) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 232. (La paginación de las citas corresponde a la 2ª edición de la obra, más fácil de consultar, hecha en Utiel, en 1973).



Calle de Santa María. Al fondo la esbelta torre parroquial.
(Foto Ponfel. Exclusivas Verdejo. Año 1957)

Vidania es quien, poco después, en 1546, dirige, en Valencia, las obras del Monasterio de San Miguel de los Reyes, y, antes, en 1537, la construcción en Utiel, del Molino del Concejo — hoy convertido en discoteca — en cuyo interior, incrustados en la moderna edificación, se conservan unos bellos arcos góticos, que algunos hemos llegado a ver. También se le atribuye el Puente de Pajazo — desaparecido a la construcción del pantano de Contreras — sobre el río Cabriel, límite de las provincias de Valencia y Cuenca y transitado como camino real, hasta 1851.

El citado maestro, desde 1524, en que empezaron las obras de cantería en el templo, tuvo como ayudantes a Juan Garbita y Tomás de Marquina, y se sabe que también trabajaron Juan Pérez y Juan de Aranguren que, en contra del parecer de los maestros indicados, hicieron la bóveda de ladrillo y no de cantería, por oposición del visitador diocesano, como afirma Ballesteros.

Los últimos canteros fueron Martín de la Baca, que hizo la torre nueva, como se dirá, y Pedro de Aguirre y Maldonado.

El conocido historiador y crítico de arte, Juan Agustín Cean Bermúdez, que dice no haber visto el templo, debió utilizar documentación que desconozco, probablemente conguense, mencionando como director a Martín de Areche, el cual pudo serlo en los intervalos que no actuó Vidania, que, tras ausentarse, se llamó en tres ocasiones. Añade que, un tal Joanes, maestro de Cuenca, hizo la traza o planos, por lo que cobró 750 maravedís; a éste fue a buscar y lo trajo a Utiel, Juan de Sandalinas — personaje importante que fue alcalde y tuvo otros cargos concejiles — por lo que se le entregaron 544 maravedís. En 1523 fueron reconocidas las primeras obras por Miguel de Magaña.

A Vidania — continúa Cean Bermúdez — *se le pagaron gruesas cantidades de 1531 a 1565, en cuyo tiempo hubo pleito con la fábrica, sobre mejoras* ⁽⁵⁾. Y afirma que, en 1562, trabajaron también otros maestros vizcaínos de buen nombre y habilidad, como eran un tal Urquiza, el citado Aranguren, maese Vidal, Joan Vergo, Pedro Verde y Agustín de Orrio. Esta afluencia y conjunción de vascos hace pensar en una agrupación laboral gremial de técnicos de la misma procedencia, como solía ocurrir entonces, que iban de un lugar a otro, y que yo veo, en cierto modo, como antecedente de nuestras empresas constructores.

Lo sorprendente, por mi ignorancia hasta ahora, en las noticias dadas por el reiterado Cea Bermúdez, que fue en Madrid, miembro de las Academias de Historia y de Bellas Artes, es que señala como uno de los últimos maestros a *Diego de Peñalacia, vecino de Utiel, con quien hubo muchas cuentas y al que se entregaron fuertes cantidades hasta el año de 1580*.⁽⁶⁾

Aunque la nave, en 1542, ya estaba en condiciones para recibir el Santísimo Sacramento, que fue trasladado del dicho Hospital al nuevo templo, éste no se dio por terminado hasta 1549; si bien los trabajos continuarían durante todo el siglo XVI y el XVII, con sucesivas dilaciones y suspensiones, por la falta de dinero, principalmente, ya que otras desfavorables circunstancias: sequía, langosta, peste, escasez de trigo, pleitos del Concejo, etc. fueron vencidas

(5) Lógicamente, debe referirse a la Junta Parroquial de Fábrica, que entendía en las obras a realizar en la iglesia.

(6) Adiciones de Cean Bermúdez a la obra de Llaguno, págs. 156-157.



Fachada sur, recayente a la Pl. del Ayuntamiento.
(Foto, Programa de Festejos de 1965)

poro el entusiasmo de los utielanos, aún a costa de los numerosos sacrificios que hubieron de imponerse el pueblo y los Cabildos, para realizar tan colosal mejora⁽⁷⁾.

Pese a las citas hechas, no hay suficientes datos económicos para hacer un cálculo, siquiera aproximado, de lo gastado en la primera de las centurias indicadas, para cuya satisfacción hubo que recurrir a medios extraordinarios.

Uno de ello, que hoy nos parece muy curioso, fue la imposición de *sisas*, para lo que hubo de solicitar licencia al monarca reinante, Carlos V, que la dio en documento fechado en Ocaña, el 1 de febrero de 1531.

Consistía este tributo en la mengua —sisa— en el peso o medida de artículos de primera necesidad, cuando eran adquiridos por el comprador, que satisfacía su importe como si el género lo recibiera completo. La cantidad correspondiente a los sisado, se recogía al vendedor.

También se acudió a un reparto vecinal de 2000 ducados para pagar las obras finales y a la prestación

personal, en domingos y festivos, previa la licencia correspondiente.

Con todo, nos hemos quedado sin conocer el gasto total de estas obras, así como de otras posteriores: sobre qué fue lo que cobraron los arquitectos o maestros, los canteros, los peones; el coste de los materiales, su acarreo hasta el pie de obra, etc.; datos que debieron registrarse en el citado Libro de Fábrica de la Iglesia, desaparecido con toda la documentación parroquial de la época. Acaso pudiera servir de orientación, teniendo presente la diferencia entre Utiel y Valencia, el saber que pocos años antes de empezar la construcción utielana, según los libros de cuentas de la Lonja de Valencia, conservados en su archivo municipal y que hace ya años tuve ocasión de manejar, el famoso Pere Compte, el arquitecto director de este singular monumento, el más bello del gótico civil de Europa, cobraba 5 sueldos diarios y el simple peón o *manobre*, 2 sueldos; cantidades que no se pueden comparar con las que hoy pueda recibir un técnico superior de la categoría de aquél y un obrero. Quede este detalle para que alguien haga, si le interesa, la consideración oportuna acerca de los niveles socio—laborales de los siglos medievales del gótico.

Tampoco sabemos nada —supongo que no quedó memoria escrita—, del asombro y expectación que causaría a los utielanos, habitantes del entonces reducido espacio del caserío amurallado, el ver surgir aquellas altas y fuertes paredes, el trájín de alarifes y operarios, la labra de los sillares, su arrastre, elevación y ajuste, con la utilización de los procedimientos y máquinas al uso, el montaje de la bóveda, y más aún, el descubrir, por vez primera, la panorámica que les ofreciere, sobre los tejados de sus viviendas, la visión de un paisaje nuevo, desde lo alto de la maciza y esbelta torre, cuya ascensión siempre ha sido interesante. Jamás olvidarían el hecho los vecinos de aquellas generaciones, que pudieron contemplar la construcción de un monumento, que es de los mejores de la provincia y no hay otro en la comarca que se le iguale.

Otras obras importantes que siguieron a la nave del templo, a lo específicamente gótico, fueron: la torre campanario, las portadas, la sacristía y el sagrario.

(7) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 233.

La **torre nueva**, llamada así, porque lo fue al abandonar la torre vieja que estaba en el ángulo de la calle de Santa María con la Plaza Mayor ⁽⁸⁾ se construyó bajo la dirección del antedicho Martín de la Baca, en 1589, habiéndose tomado el año anterior mil ducados, a censo, para su terminación. En 1612, ya se habían colocado algunas campanas y todas ellas fueron bendecidas el 14 de diciembre de 1679, por D. Diego Lince, Arzobispo de Irlanda, facultado por D. Francisco de Zárate, Obispo de Cuenca ⁽⁹⁾.

Las dos **portadas**, la principal, a los pies del templo, fachada a la calle de Santa María, y la lateral derecha, recayente a la indicada Plaza Mayor, —la del Ayuntamiento— corresponden al siglo XVII. Pedro Gil y Rocas, veedor de su fábrica, por parte del Obispado, hizo, en 1616, la primera, y poco después la segunda, con prestación vecinal ⁽¹⁰⁾.

Al final de la misma centuria es dispuesta la **sacristía**, a lo largo del muro norte del templo, dividida en tres salas, ocupando una de ellas el desaparecido archivo, que yo aun pude ver.

El **Sagrario o Capilla de la Comunión**, de puro estilo neogótico, fue la última obra importante, hecha de 1902 a 1905, siendo Vicario D. Julián García Alegre, que dejó un interesante manuscrito, con el título de *Breve memoria de la Parroquia de Santa María de la Villa de Utiel, 1878-1908*, con noticias de este importante trabajo y otros realizados en su tiempo. La capilla —con precedente en otra que se arruinó y que nos recuerda su portada tabicada, aún existente— se hizo con un presupuesto de 10.000 pesetas, 8.000 del fondo de Fábrica y el resto de suscripción popular, aprovechando la conmemoración del 50 aniversario del Dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, celebrada en 1904 ⁽¹¹⁾.

Con continuas obras y reformas los trabajos en el templo no han dejado de realizarse hasta nuestros días.

De las reparaciones efectuadas de 1664 a 1666, hay testimonio gráfico oculto durante mucho tiempo por el posterior retablo, que ahora vemos en sugerente pintura barroca con la inscripción: *Reedificóse este templo en el año 1665*.

En 1844, parte de la bóveda se desplomó, causando varios heridos y la muerte de una anciana. El templo estuvo cerrado, trasladándose el culto al de la Merced, que a la exclaustación de sus frailes, en 1836, por Real Orden, quedó como ayuda de la Parroquia. Los trabajos de su costosa restauración duraron hasta 1857; sustituyéndose los florones de piedra de la crucería por otros de escayola ⁽¹²⁾.

El coro actual es de comienzos del pasado siglo. Situado a regular altura y muy capaz, limita con el muro de la iglesia y se sustenta en tres grandes arca- das de medio punto, que separan el vestíbulo de la entrada. El desaparecido, asimismo en 1936, era muy bueno, de alta sillería y estaba colocado ante el presbiterio.

En el periodo de 1936 a 1939, se abren los grandes e impropios ventanales de la fachada del mediodía. Sobre ellos y también en la parte opuesta, en número de 10, 5 a cada lado, se conservan las pequeñas ventanas góticas, primitiva y única iluminación natural del templo hasta entonces, cuyas vidrieras, según se dice, *fueron compuestas, en 1569, por Bautista Sacedo y Miguel Torán* ⁽¹³⁾.

Poco queda de los **bienes muebles** de esta iglesia, aunque alguno de ellos fuera suficiente para valorarla muy cumplidamente.

El de más categoría, su **retablo**, joya del barroco, de grandes proporciones, construido de 1679 a 1690, con un coste que, aunque no se sabe exactamente, debió ser elevadísimo —cual requería su magnífica factura— y que, según Ballesteros, *consumió todos los ahorros de la Iglesia y alguno más del Municipio* ⁽¹⁴⁾.

De dos pisos, estaba dividido en tres calles o cuerp- os, enmarcadas por bellas columnas salomónicas, con adornos de uvas y pámpanos. La central, cuya cumbrella llegaba hasta la bóveda, rematada por un águila muy grande, con las alas extendidas, corona- da, mostrando a uno y a otro lado de sus garras, una estrella de ocho puntas. Debajo, un lienzo en óvalo,

(8) La torre vieja se hizo mediante contrato, cuyo texto se conserva, fechado el 15 de septiembre de 1374, entre el Concejo y el alarife Martín de Valls, vecino de Alpuente, por la cantidad de 14.000 sueldos reales de Valencia. (Fue publicado por Jose Morró Aguilar en la revista *El Archivo*, en 1893, dirigida por Roque Chabás y reproducido en *Utielánias*, abril 1987).

(9) Estas y otras noticias en Ballesteros, *ob. cit.* págs. 313 y 314.

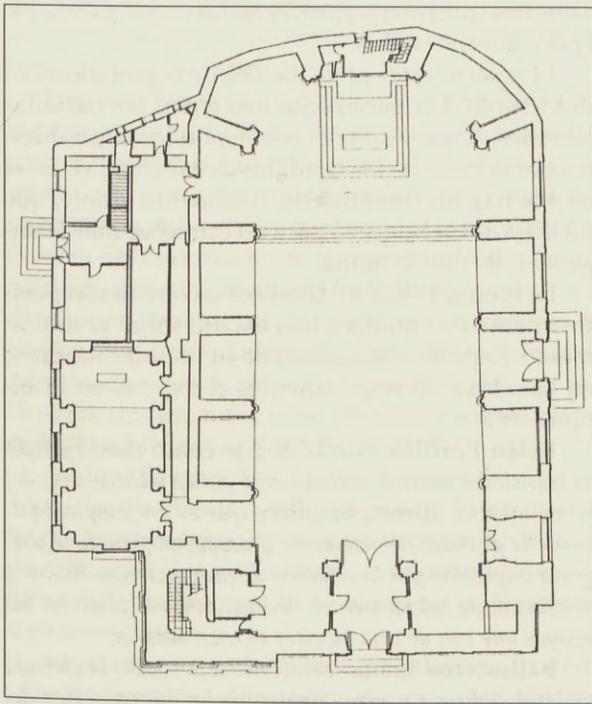
(10) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 315.

(11) De la antigua portada se mantienen las jambas y el dintel de piedra labrada, donde se dice que fue hecha *siendo Alcalde Mayor, por Su Majestad, el Licenciado Blas de Prada*. 1610, en caracteres y ortografía de la época.— La declaración dogmática corresponde al Papa Pío IX, el 8 de diciembre de 1854.

(12) Ballesteros, *ob. cit.* Pág. 610.— La consagración del templo, después de tan dilatadas obras, la hizo ahora, el Obispo de Segorbe, Fr. Domingo Canubio y Alberto.

(13) David Vilaplana en *La España Gótica*, pág. 522.

(14) Ballesteros, *ob. cit.* Pág. 366. Reprodúcese un buen dibujo del mismo, hecho para la 2ª edición de su libro, por el grabador valenciano y académico de esta Academia, Ernesto Furió Navarro. (Lámina entre las págs. 368 y 369).



Planta general (tomada de los «Estudios previos» de los arquitectos citados. Año 1993)

representando la Asunción de la Virgen, titular de la Parroquia. Sobre el altar, un pequeño edículo con frontón triangular y, encima, la hornacina donde se colocaba la *Virgen dormida*, imagen propiedad de la Casa de Medina, que, traída del propio domicilio, presidía los cultos de la fiesta patronal. Las calles laterales limitando otros espacios ocupados por santos de gran tamaño, así como también en su remate dominando óvalos de talla.

En la entrada a la sacristía habían un órgano.

Las **imágenes** desaparecieron todas; incluido el celebrado Cristo con la Cruz a Cuestas, copatrono con la Virgen del Remedio, de Utiel. Hoy la mejor escultura es la del Beato utielano Francisco Gálvez Iranzo, tallada por el artista valenciano Isidoro Gárnelo Filloi, Pensionado en Roma, Catedrático y Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia y Académico desde 1927 ⁽¹⁵⁾. Policromada por su hermano José, aunque realizada en 1931, no llegó a Utiel hasta 1939.

Gozaba de fama el **terno del Renacimiento**, bordado en oro y plata, con figuras y adornos y de cuya importancia nos da idea la casulla, que ilustra y explica Sarthou Carreres, enalteciendo también la capa pluvial, en la *Geografía de Valencia* ⁽¹⁶⁾.

En fecha relativamente reciente, llegan a la Iglesia de Utiel, seguramente procedentes de las donaciones de tipo general de ornamentos y otros objetos eclesiásticos, hechas a España, por algunos países, después de la guerra civil, varias piezas de orfebrería valiosa: una Custodia, que se atribuye a Becerril, con motivos de arte colonial americano; otra posterior, probablemente del siglo XIX, unas sacras de plata y una cruz procesional del mismo metal ⁽¹⁷⁾.

DESCRIPCIÓN Y CARACTERES ESTILÍSTICOS

El templo de Utiel, refiriéndome sólo al arte dominante y principal, es de estilo gótico tardío, compuesto de una sola nave, de planta rectangular, que mide 37,7 m. de longitud y 15,10 m. de anchura, a los pies, y 14,75 m. en el presbiterio. La altura es de 23 m. ⁽¹⁸⁾

La bóveda se mantiene por gruesos muros de piedra labrada, con contrafuertes solo apreciables desde el exterior, en la parte alta, ya que en la baja los oculta el paramento de las fachadas. En el interior, separados entre sí, de 5 a 6 m., forman las distintas capillas, con una profundidad de 3,5 m., por lo que la anchura de la nave se acerca a los 20 m.

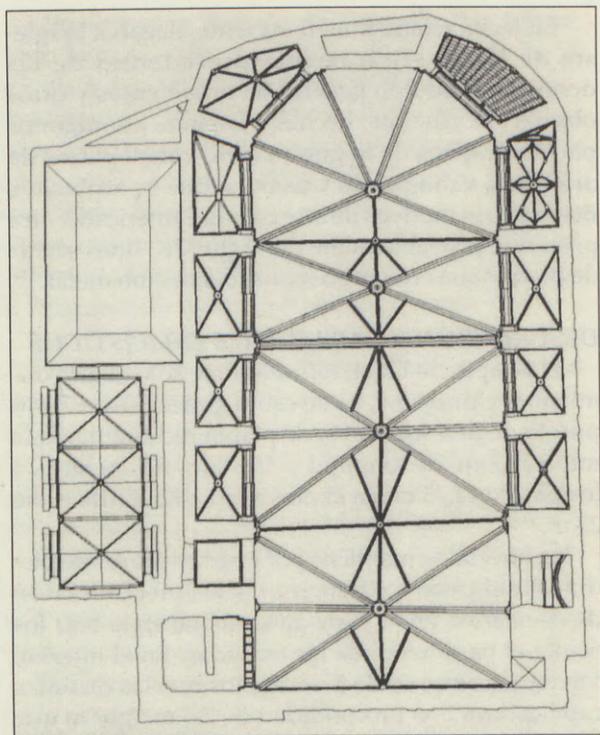
El frente de los estribos que da a la nave, se enriquece o engalana, con medias **columnas torsas o helicoidales**, adosadas, con función, principalmente decorativa, que le dan al templo su definida característica, emparentándolo con otras construcciones en que dicha columna es común; así, en Santiago de Villena, Catedral de Orihuela, Colegiata de Gandía, N^o. S^a. de la Asunción, de Almansa y en la misma y bellísima Lonja de Valencia, denotando la influencia levantina, expresada con detalle en el trabajo de Belén Portillo: *Santiago de Villena y el barroquismo gótico en el Reino de Valencia*.

(15) Puede verse Salvador Aldana Fernández: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Premio *Senyera* 1968, de Investigaciones históricas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1970.

(16) Carlos Sarthou Carreres: *Provincia de Valencia*, págs 136-649, del Tomo III, de la *Geografía General del Reino de Valencia*.

(17) Se tienen estas piezas como conseguidas y traídas a Utiel por el sacerdote, residente en Madrid, D. Ricardo Martínez Monedero, hermano del Párroco, D. Gregorio.

(18) Medidas tomadas, con otros datos que siguen, de los *Estudios previos*. *Iglesia Nuestra Señora de la Asunción. Utiel (Valencia)*. Por los arquitectos Gema Casani Gozalbo, Ignacio Docavo Lobo y Manuel López Sieben. Arquitecto técnico, Joaquín Sesé Muedra. Expediente de la Unidad de Patrimonio Artístico de la Generalitat. Valencia.



Planta de bóvedas (tomada de los «Estudios previos» de los arquitectos citados. Año 1993)

Las columnas utielanas rematan en capiteles a dos alturas. De la inferior, a 9,80 m., arrancan los arcos que cierran las capillas. De la superior, a 12,80 m., parten los arcos de las bóvedas. La talla de la piedra de estos capiteles es rica: los primeros presentan diversas figuras humanas y de animales; los segundos, escudos nobiliarios, exceptuando los de las capillas de los pies del templo, que son lisos.

La **bóveda**, en su conjunto, que resulta un poco achatada, tiene arcos torales de medio punto, y son apuntados, los formeros y cruceros, de los que hay helicoidales y estriados. Su cruce en la mayoría de las capillas es muy simple; en cambio, en la de los Córdoba, la primera a la derecha, en el presbiterio, hay una compleja tracería.

La **torre campanario** es un sólido tetraedro, de grandes sillares con una anchura de 7,90 m. x 6,90 m. en su base y una altura de 45,5 m. Está dividida en cuatro cuerpos, separados por baquetones, el último es el que aloja las campanas y en su parte inferior y adosados a las esquinas tiene esculpidos unos adornos especie de jarrones, y arriba, centrando la veleta, unos remates piramidales. En la base, recayente a la calle de Santa María, hay unas grandes piedras

salientes, que fueron aprovechadas como asiento corrido, durante siglos.

El aspecto exterior no da idea de la grandiosidad del templo. Un paramento liso cubre las fachadas laterales, norte y sur, sobresaliendo los contrafuertes por encima de los tejadillos de las capillas. En el ábside hay un contrafuerte, totalmente visible, que no llega al suelo, quizá para no estrechar más la angosta calle que lo limita.

La iglesia gótica de Utiel se ha comentado positivamente por quienes han escrito sobre el monumento. Reproduzco algunas de sus manifestaciones, en las obras correspondientes recogidas en la bibliografía.

Belén Portillo, que la define como *claro ejemplo de transición entre el barroquismo gótico y los albores del renacimiento*, afirma, también, que es un templo espacioso de grandes dimensiones y despejado; produce una grata impresión por la armonía de proporciones, finura y discreción de los elementos decorativos, así como en los apoyos que son de una esbeltez extraordinaria.

Ballesteros Viana (referente a la torre) la elevada mole, de labrada piedra, atalaya de las tierras bajas del término y gran parte del de Requena, resultó un tetrágono sólido y arrogante de bastante elevación, terminado por cuatro pequeñas pirámides y coronado por una linterna de igual número de lados.

David Vilaplana. el templo es obra maestra del gótico tardío totalmente vinculado al arte valenciano coetáneo; si bien en el momento de su construcción, Utiel era población castellana. Su estructura resuelta a partir de una sola nave, con sistema perimetral de capillas entre contrafuertes interiores, responde al sistema arquitectónico más difundido en la Corona de Aragón y sur de Francia.

Teodoro Llorente. Califica de grandiosa iglesia parroquial al templo y destaca el que sus pilares se hallen decorados en sus biseles por una columnilla salomónica, medio resaltada, que sube hasta el elevado cornisamento

Luis Guarner, indica ser su filiación castellana y la torre más bien un torreón defensivo de fortaleza que ágil campanario al estilo de los barrocos valencianos.

Elías Tormo destaca su nave de columnas torsas y plementería curiosa por su despiece, bajo la influencia de la iglesia de Villena.

INFLUENCIA SOCIO-CULTURAL EN LA VIDA CIUDADANA

El templo parroquial de Utiel erigido para y por la Iglesia utielana, como agrupación de creyentes en la vida y la obra de Jesucristo, no sólo ha sido y es

lugar de oración y celebraciones litúrgicas; también de acontecimientos con motivación laica, desde los comienzos de su historia.

Hay que pensar que, originariamente, tanto en el primer ermitorio, como después en el actual templo, se tratarían asuntos de gran interés para la comunidad, como los nombramientos y toma de posesión de autoridades civiles; para la seguridad y defensa de la población; de aprovechamientos comunales o cuestiones de límites de término, pues se nos dice que en tiempos antiguos se discutían y resolvían en Concejo abierto, celebrado, generalmente, los domingos, después de misa y a toque de campana. Ballesteros confirma que estas reuniones solían ser, *ya en la plaza pública o dentro de la ermita* ⁽¹⁹⁾.

A toque de campana, también, se cerraban, en su época, las puertas de la villa, no pudiendo transitarse ya por las calles si no era en caso urgente. Recuerdo, de niño, que el *toque de almas*, ya anochecido, era el que señalaba el momento de recogerse en el respectivo domicilio.

Las campanas de la torre parroquial eran, por entonces, el mejor y único medio de comunicación con todo el vecindario, tanto para lo bueno como para lo malo. Anuncio de fiestas y advertencia de peligros: ataque de enemigos, incendios y otras calamidades. Dice Ballesteros, que dentro del templo se encendía el cirio bendito *que ardía durante las tormentas y, mientras, sonaban las campanas para alejar las nubes tempestuosas* ⁽²⁰⁾.

Acto social importante, documentalmente fechado y explicado, fue el pleito homenaje rendido por los vecinos de Utiel, en el año 1388, a su señor D. Juan de Albornoz III de los de su linaje, que ejerció su jurisdicción en la villa. Allí fue la jura, en la Iglesia de Santa María ⁽²¹⁾. *Reunidos en el sagrado ermitorio, el pueblo y el Concejo* — como se dice textualmente — desarrolló la ceremonia, referida por el historiador utielano, que copia la lista de los que prestaron juramento, cabezas de familia o varones mayores, un total de 245 individuos.

Para las elecciones municipales, que eran anuales y se celebraban el 29 de diciembre, día de San Miguel, el Justicia y Regimiento (conjunto de autoridades de la villa) oían en la Parroquia la Misa del Espíritu Santo (para que inspirase y bendijese su gestión) y luego se juntaban en la Casa Consistorial, donde tenía efecto la elección ⁽²²⁾.

Lucida debió ser la representación llegada a Utiel, para la boda de D. Francisco de Aragón, Duque de Segorbe, de ascendencia real, con D^a. Ana

de Cárdenas, hija del Duque de Maqueda, celebrada el 15 de agosto de 1563 y oficiada por el Arcipreste de Alarcón; siendo padrinos, D^a. María y D. Bernardino de Cárdenas, Marqués de Elche, que había sido Virrey de Valencia ⁽²³⁾.

El mismo día, del año 1578, e igualmente en el templo utielano, fue bautizado, el que luego sería santo, Francisco Gálvez Iranzo, que murió mártir en el Japón, en 1623.

Casi un siglo después de la antedicha ceremonia nupcial, en el año 1645, hacía su entrada en la Iglesia de Santa María, el rey Felipe IV, penúltimo de los Austrias españoles. A la vuelta de Valencia, donde había celebrado Cortes, y de regreso a Madrid, pernoctó en Utiel, en la Casa de los Córdova, y allí concedió, verbalmente, a la hasta entonces Villa, el título de Ciudad, uno de los más antiguos de España. La Corona, agradecida a los numerosos dispendios hechos por los utielanos para las empresas de aquella ya decadente monarquía, satisfizo el anhelo de la población de manera graciosa y galante. Después de recibir el homenaje de sus representantes, al dirigirse el rey, por la mañana, al templo para oír Misa, dijo a los reunidos, con tono solemne: *Acompáñeme la Ciudad.* ⁽²⁴⁾

En el cortejo real figuraban con las autoridades utielanas, los que componían el séquito del monarca, entre ellos, el Príncipe heredero Baltasar Carlos, que no llegaría a reinar por prematura muerte; si bien sería inmortalizado por el pincel de Velázquez, cuyo centenario, como es sabido, se celebra en el presente. El autorretrato del genial pintor es uno de los mejores cuadros que se pueden admirar en este Museo de San Pío V ⁽²⁵⁾.

Esplendoroso estaría el templo y brillante como ascua de oro, en septiembre de 1764, cobijando a la Virgen del Remedio, cuando los colmeneros, agradecidos a su intercesión, suplicada y concedida en el mes de mayo, en que por una gran sequía peligraba la floración del campo y por tanto su cosecha, encendieron, ante ella, tantas luces como abejas hallaron en un enjambre.

(19) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 76.

(20) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 192.

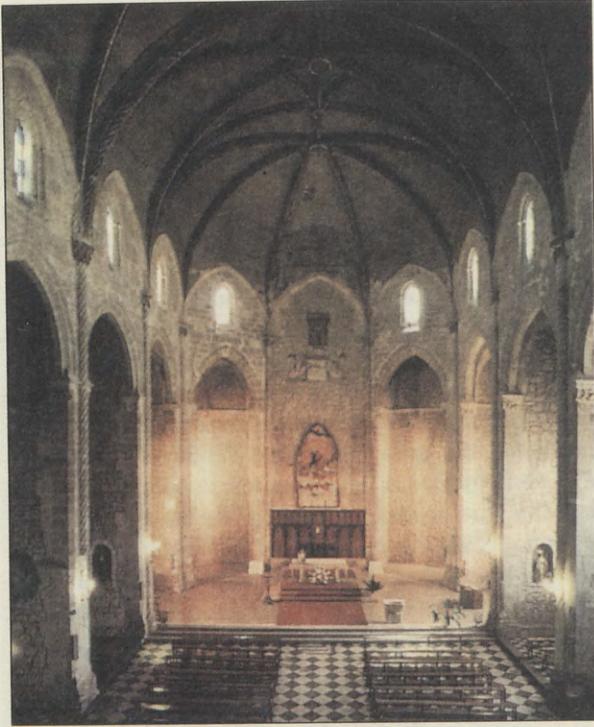
(21) Ballesteros, *ob. cit.* págs. 117-122.

(22) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 195.

(23) Ballesteros, *ob. cit.* pág. 256.

(24) La escena narrada por Ballesteros, *ob. cit.* págs. 350-351.

(25) El artista hijo de Utiel, Esteban Alcantarilla Escamilla (1856-1939), idealizó la escena de la distinguida concesión, en un gran lienzo, donado al Ayuntamiento que decoró mucho tiempo su salón de sesiones.



Interior del templo, donde se aprecian las columnas y arcos helicoidales. (Ilustración de la felicitación navideña de los sacerdotes de la Parroquia, en 1998)

Días felices los reseñados que se alternan con otros que no lo fueron. Así ocurrió en la tristemente célebre *Noche de Santa Sabina*, la del día 27 de octubre de 1728, en que una gran tormenta originó enorme riada que desbordó los cauces habituales de las aguas, inundando varias calles, con destrucción de cerca de doscientos edificios y parte de las murallas. Ballesteros comenta patéticamente el hecho, que ocasionó varias víctimas. Muchos vecinos, principalmente mujeres y niños, hallaron refugio en la iglesia ⁽²⁶⁾.

Desgraciada fue también la fecha del año 1844, del desplome de la bóveda, anteriormente indicado.

Durante las guerras carlistas, la torre sirvió de baluarte y defensa a un grupo de vecinos componentes de la milicia liberal, que en ella se hicieron fuertes al ser atacados por una partida del enemigo que se presentó en Utiel y trató de rendirlos, haciendo una gran hoguera a su pie, en la que quemaron andas de las imágenes, paja y otros combustibles, incluidas guindillas o cerecillas, para que su humo, asfixiante y picante, les obligara a la rendición. Al fin, hubieron de retirarse sin lograr su propósito. Esto ocurría el 30 de agosto de 1836.

Acontecimientos de carácter cultural han tenido efecto, también, en nuestro monumental iglesia.

Se recuerdan como más próximos la puesta en escena de una obra teatral, titulada “Retablo del Remedio”, sobre la historia de la devoción a la Patrona de Utiel, basada en lo escrito por varios autores utielanos. La dirigió el conocido Roberto Carpio — yerno del famoso actor y director de teatro, Enrique Rambal, hijo de Utiel — con varias representaciones en los días 10, 11 y 12 de septiembre del año 1985, XXV Aniversario de la Coronación Canónica de su Imagen, y que se repetiría en el siguiente.

La misma motivación tuvo el acto literario a cargo de poetas y hombres de letras de la localidad, del día 4 de dicho mes, que acabó con la intervención del Cardenal Tarancón.

Pueden citarse, igualmente, las sucesivas actuaciones de la Masa Coral Utielana, agrupación conocida internacionalmente, así como la de un notable pianista, Rafael Salinas, Doctor en Musicología y residente en San Petersburgo, que en 1996 y 1997, vino a Utiel, su patria, y dio admirables conciertos; en el último acompañado por otros buenos músicos de la población.

Por dificultades atmosféricas para hacerlo al aire libre, en una de las últimas Ferias, con ofrecimiento del Párroco, se celebró el programado Concurso de Bandas de Música y una demostración folklórica, en el recinto eclesial.

Me es muy grato el testimoniar esta vinculación de la Iglesia de Santa María a los actos señalados y reconocer que el templo ha podido añadir a su valor histórico y artístico esta función socio—cultural, ejercida a través de los siglos, que ha fortalecido, si cabe, su identidad.

LA IGLESIA DE UTIEL, BIEN DE INTERÉS CULTURAL, CON CATEGORÍA DE MONUMENTO

Los méritos de la iglesia de Utiel han sido reconocidos, oficialmente, en el informe al efecto, de los *Estudios previos*, en su lugar citados, emitido por el Servicio de Patrimonio Arquitectónico y Medioambiental ⁽²⁷⁾; dando como resultado la Resolución de 20 de enero de 1997, de la Dirección General de

(26) Ballesteros, *ob. cit.* págs. 401-404.

(27) En la documentación obrante en el señalado expediente, hay un informe del autor, firmado el 23 de abril de 1982, a petición del entonces Alcalde de Utiel, D. José Yagüe Hernández, y en relación con el acuerdo tomado por el Ayuntamiento solicitando la declaración de Monumento Histórico Artístico, la Iglesia que nos ocupa.

Patrimonio Artístico de la Consellería de Cultura, por la que se incoa el expediente de declaración de bien de interés cultural con categoría de monumento, a favor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Asunción, de Utiel (Valencia), firmada por la Ilma. Sra. D^a. Carmen Pérez García, Directora General de Patrimonio, aludida en principio y cuya presencia ennoblece este acto ⁽²⁸⁾.

Quiero agradecer ahora — y así lo hago — a la susodicha Dirección el interés mostrado por el monumento utielano así como su definición y llevar a cabo, lo antes posible, se desea, las obras ya estimadas, cuyo proyecto está en redacción, con la prioridad de aquellos trabajos que en los reiterados

Estudios y en su Análisis patológico, con detalle se determinan, para evitar los posibles riesgos que, como se advierte, pudieran producirse ⁽²⁹⁾.

Espero con ilusión, que pronto quede totalmente restaurado, como conviene, este templo Gótico de Santa María, valioso para Utiel, para la Comunidad Valenciana y para el Arte Español.

(28) Publicado en el Diario Oficial de la Generalitat Valenciana, n° 2950, del 12 de enero de 1997, págs. 3764-3769.

(29) Expreso asimismo gratitud al arquitecto D. Jose Manuel Despiu, que ahora nos acompaña, por la valiosa información de él recibida.

B I B L I O G R A F Í A

BALLESTEROS VIANA, Miguel: *Historia de Utiel*. Utiel, 1973. Segunda edición. Prólogo del Ilmo. Sr. D. José Martínez Ortiz. 665 págs. Con ilustraciones.— La 1ª con el título de *Historia y Anales de la Muy Noble, Muy Leal y Fidelísima Villa de Utiel*. Impresa en Valencia, en 1889. Hay una 3ª, de 1998.

CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración*. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Véase, Llaguno y Amirola, Eugenio.

CONTRERAS, Juan de. Marqués de Lozoya: *Historia del Arte Hispánico*. T. II, pág. 537. Barcelona. Ed. Salvat. En el capítulo: *El final del gótico en la Península*. Dice fue construido el templo de Utiel, de 1521 a 1548. Destaca la intervención de los canteros vizcaínos. Y no lo estima como arte levantino, como tampoco las iglesias del Salvador y de Santa María de Requena.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura española*. Madrid, 1965.— Indica para Utiel la influencia catalana y dice que la catedral de Perpiñán tiene las mismas proporciones.

Estudios Previos. Iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Utiel. Valencia. Promotor, Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciencia. Arquitectos: Gema Casani Gozalbo, Ignacio Docavo, Manuel López Senén. Arquitecto Técnico: Joaquín Sesé Muedra. Valencia, noviembre 1993.

GARÍN Y ORTÍZ DE TARANCO, Felipe: Director de la obra *Inventario artístico de Valencia y su provincia*. Madrid, 1983. vol. II y último. Escriben Juan Alberto Kurz Muñoz y Clara Ferrando Blanes.

Director del Catálogo monumental en la provincia de Valencia. Valencia 1986. Escriben: Jaime Esteban Senís y Juan Vicente Llorens. Págs. 385-387.— Afirma se hundió el rosetón de la bóveda el 7/07/1844, sustituyéndolo por otros de escayola y que se abrió de nuevo el templo, el 21/08/1857, de la capilla de Enríquez de Navarra transcribe la leyenda del escudo: *Mirabilia de lege tua revela oculos meos et considerabo*.

GUARNER, Luis: *Valencia. Tierra y alma de una país*. Madrid. Espasa Calpe, 1974. 806 págs. Con ilustraciones.

LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean Bermúdez.— Ed. facsímil, t. I (hay solo 2). En la edición al cap. 22, cuando habla de Juan Gil de Hontañón, págs. 156-157.

MARTÍNEZ ORTIZ, José: *La Iglesia gótica de Utiel*. En *Cronico del Regne de Valencia*. Revista de l'Associació de Cronistes Oficials, julio-diciembre, 1983.

Santa María de la Asunción. En *Utiel. Gentes, hechos y modos de vida*. Utiel, 1983. Págs. 31-34.

Las campanas de la torre. En *Utiel. gentes, hechos y modos de vida*. Utiel, 1983. Págs. 220-223.

PORTILLO, M^a. Belén: *Santiago de Villena y el barroquismo gótico en el reino de Valencia*. Premio Pere Comte, patrocinado por el Colegio de Arquitectos de Valencia, en los Juegos Florales de *Lo Rat Penat*, celebrados en Valencia, el día 30 de julio de 1964. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1967. 119 págs. XII láms.

Rat Penat, Lo, en Utiel. Valencia. *Las Provincias*, 10 de noviembre de 1896.

SARTHOU CARRERES, Carlos: *Provincia de Valencia*. Vols. I-III de la *Geografía General del Reino de Valencia*, dirigida por José Martínez Aloy. Valencia. s.a.- Lo relativo a Utiel, en el t. III, págs. 636-649.

TORMO, Elías: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Estudio geográfico J. Dantín Cereceda. Madrid, 1923. En la colección *España. Guías regionales Calpe*. Núm. III.

400 págs. Con 17 planos en color, 14 planos de ciudades y 11 de monumentos, en negro.

Torre. La vieja.....de Utiel. Contrato de su construcción, publicado por José Morro Aguilar, en la revista *El Arquitecto*. Valencia, 1893, dirigida por Roque Chabás.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Ars Hispaniae*. Arquitectura Gótica. T. VII, pág. 353.

Utielanías. Boletín informativo de la Casa Municipal de Cultura. Utiel, abril, 1957.

VILAPLANA, David: *La España gótica*. Director, Juan Sureda Pons. Vol IV: Valencia y Murcia. Coordinador, Daniel Benito Goerlich. Madrid. Ed. Encuentro, 1989. Vilaplana es el autor del artículo *Utiel. Santa María de la Asunción*.

VINAIXA, J.: *Desde Utiel*. Valencia. *El Pueblo*, noviembre, 1897.

INTRODUCCIÓN A LA ORFEBRERÍA VALENCIANA BAJOMEDIEVAL

CATALINA MARTÍN LLORIS

Universitat de València

Los estudios realizados hasta el momento sobre la orfebrería valenciana siempre han calificado el periodo medieval, desde la conquista de Jaime I hasta el Renacimiento, como el momento más brillante de esta manifestación artesanal y artística en la historia del arte valenciano.

Un artículo de Sanchis Sivera publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*,⁽¹⁾ en 1922, nos descubre un gran número de nombres de plateros que hasta ese momento sólo eran accesibles a través de las fuentes directas. El autor se limita a ofrecer una enumeración de los orfebres que aparecen en los registros del Archivo del Reino y en el Archivo Municipal de Valencia sin llegar a realizar un análisis exhaustivo del desarrollo y función de estos profesionales en la ciudad de Valencia. Además esta enumeración carece de orden y presenta una gran confusión a la hora de analizar los orfebres.

Este trabajo pretende ser una guía que ayude a comprender la importancia que estos profesionales tuvieron en el marco artístico valenciano. Es difícil realizar un catálogo de cada una de las piezas y relacionarlas con su autor ya que en los documentos las explicaciones acerca de la obra no siempre son exhaustivas, al mismo tiempo, el carácter efímero de las piezas dificulta su estudio. Sin embargo debido al gran número de piezas de orfebrería de gran calidad existentes en nuestra comunidad y a la importancia que los plateros tuvieron en esta época considero imprescindible la profundización en el estudio de la *argentería* valenciana.

Las fuentes utilizadas para la realización de este artículo son en la mayoría de los casos directas, tomadas de los encargos del rey realizados a través del Mestre Racional. Una vez concluida la búsqueda en los registros, he relacionado los datos encontrados con obras anteriores ya publicadas y he procurado realizar una introducción a la historia de la orfebrería Valenciana medieval de los siglos XIV y XV ya que este es el período menos estudiado. No he podido hacer un análisis de cada uno de

los plateros que aparecen en los documentos del Mestre Racional, me he ceñido a aquellos que tuvieron más relevancia, los que se trasladaron con el rey a distintas ciudades de la Corona de Aragón, extranjeros que eran plateros reales o aquellos de los que se conserva un mayor número de obra.

Tras mi investigación en los archivos, a partir del estudio de Sanchis Sivera y de las obras que hacen referencia al tema he podido comprobar, en la medida que los documentos me lo han permitido, que la orfebrería valenciana vive, desde el reinado de Martín el Humano (1396-1410) y durante la dinastía de Alfonso el Magnánimo (1416-1458), un momento de esplendor. Son los años en los que el rey está afianzando su reinado y son abundantes los encargos de joyas y objetos preciosos de gran valor a *argenters* de la casa real pero también de la ciudad de Valencia.

El estudio de Nuria de Dalmaes sobre la orfebrería catalana bajomedieval me ha sido de gran utilidad para la realización de este trabajo. La autora ofrece un profundo análisis de todos los aspectos que están en relación con el mundo de la orfebrería bajomedieval, las técnicas, los compradores, los *argenters*, etc.⁽²⁾

Haciendo uso de su obra y de distintos documentos encontrados en el Archivo del Reino de Valencia he realizado este estudio que únicamente pretende ser una introducción a la investigación de la orfebrería medieval valenciana, un mundo tan fantástico como desconocido.

Durante el Medievo el oficio de los plateros estaba al mismo nivel que el de los arquitectos y muy por encima del de los pintores. Las piezas de orfebrería tenían muchísimo más valor que cualquier

(1) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería valenciana en la Edad Media". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXVI, 1922, pp. 1-17; 235-259; 612-637.

(2) DE DALMASES, N., *La orfebrería catalana medieval*. Institut d'Estudis Catalans, 1992, Barcelona.

obra pictórica y esto era debido a que la población valenciana de los siglos XIV y XV era totalmente extraña la noción de "obra de arte" ya que eran las cuestiones puramente materiales las que dotaban de valor a una pieza⁽³⁾, la pintura, la escultura o la pintura eran consideradas artes mecánicas, igual que la orfebrería o el tejido de tapices. Los objetos producidos por los orfebres estaban mejor considerados por el valor añadido del material. Las obras pictóricas de fondos dorados o que imitan relicarios eran un remedo de otros objetos mejores, fabricados con metales preciosos porque carecían de recursos económicos para encargar éstos. Las piezas de orfebrería tenían muchísimo más valor material que cualquier otra y esto era debido a que en tiempos de crisis se podían fundir para realizar otra. Cuando el rey fundía alguna pieza porque se encontraba necesitado de recursos económicos siempre lo hacía bajo la promesa de que la pieza que ocupase más tarde el espacio en el que ésta había estado sería de mucha mejor calidad⁽⁴⁾.

Sin embargo el arte de la orfebrería empezó a ser considerado durante el siglo XVI como un arte menor debido a su carácter práctico y utilitario. Hacia 1590, dentro del ambiente neoplatónico, se creó una división entre *Artes mayores y menores*, en el que las artes "mecánicas" quedaron desfavorecidas con respecto a las primeras⁽⁵⁾. La realización de elementos de orfebrería, de libros, de muebles y ropas no era considerada un arte debido al carácter práctico que tenían estos objetos. Al igual que el concepto de Edad Media, creado por los humanistas en el Renacimiento, estas artes "menores" han evolucionado bajo la visión peyorativa que de ellas se había creado.

Durante la Edad Media las artes aplicadas (nombre que se le ha dado a este tipo de arte en los últimos tiempos) eran las máspreciadas por aquellas personas que ocupaban un puesto dominante en la sociedad puesto que eran muestra del rango social de su propietario. Los testamentos de reyes, príncipes y gente de la aristocracia nos permiten observar cómo aquellas personas destacadas en la sociedad de los siglos XIV y XV tenían en sus arcas un gran número de objetos preciosos que eran exhibición de su poder.

No tenían únicamente importancia a nivel civil: para la Iglesia eran objetos que además de su interés material tenían también valor espiritual, los cálices, las cruces, los relicarios poseían un valor místico interior que les dotaba de un carácter sagrado. En la obra de monje alemán Teófilo del siglo XII *Liber*

secretorum diversarium artium⁽⁶⁾ la labor del orfebre y del miniaturista procedía directamente del Espíritu Santo, al igual que los textos de las Sagradas Escrituras.

El valor sagrado que tienen las obras de orfebrería para la Iglesia ha permitido que, en general, haya llegado hasta nuestros días más obra de carácter religioso que civil. Las coronas, anillos y objetos pertenecientes a reyes y príncipes sufrían, con el paso de los años, pérdidas, extravíos y muchas veces o se empuñaban o se fundían para hacer dinero en épocas de crisis.

Mi estudio se centra fundamentalmente en los siglos XIV y XV, ya que, los elementos preciosos para el culto (cruces, altarcirtos, relicarios), y adornos de reyes utilizados durante los siglos XII y XIII, época de la reconquista y el asentamiento cristiano en Valencia, eran objetos de origen árabe o procedentes de otras tierras en la Corona de Aragón. Al ser estos objetos portátiles, es difícil su estudio y es improbable que hayan llegado hasta nosotros.

Durante este período los reyes van afianzando su poder tras una etapa bastante crítica; debido a esta nueva situación necesitan demostrar firmeza y estabilidad ante sus vasallos, de modo que durante este período los monarcas llevan a cabo una gran inversión en objetos preciosos de oro y plata. Necesitan demostrar a sus súbditos que los momentos de crisis han pasado y que se encuentran en un período álgido, rodeándose de lujo y ostentación. Ante la necesidad de exhibir la riqueza se registra en toda Europa un gran auge en el campo de la orfebrería.

Al ser los encargos cada vez más numerosos y más refinados el arte de la orfebrería adquiere cotas insospechadas. Esto obliga a los artífices a una organizaron en cofradía obteniendo privilegios y estableciéndose disposiciones reguladoras de su oficio iniciándose así su vida gremial⁽⁷⁾.

(3) FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia (1472-1522)*. Generalitat valenciana. 1996. Valencia. p. 179.

(4) YARZA, J., y MELERO, M., *Arte Medieval II*. Historia 16. 1996. Madrid., p. 187.

(5) CASTELFRANCHI VEGAS, L., *Le arti minori nel medioevo*. Jaca Book. 1994. Milán.

(6) CASTELFRANCHI VEGAS, L., " *Le arti minori...* cit. pp. 26, 27

(7) Para un estudio en profundidad del Gremio de los Plateros en Valencia remito a IGUAL UBEDA. *El gremio de Plateros (Ensayo de una Historia de la Platería Valenciana)*, Institución Alfons el Magnànim, 1956, Valencia.

(8) DE DALMASES, N., *Opus cit.*, p. 25.

Durante la baja Edad Media los reyes de la Corona de Aragón están continuamente cambiando su residencia por los diferentes palacios reales, y, cada vez que realizan un traslado, se llevan consigo todas sus pertenencias, reliquias y todos los objetos preciosos. Al acomodar una nueva estancia, llama a los *argenters* reales de la ciudad o se llevan consigo a estos orfebres de una a otra, por lo que muchas veces vemos al mismo orfebre trabajando en dos ciudades distintas y siempre descrito en los documentos como *argenter* real o procedente de la ciudad de Valencia o de Barcelona.

Otro cliente importante durante el período bajomedieval es la Iglesia. Un gran número de parroquias, monasterios, colegiatas y catedrales se adaptan a los cambios estilísticos y a las nuevas disposiciones litúrgicas. Los retablos figurados de plata dorada con policromía, pintada o vitrificada, sustituyen al altar mayor con frontales de oro y la pedrería propia del románico.⁽⁸⁾ La supremacía de la nueva religión cristiana frente a la antigua ocupación musulmana hace que la Iglesia se muestre triunfadora y se presente poderosa con gran riqueza en joyas, cálices, cruces. El deseo de poseer reliquias ante la fuerte devoción que el pueblo siente por ellas hace que los encargos de relicarios sean cada vez más numerosos.

También dentro de la Iglesia, en las catedrales sobre todo, encontramos la figura del Maestro Orfebre que es el encargado de realizar las obras que le pide la Seo. El resto de parroquias y capillas menores hacen sus encargos a orfebres de la ciudad.

A lo largo de este artículo veremos cómo los plateros de la Corona de Aragón abandonan unas técnicas y formas románicas por un estilo que encaja con el gótico que se estaba desarrollando en el resto de Europa, sin embargo, a medida que avanzamos, veremos cómo gracias al mecenazgo de Alfonso el Magnánimo y a la entrada en Valencia de orfebres italianos se abandonan los elementos góticos por unas formas más acordes con el nuevo lenguaje moderno que se desarrollará en el Renacimiento.

Para los artesanos medievales cambiar de un estilo artístico a otro supone un avance de gran magnitud ya que para ellos la "memoria" artística, la tradición al igual que en los textos medievales tiene un valor que va más allá de lo puramente material, si se rompía la tradición se acababa con la memoria auténtica, con la verdad y cualquier mínimo cambio suponía un gran avance.

Durante los siglos XIV y XV la mayoría de las veces se utiliza plata blanca o sobredorada sustituyendo al oro, predominante en la época anterior, que ahora ya sólo se utiliza para elementos únicos como anillos o coronas de reyes y, dentro del ámbito de la Iglesia, para la realización de relicarios, ya que era la pieza de orfebrería más valiosa debido al aprecio que merecía su contenido. La sustitución de la plata por el oro puede ser debida a cuestión de moda o también a causas económicas tan presentes en este período.

Otro aspecto importante es la utilización de esmaltes aplicados a las obras de orfebrería que será muy frecuente en esta época y que se realizará en la mayoría de las piezas; el origen de los esmaltes transparentes es sienés y por eso se llaman, esmaltes italianos. Sin embargo, en Cataluña, Valencia y Mallorca a la hora de aplicar esta técnica en las obras de arte no utilizan el esmalte transparente sino que aplican un esmalte de color debido a la tradición decorativa del gótico.

Las obras de orfebrería están caracterizadas por la utilización de composiciones arquitectónicas en su decoración. Las tipologías de cruces, cálices, relicarios, copones así como la composición de retablos se adaptaban perfectamente a la arquitectura de arcos ojivales, claraboyas y pináculos propios del gótico. Los ostensorios, relicarios y custodias son como microarquitecturas en las que aparecen los elementos característicos de este arte, así sí la orfebrería era manifestación artística que más importancia tuvo junto con la arquitectura, es más que probable que las nuevas corrientes artísticas entrasen por medio de este lenguaje artístico⁽⁹⁾.

Las cruces solían ser o bien de madera dorada o policromada o de metales corrientes (cristal, estaño, latón) o preciosos (oro, plata). Generalmente se adornaban con pedrería. Durante la primera mitad del siglo XIV las cruces presentaban una forma *patada* mientras que luego, durante la segunda mitad del siglo XIV y el siglo XV, los brazos se enriquecen y acaban en formas ovaladas, cuadrifoliadas o en flor de lis siempre guardando la estructura de la cruz latina.

Los relicarios podían ser de dos maneras: o una sencilla caja como un arca con placas de plata y

(9) BUCHER, François, "Design in Gothic Architecture. A Preliminary Assessment", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXVII, 1968.

ornamentación de esmaltes, como la que se da en depósito a la Catedral de Valencia en 1437⁽¹⁰⁾ y que data de alrededor de 1380 conteniendo el *Lignum Crucis*, o bien un tipo de arca que adopta una forma simétrica de edificio rectangular con arcos y elementos escultóricos explicando la vida y milagros del santo al que pertenece la reliquia. Estos relicarios son como arquitecturas en miniatura ya que guardan la tipología de arcos, pináculos, gárgolas y gabletes propia del gótico.

Los copones se caracterizan por ser una caja rectangular, sin pie y con tapa a cuatro vertientes acabada en espigón y con una cruz en lo alto, sus formas pueden variar siendo circulares, hexagonales, cuadradas.

Los cálices, siempre acompañados por su patena, son también realizados en plata dorada están compuestos por pie con forma circular, cuadrada o romboidal, eje, generalmente hexagonal y la copa que en muchos casos puede presentarse esmaltada en su interior.

Las custodias y ostensorios adquirirán una gran importancia con el establecimiento, en 1355, de la procesión del Corpus en Valencia y poco después en todo el Reino.

A la hora de estudiar a cada uno de los orfebres observamos que muchos de ellos únicamente son conocidos porque han aparecido en algún documento en asuntos relacionados con compras de casas, o testigos en algún acto, también en testamentos, ya que en este tipo de registros siempre aparece el nombre de la persona junto con su profesión pero no nos dice nada de su actividad; este tipo de fuentes son muy útiles para saber todos los orfebres que había en Valencia en esa época, sin embargo apenas proporciona información artística.

Para encontrar una nómina de orfebres remito al artículo de Sanchis Sivera de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1922). Allí se encuentran cada uno de los nombres de los plateros de los siglos XIV y XV en Valencia ya que en el presente trabajo me limitaré a analizar a los *argenteros* más importantes y de los que sabemos que hicieron obras relevantes tal y como aparecen en numerosos documentos.

Ninguno de los plateros que comenzaron a trabajar en Valencia en el siglo XIII eran valencianos⁽¹¹⁾, gracias a esta diversidad en la procedencia de los orfebres este arte adquiere un lenguaje variado y rico que se refleja en obras de gran profusión decorativa. En un privilegio con fecha 28 de Noviembre de 1309 el rey Jaime II concedía protección y salvaguarda

al platero Pedro Alemany de la nación que su apellido indica⁽¹²⁾. También podemos constatar la existencia de orfebres de origen musulmán, judío y extranjeros.

En un privilegio del 12 de Febrero de 1320 Alfonso IV el Benigno autoriza al platero Jaime Anglesio para admitir en su taller a cuatro italianos para trabajar como orfebres. También consta en un documento que en 21 de agosto de 1389 residía en Valencia un orfebre judío, Jacob Abbu, «*argentarius judeus juhirie Valentie*» que nombra procurador suyo a Pere Andreu notario de dicha ciudad, y en 20 de octubre de 1386 «*Salomón Mohep argentarius iudeus*» reconoce deber a su padre la cantidad de 200 florines de oro que le prestó por razón del oficio *argenterie* probablemente para obtener el magisterio⁽¹³⁾. Sin embargo, pese a la variación en la procedencia de los plateros el rey Don Jaime pide a García Arnaldo, ciudadano valenciano, la acuñación de moneda y más tarde la corona utilizada en Lyon en su coronación la hicieron, ya en 1374, plateros valencianos.

Sin duda el platero más importante de este período por sus innumerables encargos es **Pere Bernés**, un personaje clave y fundamental en el estudio de la orfebrería valenciana, ya que conecta con las nuevas corrientes europeas introduciéndolas en Valencia con su sello personal y creando escuela. Tenía un taller en Valencia, como parece deducirse de la concesión que el obispo Vidal de Blanes le hizo del derecho de sepultura en la Iglesia de Santa Catalina para él y su familia.

Nuria de Dalmasés lo sitúa como *argenter* de Valencia entre 1342 y 1386, pero hay documentos que hacen referencia a su actividad de orfebre hasta 1398. Se le atribuye la cruz que guarda la Vera Cruz de la Catedral de Gerona⁽¹⁴⁾ realizada entre 1350 y 1360 por la utilización de placas esmaltadas, el eje vertical del pie y el tema del Calvario. También trabajó en el retablo de esta Catedral y en el gran políptico de plata de la Catedral de Huesca.

(10) La pieza la deja en depósito Juan II en nombre de Alfonso el Maganánimo junto con otras reliquias y no es una donación de Baltasar Mercader como a veces se ha indicado cfr. DALMASES, N., *opus. cit.*, p.138. Esto lo vemos en CATÁLOGO., *Reliquias y relicarios en la expansión Mediterránea de la Corona de Aragón*. Generalitat Valenciana. 1998. Valencia., p. 152

(11) IGUAL UBEDA, A. " *El gremio...* cit, p. 32.

(12) IGUAL UBEDA, A. " *El gremio ...cit.* p. 31.

(13) IGUAL UBEDA, A. *Opus cit.,...* p. 31.

(14) DALMASES, N., *Opus cit.,...* vol I., p.31.

Realiza una imagen de plata para la capilla real de Barcelona y el 31 de diciembre de 1360 encontramos a este orfebre en Barcelona entregando al rey Pedro IV un retablo de plata dorada que había realizado en tres piezas⁽¹⁵⁾, el tema principal es la Anunciación de la Virgen María, y en la parte superior aparece la imagen de tres reyes y de la Virgen María con un niño en sus brazos. También en este retablo se encuentra la imagen de la Natividad y el sacrificio de Simeón.

Realizó una espada que en 1360 le encargó Pedro IV para la coronación de los reyes de Aragón y que según un documento dado a conocer por Sanchis Sivera, llevaba nueve medallones en esmalte, muy característico de la época, con bustos de reyes y condes de los estados además de otros adornos que se fundió en un incendio en 1469. Más tarde, en 1364, el monarca escribe al maestro y operarios de la ceca de Barcelona para que admitan a Bernés como operario para aprender el oficio. En 1369, Pedro IV le nombra escultor y cuñador de la ceca de la Ciudad de Valencia y de cualquier otra del reino con carácter vitalicio y un salario de sesenta *lliures* anuales.⁽¹⁶⁾

A partir de 1364 y hasta 1398⁽¹⁷⁾ Bernés se encuentra asentado en Valencia como encargado de la ceca y realizando diversas obras para la Catedral⁽¹⁸⁾ entre ellas se encuentra el retablo de plata y, el 2 de Enero de 1364 en una cruz de plata para utilizarla en las procesiones de domingos y festivos.⁽¹⁹⁾

Las últimas publicaciones afirman que Bernés realizó en 1380⁽²⁰⁾ el relicario del brazo de San Jorge, procedente de la capilla real de Barcelona que la reina de Chipre, doña Leonor, había regalado al rey Pedro IV de Aragón en 1377. Sin embargo, en esta fecha se encontraba trabajando en Valencia, por lo que es difícil atribuirle esta obra que estuvo en Barcelona hasta que en 1437 se dejó en depósito en la Catedral de Valencia por orden de Alfonso el Magnánimo.

Tras diversos autores finalmente se le atribuyó a Bernés la cruz procesional de Xàtiva⁽²¹⁾, esta cruz, sin contar con el astil, mide 143 cm. de altura por 77 de ancho es de plata dorada y con esmaltes translúcidos. Presenta elementos todavía románicos, con paños lisos con tan solo un filete de molduras punteadas que marcan el perfil, brazos lisos y aplicación de pedrería, de forma tetralobulada muy característica de la orfebrería bajomedieval en la Corona de Aragón. En los brazos se narran, tanto en el anverso como en el reverso distintos episodios bíblicos; el tema principal es la Pasión, la Muerte y

Resurrección de Cristo. El tema, la talla baja y la aplicación posterior de esmaltes enlaza con la corriente sienesa. Pere Bernés es de los orfebres valencianos más influidos por esta corriente pero la asimila de una forma muy personal.

El desconocimiento de la orfebrería valenciana de esta época, producido por la falta de una profunda investigación, lleva a erróneas afirmaciones por parte de las últimas publicaciones que dan a Bernés la autoría de las cruces de Jérica y Onteniente; por el contrario, se deben al platero Pere Capellades como queda documentado: la primera desde 1935⁽²²⁾ gracias a la aparición de un documento que lo certifica, y también esta documentada la segunda⁽²³⁾.

A finales del siglo XIV nos encontramos con un periodo de transición en el que llegan desde Italia nuevos plateros gracias al mecenazgo artístico de los reyes. Traen nuevas influencias estilísticas, pero los plateros valencianos se resistían a abandonar la técnica gótica tradicional, tan sugestiva y tan propicia a los refinamientos y delicadezas de la orfebrería. En la Edad Media era difícil para los artistas adaptarse a los cambios ya que por una parte la adaptación a un nuevo lenguaje al que no estaban acostumbrados era complicado y por otro lado hay que entender que durante este período los cambios no eran bien aceptados ya que rompían con esa "memoria" que para ellos tenía un sentido especial que iba más allá de lo puramente material. Con el tiempo irán adaptándose y acogiendo el nuevo lenguaje moderno que llegará desde Italia con los *argenters reals* que se trae consigo el rey Magnánimo y abandonarán el estilo anterior.

(15) MADURELL MARIMÓN, J.Mª., "Las antiguas dependencias del palacio real mayor de Barcelona" *Annalecta Sacra Tarraconensia*, t. XIV, Barcelona, 1941, pp. 129-154

(16) SANCHIS SIVERA, J. "La esmaltería valenciana en la Edad Media" Discurso de recepción del académico J. Sanchis Sivera, *Archivo de arte valenciano*, 1921, pp. 3-42

(17) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería...cit.", p. 8

(18) Pere Bernés aparece en 1364 tasando una serie de joyas de la Seo y de otras iglesias de Valencia por orden del rey para cubrir los gastos de la guerra contra Castilla. SANCHIS SIVERA, J. "La esmaltería valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, VII, 1921, pp. 22-35.

(19) SANCHIS SIVERA, J., "La Catedral... cit.", p. 545

(20) *Reliquias y relicarios*, catálogo de la exposición., p. 144

(21) RODRIGUEZ CULEBRAS, *Historia del arte Valenciano*. Edición realizada bajo la dirección de Aguilera Cerni. Biblioteca Valenciana, 1987, Valencia, p. 323

(22) VVAA., "Artes decorativas" en *Historia general del arte*. Ediciones del Prado 1994. Madrid

(23) SANCHIS SIVERA, J. "La Catedral...cit p. 56

Dentro de este período de transición se encuentra un discípulo del importante orfebre Pere Bernés: **Bartomeu Coscolla**, cuya intensa actividad está documentada a caballo entre los siglos XIV y XV. Acuñaba monedas y sellos e intervino en el desaparecido retablo de la Catedral de Valencia haciendo en 1362 una imagen de la Virgen María. Hizo numerosos trabajos para el rey, para el infante Juan y para Martín el Humano, así como para la ciudad y la Catedral de Valencia. Suya es la cruz parroquial de Catarroja y la custodia de Benasal. Con Bartomeu Coscolla desapareció la tradición más arraigada de la orfebrería gótica valenciana, el periodo siguiente hasta bien entrado el siglo XV es de transición al Renacimiento.

El 6 de abril de 1361 cobra de la ciudad por hacer un relicario de plata dorada para un hueso de San Vicente Mártir, que desapareció del relicario de la Catedral en el período comprendido entre 1336 y 1339. De 1364 a 1366 hace el relicario de plata que lleva el Corpus Christi en procesión.

En 1366 el 21 de Agosto la ciudad le paga el importe de la plata necesaria para la realización del relicario donde están los huesos de la mano de San Jorge mártir⁽²⁴⁾. Sanchis Sivera dice de las tres reliquias de San Jorge que hay en la Catedral que una es el regalo de la reina doña Leonor que ingresó en 1437; otra es el fémur que se encuentra en un tubo de cristal cerrado y sostiene la reliquia cuatro varillas de plata sobredorada, esta reliquia debe ser la que se describe en el documento de las reliquias empañadas en Barcelona en 1396 en la que aparece como un pequeño relicario de plata con huesos e insignia de San Jorge en un cañón de cristal⁽²⁵⁾. El autor señala que no sabe si esta reliquia había sido extraída de otro de los relicarios que contenían los huesos del mismo santo porque no había encontrado ninguna nota sobre ella. La tercera son el brazo y tres dedos; los huesos estaban envueltos en una bolsa de tafetán verde con una inscripción con letra del siglo XV que dice "*dues canelles del bras de sent Jordi els osos de tres dits*" todo colocado en un brazo y mano de plata sobredorada.

Dice Escolano⁽²⁶⁾ de esta reliquia que en 1372 o según otros 1373 el rey Don Pedro de Aragón dio a la ciudad de Valencia y a la milicia o cofradía de San Jorge, uno de los mayores huesos de sus dedos para que lo tuviesen bajo de dos llaves; esta es la reliquia que los Jurados y prohombres de la ciudad pidieron en nombre del prior de la casa de san Jordi a Pedro el Ceremonioso y que éste contestó el 15 de Julio de

1372 desde Barcelona diciendo que no se las iba a entregar en ese momento sino más tarde y guarnecida de plata⁽²⁷⁾; Sanchis Sivera se pregunta si será la reliquia que nos ocupa, sin embargo es difícil su estudio pues del relicario antiguo sólo se conserva una parte ya que el pie desapareció y en éste estaban grabadas las armas de la ciudad y un San Jorge en relieve grabado⁽²⁸⁾. Además no coinciden las fechas ya que según el documento la ciudad le pide el relicario en 1366 y Escolano dice que fue en 1372.

Es delicada de aclarar esta situación ya que las hipótesis han ido complicando la atribución correcta con el paso del tiempo. La descripción de Escolano, aunque no se encajan las fechas, se adapta a la autoría de Coscolla; sin embargo, el relicario con forma de brazo mencionado por Sanchis Sivera que es el que realizó que posee tres dedos y parte del brazo y del que se ha perdido el pie no puede ser el mismo de Escolano ya que en el pie aparecía la marca de punzón de Barcelona. Probablemente la descripción de Escolano se adapta al relicario que realizó Coscolla del que lamentablemente nada se conserva⁽²⁹⁾.

Tampoco pueden ser ninguno de los otros dos porque uno es el fémur y el otro es el relicario donado por la reina de Chipre, doña Leonor, que entró en la Catedral en 1437.

Otros autores afirman⁽³⁰⁾ que Bernés es el autor de estos dos relicarios de San Vicente mártir y el de San Jorge que nos ocupan alegando que fueron realizados poco después de 1373 para la capilla de los Jurados de la ciudad de Valencia

Encontramos a Coscolla realizando una imagen de San Jaime en un documento de 1369 a 1390 donde aparece una libranza del sacristán mayor de la Iglesia de Villarreal, de 260 sueldos. La plata utilizada para esta imagen había sido dejada para este fin

(24) SANCHIS SIVERA, J. "*La orfebrería ...cit.* p. 11

(25) VILAR BONET, M^a. "*Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina María de Luna*" *Medievalia* 8, 1989, Barcelona, pp. 329-348

(26) ESCOLANO, G. *Décadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Edición de Juan Bautista Perales), Terraza, Aliena y Compañía Editores, Valencia, 1878.

(27) MADURELL I MARIMOND, "*Regesta documental de reliquias y relicarios de los siglos XIV y XIX*" *Annalecta Sacra Tarraconensia*. Vol XXXI, Valencia, 1958, pp. 291-324

(28) SANCHIS SIVERA, J., "*La Catedral...cit.*", pp. 393-405

(29) Por lo complejo de este tema me reservo una detallada explicación para un artículo dedicado exclusivamente a las reliquias y relicarios de San Jorge.

(30) CATALOGO., *Orfebrería y sedas valencianas*. Excmo. Ayuntamiento de Valencia. 1982. Valencia

en una manda del testamento de un tal Domingo Guerola, rector que fue de la iglesia⁽³¹⁾. En 1396 hace los lados derecho e izquierdo del retablo de plata de la Catedral de Valencia.

En 1397 se le atribuye la realización del relicario de la Verónica de la Virgen, esta reliquia que hace su ingreso en la Catedral en 1437 con el depósito de Alfonso el Magnánimo procedía de la capilla del palacio real de Barcelona, es de plata sobredorada repujada y cincelada con elementos de fundición y calados, tiene esmaltes translúcidos y piedras preciosas con las armas de Aragón en el pie en la caña y en el marco. En 1437 el relicario ya guardaba estas características. Si el relicario hubiese sido realizado en 1397 y en esta fecha estaba en la capilla de Barcelona tendríamos que encontrar a Bartomeu Coscolla trabajando en esta ciudad durante este tiempo, no aparece en documentos catalanes ni se hace ninguna referencia en los archivos valencianos a esta obra.

El 2 de marzo de 1400 cobra Coscolla por hacer un paño de oro para una sepultura de la Catedral; también realiza un tabernáculo a expensas del Papa Luna. El 20 de Noviembre de 1416 hace un relicario de plata sobredorada para llevar el cuerpo sagrado de Jesucristo a Benasal. El 4 de mayo de 1422 cobra *pro quoddam flore liri de argento quem operatus fui ad opus imaginis virginis marie sedis predictae* y repara la copa de un cáliz de plata.

Pere Capellades cuya actividad se documenta hacia 1366. En 1389 es el encargado de realizar la cruz procesional mayor de Jérica⁽³²⁾. La cruz presenta tipología típica del gótico de final del siglo XIV; vemos una clara influencia del círculo de Bernés y la tradición sienesa en el tema; es la Pasión; en el anverso está Cristo crucificado con Dios Omnipotente sobre él. En el reverso aparece la Justicia. Técnicamente trabajada en la forma tradicional con cincel y repujada sobre un alma de madera. Las placas tetralobuladas en los brazos y cuadradas en la cruz.

El 2 de Septiembre de 1392 firma Capellades un convenio para hacer una cruz parroquial de plata con destino a la iglesia de Onteniente.⁽³³⁾ En ella podemos ver las mismas características que veíamos en la de Jérica. El tema es la Pasión; en el anverso aparece Cristo crucificado rodeado de la Virgen y San Juan y al reverso vemos a Cristo triunfante en la mandorla rodeado de los evangelistas escenificados por los animales. La cruz guarda las características propias de la escuela de Bernés; técnicamente sigue la misma tipología de la de Jérica. Tiene también las placas tetralobuladas en los brazos y cuadradas en

la cruz y una gran riqueza escultórica que deja atrás los leves perfiles del románico que veíamos en las primeras obras de Bernés. Después de la realización de estas obras, Pere Capellades recibe un encargo real, la realización de una vajilla para el monarca el 26 de Septiembre de 1419⁽³⁴⁾.

Destaca también en este período **Bernat Santalinea**, nacido hacia 1360 y muerto en 1437; seguramente se formó en Valencia trasladándose más tarde a Morella donde se establecería definitivamente. Obra suya es la cruz procesional de Traiguera y la *Creu dels Lleonets* de la Catedral de Tortosa⁽³⁵⁾ la ejecutó alrededor de 1426⁽³⁶⁾. Entre los motivos eucarísticos, hay un *Agnus Dei* en el reverso que refleja una influencia bizantina. En la obra de Nuria de Dalmases aparece en un época calificado como *argenter del senyor rey, habitant en la Vila de Morella* realizando en 1416 un sello de plata.⁽³⁷⁾ También hace en 1402 una vajilla por encargo de la ciudad para regalársela a Martín I.

En la primera mitad del siglo XV y antes de la asimilación del Renacimiento en Valencia aparecen un gran número de plateros, tanto reales como de la ciudad, que hasta el momento eran desconocidos. Nombres de *argenters* valencianos y extranjeros que, aunque algunos de ellos sí habían sido nombrados, no se había hablado de su obra o quedaban prácticamente en el olvido debido a la importancia tanto de sus antecesores como de sus predecesores.

El estilo renacentista entrará en una zona de fuerte tradición gótica y esto creará un arte propio, ya que al unirse el nuevo lenguaje a una tradición que los orfebres no quieren abandonar originará un lenguaje exclusivamente valenciano. El rey Magnánimo y su corte; junto con las decisiones de los jurados de la ciudad, realizarán cada vez más encargos en los que se puede apreciar un corte clásico. Mientras, la iglesia, no desea renunciar al estilo refinado y decorativo del gótico fiel reflejo del pasado de una Iglesia

(31) DOÑATE SEBASTIA, J. M.ª, "Orfebrería y orfebres valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1969, pp.28-31.

(32) PÉREZ, J.M.ª. "Orfebres o argenteros en la Arciprestal de Jérica" *Anales del centro de cultura valenciana*, 1935.

(33) SANCHIS SIVERA, J. "La Catedral ... cit.", p. 546

(34) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería... cit.", p. 238

(35) IGUAL ÚBEDA., "El gremio...cit.", p.40.

(36) ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*. T. II. Institución Alfons el Magnànim. 1977. Valencia., p. 93

(37) DE DALMASES, N. "La orfebrería medieval... cit.", vol: II., p. 132.

triumfante, y se muestra más reticente a abandonarlo decidiéndose aún por un corte tradicional.

Un importante orfebre es **Bernat Daries**, que fue uno de los orfebres mayores de la Catedral además de aparecer documentado en Barcelona. El 16 de septiembre de 1410 cobra por realizar los candelabros del altar mayor de la catedral de Valencia. El 7 de Julio de 1411 aparece en Barcelona mencionado como *argenter* ciudadano de Valencia en un documento en el que pide que le devuelvan el dinero que le deben.⁽³⁸⁾

Realiza unos candelabros para la capilla real que aparecen documentados del 16 de Julio al 26 de Diciembre de 1426. El 16 de Julio de 1426 compra plata para hacer los candelabros⁽³⁹⁾ y el 27 de Septiembre de ese mismo año cobra 40 florines de oro para dorar el pie⁽⁴⁰⁾ y el 26 de Diciembre de 1426 se le paga por los dos candelabros grandes de plata dorada hechos por orden del rey en los meses de julio, agosto, septiembre y octubre.⁽⁴¹⁾

Más tarde cobra por otros dos candelabros y un cáliz con patena y nueve esmaltes con las armas de Aragón y Sicilia, libras y espigas, dicho cáliz el rey lo da a la capilla de Santa María de Gracia del convento de San Agustín de Valencia.

El 20 de Agosto de 1426 es nombrado platero de la Catedral Juan Pérez, que ocupa el puesto de Bernardo Daries tras su muerte. También realizó copas para el premio del juego de la ballesta.

Guido Antoni y **Joan de Pisa** son dos *argenters* italianos que tienen una gran importancia ya que son *argenters* reales de la ciudad de Valencia seguramente traídos por el rey Alfonso el Magnánimo.

En los documentos de 1424 a 1436 siempre nos aparecen los nombres de estos dos orfebres en la misma época, realizando ambos trabajos para la casa real. Trabajarán antes en Zaragoza y en Barcelona que en Valencia debido al carácter nómada de los monarcas, sin embargo, así como Joan de Pisa aparece en tres documentos de los archivos catalanes, Guido Antoni sólo aparece en los valencianos, esta es la razón por la que se desconocía su actividad en otra ciudad que no fuese Valencia. Sin embargo, tras la búsqueda archivística en Valencia vemos a este orfebre trabajando en Barcelona y Zaragoza como Joan de Pisa.

Pese a tener ambos el rango de *argenters* reales desde sus primeras apariciones en los registros valencianos, han sido orfebres olvidados por los estudios realizados sobre la platería valenciana. Quizá

esto sea debido a que, el carácter civil de su obra, ha impedido que llegue hasta nosotros.

Joan de Pisa realiza numerosas obras como queda demostrado en los registros del archivo del Reino. La documentación de este orfebre empieza en 1425, un año más tarde que su compañero Guido Antoni, trabajando en Zaragoza⁽⁴²⁾, y a partir de 1426 hasta 1429 lo vemos en Valencia⁽⁴³⁾ realizando numerosos encargos reales. Ya en 14 de abril de 1429⁽⁴⁴⁾ le encontramos realizando unas obras en Barcelona con su cargo de *argenter* real. A partir de este momento desaparece de los archivos valencianos y no vemos su nombre hasta 1451⁽⁴⁵⁾ cuando se le describe como *argenter* de Barcelona en 1451 y 1452, en tres documentos, siempre calificado como platero de aquella ciudad.

Este *argenter* real es el encargado de la compra de oro y plata para Alfonso el Magnánimo, además de realizar numerosos encargos monárquicos. A lo largo de los registros del Mestre Racional los encargos a este orfebre son constantes, hace desde obras menores como joyas, pulseras, collares, anillos; también hace bordados para los trajes de sus caballeros⁽⁴⁶⁾, *confiters*, vajillas, hasta obras de más importancia como cálices o copas para su capilla⁽⁴⁷⁾, regalos a la

(38) DE DALMASES, N. "La orfebrería medieval... cit., vol. II, p. 65

(39) ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en lo sucesivo, ARV) Mestre Racional, núm. 8766, f. 70v

(40) ARV, Mestre Racional, núm. 8766, f. 102v

(41) ARV, Mestre Racional, núm. 8766, f. 125v.

(42) La documentación de Joan de Pisa en Zaragoza empieza el 6 de Febrero de 1425 realizando para el rey un joyero de oro (ARV. Mestre Racional, 8760, f.72v, SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería...cit., p. 618). El 2 de Abril de 1425 compra oro y plata en Zaragoza para *guarnecer el met* (ARV. Mestre Racional 8760, f. 78v, SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería... cit., p. 618). En mayo de 1425 continúa trabajando en Zaragoza en el *guarniment del met* (ARV. Mestre Racional. 8760, f. 80r y ARV Mestre Racional, 8760, f. 92v). El último trabajo que hace en esta ciudad es un *encesar* para su capilla el 15 de mayo de 1425 (ARV, Mestre Racional, 8760, f. 93r, SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería... cit., p. 618).

(43) El primer documento en Valencia es del 14 de enero de 1426 y hace referencia a la compra de oro y plata para la realización de un *cabaç* (ARV. Mestre Racional, 8761, f. 65r)

(44) ARV, Mestre Racional, reg. 8774, f.169 r

(45) En la obra de DALMASES, N. "La orfebrería medieval... cit., vol. II, p. 120

(46) ARV. Mestre Racional. Reg 8772, f. 153r. SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit., p. 619.

(47) ARV. Mestre Racional, 8764, f. 79r y también en ARV, Mestre Racional, 8764, f. 92r

reina, al rey de Castilla, o a sus caballeros⁽⁴⁸⁾. Entre sus obras más destacadas encontramos dos imágenes de plata de 1425 en las que aparecen los apóstoles San Simón y San Judas, así como otras obras para la capilla real. También realiza ornatos para letras y libros en oro.⁽⁴⁹⁾

Entre los trabajos que realiza en Barcelona encontramos un relicario que representa el busto de Santa Catalina, realizado junto con Joan Urgellés de la orden de los dominicos, y actuando como avalado de Bernat Lleopart que es *argenter* del rey⁽⁵⁰⁾. También aparece en otros documentos actuando como avalador o testigo; lo curioso de su aparición en los archivos catalanes es que se le describe como *mestre* en 1451 y en 1452 en la realización del busto de Santa Catalina se le describe como *argenter* de la ciudad de Barcelona cuando él había adquirido el cargo de *argenter* real en Valencia.

Guido Antoni aparece en los documentos a partir de 1424⁽⁵¹⁾, ya desde un principio como *argenter* real, en este año está documentado en Barcelona hasta 1425 que aparece trabajando en Zaragoza⁽⁵²⁾ hasta 1426 que esta, ya definitivamente, en Valencia⁽⁵³⁾. Realiza, además de la compra de plata y oro, adornos personales para el rey, collares⁽⁵⁴⁾, pulseras, anillos⁽⁵⁵⁾ y *paternostres* para su servicio, pero también para regalar a distintas personalidades y adornos para vestidos⁽⁵⁶⁾; igualmente es el encargado de comprar diamantes y gemas⁽⁵⁷⁾.

Entre las obras importantes, que aparecen generalmente minuciosamente descritas en los documentos del Mestre Racional, destacaríamos: en 1424 realiza un cáliz de oro que le manda hacer el rey para el monasterio de Montserrat⁽⁵⁸⁾, una imagen de San Miguel con el demonio a sus pies de oro⁽⁵⁹⁾, dos lanzas de plata blanca para la capilla real de Barcelona⁽⁶⁰⁾ realizadas en 1424.

Trabaja al mismo tiempo que Joan de Pisa y en las mismas ciudades, sin embargo cuando Joan de Pisa desaparece de los registros valencianos en 1429, Guido Antoni sigue realizando obras reales hasta 1432⁽⁶¹⁾. No le vemos trabajando en Barcelona posteriormente, simplemente en esta fecha deja de hacer obras de orfebrería.

Al verlos siempre juntos en los registros, al mismo tiempo en Barcelona o en Zaragoza trabajando para el rey nos hace pensar que el monarca cada vez que se desplazaba a cada una de las ciudades se llevaba consigo a sus empleados reales como parte de su séquito, ya que los poseedores de un

cargo al servicio del rey debían estar siempre a disposición de la corte.

Joan de Castellnou hace su primera aparición documental en Barcelona el 3 de noviembre 1422 cuando aparece como *argenter* valenciano residente en Barcelona y da poderes a su hermano, notario valenciano, por asuntos de pensiones y censales. El 26 de febrero de 1426 un documento en Valencia le describe como *argenter* de Valencia y está vendiendo unos censos. A partir de este momento no aparecen más datos sobre él en nuestra ciudad hasta 1442, cuando está trabajando en la custodia de la Catedral de Valencia.

El 10 de Julio de 1432 aparece un documento en Barcelona en el que Joan de Castellnou y Jaume Palau descritos calificados como *argenters* ciudadanos de Barcelona, reconocen haber dado a María, viuda de Montsospir, dos candelabros de plata, sobre este tema hay dos documentos más, del 26 de abril de 1433 y el 29 de Diciembre del mismo año en los que el orfebre aparece titulado como *argenter* de Barcelona. El 19 de agosto de 1441 está en Girona, calificado como

(48) SANCHIS SIVERA, "La orfebrería ... cit.", p. 614

(49) ARV, Mestre Racional, 8765, f.112r, " en amortcement de la compra de V onces daur per ops de fer grafets e I guarniment daur en I libre del dit senyor".

(50) DE DALMASES, N. "La orfebrería medieval... cit.", vol II., p. 120

(51) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ... cit.", p. 614.

(52) Aparece en el Archivo del Reino de Valencia documentado en Zaragoza: el 31 de mayo de 1425 realizando *collars, cadenes, fermalls* en ARV, Mestre Racional 8760, f. 93v y el 31 de mayo de 1425 realiza en Zaragoza el *guarniment de el met* para Francesc Derill en ARV, Mestre Racional 8760, f. 93v. (SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit.", p. 614); el 28 de Junio de 1425 realiza su último trabajo en Zaragoza el *guarniment de una sella* en ARV. Mestre Racional 8760, f. 121v

(53) ARV. Mestre Racional 8764, f. 56v, realiza unos platos para que el rey regale al Maestro de Santiago, *frare seu*. SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit.", p. 614

(54) ARV. Mestre Racional, 8773, 142 r. SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ... cit.", p. 614

(55) ARV. Mestre Racional, 8769, 162 r. SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit.", p. 614

(56) ARV. Mestre Racional, reg. 8764, ff. 85v, 102r, 102v, 131r, reg. 8765, f. 71v, 77v, 82r, 99r, reg.8768, f.148 r, reg. 8769, f:98v, 105r, reg 8771, f. 133r, 133v, reg 8774, f. 169 r, reg. 8776, f. 104v., reg. 8777, f. 54 v SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ... cit.", p. 614.

(57) ARV. Mestre Racional 8767, f. 78r SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit.", p. 614.

(58) ARV, Mestre Racional, 8759, f. 116r. SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit.", p. 614.

(59) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ...cit.", p. 614.

(60) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería ... cit.", p. 614.

(61) ARV, Mestre Racional, reg. 9390, f. 33 v.

argenter de Barcelona firmando un contrato con el convento de San Francisco de Girona para hacer un cáliz y una patena. Sin embargo, en un documento de este mismo año en Girona se muestra cómo Francesc Artal se compromete a acabar una cruz para el monasterio de Ripoll iniciada por Joan de Castellnou, platero activo en Barcelona; según Sanchis Sivera en este momento se encontraba realizando la custodia de la Catedral en Valencia como demuestra el documento del 13 de junio de 1442. Ya desde este momento se asentará en Valencia donde realizará todos sus trabajos.

El 11 de Septiembre de 1447 aparece un documento en el que se muestra cómo realiza una imagen de plata sobredorada redonda con la imagen de San Bartolomé con el diablo bajo sus pies para el Convento de San Francisco de Valencia. En este mismo año su hermano, el notario de la villa de Sagunto y escribano de la corte de la Bailía, Jaume de Castellnou, es el encargado de realizar las escrituras referentes a las obras arquitectónicas que se están haciendo en esta capilla⁽⁶²⁾.

Más tarde, ya en Valencia lo encontramos en múltiples documentos de todo tipo en 1449 realiza una cruz para la iglesia de San Esteban y el 14 de octubre de 1452 nombra un procurador.

A partir de 1453 trabaja únicamente en la Catedral de Valencia realizando obras para la custodia y el altar mayor. Es nombrado Maestro de la misma el 1 de Julio de 1454 y a partir de este momento el trabajo en ella es continuo: el 26 de Junio de 1455 realiza imágenes de plata para la custodia, el 19 de septiembre de 1457 repara la imagen de la Virgen del altar Mayor, en 1460 hace algunas soldaduras y retoques. El 14 de Septiembre de 1461 cobra por cuatro imágenes de cobre de San Vicente y San Lorenzo y dos profetas para el altar mayor.

En 12 de agosto de 1462⁽⁶³⁾ trabaja en la realización del pie de un *lignum crucis*⁽⁶⁴⁾ que fue donado en 1326 por Constanza de Hohenstauffen, emperatriz de Nicea y que procedía del testamento de Juan de Aragón, arzobispo de Toledo, que la poseía en usufructo. El relicario es de plata sobredorada y cincelada con elementos de fundición.

Se sabe con exactitud que el 6 de Septiembre de 1465 se llama a Joan de Castellnou maestro de la catedral y se le paga por la realización de la Virgen de alabastro y su silla que hay sobre la puerta⁽⁶⁵⁾, haciendo el 20 de Septiembre de ese mismo año la corona de la Virgen. El 10 de Febrero de 1466 cobra 100 sueldos por la realización de una imagen de la Virgen María.

A Joan de Castellnou se le hizo el encargo de la realización del nuevo retablo de plata de la Catedral, sin embargo, debido a los constantes problemas sufridos para su construcción se retrasó durante largo tiempo el proyecto y no lo llegó a realizar.

En el nuevo retablo se reutilizaron aquellos elementos que no habían sido afectados por el incendio de 1469 como la hornacina central con la imagen exenta de la Virgen y los rectángulos laterales con las escenas de la Vida y la Muerte, este aspecto hay que tenerlo en cuenta a la hora de estudiar la pieza ya que se mezclan en ella elementos de tradición gótica con otros que ya pertenecen al nuevo lenguaje moderno. Entre los nuevos orfebres se encuentran plateros italianos como Joan Nadal, Nicolau de Florencia, y Francesc Cetina que vienen a trabajar a Valencia movidos por el espíritu cosmopolita que el rey Alfonso el Magnánimo creó durante su reinado en todas las ciudades de la Corona de Aragón.

Algunas publicaciones afirman⁽⁶⁶⁾ que en 1404 se pidió a Jaime Castellnou la realización del Espíritu Santo pero que no lo llegó a hacer, tal vez por fallecimiento. Deben haberse equivocado en las fechas ya que la de 1404 no es en absoluto correcta siendo el incendio del primer retablo de plata en 1469. Además discuto la participación de Jaume Coscolla ya que su cargo era el de notario de la villa de Sagunto y escribano de la corte de la Bailía y no el de orfebre. En esta fecha aún vivía ya que en 1447 estaba trabajando en las escrituras del convento de Santo Domingo de Valencia. Otra publicación⁽⁶⁷⁾ nos sitúa a Jaume Castellnou entre los plateros colaboradores con Bernabo Thadeo entre 1492 y 1507 en el retablo de plata atribuyéndole la imagen de la Virgen realizada en 1470.

A última hora trabajó en el retablo el platero pisano Bernabo Thadeo de Piero da Ponce (1492-1507) del cual puede decirse que fue el verdadero

(62) VVAA., *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de Valencia* (Documents) Generalitat Valenciana, 1996, Valencia., p. 60

(63) En SANCHIS SIVERA, J. "*La orfebrería... cit.*", p. 626 el autor nos da otra fecha el 12 de agosto de 1463. "*ratione manufacture pedis crucis ligni domini quam de presenti fabricatur*".

(64) SANCHIS SIVERA, J. "*La Catedral... cit.*", p. 546

(65) SANCHIS SIVERA, J. "*La Catedral... cit.*", p. 546

(66) IGUAL ÚBEDA., A. "*El gremio... cit.*", p. 45

(67) RODRIGUEZ CULEBRAS, *Historia del arte Valenciano*. Edición realizada bajo la dirección de Aguilera Cerni. Biblioteca Valenciana, 1987, Valencia, p. 135

artífice de la obra y uno de los artistas cruciales para la entrada en Valencia del nuevo lenguaje romano⁽⁶⁸⁾. Desaparecido el retablo en la Guerra de la Independencia pero conocido por un dibujo anterior⁽⁶⁹⁾ podemos ver en él pilastras con motivos *a candelieri* en los netos, querubines en los vasos de los capiteles, grutescos en los frisos y organización tripartita del entablamento, arcos trilobulados, conopiales y en medio punto dan al retablo un aspecto italianizante unido a la tradición gótica anterior, con abovedamientos vahídos y columnas de ordenación clásica.

Sin embargo, y como hemos mencionado la obra no es únicamente de Bernabo Thadeo, sino también de otros artistas que con él trabajaron aunque fue él quien realizó además de algunas historias la última mano de lo ejecutado por los otros artistas. No hay que olvidar que muchos de los elementos del nuevo retablo procedían del anterior siendo esta la razón de la unión de elementos de tradición gótica con nuevos aspectos modernos del Renacimiento.

Bernardo Lleupart⁽⁷⁰⁾ documentado entre 1419 y 1461 es oriundo de Valencia pero ciudadano barcelonés a partir de 1422. Aprendió el oficio de Marc Canyes y de sus obras se conserva actualmente el relicario de la Vera Cruz de 1419 procedente de Sant Cugat del Vallés y la cruz de San Nicolás de la Cofradía del mismo nombre de 1425.

Aparece en los documentos valencianos en 1424 en un documento junto con Guido Antoni en razón de un cáliz para el Monasterio de Montserrat y ya se le describe como *argenter* de la ciudad de Barcelona.

En 1426 nos lo sitúa un documento realizando la imagen de Santo Tomás para la capilla de Barcelona, en ellos se describe a este platero de la ciudad de Barcelona, entonces habitante de la ciudad de Valencia, que aparece en los registros como platero de la casa del rey, cobrando 5644 sueldos por la realización de una imagen de plata dorada del apóstol Santo Tomás que le había mandado hacer el rey para su capilla en la ciudad de Barcelona.⁽⁷¹⁾

Aparece otro dato importante en los documentos de Valencia; el 25 de agosto de 1431 datado en Barcelona, Bernat Leupart, *argenter* de la casa del rey en Barcelona realiza dos imágenes plata dorada con San Bartolomé y San Jaime el menor apóstol⁽⁷²⁾ sin especificar en el documento para que capilla se realiza.

A partir de este momento aparece de nuevo localizado en los documentos catalanes a partir de 1435 y siempre en Barcelona. A juzgar por el número de documentos debió ser además de *argenter* real uno

de los orfebres más importantes de esta ciudad por la cantidad de documentación encontrada y la variedad en la clientela.

Sus obras barcelonesas comienzan con una cruz de plata dorada para la Iglesia de San Nicolás. En 1437 en Junio desde Capua Alfonso el Magnánimo le escribe una carta a su conseller Mateu Pujades sobre la obra de plata que este orfebre realiza en la Capilla Real sin especificar la ciudad. El 19 de Julio de 1436 el Monasterio de Santa María de Serrateig le paga por una cruz de plata, en 1439 se le paga por obras de orfebrería realizadas para la celebración de la vigilia de Nuestra Señora de Agosto en la catedral de Barcelona, en 1441 en Barcelona; continúa realizando obras de orfebrería en la capilla de San Jordi para las fiestas de su patrón. El 15 de Mayo de 1444 trabaja para la capilla de la casa de la Diputación haciendo dos candelabros, una hostiera y una cruz y en agosto de este mismo año realiza para la Generalitat un portapaz, un cáliz, una patena y dos *canadelles* de plata dorada.

Continúa trabajando sin descanso: el 23 de Junio de 1446 la Generalitat de Cataluña le paga por una cruz del Evangelio y un par de candelabros para la capilla de la casa de la Diputación de Barcelona. El 16 de Enero de 1449 Alfonso el Magnánimo escribe desde Nápoles a Guillem de Vic para que le pague por las imágenes de los tres santos apóstoles Mateo, Felipe y Macià. En 1451 aparece un documento junto con otros orfebres, entre los que se encuentra Joan de Pisa descrito como mestre, para que reconozcan los joyeros realizados por Francesc Artau.

El 21 de agosto de 1452 en un documento aparece un convenio entre Joan de Pisa señalado como *argenter* de Barcelona, y fray Juan de Urgelles de la orden de los dominicos por la realización de una imagen de Santa Catalina en la que actúa Bernat Lleupart como avalador y *argenter* del rey. En 1455 continúa haciendo imágenes para el rey Alfonso el Magnánimo de San Luis, el Angel Custodio, San Bernabé.

(68) BÉRCHEZ, J., ZARAGOZÁ, A., "Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María". Tirada aparte del libro *Valencia. Arquitectura Religiosa*. Tomo X de la obra de Conjunto MONUMENTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Generalitat Valenciana, 1995, Valencia., p. 4.

(69) BÉRCHEZ, J., ZARAGOZÁ, A., "Iglesia Catedral...cit. p. 24.

(70) Nombrado también Laupart y Llopart.

(71) SANCHIS SIVERA, J. "La orfebrería...cit.", p. 631. La fecha es 1426 y no 1427 como nos transcribe Sanchis Sivera en su obra.

(72) ARV. Mestre Racional. Núm. 8780, p. 108 v.

El 11 de Febrero de 1460 en Barcelona aparece el testamento de Bernat Lleupart actuando como testimonio, entre otros, Miquel Comes, *argenter* de Barcelona.⁽⁷³⁾

A lo largo del estudio hemos podido comprobar el ritmo frenético de trabajo de estos profesionales del metal del medievo valenciano, esto nos permite constatar que la platería valenciana de los siglos XIV y XV es un aspecto fundamental a la hora de analizar este período. Sin embargo, es un campo olvidado por la historiografía de los últimos años. A pesar de que a partir del 1500 sí existen estudios, catálogos e inventarios de obra el período anterior siempre ha sido olvidado.

La orfebrería es, junto con la arquitectura, la expresión artística más importante del la Edad Media, no obstante ha sido relegada junto con otras artes menores de gran interés en el estudio de este período. El estudio y análisis de las obras de orfebrería nos permite constatar que estos objetos guardan en sí una gran labor artística, son microarquitecturas en las que aparecen escenas pictóricas y escultóricas que se hicieron eco de las nuevas manifestaciones artísticas.

Durante la segunda mitad del siglo XV entra en Valencia a través de la Seo el Renacimiento gracias a importantes pintores, escultores y arquitectos que se hacen eco del nuevo estilo. Pero también entra el nuevo lenguaje a la romana a través del altar de plata de la Catedral de Valencia que de 1492 a 1507 hizo Bernabo Thadeo de Piero de Ponce, utilizando elementos renacentistas en pilastras, capiteles, frisos y entablamentos. Este orfebre conseguía una mezcla entre el nuevo lenguaje la romana y la tradición autóctona. Esto es un ejemplo de la importancia que tiene para el estudio histórico artístico de la baja Edad Media en Valencia la *argentería*.

El análisis de cada uno de los plateros nos demuestra el movimiento artístico existente en este campo durante los siglos XIV y XV. En ciudades como Barcelona o Valencia se observa la presencia de orfebres de distintas ciudades europeas y las obras de estos artistas demuestran influencias del norte de Francia, el centro de Italia e incluso muestran aspectos característicos del realismo flamenco. Al igual que el resto de las artes, incluso las denominadas mayores como la arquitectura, pintura y escultura, la orfebrería se hace eco de las nuevas corrientes artísticas y es un campo de gran interés para el análisis y estudio de los cambios estilísticos que sufren las artes a lo largo de la historia.

Sin embargo, la falta de obra llegada hasta nosotros y un análisis profundo de las piezas conservadas nos impide profundizar en este aspecto.

El análisis realizado en este artículo es únicamente una introducción a este mundo desconocido y escasamente estudiado de la orfebrería medieval. Es necesario realizar una nueva transcripción de los textos medievales para ponerlos en relación con los últimos estudios publicados en otras ciudades que nos permitan tener una visión más amplia de la orfebrería medieval. Una aportación de nuevos datos que gracias a tesis doctorales como la de Nuria de Dalmases nos permiten avanzar en el estudio de este lenguaje artístico.

Mi deseo era el de realizar un estudio profundo de cada pieza y cada orfebre sin embargo catalogar cada una de las obras y autores es una ardua tarea debido a la escasa perdurabilidad de las obras y los documentos. Espero que este trabajo ayude a avanzar en la investigación de este campo para conseguir una historia documentada y fiable de estas artes decorativas que durante el medievo ocuparon las cotas más altas de aceptación y que perdieron su protagonismo durante el renacimiento y hasta la actualidad siendo conocidas en esta época como "artes menores".

(73) Todos estos documentos que hacen referencia a la actividad de Bernat Lleupart en Barcelona están perfectamente desarrollados en la obra de DE DALMASES, N. "La orfebrería medieval...cit .", vol II., pp. 88, 89, 90 y 91.

LOS PENDIENTES MASCULINOS EN LA PINTURA VALENCIANA Y EUROPEA. SIGLOS XV-XVIII

ROSA E. RÍOS LLORET
SUSANA VILAPLANA SANCHIS

EL PENDIENTE MASCULINO EN LA PINTURA EUROPEA Y VALENCIANA

Patrimonio de la mujer, el pendiente, cuando en Occidente lo ha llevado un hombre, se ha relacionado con lo diverso y con lo insólito, incluso con lo perverso⁽¹⁾. Es privativo del esclavo, el moro, el bufón, el enano, el actor, el poeta, el músico, el homosexual, el aventurero, el revolucionario, el pirata, el corsario, el marino. Dibujos y grabados del siglo XVIII muestran a hombres como Robespierre o Saint Just con un aro de oro en su oreja izquierda, prueba de su fidelidad a la revolución y de su postura crítica frente a un mundo que repudiaban. Hacia 1799, la Francia jacobina impulsó el uso de arracadas en forma de asa de cesto para ambos sexos (BOUCHER, F. 1967). Los marinos, piratas y corsarios, hombres al margen de convenciones sociales consideradas esenciales para el resto de los mortales, también llevan pendientes, como sir Walter Raleigh, que en muchos de sus retratos, como el anónimo de c. 1588, aparece con uno en la oreja izquierda. Los motivos son variados, para algunos representarían sus nupcias con el mar, para otros son símbolo de valentía: un marino que ha cruzado dos océanos tiene derecho a llevarlo como claro exponente de su pericia y coraje. Hay quien piensa que está relacionado con el hecho de que son apátridas y el oro de su pendiente es el pago que recibe quien los entierre, en el caso de que su muerte se produzca lejos del mar que fue su vida. Llevar un pendiente un hombre ha sido, e incluso es, una transgresión a lo acostumbrado, a lo ordinario, a lo habitual.

Las causas de esta identificación con lo extravagante están relacionadas con las bases mismas de la cultura occidental. En Grecia y Roma el pendiente es un ornamento específico de la mujer o, en todo caso, del esclavo, pero, desde luego, no lo es del varón.

El otro pilar de la sociedad occidental, el cristianismo, tampoco ha favorecido el uso de esta alhaja entre los hombres. Aunque no hay una prohibición tajante por parte de la Iglesia, se considera algo propio de

mujer, y no es conveniente lo que suponga disfrazarse o atribuirse características del otro sexo. Los orígenes judaicos del cristianismo están en la raíz de esta consideración. En el mundo hebraico antiguo, los hombres y las mujeres no llevaban pendientes porque eso suponía una condición de esclavitud, inaceptable para el pueblo escogido, que sólo puede ser servidor de Dios. Los animales se marcan, los hombres no; sólo es aceptable la esclavitud si el esclavo desea seguir siéndolo:

Si adquieres un siervo hebreo, te servirá por seis años; al séptimo saldrá libre, sin pagar nada. (...) Si el amo le dio mujer, y ella a él hijos o hijas, la mujer y los hijos serán del amo, y él saldrá solo. Si el siervo dijere: Yo quiero a mi amo, a mi mujer y a mis hijos, no quiero salir libre, entonces el amo le llevará ante Dios, y acercándose ante la puerta de la casa o a la jamba de ella, le perforará la oreja con un punzón, y el siervo lo será de por vida.

(Éxodo, 21, 2-6)

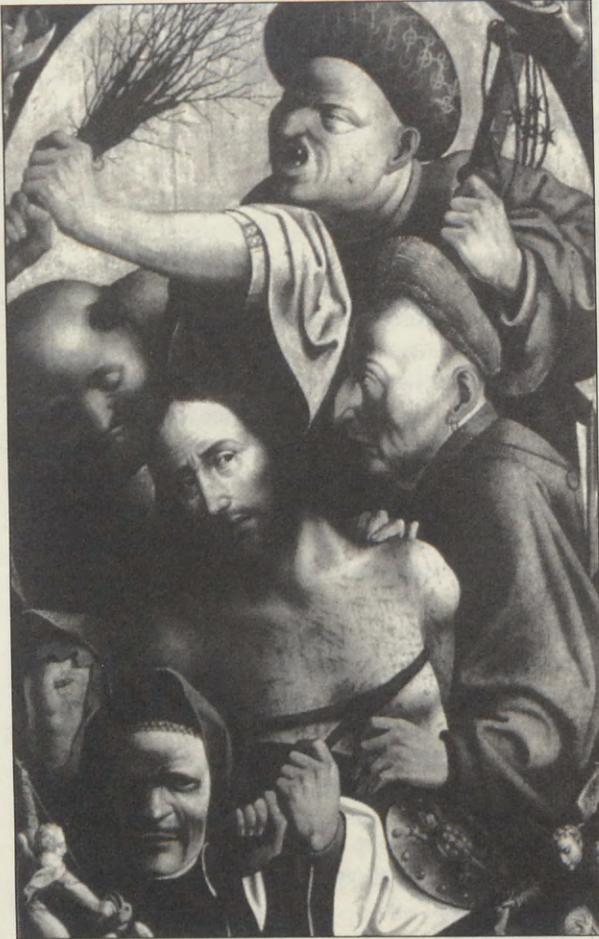
La Inquisición española castigaba a los considerados como criptojudíos, además de infligirles otras penas a ellos, a sus hijos y a sus descendientes:

Quedaban sometidos a ciertas regulaciones suntuarias y no se les permitía vestir ropas con adornos de oro o de plata, llevar joyas ni montar a caballo.

(ROTH, C. 1979, Págs. 92-93)

Si la prohibición de su propia religión no fuera suficiente motivo para evitar el uso de los pendientes, las normas de la Inquisición señaladas bastarían para disuadirlos. Y sin embargo, en la pintura europea aparecen a veces representaciones de judíos con aretes en sus orejas. En el Museo de Bellas Artes

(1) En *El martirio de Santa Justina* de Veronés, actualmente en la Galería de los Uffizzi de Florencia, el negro que la ajusticia lleva un pendiente



(Fig. 1).- Prendimiento. Taller del Bosco.
Valencia, Museo de Bellas Artes.



(Fig. 1bis).- Flagelación. Taller del Bosco.
Valencia, Museo de Bellas Artes.

de Valencia se encuentra el *Tríptico de los Improperios*: en su puerta lateral izquierda, en la tabla llamada del *Prendimiento* (Fig.1), hay un soldado con un aro con cascabel en la oreja izquierda, y en la puerta lateral derecha, la tabla llamada de la *Flagelación* (Fig.1bis), muestra a un personaje de perfil con un aro a su espalda sujeto por dos cadenillas a otros dos aretes más pequeños que penden de los lóbulos de sus orejas. Esta obra de taller presenta grandes similitudes con otras del Bosco, como *Cristo cargando con la Cruz*, actualmente en Gante, Musée de Beaux-Arts, en la que también hay un hombre con pendientes y con aros en la barbilla. Lo mismo sucede en otra obra de este artista, *Cristo ante Pilatos* (Princeton Art Museum), en la que también un esbirro lleva un aro en el labio. Todos estos personajes que acosan y torturan a Jesús están representados con un aspecto

canallesco, de una fealdad y deformidad verdaderamente repugnantes. El terrible pecado que cometieron aquellos que mataron a Cristo, los judíos, se explicita plásticamente mediante un aspecto físico que sólo es la visión de un alma malvada. Los pendientes acaban de componer a los personajes dándoles una imagen de primitivismo y de animalidad que se asocia con aquellos que lo usan.

La actuación del Tribunal del Santo Oficio en Valencia contra los judíos fue muy dura entre 1478 y 1530, con más de 2354 procesados, de los cuales un 45% fueron condenados a muerte real o en efigie, y sin embargo, en la pintura valenciana, aunque no se ahorra una imagen negativa del hebreo, éste no aparece nunca con pendientes. La razón estriba, quizás, en que al ser una importante minoría en el Reino de Valencia se sabía de sus costumbres y normas

religiosas y no hubiera parecido creíble esta representación.

Algo semejante sucede en el Islam. Contrariamente a una opinión generalizada, el buen musulmán no debe llevar pendientes. El carácter femenino del pendiente es la razón de que, entre los musulmanes, sólo los eunucos puedan llevarlos, porque no se les considera auténticos hombres. En los Dichos de Mahoma, en lo referente a la norma del vestido y de la apariencia, se niega o se prohíbe que el hombre lleve cualquier cosa que le asemeje a la mujer:

Prohibición a los hombres y a las mujeres de tomar las apariencias del otro sexo en la vestimenta, o en modales y comportamientos.

Ibn Abbas, que Dios esté complacido con ambos, narró que el enviado de Dios —la paz y las bendiciones de Dios sean con Él— “maldijo a los hombres que imitan a las mujeres y a las mujeres que imitan a los hombres”

(Dichos del Profeta)

Así, aunque en amplias zonas de Yemen, de Etiopía, de Persia y, en general, del Cercano y Lejano Oriente, ha sido una costumbre tribal muy extendida, su uso siempre fue anterior al Islam. Un musulmán ortodoxo no aceptará este uso, aunque sea una tradición de su pueblo. Si bien no existe una prohibición explícita, en el Corán se lee:

No tenéis que desear unos y otros lo que Dios ha dado a unos y a otros.

(Sura, 4. *De las mujeres*. Alaiia, 32)

En la pintura valenciana tampoco aparece el musulmán adornado con pendientes. Por ejemplo, en el *Retablo de San Vicente Ferrer* de Miguel del Prado, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una de las tablas representa a San Vicente Ferrer predicando ante un grupo de personajes cuyas vestiduras los caracterizan como moriscos, y, desde luego, no llevan pendientes. El cuadro titulado *Santa Catalina*, del Maestro de Altura, también en el citado Museo, muestra a la santa que pisa la cabeza de un moro, y éste tampoco lleva pendientes. El hecho de que la población valenciana de la época estuviera compuesta en gran parte por moriscos hasta bien entrado el XVII, y el conocimiento de sus costumbres impedían la aparición de un adorno que se sabía que no era propio de ellos.

La existencia de esclavos fue legal hasta la revolución francesa, cuando por primera vez se dicta un decreto de abolición de la esclavitud, lo cual



(Fig. 2).- *El hallazgo de Moisés (detalle)* Veronés. Madrid, Museo del Prado.

no significa que esta actitud fuera común entre los gobiernos europeos y americanos. En los siglos XVI, XVII y XVIII, se puso muy de moda entre las clases adineradas la posesión de un niño o un joven esclavo negro, al que se vestía ricamente y se convertía en un objeto más de ostentación de la riqueza de sus amos. La costumbre de marcarlos con un aro en la oreja era muy antigua, y el pendiente se convirtió en el distintivo de su marginalidad y subordinación. En la pintura europea son muchos los cuadros en los que aparecen esclavos negros con pendientes. La escuela veneciana, con la suntuosidad y riqueza de sus pinturas, que mostraban al mundo la pompa de una república que se había lucrado con el comercio con el Lejano Oriente, tiene múltiples ejemplos: en *El hallazgo de Moisés* (Fig.2), de Veronés, actualmente en el

Museo del Prado, aparece en primer término un joven negro con un aro en su oreja, el mismo que vuelve a mostrarse en otra obra de este artista, *Las bodas de Caná*, ésta en el Museo del Louvre. En la pintura flamenca y holandesa del XVII también aparecen esclavos, igual que en la veneciana, nunca como protagonistas sino como un elemento más que demuestre el boato de una corte o de sus amos, un ejemplo de ello es el cuadro de Abraham Teniers *Un cuerpo de guardia*, hoy en el Museo del Prado, donde pinta a un niño asistente negro con pendiente de oro y perla pinjante. Probablemente tuviera la misma condición el joven con turbante y rasgos africanos que aparece en el cuadro de Hendrick Ter Brugghen *La vocación de San Mateo* (1621), en el Centraal Museum, Utrecht. Este gusto por pintar al esclavo con todas las características de su condición no se da en la pintura valenciana ni en la española. De hecho, uno de los mejores retratos de Velázquez es el de su esclavo Juan de Pareja, y en él, el artista sevillano reviste de tal dignidad a su modelo que sólo el color de su tez y la documentación existente sobre su persona permiten calificarlo como tal. Las causas de esta reticencia quizá estén en la postura de la Iglesia ante la esclavitud, las múltiples pragmáticas contra el lujo, y la propia actitud regia, que no favorecían que en las pinturas aparecieran representaciones de aquello que no estaba bien visto por la sociedad ni permitido por la religión. Todo ello no significa que en España o en Valencia no existieran, como lo demuestra la lectura del *Llibre del Consolat del Mar*, donde aparecen registradas las llegadas de esclavos incluso para los obispos, o de los inventarios y testamentarias, en los que se convierten en otro bien que se regala a parientes o amigos.

En la citada *Bodas de Caná* de Veronés, también aparece un enano con arete. Los locos, bufones y enanos, tan populares en la Edad Media y durante toda la Edad Moderna, podían llevar aros y cascabeles en sus vestidos, pero el pendiente indicaba su condición de esclavos. De hecho, en las pinturas de Velázquez donde los representa, nunca llevan pendientes. F. Bouza (BOUZA, F. 1991) habla de la ropa de estas personas, que venía determinada por la propia decisión del amo. Aunque el verde era el color del bufón porque se le relacionaba con la alegría y la locura (ROSEN, G. 1974), a menudo se les vestía de ricos atuendos para que la burla fuera más certera. Incluso podían llevar joyas: cadenas de oro, como la de Perico de Santervás, bufón de Doña Juana de Austria; el broche de plata dorada del valenciano Bañuñes, hombre de placer de la corte; la cruz de oro

de Agustín Profit... lo que sí es cierto es que no llevan pendientes. Y es que la identificación de este ornamento con lo femenino habría supuesto aumentar en todos ellos, y aquí podríamos incluir a cómicos y actores, "una fama pecaminosa, incluso nefanda, como la que aureolaba a ganapanes, pajes, galopines y músicos⁽²⁾ cantores" (BOUZA, pág. 68, 1991). Quevedo los condena como vendedores de su cuerpo; Villalón los califica de impúdicos, y la reiterada comparación de los truhanes y las meretrices llega incluso al refranero popular (BOUZA, pág. 71, 1991). Lo cierto es que, junto a una sexualidad tan claramente expresada, su persona estaba rodeada de un halo de ambigüedad. La participación de algunos de estos truhanes en las fiestas cortesanas vestidos de mujer provocó gran escándalo en las autoridades religiosas de su tiempo, por ello las críticas morales, los avisos y censuras a la relación del monarca y de los nobles caballeros con estos hombres de placer aparecían periódicamente. La consideración de la homosexualidad como un pecado que debía ser perseguido por la Inquisición⁽³⁾ acaba de explicar la imposibilidad de que este ornamento femenino pudiera ser llevado libremente por un hombre y mucho menos que éste apareciera pintado con él en la España de los Austrias.

En la corte de Isabel I de Inglaterra, en cambio, el pendiente se puso de moda entre los hombres. El hecho de que la autoridad suprema de la nación fuera una mujer tal vez favorecía una cierta permisividad ante lo que se consideraba una costumbre femenina. También en cortes con una cierta ambigüedad sexual se permitió y alentó esta costumbre entre los hombres, y se hizo muy popular entre los jóvenes acompañantes de los reyes una perla en forma de pera colgada de sus orejas. Así sucedía en la Francia de Enrique III, en la que el monarca se rodeaba de un séquito de jóvenes caballeros⁽⁴⁾ a los que se les conocía como "los caprichos de Enrique" (GOUBERT, P. *Historia de Francia*, 1987). El propio rey también aparece en grabados y pinturas con un pendiente en la oreja.

(2) Dirck van Baburen pinta *Joven tocando el laúd*, (1622). Centraal Museum, Utrecht. El muchacho lleva en la oreja izquierda un aro del que cuelga un hilo con un lazo en su remate; o el pendiente de arete que lleva *El flautista* de H. Ter Brugghen son dos ejemplos de jóvenes músicos con pendiente.

(3) En diciembre de 1622 fueron quemados por sodomía cinco jóvenes *putos*: un paje del duque de Alba, dos criados del conde de Villamediana, un esclavo mulato y Mendocilla, el bufón. F. Bouza, *op. cit.* pág. 68.

(4) Una sátira de la corte francesa de Enrique III sobre la bisexualidad del rey y sus cortesanos se titulaba *L'Isle des hermaphrodites*.



(Fig. 3).- Carlos I de caza (detalle).
París, Museo del Louvre.

En los retratos de William Larkin de importantes personajes de la corte inglesa de las dos primeras décadas del siglo XVII, los caballeros lucen un pendiente con perla, costumbre que también había adoptado el monarca. Saslow dice que cuando Jacobo I subió al trono se dijo de él que *hemos tenido al rey Isabel y ahora tenemos a la reina Jacobo* (SASLOW, J. M. 1989). Su hijo Carlos I siguió esta misma moda, como lo prueban los retratos que le hizo Van Dyck (Fig.3), y sin embargo, la imagen del monarca se alejaba mucho de la que proyectaba su padre. Casado felizmente, siempre trató de mostrar su armonía matrimonial y rechazó lo que consideraba frívolos excesos de la corte paterna. La causa del mantenimiento de este adorno que tan femeninas connotaciones había tenido en el reinado anterior, era la difusión de las modas persas y orientales que seguirán otros caballeros, como lo demuestra el retrato que A. Van Dyck



(Fig. 4).- Retrato de un oriental (detalle). Rembrandt.
Munich, Pinacoteca.

le hace a sir Robert Shirley en 1622 y es que los nobles ingleses de finales del XVI y principios del XVII visten de modo fantástico antes de que la fuerza del puritanismo ensombreciera la vida y utilizara el negro como base de todo ropaje.

Este gusto de la aristocracia y clases adineradas por lo oriental fue muy popular en la Europa de finales del XVI y principios del XVII (LAVER, J. 1990), debido a las relaciones comerciales que se establecieron con estas lejanas tierras. Jan Lievens pinta hacia 1628 un cuadro titulado *Un oriental*, (Postdam, Castillo de Sans-Souci), cuyo protagonista lleva pendiente, como también lo usa *El noble eslavo*, (1632), (Metropolitan Museum. Nueva York), *El retrato de noble polaco*, (1637), (National Gallery. Washington) o el *Retrato de oriental* (Fig.4), (1633). (Pinacoteca de Munich), de Rembrandt, que también se disfraza de oriental en un autorretrato de 1632. Este artista no



(Fig. 5).- El Emperador Domiciano (detalle).
Obrador de Zurbarán. Col. particular.



(Fig. 6).- Epifanía (detalle). Rodrigo de Osona.
San Francisco, Fine Arts Museum.

dudó en representarse con pendientes. Así aparece, entre otros, en el autorretrato de 1642, e incluso su propio hijo Tito, en un cuadro que pintó su padre, lo luce. Se ha explicado esto por el interés del pintor por el disfraz. También es cierto que era costumbre entre los pintores holandeses hacer lo que se llamaban *tronijes*, es decir, cabezas de personajes, pero es que además existía un interés muy acusado por lo exótico⁽⁵⁾, que hay que relacionar con sus colonias y con las intensas relaciones comerciales con Oriente. Unas y otras le proporcionaban los pingües beneficios que permitían mantener a la República. En este mundo lejano esta costumbre ornamental del pendiente masculino estaba plenamente enraizada (RÍOS, R.E. y VILAPLANA, S. 1999). España también conocía lo exótico gracias a sus colonias americanas: ¿por qué entre nosotros no se dio ningún

retrato de estas características, aun sabiendo que en las culturas maya, azteca e inca los reyes y nobles guerreros llevaban pendientes? Las relaciones entre Holanda y el mundo oriental eran fundamentalmente económicas, y el fenómeno de aculturación fue posible. Mientras que España y las tierras americanas establecieron una relación de tipo colonial y de conquista en la que una cultura, la española, sometió a otra a la que consideraba atrasada y a la que obligó a adoptar unas señas de identidad que eran

(5) En esta línea Rembrandt pintará dos cabezas de negros, y es de todos conocida su afición a recrear los vestidos lujosos y las más extravagantes joyas en los personajes del Antiguo Testamento, baste recordar *El festín de Baltasar*, y el pendiente de media luna que lleva el monarca.



(Fig. 7).- Epifanía (detalle). Pablo de San Leocadio. Gandia, Convento de Santa Clara.



(Fig. 8).- Epifanía. Gregorio Bausá. Monasterio de El Puig. Valencia.

las suyas y, por lo tanto, lo propio americano sé consideraba como sinónimo de salvaje y necesitado de redención. En este sentido resulta interesante que en una pintura española, concretamente del obrador de Zurbarán, *El emperador Domiciano* (Fig. 5), éste se represente con un enorme pendiente. Benito Navarrete (NAVARRETE, B. 1998) dice que el carácter festivo y decorativo de ésta y otras pinturas de la misma serie de los *Emperadores* se debe a que iban destinadas a los salones y ayuntamientos coloniales. Dirigidas al mercado americano, no resulta allí extraño, ya que el uso del pendiente masculino había sido habitual entre las sociedades indias. Si exceptuamos estos casos, la pintura dedicada a satisfacer a la clientela peninsular no tiene imágenes de hombres con pendientes. Si a lo dicho se añade la mala fama y el peligro que podía llegar a sufrir un hombre con un pendiente en nuestro país, se comprende que ni la excusa de lo exótico pudiera permitir su representación.

Sólo en un caso ha sido posible y abundante la imagen del hombre con pendientes en la pintura española y valenciana: en las Epifanías. Rara es la representación de un rey Baltasar posterior al siglo XV que no lleve pendiente. En la pintura europea, entre otras, se encuentran: la de Hans Memling de 1479, que se halla en el Hospital de San Juan de Brujas, o la del Museo del Prado del mismo autor; el *Tríptico de la Epifanía* de El Bosco; la de Durero, de la Galería de los Uffizi en Florencia; el cuadro de Hendrick van Balen del Museo del Prado; el de Abraham Bloemaert, en el Centraal Museum de Utrecht; Tiépolo también pinta a Baltasar con pendiente, al igual que Marino Rossi o Rubens en la *Epifanía* del Museo de Amberes. En la pintura española encontramos la *Epifanía* (1589) de Roland de Moïss que, aunque nacido en Brabante, desarrolla aquí su arte, o *La Adoración de los Magos* de Velázquez, que está en el Museo del Prado. En Valencia también ha habido muy dignos ejemplos: Rodrigo de

Osona en dos *Epifanías*, la de San Francisco, (Fine Arts Museum) (fig. 6) y la de Londres, (Victoria and Albert Museum); la de Paolo de San Leocadio, en el Convento de Santa Clara Gandia (fig.7); la de Gregorio Bausá (fig.8), depositada en el Monasterio de El Puig; o la de José Vergara, de la Academia de San Fernando en Madrid.

Según M. Antolín, ningún texto sagrado determina el número de los magos, ni sus nombres, ni sus edades, ni sus razas (ANTOLÍN PAZ, M., 1989). José Luis Morales (MORALES Y MARÍN, J.L. 1989) dice que el calificativo de mago hay que buscarlo en el término *mogh*, que en lenguaje vulgar de los persas sasánidas equivaldría a sacerdote. Rodríguez de Ceballos (RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., 1989) señala que su patria varía según las opiniones, aunque todas coinciden en atribuirle un origen oriental: o son árabes, o etíopes o persas. Así, el tema de la *Adoración de los Magos*, además de su significado teológico, incorpora todo el exotismo que la Edad Media europea imaginaba en el lejano Oriente (PÉREZ-HIGUERA, T., 1994). Casi se podría decir que este aspecto es el que más interesa en las representaciones, donde

se introducen rasgos orientalizantes en los vestidos e incluso en las alhajas, y aparecen los ricos pendientes de oreja que los lleva sólo el rey Baltasar. A este rey se le da en un escrito, las *Excerptiones* atribuido falsamente a Beda el Venerable, el calificativo latino de *fuscus*, de tez morena (GÓMEZ SEGADE, J.M., 1988). Desde finales del siglo XIV, el color del rey negro será reflejado fidelísimamente en todas las representaciones de la Epifanía (LUJÁN, N., 1985).

Así pues, la figura de Baltasar reúne las dos características del uso del pendiente por un hombre: el orientalismo y la negritud. Ambas, considerados más o menos negativos. Uno y otra se limpian porque quien lleva el pendiente simboliza, con su persona y atavío, que el continente africano y el lejano mundo de donde proviene, adoran al Mesías, el Dios verdadero. Sólo esto hace que su imagen se acepte, lo cual demuestra que este pequeño ornamento de apariencia inocua no es sólo una moda, sino que contiene en él todo un universo de alegorías y de símbolos que trascienden del propio objeto. Las joyas, también en este caso, son signos culturales y elementos ineludibles de la civilización.

B I B L I O G R A F Í A

- ANTOLÍN PAZ, M.: "La Epifanía en el Arte", en *La Navidad en el Arte*. Centro Cultural del Conde-Duque. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989.
- BOUCHER, F.: *Historia del traje en Occidente. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Ed. Montaner y Simón, S.A. Barcelona, 1967.
- BOUZA, F.: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Ed. Temas de Hoy. Madrid, 1991.
- GÓMEZ SEGADE, J.M.: Iconografía navideña en el arte medieval. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, tomo I, nº 1, 1988.
- GOUBERT, J.: *Historia de Francia*. Editorial Crítica. Barcelona, 1987.
- LAYER, J.: *Breve historia del traje y de la moda*. Ed. Cátedra. 3ª ed. Barcelona, 1990.
- LUJÁN, N.: *Historia y leyendas de los Reyes Magos*. Jano, nº 642. Madrid, 1985.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: "Imagen plástica del ciclo de la Navidad", en *La Navidad en el Arte*. Centro Cultural del Conde-Duque. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989.
- NAVARRETE, B.: *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. Consorcio de Museos. Generalitat Valenciana. Valencia, 1998.
- PÉREZ-HIGUERA, T.: *Puer natus est nobis. La iconografía de la Navidad en el arte medieval*. Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, 1994.
- RÍOS LLORET, R.E. y VILAPLANA SANCHIS S.: *Hombres y Pendientes*, revista "Dúplex" (en prensa), Barcelona, 1999.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: *La Navidad en el Arte*. Centro Cultural del Conde-Duque. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989.
- ROSEN, G.: *Locura y sociedad. Sociología histórica de la enfermedad mental*. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- ROTH, C.: *Los judíos secretos. Historia de los marranos*. Editorial Altalena. Madrid, 1979.
- SASLOW, J. M.: *Ganímedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Ed. Nerea, Madrid, 1989.
- ^Yahya Al-Nawawi: *El jardín de los piosos. De las palabras y dichos del último profeta. Escrito por el imán y erudito al-Nawawi*. 1676 de la Hégira. Editado en Beirut. Líbano, 1968. Trad. de Abdul Rahim Yagmour.

LOS HERNANDOS Y EL SPAGNUOLO DE FLORENCIA

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Corren tiempos favorables para la popularidad de las creaciones artísticas de Fernando Yáñez de Almedina y Fernando de Llanos, y el subsiguiente debate entre los estudiosos españoles y extranjeros sobre los problemas que les afectan. Buena parte de la motivación ha correspondido a la muestra pictórica *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, celebrada en Valencia entre el 5 de marzo y el 5 de mayo de 1998, y cuyo comisario ha sido Fernando Benito ⁽¹⁾. En los meses siguientes, el oportuno traslado de parte de dicha exposición a Florencia, con el lema *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* ⁽²⁾, ha buscado la conexión de los tocayos hispanos con sus raíces formativas y laborales en la península cisalpina. En concordancia con tales asuntos, planteamos aquí una reflexión personal sobre los Hernandos, el Ferrando Spagnuolo de Florencia y la problemática derivada de las obras que pueden adjudicárseles en su etapa italiana.

Verdadero nudo gordiano de los dilemas que afectan a ambos pintores, es saber cuál de ellos colaboró con Leonardo en la *Batalla de Anghiari*. Han sido harto citadas las dos referencias documentales a "Ferrando Spagnolo, dipintore", en las cuentas correspondientes a la afamada y perdida composición leonardesca para el Palacio Viejo de Florencia ⁽³⁾. Karl Justi, al contemplar los retablos de la capilla albornojana de la Catedral de Cuenca, antecedió a todos al vincular a Yáñez con ese Spagnuolo que ayudaba al maestro de Vinci en 1505 ⁽⁴⁾. Con posterioridad, se ha producido un verdadero aluvión de propuestas identificadoras, aunque el criterio mayoritario se inclina hacia Fernando de Llanos.

Por nuestra parte, mantenemos una opinión heterodoxa al respecto. El punto de partida aceptado por todos se basa en la discriminación estilística de los doce paneles del altar mayor de la seo valentina. Se subraya, por lo general, que la media docena de tableros de Llanos sería el característicamente leonardesco. Así, los dos soldados arrodillados a la



(Fig. 1).- Fernando Yáñez. Santos Eremitas. Milán, Pinacoteca de Brera.

- (1) F. BENITO (Comisario): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 5 de marzo-5 de mayo de 1998.
- (2) F. BENITO Y F. SRICCHIA SANTORO (a cura di): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*. Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio-30 luglio 1998.
- (3) G. GAYE: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, 1840, pp. 88-90.
- (4) K. JUSTI: "El misterio del retablo leonardesco de Valencia". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n° 114-116 (1902), p. 207.

izquierda en la *Resurrección*, la Virgen con el Niño de la *Huida a Egipto*, varios personajes de la *Epifanía*, etc. Según este esquema, la consecuencia lógica a la que se llega es que él sería el Spagnuolo de Florencia. Sin embargo, se olvida un hecho determinante. La otra media docena de historias, correspondientes a Fernando Yáñez, muestra el mismo número de caracteres claramente derivados del maestro italiano. Véanse, si no, la absolutamente leonardesca Virgen del *Pentecostés*, las cinco doncellas de la *Visitación* o las inconfundibles fisonomías viriles del grupo de la izquierda de la *Presentación de María en el Templo*, por no agotar los ejemplos.

Además, deben incluirse en el debate otras variables de no escasa trascendencia. El leonardismo de Fernando de Llanos, al menos por la producción conocida hasta la fecha, puede ser calificado como periférico. Únicamente fructifica cuando calca con literalidad los modelos más trillados del maestro, como pueden ser los mencionados guerreros de la *Resurrección* de la catedral de Valencia. Por llamativas que resulten tales citas, y aún más debido a su proximidad cronológica a la *Batalla de Anghiari*, no deja de desconcertar que el supuesto colaborador-discípulo de Leonardo sea incapaz de impregnarse de otra cosa que de meros apuntes literales. Estos, sin duda alguna, podrían ser reproducidos por cualquier pintor que fuera provisto de un modelo copiado por otro artista con una legibilidad suficiente, sin precisar del trato directo con la fuente originaria.

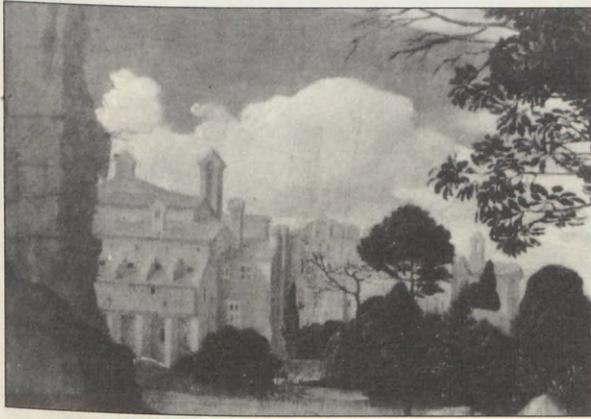
Uno de los legados estéticos en verdad substanciales de Leonardo se centra en sus inconfundibles fisonomías femeninas de diseño ovalado, mirada baja y ensimismada vida interior marcada por la más indefinible sonrisa jamás pintada. Siempre nos ha llamado la atención lo escasamente concordes con este paradigma que resultan las facies femeninas pintadas por Llanos. Las doncellas de la *Natividad de María* de la Catedral de Valencia son florentinas, pero no dependen de Leonardo. Por el contrario, sí lo hacen las acompañantes de María e Isabel en la *Visitación*. María Luisa Caturla las calificó como derivadas de Giorgione⁽⁵⁾, y la pintura toda ha llegado a considerarse como uno de los tableros menos leonardescos del retablo de la seo⁽⁶⁾. No coincidimos con ninguna de las dos apreciaciones. Antes que venecianas, las doncellas de la *Visitación* son florentinas (véanse, como referentes, los frescos de Ghirlandaio en Santa María Novella); y sus rostros, desde luego, no podrían explicarse sin Leonardo⁽⁷⁾.



(Fig. 2).- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.

El análisis de los catálogos individualizados de los Hernandos resulta sumamente ilustrativo. Tanto en Valencia como en Almedina y Cuenca, la producción de Hernandiáñez refleja sin equívocos el componente formativo leonardesco. Pero, ¿dónde se percibe éste en el Llanos de la catedral de Murcia o con la participación de taller que se quiera de Caravaca? De los dos socios, sólo el leonardismo de Yáñez es en verdad inmanente, y el único que no

- (5) M.L. CATURLA: "Ferrando Yáñez no es leonardesco". *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), p. 37.
- (6) D.A. BROWN: "Attributed to Fernando Yáñez de la Almedina". En J.BROWN y R.G. MANN: *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*. National Gallery of Art, Washington, 1990, p. 132.
- (7) P.M. IBÁÑEZ: "Los Hernandos en la Catedral de Valencia". *Goya*, nº 265-266 (1998), p. 211.



(Fig. 3).- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle).
Milán, Pinacoteca de Brera.

puede explicarse más que por un aprendizaje junto al maestro. Como ya hemos escrito en algún otro lugar, si la crítica hernandiana se empeña en identificar a Llanos con el Spagnuolo de los documentos florentinos, se verá obligada a imaginar una nueva *Batalla de Anghiari* para que cuadren los estilemas que enriquecen el arte del almedinense.

Observamos también, con cierta sorpresa, que el que hemos denominado síndrome clónico de los Hernandos mantiene toda su vigencia en la actualidad. Los rasgos definitorios de esta frágil hipótesis implican que ambos artistas estudiaron codo a codo en Valencia (o incluso, que Yáñez fue discípulo de Llanos), que marcharon luego juntos a Italia y que allí, en estrecha colaboración, desarrollaron un intenso aprendizaje e incluso obras en común. Tales creencias no son sino un reflejo condicionado en la historiografía de los escasos seis o siete años en que formaron compañía en Valencia, proyectando ilusoriamente dicha cooperación al resto de sus biografías, como si de una especie de hado inevitable se tratase.

Aceptando las reglas del juego en este terreno de la mera fantasía, podríamos especular con que Llanos fuese, en efecto, el colaborador de Leonardo durante la realización de la *Batalla de Anghiari*. Asimismo, se podría suponer que Yáñez fuese un joven ayudante que acompañó a Llanos tanto en la sala del Papa de Santa María Novella, donde se dibujó el cartón, como en la sala del Gran Consejo del Palacio Viejo de Florencia, donde se produjo la fallida ejecución del mural. La propia inanidad juvenil del almedinense explicaría que sólo se mencionara a un Fernando español en los documentos florentinos,

tanto en las cuentas relativas a la obra como en el *Anónimo Magliabechiano*, algunas décadas posterior. Sin embargo, todo esto pugna con la edad que cabe suponerle a Yáñez en 1505, sus dotes superiores a las del presunto maestro-asociado Llanos y el hecho de poderle atribuir, en solitario, una labor pictórica concreta en la misma Italia. Los extremos del problema vuelven, pues, a los planteamientos ofrecidos más arriba.

Nacido probablemente a mediados de la segunda mitad del siglo XV, Yáñez pudo haberse trasladado a la vecina península recién finalizado su aprendizaje del oficio en España, permaneciendo allí hasta principios de 1506, durante una decena de años más o menos. En el itinerario geográfico que debe imaginársele en Italia, le calculamos una estancia nada breve en el ducado de Milán durante los últimos años del Quattrocento. Lo prueban las dos únicas piezas italianas que aceptamos de su mano y el examen de sus primeras realizaciones en España. Allí pudo ya saber de Leonardo, que desde 1482 moraba en la capital lombarda al servicio del duque Ludovico Sforza. El interés del desplazamiento quedaba claro porque, bajo la autoridad del Moro y con la conducción de Bramante y Leonardo, Milán se había transformado en el foco iniciador del primer clasicismo renacentista.

Hernandíáñez, al igual que Leonardo, Bramante o Pacioli, pudo abandonar Milán en 1499, por la amenaza del ejército francés de Luis XII. De su recorrido posterior, damos por seguro que los caminos le llevaron en los primeros años del Quinientos a Toscana y seguramente Umbria. En estas regiones - sobre todo en Florencia - residiría durante varios años, impregnándose de las enseñanzas de Leonardo y de otros maestros (como Perugino). Recuérdese que Florencia, en el primer quinquenio del siglo XVI, tomaba el relevo del clasicismo ya plenamente quinientista, con la convergencia de Miguel Ángel, Rafael y Leonardo. El último destino italiano habría que situarlo en Roma, en torno al círculo vaticano de los Borja, todavía muy importante en 1505-1506. Aquí recibirían probablemente los Hernandos el encargo de pintar las puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia, ciudad a la que se trasladarían durante los primeros meses de 1506.

Con toda seguridad, y referido a cada uno de los Hernandos, la parcela de conocimiento más necesitada de investigación prioritaria es la que afecta a su período italiano, con la delimitación de un catálogo específico mínimamente creíble y razonado.

Centrandonos en concreto en la producción yañezca, es mucho lo que la crítica italiana puede aportar -aunque sólo fuera por simple proximidad física- en el hallazgo de pinturas inéditas. Pero sus estudiosos deben efectuar un gran esfuerzo para asimilar la información sobre los Hernandos vigente en la actualidad en España. En caso contrario, los intentos que se realicen nunca alcanzarán los objetivos apetecidos.

Desde antiguo, los historiadores foráneos (también algunos españoles) han tendido a adjudicar a los Hernandos piezas pictóricas de la más dispar condición estética. Si se expusieran todas a la vez, contemplaríamos una completa antología de casi todas las familias artísticas existentes en Italia en el umbral del Quinientos⁽⁸⁾. Y el fenómeno, lejos de menguar, parece haberse intensificado de unos años a esta parte.

De cualquier manera, los intentos, por sí mismos, siempre deben ser valorados positivamente. Otra cosa es que, ya en el ámbito de los criterios historiográficos personales, se esté o no de acuerdo con los resultados ofrecidos. Es lo que acontece con algunas pinturas existentes en Italia, mostradas en la exposición *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, a la que se ha aludido más arriba. Comenzando por las afirmaciones concordantes, nos parece oportuno que se desvinculen del nombre de Yáñez dos tablas de la Catedral de Atri que representan la *Natividad* y la *Flagelación*⁽⁹⁾. Con un extenso historial, han sido adjudicadas a Borgoña, Aponte y San Leocadio, acabando por ser relacionadas con Fernando Yáñez⁽¹⁰⁾. En diversas ocasiones, hemos manifestado la opinión de que ambas tablas nada tienen que ver con el estilo de este último⁽¹¹⁾.

Las discrepancias se producen con las tres piezas catalogadas como de uno u otro de los Hernandos, en la sección italiana de la muestra de Florencia: *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito* de la Galería Palatina de Florencia (ficha II), *Virgen con el Niño y San Juanito* de los depósitos del Palacio Pitti (ficha III) y la *Circuncisión* del Museo de Arezzo (ficha IV). Nos ocuparemos en primer lugar de esta última obra. En el catálogo, se atribuye conjuntamente a Domenico Pecori, Niccolò Soggi y Fernando Yáñez⁽¹²⁾. La propuesta fue planteada por Nicole Dacos hace años. El argumento remotamente documental se quiere localizar en cierta noticia proporcionada por Vasari (que la inserta en la vida de don Bartolommeo), sobre "un pintor español" que colaboró con Domenico Pecori



(Fig. 4).- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.

en Arezzo⁽¹³⁾. Según nuestro criterio, no se percibe la mano de Hernandiáñez en ninguno de los fragmentos señalados en la *Circuncisión* aretina. Por otra parte, no existe posibilidad alguna -por la cronología que se maneja- de que el almedinense pudiera colaborar en la ejecución de la obra. El contrato de ésta se redactó el 15 de mayo de 1506, y no pudo rematarse antes de tres años. Queda claro por este dato que los toques iniciales sobre la *Circuncisión* se darían (si es que comenzaron por entonces) al mismo tiempo que Yáñez y Llanos realizaban el retablo de San Cosme y San Damián de la Catedral de Valencia.

Otra pintura atribuida a Fernando Yáñez es la *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito* expuesta en la Galería Palatina de Florencia. Argumentos esgrimidos serían el rostro de Santa Isabel, vinculado con

(8) P.M. IBÁÑEZ: "El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521). *Archivo Español de Arte*, n° 267 (1994), p. 225.

(9) F. SRICCHIA SANTORO: "Los Hernandos". En *Ferrando Spagnuolo...*, op.cit., pp. 192-193 y 195.

(10) A. CONDORELLI: "Problemi di pittura valenzana". *Commentari*, XVII (1966), pp. 122-128.

(11) P.M. IBÁÑEZ: "Yáñez, la Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina". *Boletín del Museo del Prado*, n°32 (1993), p. 31.

(12) F. SRICCHIA SANTORO: op.cit., p. 194; y N. BALDINI: "Circuncisione". En *Ferrando Spagnuolo...*, op. cit., pp. 208-212.

(13) N. DACOS: "Anonimo seguace milanese di Leonardo: una proposta per Yáñez in Italia". En *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt*. Turin, 1991, pp. 27-29.

el de las santas mujeres de la *Piedad* de la Seo de Valencia, el fondo rocoso creído característico del almedinense y el perfil de la Virgen, cotejado con el que muestra María en la *Natividad* de los postigos valencianos⁽¹⁴⁾. A tenor de la producción más segura conocida hasta la fecha de Yáñez, se hace muy difícil aceptar su autoría en la mencionada tabla. Como en tantas encrucijadas catalogadoras semejantes, la coyuntura estilística y cronológica no evidenciaría en principio contradicciones por completo insalvables, pero sí la factura y la puntual definición de los figurantes. Los rostros de María e Isabel ofrecen rasgos familiares, pero no son exactamente los de Yáñez (el lógico nexa se explica por Leonardo). El paisaje queda todavía más lejos del artista español.

En concordancia con el pensamiento de David A. Brown, Sricchia Santoro admite también la autoría yañezca en la *Virgen con el Niño y San Juanito* de la National Gallery de Washington⁽¹⁵⁾. El citado estudioso la había atribuido inicialmente a Llanos, aunque más tarde la concede a su tocayo español⁽¹⁶⁾. Precisamente, la transferencia de obras por la crítica, de uno a otro de los Hernandos, cuenta entre los rasgos más visibles del cuadro de enigmas que les afectan. Sucede con otra de las pinturas colgadas en la reciente exposición florentina: la *Virgen con el Niño y San Juanito*, actualmente en los depósitos del Palacio Pitti. Esta pintura forma parte de un pequeño lote que Franco Moro adjudicó a Yáñez en su etapa italiana, como también *Virgen con el Niño y un corderito* de la Brera, *Encuentro entre Jesús y San Juanito* y *Virgen con el Niño* de la colección Robiati de Milán⁽¹⁷⁾. El traslado ahora a la labor de Llanos se quiere justificar mediante el cotejo con la *Natividad con un donante* de colección privada madrileña, encontrándose analogías en el concepto de la Virgen arrodillada y en los dos infantiles "realizados evidentemente por la misma mano que ha pintado los del palacio Pitti"⁽¹⁸⁾.

En nuestra opinión, la *Virgen con el Niño y San Juanito* no fue realizada por Fernando de Llanos. Lo impide la rudeza -a veces extrema tosquedad- que caracteriza casi toda la producción conocida de dicho pintor, tan alejada de la morbidez, la precisión técnica y el rico juego de claroscuro de la tabla florentina. Tampoco es de Fernando Yáñez, como ninguno de los otros títulos citados anteriormente. Los paralelismos tipológicos, incluyendo clichés de escuela muy extendidos, no son suficientes para extraer estas obras anónimas del enrevesado laberinto estético postvinciano y adjudicárselas a los Hernandos. Parece que todo el mundo cae en la

cuenta del Spagnuolo cuando se tropieza con una pieza que no ensambla con claridad en las biografías artísticas conocidas. Tanto Yáñez como Llanos poseen hoy estilos personales absolutamente definidos a los que siempre hay que recurrir, y que sobrepasan y anulan cualquier estereotipo.

En las páginas finales de este artículo, esbozaremos el que desde nuestra perspectiva es el único embrión de catálogo italiano de Yáñez posible hasta la fecha. Como se verá, sólo admitimos como de mano del almedinense, y sin participación alguna de su tocayo, los *Santos Eremitas* (mantendremos el título tradicional para evitar equívocos) de la Pinacoteca de Brera y un *Salvator Mundi* de colección particular inglesa. Resulta curioso que ambas tablas ubiquen estilísticamente al maestro en un contexto artístico no florentino, sino lombardo.

De pequeño tamaño (T.0,67 x 0,51), el cuadrado de los *Santos Eremitas* se conserva en la Pinacoteca de Brera desde 1935, cuando fue donada al museo por la condesa Giuseppina Vassalli del Majno. Se trata de una pieza fundamental dentro de la producción de Fernando Yáñez, puesto que la certeza de que se realizó en el norte de Italia es absoluta. En el siglo XIX, ya se encontraba en la colección familiar de los Vassalli del Majno. De su carácter estilístico lombardo o norteitaliano dan buena prueba las numerosas propuestas críticas que ha recibido. Antonio Morassi, en el informe de la obra realizado cuando fue legada a la pinacoteca milanesa, la remite a un artista lombardo anónimo de principios del siglo XVI, refutando la adscripción concreta a Marco Basaiti⁽¹⁹⁾.

La historiografía italiana llegaría en la segunda mitad de nuestra centuria a relacionar la pintura con maestros castellanos. En 1968, Salvador Aldana⁽²⁰⁾

(14) F. SRICCHIA SANTORO: *Ibid.*; y P. GIANNATTASIO: "Madonna col Bambino e Sant'Elisabetta con San Giovannino". En *Ferrando Spagnuolo...*, *op.cit.*, p. 202.

(15) F. SRICCHIA SANTORO: *Ibid.*

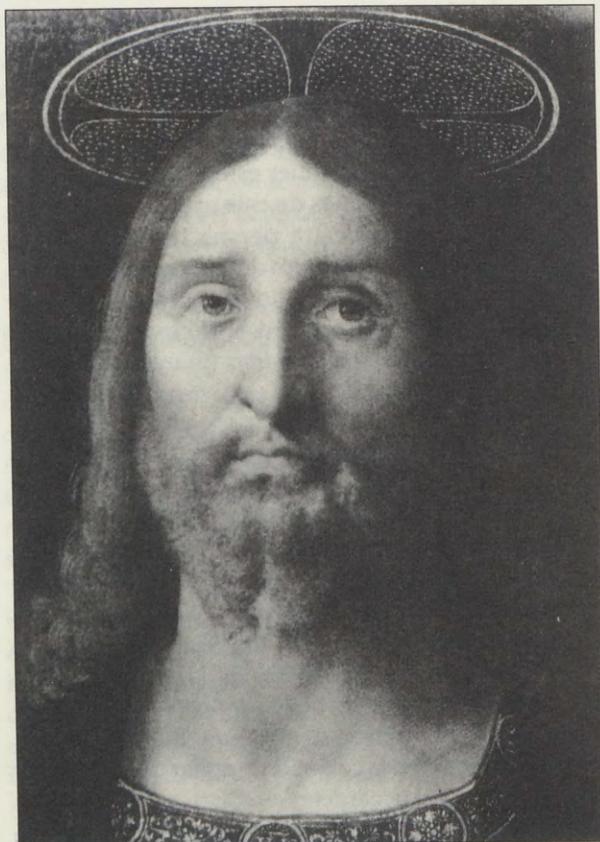
(16) D.A. BROWN: *op.cit.*, pp. 130 y 132.

(17) F. MORO: "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino". En *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*. Milano, 1991, pp. 130-134.

(18) F. SRICCHIA SANTORO: *Ibid.*; y P. GIANNATTASIO: "Madonna col Bambino e San Giovannino che giocano". En *Ferrando Spagnuolo...*, *op.cit.*, pp. 204-206.

(19) Véase P.C. MARANI: "Santi Eremiti". En *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*. Milano, 1988, pp. 393-394.

(20) S. ALDANA: "Los pintores Yáñez y Llanos en Milán". *Levante*, 1 marzo 1968, pp. 13-14.



(Fig. 5).- Fernando Yáñez. El Salvador.
Colección privada.

introduce el debate entre la crítica española, al recoger una atribución reciente de estudiosos cisalpinos a Fernando Yáñez y Fernando de Llanos⁽²¹⁾. Felipe María Garín, en la segunda edición de su libro sobre Yáñez, se la otorga en exclusividad a éste sin participación de su compañero⁽²²⁾. Rogelio Buendía compartirá esta opinión unos años más tarde⁽²³⁾, y como de Yáñez también se cataloga en la tan cercana exposición *Los Hernandos*⁽²⁴⁾.

Siempre nos ha llamado la atención que se le otorgue la prioridad en relacionar la pintura con los Hernandos a Franco Russoli (sucede hasta en la misma historiografía italiana y, lo que es más sorprendente, en obras especializadas sobre la Brera)⁽²⁵⁾. Sin embargo, el texto de Russoli⁽²⁶⁾ no es el primero en plantear la opción hernandiana. En tal sentido, queremos reivindicar desde estas páginas la preeminencia e intuición crítica de Angela Ottino della Chiesa (asesorada por Roberto Longhi y Federico Zeri) que, en 1953, asocia los *Santos Eremitas*

con los dos pintores españoles⁽²⁷⁾. En 1960, es cuando Russoli reproduce la citada hipótesis de Ottino aunque, según puede comprobarse, con mayor éxito divulgativo.

Curiosamente, la crítica italiana más reciente rechaza la filiación española para la tablita. En 1988, Marani ha negado la autoría de Hernandiáñez, declarando incompletos los argumentos positivos aportados para sostenerla. Atribuye la obra a un pintor anónimo del norte de Italia y, además, reprocha a los estudiosos hispanos no haber debatido la proposición de Berenson en favor de Andrea Solario⁽²⁸⁾.

Nuestra opinión concuerda plenamente con todos aquellos autores, anteriormente citados, que reclaman la españolidad de la tabla; y, más en concreto, con quienes piensan en el almedinense sin el concurso de su tocayo. Los argumentos a los que puede recurrirse son numerosos, y sobre ellos trataremos de inmediato. En cuanto a Berenson⁽²⁹⁾, ni puede ser estimado como especialista en la producción de los Hernandos, ni tampoco ha sido aceptada su propuesta por los expertos en Solario⁽³⁰⁾.

El rostro de San Jerónimo se ha emparentado con otros de los Juicios de Játiva y Mallorca, y el paisaje con los fondos de la *Visitación* de los postigos⁽³¹⁾ y de *San Sebastián* del Meadows Museum de Dallas. También se ha observado la repetición de la figurilla orante del segundo término (San Francisco) en *Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Bernardo* del Museo de Bellas Artes de Valencia; y la del anacoreta frontal,

(21) F. RUSSOLI Y A. OTTINO DELLA CHIESA: *Pinacoteca de Brera*. Madrid, 1967, p. 12.

(22) F.M. GARÍN ORTIZ DE TARANCO: *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2ª edic.). Ciudad Real, 1978, p. 104.

(23) J.R. BUENDÍA: "Pintura". En *Historia del Arte Hispánico*, III. Madrid, 1980, p. 217.

(24) F. BENITO-J. GÓMEZ-V. SAMPER: "Catálogo". En *Los Hernandos...*, op. cit., p. 158.

(25) Así lo comprobamos en Marani, cuando escribe: "Nel 1960 il dipinto fu attribuito da Franco Russoli...a Fernando Yáñez e Fernando Llanos" (P.C. MARANI: op. cit., p. 394).

(26) G.A. DELL'ACQUA y F. RUSSOLI: *La Pinacoteca di Brera*. Milano, 1960, p. 42.

(27) A. OTTINO DELLA CHIESA: *Brera*. Novara, 1953, lám. XVI y comentario anexo. (En una nueva edición de 1957, lo reitera en lám. XVIII y comentario anexo).

(28) P.C. MARANI: *Ibid.*

(29) B. BERENSON: *Italian Pictures of the Renaissance Central Italian and North Italian Schools*. London, 1968, vol. I, p. 410.

(30) Véase por ejemplo D.A. BROWN: *Andrea Solario*. Milano, 1987, p. 259. □

(31) S. ALDANA: op. cit., p. 14.

el león y el crucifijo en una pintura con *San Jerónimo* de paradero ignorado⁽³²⁾. En efecto, en el *Juicio Final* de Mallorca asoma entre las llamas infernales un viejo, similar en sus facciones y en el cuerpo tanto al eremita de la Brera como al citado *San Jerónimo*. La enjuta anatomía, tan característica de Yáñez por el ascendiente de Perugino, proyecta sin embargo etapas estilísticas diferentes en la carrera del almedinense, no por el diseño general sino por el modelado. La ejecución de los cuerpos desnudos de la Brera revela la fase más clasicista y cuidada del artista, como lo será también el sexenio valenciano. En los otros ejemplos citados, por el contrario, se han impuesto ya los cortados excesivos que son tan típicos de su último período.

La factura de los *Santos Eremitas* es simplemente primorosa. Obsérvese por ejemplo la cabeza frontal de San Jerónimo, elaborada casi como una exquisita miniatura, en la que sólo con lupa pueden admirarse en su justo término las delgadísimas y exactas pinceladas. Toda la tabla ofrece la misma calidad, y reclama estilísticamente la mano de Yáñez sin que un sólo detalle en contra la invalide. Es el caso de las vestimentas. Puede compararse el ropaje de la figura de espaldas con el del ángel, igualmente dispuesto, en la escena del fondo de la *Dormición de María* de la Catedral de Valencia. Como ya se ha apuntado, el paisaje resulta igualmente demostrativo de una tipología yañezca que asimismo impregna a *San Sebastián* de Dallas y la *Visitación* del altar mayor de la seo. Pese a su pequeñez, el paisaje de la Brera es tal vez el más bello pintado por el artista. No le falta, en primer plano a la izquierda, esa mata de lirios que se convertirá en una verdadera rúbrica del pintor hasta el final de su trayectoria (*Santa Generación* del Prado, *Piedad* de la Catedral de Cuenca, etc). Esta naturaleza *picta* nada tiene de giorgionesca. Lo que sí muestra en grado sumo es un concepto del paisaje privativo de la Italia septentrional a finales del siglo XV (en el que lo veneciano es un componente más de dicha totalidad).

Algo cabe decir también del cromatismo, sumamente enrojecido como el de otras obras de Hernández. Pensamos, por citar algún caso, en la tardía *Natividad* del altar mayor de la capilla Albornoz de Cuenca. En ambas pinturas, el ocre rojizo de la imprimación lo unifica todo, haciéndose visible incluso a través de los celajes.

El *Salvador* de colección privada londinense nos parece también pieza genuina de Yáñez. Fue publicada en 1992 por Fernando Checa, insinuando la

posibilidad de que correspondiera a la mano del almedinense⁽³³⁾. Hasta entonces, se adjudicaba a Jacopo de Barbari. Alfonso Pérez Sánchez se ha inclinado por la plena autoría de Yáñez⁽³⁴⁾. Poseemos escasa información sobre la que puede imaginarse tablita devocional de pequeño tamaño, y sólo la conocemos por fotografía. Sin embargo, el sello estilístico yañezco que evidencia permite escasas vacilaciones sobre su autenticidad. Por lo sabido hasta ahora, y a falta de datos precisos sobre la historia de la pintura, la suponemos ejecutada en Italia, lo que no desmiente la concreta fase estilística que acredita. Desde luego, poco tiene que ver con la manera de Barbari. Nada se observa aquí de la inclinación al detalle y al acabado tan característicos del artista veneciano, y dependientes de su vocación por el grabado y el influjo que sufre de las escuelas transalpinas⁽³⁵⁾.

Las semejanzas de la pintura londinense con otras pinturas yañezcas son numerosas y exactas, en especial con *Cristo entre San Pedro y San Juan* de la colección Abelló. Expresión, fisonomías, modelado, coloración subida y factura prueban que ambas tablas pertenecen a la misma mano. Si algo resulta un tanto inusual es la proyección ahusada de la cabeza del *Salvator Mundi*, que contrasta con las facciones cuadrangulares de las representaciones de Cristo conocidas en su catálogo. Pero aparece caracterizando a otros personajes, como uno de los apóstoles del *Pentecostés* de los postigos de la Catedral de Valencia. Reveladoramente, este discípulo puede ser identificado con Santiago el Menor o Alfeo, pariente de Jesús al que, como es bien sabido, se le suele representar en la iconografía con rostro muy similar.

(32) F. BENITO-J. GÓMEZ-V. SAMPER: *op. cit.*, pp. 158-161.

(33) F. CHECA: "Cristo entre San Pedro y San Juan". En *Reyes y Mecenas*. Ministerio de Cultura-Electa, 1992, p. 296.

(34) A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. Sevilla, 1996, p. 68.

(35) Compárese, por ejemplo, con el *Redentor bendiciendo* de la Pinacoteca de Dresde. (Reproducción en L. SERVOLINI: *Jacopo de Barbari*. Padova, 1944, lám. XVIII).

LA OBRA DE VICENT MACIP QUE DEBE RESTITUIRSE A JOAN DE JOANES

XIMO COMPANY
LLUÏSA TOLOSA

En 1953 el profesor norteamericano Post atribuyó varias obras a Vicent Macip (tablas del retablo de Segorbe, el "Bautismo" de la catedral de Valencia, "Jesús con la cruz a cuestas camino del calvario" del Prado o los "Santos Juanes" de la Colegiata de Gandía, entre otras), pero no dejó de advertir que quizá, en realidad, pudieran tratarse de obras de Joan de Joanes: "The style of all these painting, though somewhat diverse from that of Juan de Juanes, is not far removed as to make it absolutely impossible that their author could eventually have developed Juan de Juanes's typical traits".⁽¹⁾

A nuestro juicio las sospechas de Post poseían un gran fundamento, sospechas que creemos haber verificado en este y otro trabajo anterior.⁽²⁾

Entendemos que mucho de lo realizado en el magno retablo de la catedral de Segorbe (1529-1532) es obra de Joan Macip, o, dicho de otro modo, que no fue realizado exclusivamente por Vicent Macip, padre de aquél.

Debemos parte de nuestro razonamiento al profesor Fernando Benito, quien al profundizar en la vieja idea de Albi según la cual el arte del Maestro de Cabanyes y Vicent Macip "llegan prácticamente a confundirse",⁽³⁾ ha posibilitado conocer mucho mejor la etapa inicial de Vicent Macip.⁽⁴⁾ Es decir, si se acepta que la obra del Maestro de Cabanyes se corresponde con la de los primeros 20 ó 25 años de la producción pictórica de Vicent Macip, habrá que concluir que en Segorbe, (1529-1532) y a partir de entonces, aparece otro pintor en escena con un registro visual diferente.

La exposición que sobre Vicent Macip se celebró en Valencia en 1997 sirvió para que muy pocos meses después hubiéramos podido escribir que mucho de lo que allí se le atribuía no era suyo.⁽⁵⁾ Entendimos -y entendemos- que resultaba a todas luces imposible que el autor de la obra del Maestro de Cabanyes hubiera podido llegar a la plenitud de formas del retablo de Segorbe. Hacía falta algo y alguien más, y desde luego pensamos de inmediato

en la figura de Joan Macip, a quien quizá de forma un tanto precipitada los historiadores venimos identificando con Joan de Joanes. "La mà de Joanes és tan clara i inequívoca als plafons de Sogorb"⁽⁶⁾ -escribimos en 1997-, que se imponía una revisión a fondo de lo que muchos historiadores habíamos pensado, creído y defendido, sin duda de buena fe, a lo largo de todo el siglo XX.

Razones documentales permitían argumentar nuestro planteamiento (Joanes cobra 10 ducados en 1531 en el retablo de Segorbe, y el mismo Joanes supera el prestigio de su padre en 1534),⁽⁷⁾ pero de muy poco nos serviría todo esto si a la postre no hubiere oportunidad de constatarlo desde un prisma visual. De ahí que las intenciones de este trabajo se dirijan en exclusiva a tratar de demostrar, con imágenes, especialmente con detalles o pormenores, que mucho de lo que hasta ahora hemos creído de Macip,

- (1) POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. XI: *The Valencian School in the Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, 1953, p. 48.
- (2) COMPANY, X.; TOLOSA, L.: "De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes", 1999, (en prensa), redactado entre 1998 y marzo de 1999. El texto que presentamos aquí, en *Archivo de Arte Valenciano*, fue fundamentalmente elaborado en Figuerola del Camp (Tarragona), Segorbe y Valencia entre julio y agosto de 1999.
- (3) ALBI, J.: *Joan de Joanes (+1579)*, Madrid, 1979, pp. 9-10.
- (4) BENITO, F.: "El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera", *Archivo Español de Arte*, LXVI, núm. 263, 1993, pp. 223-244. Catálogo de la exposición de *Vicente Macip (h. 1475-1550)* (a cargo de F. Benito y J.L. Galdón), Valencia, 1997.
- (5) COMPANY, X.; TOLOSA, L.: "Petjades joanesques a la Safor. Reflexions sobre el codi lingüístic més important de la pintura valenciana del segle XVI", en *Miscel·lania Josep Camarena*, Gandía, 1997, pp. 101-127.
- (6) *Ibid.*, p. 105. Diez años antes ya nos pronunciamos en este mismo sentido (COMPANY, X.: *La pintura del Renaixement*, Valencia, 1987, pp. 60-62), aunque debemos confesar que en modo alguno alcanzamos a comprender entonces la verdadera dimensión del problema.
- (7) COMPANY- TOLOSA, 1999 (en prensa).

en concreto lo realizado en Segorbe y a partir de entonces (1529-1532), es de un Joanes pletórico, que ciertamente nos ha sorprendido a todos, y que desde luego se erige como el gran pintor valenciano del siglo XVI. Un maestro de una altísima personalidad pictórica que a partir de ahora trastoca buena parte del esquema interpretativo de la pintura valenciana del Renacimiento. Un notabilísimo pintor que se dejó seducir por el influjo de Sebastiano del Piombo (advertido por J. López-Rey en 1971, y mejor desarrollado por Benito en 1988 y 1995, en relación a Macip),⁽⁸⁾ pero que por supuesto también trasluce la influencia de las obras de "Rafael y otros pintores toscanos, difundidas por toda Europa a través de numerosos dibujos y estampas".⁽⁹⁾

Traducido del modo más sencillo posible podríamos concluir que Macip es un buen pintor, qué duda cabe,⁽¹⁰⁾ pero que el verdadero genio de esta época es su hijo Joan Macip. Hemos de confesar que no se nos hubiera ocurrido plantearlo en estos términos de no haber sido por los últimos estudios del profesor Benito, incluida la exposición que sobre Vicent Macip realizó en Valencia en 1997. Entendemos que la historia de la pintura valenciana del Renacimiento ha avanzado mucho en los últimos años, por más que esto resulte a costa de admitir que más de la mitad de lo expuesto en Valencia en 1997 se hizo de forma desenfocada.

Si comparamos, por ejemplo, el "Camino del Calvario" (fig.1) del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita" del Museo Diocesano de Valencia (obra de Vicent Macip, etapa Maestro de Cabanyes) con el "Camino del Calvario" del Prado (fig.2), atribuido también a Vicent Macip,⁽¹¹⁾ hallamos todos los elementos necesarios para desestimar una única paternidad para ambas obras. Por supuesto entre ambas piezas hay diferencias cronológicas (además de admitir una alta participación del taller en la tabla del Museo Diocesano de Valencia), pero creemos que, aun a pesar de todo ello, queda meridianamente claro que estamos ante dos códigos lingüísticos muy diferentes. Un maestro con las hechuras plásticas de la tabla del Museo Diocesano de Valencia (aunque se trate de taller) no pudo desembocar jamás en la maestría de la tabla del Prado. A nuestro juicio se trata de algo imposible en Historia del Arte.

Y a partir de aquí -y de todo lo expuesto en nuestro citado trabajo de "Archivo Español de Arte"- se trata de aplicar un sencillo efecto dominó. Porque si aceptamos que el autor de la tabla del Museo Diocesano en ningún modo pudo realizar las

rotundas y magistrales cabezas de la tabla del Prado (figs. 3 y 4), parece sensato separarlo igualmente de la autoría de numerosas cabezas -y figuras- del retablo mayor de Segorbe, cabezas que en cambio sí que encajan perfectamente en la producción de Joan de Joanes (figs. 5, 6, 7, 8 y 9). No se trata, por supuesto, de borrar a Macip del retablo de Segorbe, sino de constatar que a su lado, colaborando con él, suplantándolo y superándolo en muchas ocasiones, estuvo su hijo Joan Macip.⁽¹²⁾

Evidentemente coincidimos con Benito y Galdón en que es también de Joanes la "Consagración de San Eloy" del Museo de Tucson procedente de la parroquia de Santa Catalina de Valencia, obra que fue contratada por Joan Macip y Vicent Macip en 1534.⁽¹³⁾ De acuerdo con una explícita documentación⁽¹⁴⁾ no hay duda de la paternidad de Joanes en la mencionada tabla de San Eloy y, a su vez, de su estrecha relación con las formas y hechuras de diversas tablas de Segorbe.

(8) "Piombo sólo le afectó -a Joanes- de forma indirecta y siempre a través de los códigos icónicos paternos" (F. Benito, en catálogo de *Sebastiano del Piombo en España*, Madrid, 1995, p. 64).

(9) COMPANYY-TOLOSA, 1999, en prensa.

(10) Y no "uno de los artistas mejor dotados del panorama español de su tiempo" (catálogo *Vicente Macip*, cit., 1997, p. 19), como todo el mundo creímos hasta hace muy poco.

(11) Catálogo de *Vicente Macip*, cit., 1997, n° 64, pp.152-153.

(12) Aunque el tema del retablo de Segorbe merecería un estudio monográfico, pueden hacerse algunas aproximaciones, partiendo siempre de la compleja realidad de un taller en el que trabajan juntos Vicent Macip, su hijo Joan Macip y otros posibles miembros de taller. De todos modos vemos la mano de Joan Macip en casi todas las tablas, si bien posiblemente compartida con su padre en la "Anunciación", "Abrazo en la Puerta Dorada", "Visitación", "Nacimiento de la Virgen", "Santa Quiteria", "San Esteban", "Santa Apolonia", "San Vicente Mártir" y tal vez "San Pablo". En el resto, aun a pesar de alguna desigualdad formal (por ejemplo en la "Ascensión" y "Camino del Calvario"), cabe plantear una predominante presencia de Joan de Joanes. Por otro lado puede aceptarse la participación de Macip en el "Retablo de San Vicente", de Segorbe, aunque nos parece que también Joanes comienza a estar muy presente en sus hechuras. En cambio, vemos más a Joanes en las desaparecidas tabla de "Elías" y "Melquisedet", así como en la de "Salomón", todas de Segorbe.

(13) Catálogo de *Vicente Macip*, cit., 1997, p.213. Fue dada a conocer por SOLER D'HYVER, C.: "Un cuadro de Vicente Macip atribuido a Lorenzo Lotto", *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, pp. 99-103. Cfr. COMPANYY-TOLOSA, 1999 (en prensa).

(14) BENITO, F.; VALLÉS, V.: "Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, LXIV, núm. 255, 1991, pp. 353-361.



Fig.1. Vicent Macip y taller (fase Maestro de Cabanyes): *Camino del Calvario*, compartimento del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita", Valencia, Museo Diocesano, h.1510-1515.



Fig.3. Joan de Joanes: *Camino del Calvario*, pormenor de la cabeza de Cristo, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.



Fig.2. Joan de Joanes: *Camino del Calvario*, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.

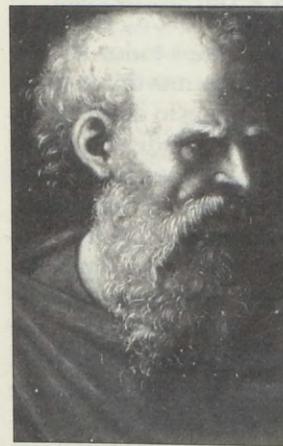


Fig.4. Joan de Joanes: *Camino del Calvario*, pormenor de la cabeza de un soldado romano, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.

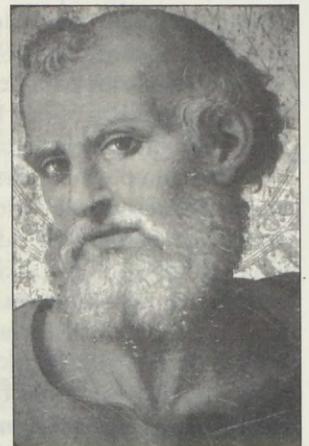


Fig.5. Joan de Joanes: *San Pedro*, detalle, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.

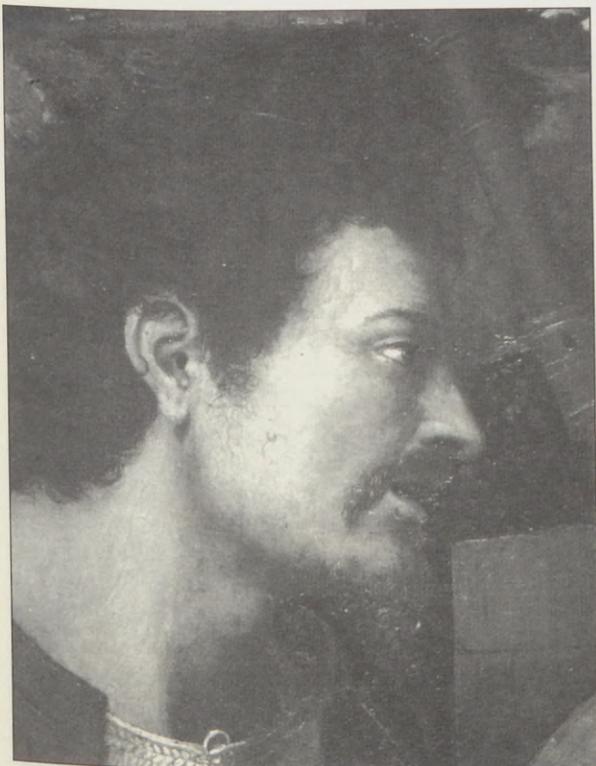


Fig.6. Joan de Joanes: *Adoración de los pastores*, detalle, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.



Fig.7. Joan de Joanes: *Pentecostés*, detalle de un apóstol, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.

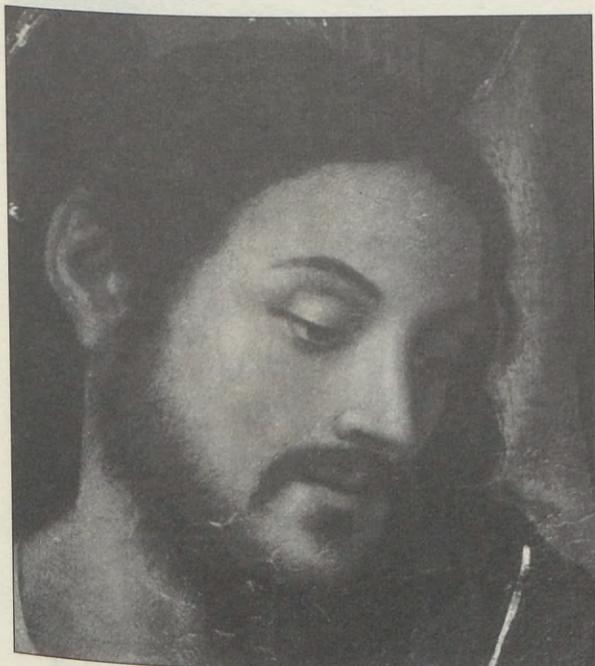


Fig.8. Joan de Joanes: *Pentecostés*, detalle de un apóstol, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.



Fig.9. Joan de Joanes: *San Roque*, detalle, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.

De todos modos la ecuación que estamos tratando de establecer también podría plantearse a la inversa. Es decir, podemos partir de piezas seguras de Joanes y retroceder comparativamente hablando hacia formas antaño atribuidas a Macip. El resultado será el mismo. Es el caso, por ejemplo, de la cabeza de Santa Ana (fig.10) que aparece en la "Purísima" de Sot de Ferrer,⁽¹⁵⁾ obra segura de Joanes perfectamente relacionable con la Virgen (fig.11) del "Camino del Calvario" del Prado, citada más arriba, y que el catálogo de 1997 atribuye a Vicent Macip. Un modelo mariano que, con lógicas variantes, Joanes repetirá en el "Retablo de la Capilla del Cristo" de la iglesia de San Nicolás de Valencia (figs. 12-13), o, más adelante, en la "Lamentación" (fig. 14) del "Retablo de Fuente la Higuera" realizado en torno a 1550.

A partir de todo lo dicho entendemos que también debería separarse de Vicent Macip la hermosa "Purísima" del Central-Hispano (h. 1535),⁽¹⁶⁾ especialmente en lo referente a la adulta cabeza de Cristo (fig.15), tan próxima a la citada figura 3 del Prado, y tan ajena, en cambio (aun salvando todas las diferencias cronológicas o de hechuras de taller), al Cristo (fig. 16) del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita" del Museo Diocesano de Valencia.

Así mismo tampoco creemos de Macip el sublime "Bautismo de Cristo" (figs. 17-18) de la catedral de Valencia (h.1535-1540),⁽¹⁷⁾ sin duda una de las obras más sobresalientes de la pintura española del siglo XVI. Ni la suave cabeza de Cristo, ni la más enérgica de Dios Padre, ni la de cualquier otro personaje de esta espléndida tabla, puede soportar, a nuestro juicio, una intervención de un Macip cuyo techo creativo se ha evidenciado inferior al de su hijo, y cuya edad, cerca de 65 años,⁽¹⁸⁾ lo aleja igualmente de su improbable participación en esta gran obra.

Y ocurre lo mismo, a nuestro juicio, en el "Cristo a la columna" de Alba de Tormes (Salamanca),⁽¹⁹⁾ en el "San Francisco de Paula" de la parroquia de San Sebastián en Valencia,⁽²⁰⁾ por supuesto en la "Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago"⁽²¹⁾ (fig.19, relacionable, por ejemplo, con la fig. 20), y también, por supuesto, en el magnífico "San Sebastián" (fig. 21) del Museo San Pío V de Valencia,⁽²²⁾ así como en el resto de las tablas que con él hacían conjunto ("San Bruno", "San Vicente Ferrer" y "Santa Ana, la Virgen y el Niño").⁽²³⁾ El rostro de esta última Virgen es de una sutil y acendrada belleza joanesca (fig. 22) (cercano, aunque creemos que aún superior al de la "Virgen de Loreto" -fig. 23- de la colección Perdígó de Barcelona, para nosotros también de Joanes),⁽²⁴⁾ y

nos sorprende en extremo la convicción con que se ha escrito que "nada concreto en ella permite señalar el pincel de (...) Joan de Joanes",⁽²⁵⁾ o bien, referidos ahora a la "Virgen de Loreto", el que haya podido afirmarse que se trata de una "obra clarísima de Vicente Macip".⁽²⁶⁾ Insistimos -por las razones formales aducidas- en que nosotros no lo estimamos así.

Con la misma lógica atributiva y acogiéndonos a una elemental comparación mariana con las vírgenes de las figuras 22 y 23, nos parece que también debe contemplarse como de Joanes la "Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito" (fig.24) de la Colección Condes de Valle Marlés de Barcelona,⁽²⁷⁾ amén del "Martirio de Santa Inés" y la "Visitación" del Prado,⁽²⁸⁾ la "Epifanía" (fig. 25) de una colección particular de Valencia,⁽²⁹⁾ o la asombrosa y genial "Santa Cena" (figs. 26-27) del Museo San Pío V de Valencia.⁽³⁰⁾ Así mismo debemos restituir a Joan de Joanes la "Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito" de la Catedral de Valencia (fig. 28),⁽³¹⁾ cuyas fisonomías son muy afines a las de la citada "Sagrada Familia" de la figura 24. En todos estos rostros marianos observamos un alejamiento de los visos realizados por Vicent Macip antes de aparecer en escena su hijo Joan (fig. 29).⁽³²⁾

(15) ALBI, J.: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, 3 vols., vol. II, pp.107-111. Albi la fecha en torno a 1560.

(16) Catálogo de *Vicente Macip*, cit., 1997, n° 53, pp.128-131, con cumplida bibliografía.

(17) *Ibid.*, n° 54, pp.132-135, con cumplida bibliografía.

(18) Según razonada propuesta de Vicente Samper y José Redondo, Vicente Macip pudo nacer en 1470 (SAMPER, V.; REDONDO, J.: "Los Macip", fascículo 5 de *Grandes pintores de la Comunidad Valenciana. Pasión por la luz*, Valencia, 1999 [pp.53-64], p.55).

(19) *Ibid.*, n° 55, pp.136-137.

(20) *Ibid.*, n° 56, pp.138-139, con bibliografía.

(21) *Ibid.*, n° 57, pp.140-141, con bibliografía. El n° 58 de este mismo catálogo (una "Anunciación") no acertamos a considerarla ni de Macip ni de Joanes.

(22) *Ibid.*, n° 59, pp.144-146.

(23) *Ibid.*, núms. 60, 61, 62, pp.146-147.

(24) *Ibid.*, n° A. 41, p.206.

(25) *Ibid.* n° 62, p.148.

(26) *Ibid.*, n° A. 41, p.206.

(27) *Ibid.* n° 63, pp.150-151, con bibliografía.

(28) *Ibid.* n° 65-66, pp.154-157, con cumplida bibliografía.

(29) *Ibid.* n° 67, pp.158-159.

(30) *Ibid.* n° 68, pp.160-161, con cumplida bibliografía. Reconocemos con toda naturalidad que también nosotros (Company) -y muchos otros autores- pensamos en la autoría de Macip para esta exquisita tabla. (COMPANY, X.: *Museo de Bellas Artes San Pío V. Obras Maestras*, Valencia, 1995, n° 20, pp. 54-55). Con gusto aceptamos ésta y otras rectificaciones, tan positivas para el justo progreso de la Historia del Arte.

(31) *Ibid.*, n° A. 42, p. 207.

(32) *Ibid.*, n° 8, pp. 52-55.



Fig.10. Joan de Joanes: *Santa Ana*, detalle de la "Purísima Concepción entre San Joaquín y Santa Ana", Sot de Ferrer (Castellón), iglesia parroquial, h.1560.



Fig.11. Joan de Joanes: *Camino del Calvario*, detalle de la Virgen, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.



Fig.12. Joan de Joanes: *Calle de la Amargura*, detalle de la Virgen, compartimento del "Retablo de la Capilla del Cristo", Valencia, Parroquia de San Nicolás, h.1540-1545.



Fig.13. Joan de Joanes: *Calvario*, detalle de la Virgen, tabla central del "Retablo de la Capilla del Cristo", Valencia, Parroquia de San Nicolás, h.1540-1545.



Fig.14. Joan de Joanes: *Lamentación*, detalle de la Virgen; compartimento del "Retablo mayor de Fuente la Higuera", h.1550.

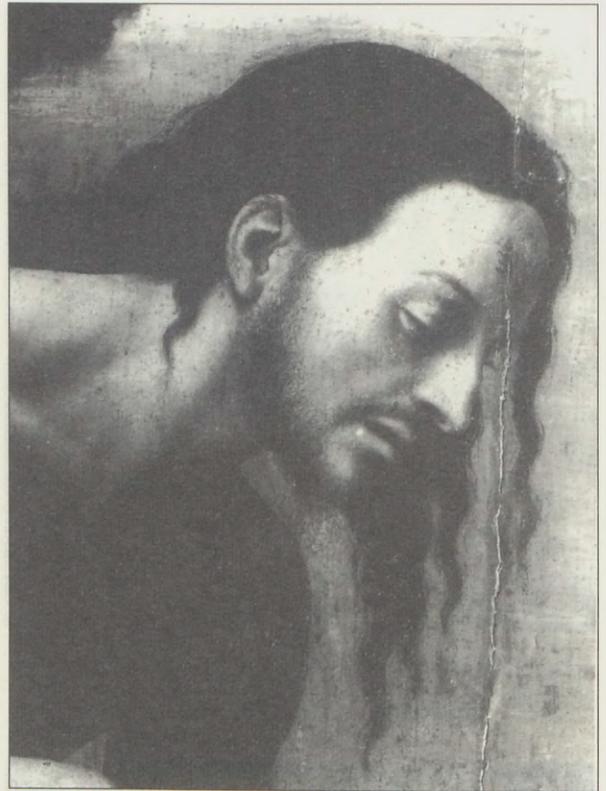


Fig.16. Vicent Macip y taller (fase Maestro de Cabanyes): *Camino del Calvario*, detalle de la cabeza de Cristo de un compartimento del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita", Valencia, Museo Diocesano, h.1510-1515.



Fig.15. Joan de Joanes: *Purísima*, detalle de la cabeza de Cristo, Madrid, Colección Central Hispano, h.1535-1540.



Fig.17. Joan de Joanes: *Bautismo de Cristo*, detalle de Cristo, Valencia, Catedral, h.1535-1540.

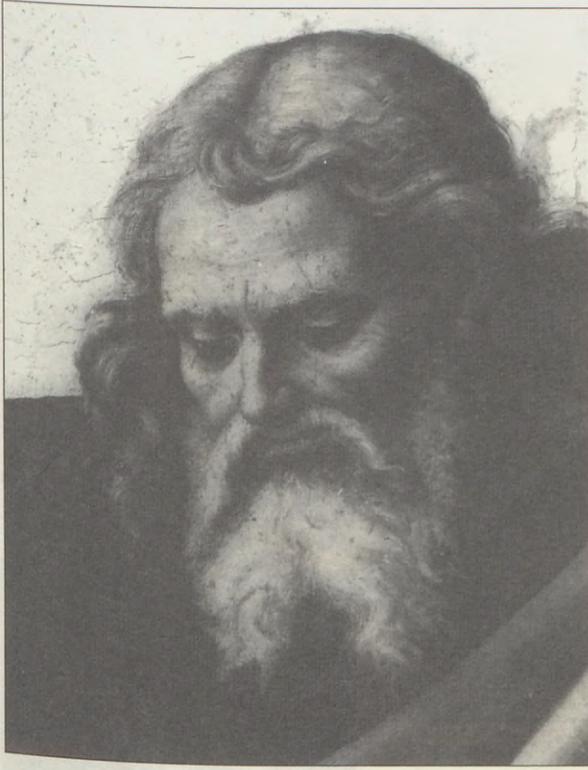


Fig.18. Joan de Joanes: *Bautismo de Cristo*, detalle de Dios Padre, Valencia, Catedral, h.1535-1540.

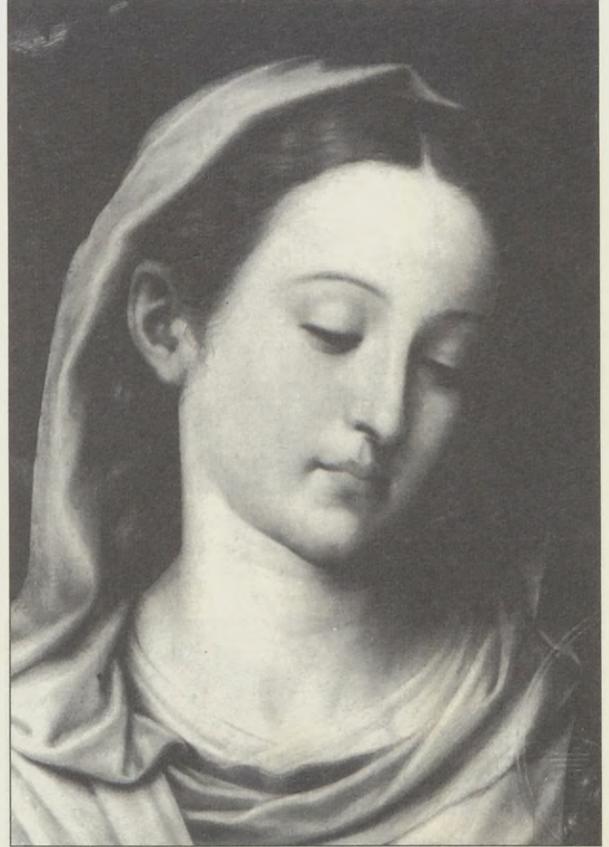


Fig.20. Joan de Joanes: *Sagrada Familia*, detalle de la Virgen, Madrid, colección particular, h.1560-1570.



Fig.19. Joan de Joanes: *Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago*, detalle de la Virgen, Colección Lassala, h.1545.

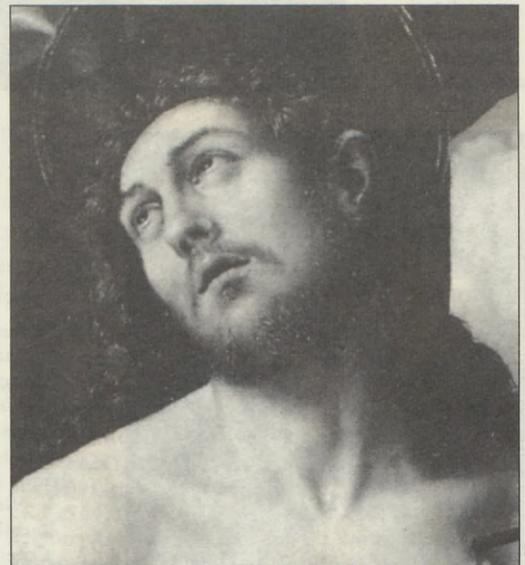


Fig.21. Joan de Joanes: *San Sebastián*, detalle, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1545.



Fig.22. Joan de Joanes: *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, detalle de la Virgen, Madrid, colección particular, h. 1545.



Fig.25. Joan de Joanes: *Epifanía*, detalle de San José, Valencia, colección particular, h.1545.



Fig.23. Joan de Joanes: *Virgen de Loreto*, detalle, Barcelona, Colección Perdígó, h.1560.

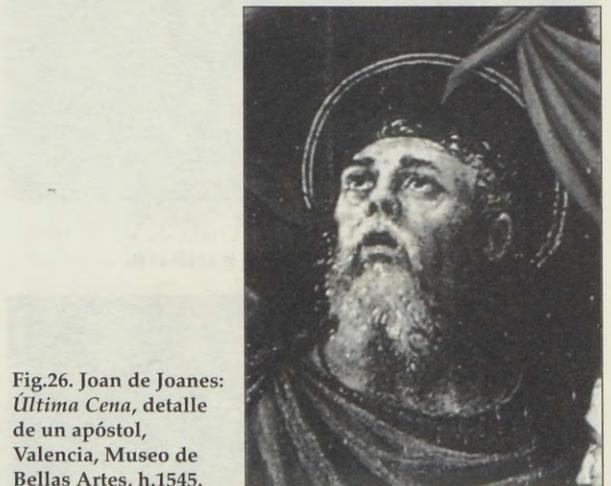


Fig.26. Joan de Joanes: *Última Cena*, detalle de un apóstol, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1545.



Fig.24. Joan de Joanes: *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito*, detalle de la Virgen, Barcelona, Colección Condes de Valle Marlés, h.1545.



Fig.27. Joan de Joanes: *Última Cena*, detalle de Cristo, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1545.



Fig.28. Joan de Joanes: *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito*, detalle de la Virgen, Barcelona, Catedral, h.1545.



Fig.29. Vicent Macip y taller (fase Maestro de Cabanyes) *Ascensión*, detalle de la Virgen, compartimento del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita", Valencia, Museo Diocesano, h.1510-1515.

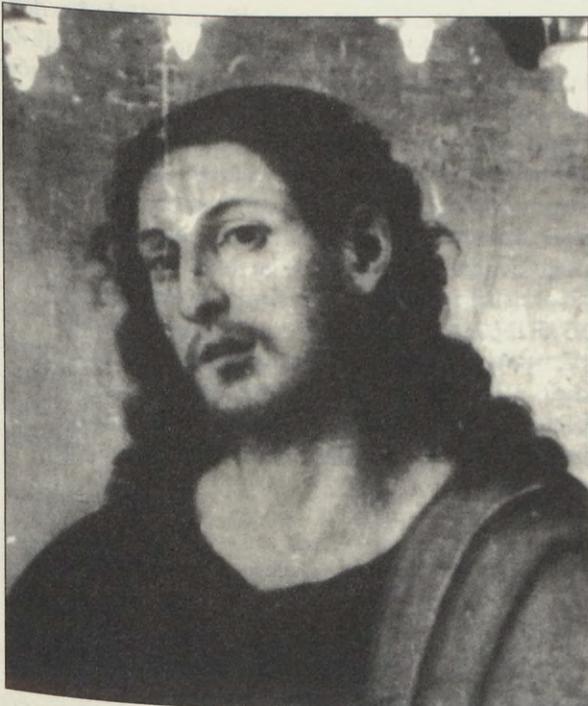


Fig.30. Joan de Joanes: *San Juan Evangelista*, detalle, Gandía, Colegiata (desaparecido en 1936), h.1550.

En el citado catálogo de 1997 se atribuyen igualmente a Vicent Macip los desaparecidos "Santos Juanes" de la Colegiata de Gandía,⁽³³⁾ pero nos asiste la plena convicción de que a fecha de hoy también deben restituirse al catálogo pictórico de Joan de Joanes; ambas figuras (obsérvese el rostro de "San

(33) *Ibid.*, nº A. 27 y A. 28, p.192. Una atribución que también nosotros (Company) estimamos oportuna en 1985 (COMPANY, X.: "Vicent Macip: tres obres possibles en el ducat de Gandia", *D'Art*, 11, Universitat de Barcelona, 1985, pp. 335-343). Hoy con todo lo que ha progresado el conocimiento pictórico de esta época, y a partir sobre todo de los últimos estudios del profesor Benito, nos parece mucho más sensato, como se ha dicho, atribuir las tablas de Gandía al hijo de Vicent Macip.

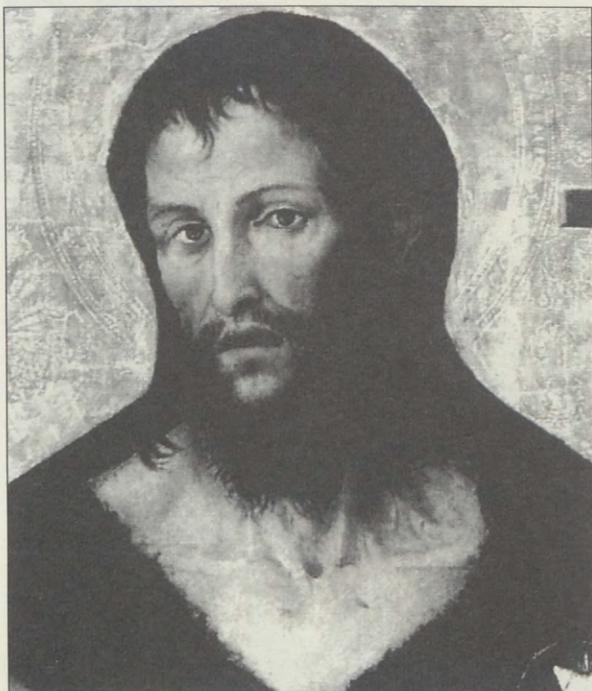


Fig.31. Joan de Joanes: *San Juan Bautista*, detalle, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1550.



Fig.32. Joan de Joanes: *Conversión de Saulo*, detalle, Valencia, Museo Diocesano, h.1550.

Juan Evangelista" -fig. 30- y los pies del "San Juan Bautista") guardan relaciones con el citado "San Sebastián" del Museo San Pío V (fig. 21).⁽³⁴⁾

También entendemos que está mucho más cerca de Joanes que de Macip el "San Juan Bautista" del San Pío V de Valencia (fig. 31),⁽³⁵⁾ la "Calavera" o *mento mori* del mismo museo⁽³⁶⁾ (con un adulto concepto de claroscuro que creemos se aleja de Macip), la "Adoración de los pastores" del Museo de Valladolid⁽³⁷⁾, y por supuesto la escenográfica "Conversión de Paulo" (fig. 32)⁽³⁸⁾ que se conserva en el Museo Diocesano de Valencia y que tan bien conecta los registros de Joanes con los de la desestable y convulsa pintura romana que surge tras la sacudida social del Sacco de Roma de 1527.

Esta es nuestra opinión (a fecha del verano de 1999), expuesta aquí con el sincero deseo de que pueda ser sometido a la consideración de todos los estudiosos de la pintura valenciana -y española- del Renacimiento. Entendemos que se trata de una sustanciosa mutación historiográfica, y que desde luego puede conllevar un tiempo de asimilación y aceptación. Pesan los prejuicios y una larga tradición que consideraba a Vicent Macip autor exclusivo -o casi- del retablo de Segorbe, pero nos asiste la

convicción de que la nueva orientación que aquí proponemos es la que más se ajusta a la verdadera realidad pictórica de Vicent Macip y su hijo Joan Macip.

Al otro lado de la orilla (a partir de h.1530) queda ahora una extensa y no siempre uniforme producción pictórica que en principio podríamos plantear como salida del obrador exclusivo de un Joan Macip identificable con Joan de Joanes. Se trata, ciertamente, de una razonable posibilidad, y desde luego mucho más sostenible que la de la fallida ecuación del Vicente Macip surgido de la exposición de 1997. Sin embargo, se advierte alguna inflexión importante entre el retablo de Segorbe (1529-1532) y el de Bocairente que Joanes ya no pudo concluir tras su muerte en 1579, con lo que exhortamos a estudiar tan extensa producción con mesurada cautela. Algo ocurre en las figuras, en los tipos y sobre todo en el paisaje joanesco a partir, aproximadamente, de 1555-1560. Algo que debe conducirnos a la reflexión pausada, al análisis por partes y sin prisa de lo sucedido a lo largo de los casi 50 años de producción pictórica en el afamado obrador de los Macip. ¿No son demasiados años y demasiadas obras para un solo pintor?

(34) Advertido también en el catálogo de *Vicente Macip*, cit., 1997, n° A. 27 y A. 28, p.192.

(35) *Ibid.*, n° 25, pp. 82-83. Incluso cabe pensar en el hijo de Vicent Macip a la hora de juzgar la autoría del "San Pablo" y "San Pedro" del Museo San Pío V de Valencia (n° 22 y 23, pp.78-79).

(36) *Ibid.*, n° 27, pp. 88-89.

(37) *Ibid.*, n° 28, pp. 90-91.

(38) *Ibid.*, n° 69, pp. 162-163.

Palomino escribió en 1724 que Joan de Joanes murió en 1579 a los 56 años. Más tarde, en 1774, Antonio Ponz, que recorrió la España de su tiempo palmo a palmo con el inconfundible prurito del positivismo ilustrado, precisó mucho más. Escribió que "por el libro de la razón de la iglesia de Bocairente, el año 1579, folio 50, y al año 1551 (sic) –pero que sin duda debería ser 1581-, folio 42v consta que murió Joanes de cincuenta y seis años".⁽³⁹⁾

Evidentemente, si Ponz no se equivocó al consultar y transcribir con tanto detalle el Libro Racional (desaparecido en 1936) habrá que extremar nuestras consideraciones en torno a la figura de Joan de Joanes. En principio, y como ya hemos dicho, existe una inflexión estilística en la pintura joanesca alrededor de 1555-1560 que podría arrojar alguna pista comprehensiva.

En fin, nos parece que es cuestión de esperar, de cotejar documentos, de exhumar nueva documentación inédita, de leer entre líneas, despacio. Y por supuesto de ver pintura de modo sosegado, crítico, reflexivo e interpretativo. El humanista Marsilio Ficino exhortaba a sus discípulos a tratar de "ver con los ojos del alma el alma de las cosas", lo que perfectamente podríamos traducir como el noble deseo de muchos historiadores del arte de tratar de analizar en profundidad la verdadera profundidad de las cosas.

(39) PONZ, A.: *Viaje de España*, 1, tomo I-V, Madrid, 1988 (1ª ed. 1772-1774), tomo IV, carta II, nº 26, p. 651, nota 1.

ALGUNOS GRABADOS PARA EL CONOCIMIENTO DE LA OBRA DE JOSÉ CAMARÓN

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA

Universitat de València

Recordaba Almela y Vives en un artículo sobre el comercio de grabados⁽¹⁾ las utilidades de la estampa que un anónimo escritor había señalado en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* del 11 de Febrero de 1844. Divertir por medio de la imitación, instruir por la imagen, proporcionar una visión de conjunto, acercar cosas alejadas, facilitar la comparación, formar el gusto por las cosas buenas, recordar y fortalecer el recuerdo de conocimientos en la edad avanzada, educar a la juventud, eran algunas de las lindezas que indicaba el apologeta del grabado. Y no iba descaminado aquel desconocido comunicante porque, en efecto, todo eso y mucho más se puede achacar al uso de la estampa. Además de ser un arte en sí mismo, un lenguaje artístico, un medio de expresión, el grabado es capaz de perpetuar las demás artes, sirve para dar a conocer obras lejanas, destruidas o desaparecidas, democratiza la obra de arte y sirve de elemento de propaganda de la misma, aportando, en ocasiones, noticias históricas y artísticas de gran valor para los estudiosos.

Por ello, en esta línea, creo que el grabado puede servir de gran utilidad para conocer más y mejor la obra del artista segorbino José Camarón Bonanat (1731-1803). Fue un autor muy fecundo, que trabajó, sobre todo, en Valencia y Madrid, ciudades donde se ha conservado mucha de su obra, pero otras (lienzos, frescos, dibujos,...) se han perdido o se han destruido con los avatares de la Historia y es ahí donde los grabados pueden jugar un papel de importancia y contribuir a llenar esas lagunas, permitiendo el ir perfilando y cerrando el corpus camaroniano, tarea en la que anda inmerso el Dr. Rodríguez Culebras, a cuyos escritos necesariamente me habré de referir y del que como experto en Camarón esperamos que dé pronto a la imprenta esa monografía definitiva que no tiene hecha el artista pero que la merece y necesita.

Así pues, me voy a referir a unos cuantos grabados cuyo dibujo se debe a Camarón, los cuales

nos van a servir para conocer un poco más su producción artística e ir paliando en alguna medida las grandes dificultades que conlleva el enfrentarse a una catalogación general de su obra. Quizá existan los correspondientes dibujos, aunque hoy por hoy sean desconocidos; los últimos familiares del artista vendieron gran cantidad de ellos en el mercado anticuario y pasaron a propiedad de particulares, con lo que el acceso y el conocimiento de los mismos no es tarea fácil. No voy a entrar a comentar la biografía de Camarón porque es de sobra conocida y está publicada y referenciada en las publicaciones de eruditos como Orellana, Alcalá, Ceán, Tormo, etc., etc., e incluso en historiadores actuales como el propio Rodríguez Culebras⁽²⁾ y estudiosos locales. Tampoco me ocuparé más de la necesaria referencia de los grabadores que pasaron los dibujos de Camarón a la plancha de cobre. Únicamente pretendo dar a conocer estas imágenes grabadas según diseños dibujísticos de Camarón, desconocidas o poco conocidas al pertenecer a colecciones particulares casi todas ellas y contribuir al conocimiento cada vez más completo de la obra de este gran artista valenciano. Es obvio que a la vez también se conocerá el trabajo de los grabadores que colaboraron con él al abrir las estampas de estos temas propuestos por Camarón y que se confirmará el valor no sólo artístico sino también histórico del grabado.

1) SANTA CATALINA MÁRTIR

El primero de ellos es la *Apoteosis de Santa Catalina Mártir* (Fig. 1). Perteneció a colección particular y sus medidas son 202 x 136 mm. en el dibujo;

- (1) ALMELA Y VIVES, F. "Comercio de grabados en Valencia". En *Feriario*. Valencia, 1956. S.p.
- (2) RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. "Paisajes y escenas de género en la obra del pintor José Camarón". En *Millars*- II. Colegio Universitario de Castellón. 1975. Págs. 181-192.

217 x 153 mm. en la huella de plancha, perfectamente visible, y 229 x 179 mm. en el papel, que ha sido pegado hace poco en una cartulina verde, lo cual es de lamentar. Lleva las siguientes inscripciones: "S. Catarina Martir", "Joseph Camarón inv.", "Pasqual Moles Sculp." Val. 1762". La santa, con manto y corona real, aparece sentada en un cúmulo de nubes, sujetando en su mano izquierda la espada simbólica que la identifica y la palma martirial, mientras que su brazo derecho se abre en actitud de entrega y eleva los ojos arrobados al cielo, a la par que esboza una beatífica sonrisa. En el ángulo inferior derecho una pareja de angelillos sostiene la rueda dentada del martirio; a su izquierda un ángel mancebo mira y señala con su dedo hacia abajo, en una actitud de relación y comunicación con el devoto contemplador de la glorificación de Santa Catalina y que recuerda figuras similares llevadas a cabo en la pintura barroca, sobre todo en la valenciana, que Camarón debió conocer. En la parte superior, a la izquierda, una pareja de querubes, y a la derecha tres angelillos más, dos de ellos dirigiendo sus miradas a la santa y el tercero hacia las alturas. La composición es muy afortunada por el equilibrio de los volúmenes dispuestos en diagonal y por el círculo pletórico de dinamismo que conduce y eleva la mirada del espectador al rostro de la santa martirizada ascendiendo hacia el lugar de la bienaventuranza.

El grabado de Pascual Moles, discípulo del propio Camarón, bien resuelto en talla dulce, nos permite notar la mano del maestro, sobre todo en el predominio del claroscuro, en el juego de luz y sombra presente en la composición; apenas hay concesión a la línea, o mejor habría que decir debió haber, puesto que nos enfrentamos a un grabado que recoge un dibujo o diseño anterior que por hoy no conocemos; el grabado suple esa carencia. Solo en la mano derecha de la santa y del ángel bajo ella, la línea se hace presente. Como bien dice Rodríguez Culebras⁽³⁾, Camarón cuidaba mucho los dibujos que estaban destinados a ser dados a la estampa y este es un buen ejemplo de ello, y más teniendo en cuenta que era una copia del gran lienzo bocaporte que cubría la hornacina que albergaba la escultura de la titular en el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Valencia, debida a las gubias del escultor Juan Muñoz. Quizá este sea el valor más acusado de este grabado: que nos da noticia de un dibujo de Camarón sacado a su vez de un lienzo también suyo, hoy desaparecido y desconocido. Santa Catalina es una de las parroquias más antiguas de Valencia, asentada en una



(Fig. 1). Apoteosis de Santa Catalina Mártir

mezquita que pasa al culto cristiano con la conquista de la ciudad, donde tuvieron sede ricas hermandades, cofradías y gremios (plateros, chapineros,...).

Revisando la información que proporcionan eruditos como Orellana⁽⁴⁾, coetáneo del autor, dice que "En la Parroquial de Santa Catalina es de dicho Muños (...) y también lo es la imagen de Santa Catalina martyr en la misma iglesia", e igualmente en la biografía que hace de José Camarón dice "Y en la Parroquial de Santa Catalina, la Santa Catalina Martyr, y el Salvador del Sagrario con las demás pinturas, todo en el retablo principal". El Marqués

(3) RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. "Importancia del dibujo en la obra del pintor José Camarón". En *Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia*. Nº 4, Octubre-Diciembre, 1984, pág. 43.

(4) ORELLANA MOCHOLI, M.A. de. *Biografía pictórica valentina*. Edición de Xavier de Salas. Valencia, 1967, pág. 531.

de Cruilles ⁽⁵⁾, en su famosa guía valenciana, al referirse a la parroquia de Santa Catalina, da noticia puntual de lo que venimos comentando: "La imagen de la titular es escultura de Juan Muñoz", y lo mismo hace el Barón de Alcahalí ⁽⁶⁾, "La de Santa Catalina, en su iglesia", cuando habla del escultor Juan Muñoz, y al referirse a Camarón no deja de citar el cuadro de referencia: "En la Parroquial de Santa Catalina, El Martirio de la Santa, en el cuadro colocado en el altar mayor". Y un poco más cercano a nuestros días, Tormo ⁽⁷⁾ en su guía del año 1923, es decir, cuando aún no había tenido lugar la destroza de la guerra civil, se expresa en parecidos términos: "De Camarón, el lienzo del martirio de la titular. La imagen de Jn. Muñoz", que confirma la existencia de ese lienzo o telón bocaporte, obra de Camarón, para cubrir la imagen de bulto redondo del escultor Juan Muñoz. Otros autores como Ponz, Laborde o Garulo son menos precisos y únicamente se refieren a la existencia en la parroquia de Santa Catalina de obras, entre otros, de Camarón. Pero casi con toda seguridad puede afirmarse que este grabado de Santa Catalina, estampado según dibujo de Camarón, responde al lienzo bocaporte del mismo Camarón y con el mismo tema de Santa Catalina para cubrir el nicho que albergaba su escultura de Juan Muñoz, con lo que tendríamos una pieza más a añadir al listado inicial que propuso hace algunos años Rodríguez Culebras ⁽⁸⁾.



(Fig. 2). Ilustración para el Libro de la Sabiduría

2) ILUSTRACIÓN PARA EL LIBRO DE LA SABIDURÍA

El segundo grabado de que me voy a ocupar es una pieza muy hermosa grabada por Julián Más sobre dibujo de Camarón, sin que se sepa el año en que se realizó (Fig. 2). Con una composición piramidal, se presenta la Fe siendo defendida por la Sabiduría de los ataques de la Ignorancia y de la Maldad, mientras un grupo de niños, como representantes de los espíritus puros, se entregan tranquilos y confiados a labores de estudio y crecimiento. Está realizado a buril o talla dulce, muy bien resuelto por Julián Más y donde de nuevo se deja notar la afición y maestría en el tratamiento del claroscuro en el dibujo preparatorio que haría Camarón. Posiblemente se tratara de un dibujo destinado a la estampa con que ilustrar alguna edición de la Biblia y, en concreto, este dibujo grabado lo sería para ilustrar el Libro de la Sabiduría. Este, que no es un libro muy extenso, refleja su contenido o división en tres partes fundamentales en el grabado de Más sobre dibujo

de Camarón. La primera parte hace referencia a la suerte de los justos frente a los impíos, los beneficios que proporciona la Sabiduría y las desventajas de la estulticia frente a la felicidad de los sabios y de los justos. De la sabiduría moral pasaríamos a la sabiduría intelectual en una segunda parte dedicada a poner de manifiesto los medios con que adquirir la sabiduría. Y en una tercera parte del libro se señalan los estragos de la ignorancia frente a la sabiduría de

- (5) CRUILLES, Marqués de. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. Imprenta de José Rius. Valencia, 1876. Tomo I, pág. 105.
- (6) ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*. Imprenta de Federico Doménech. Valencia, 1897, págs. 82 y 388.
- (7) TORMO, E. *Levante*. Madrid, 1923, pág. 105.
- (8) RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. *José Camarón Bonanat (1731-1803). Ein Valencianischer Maler zur zeit Goyas*. München, 1968, págs. 165-168.

que hizo gala el pueblo de Israel al fiar su vida en Dios que se manifiesta a los sencillos y puros de corazón, a los niños, mientras se aleja de los que albergan pensamientos retorcidos. No sabemos quién pudo ser el mentor de Camarón en esta obra de arte, o si fue él mismo, pero lo cierto es que el grabado nos está anunciando la profunda preparación teológica y bíblica del diseñador del conjunto. Con toda seguridad debió ser el Padre Felipe Scio de San Miguel, traductor y comentarista de la *Biblia Vulgata Latina* publicada en Valencia por José y Tomás de Orga entre 1790-1793. A Camarón se le encargan los dibujos para ilustrarla, en torno a cuatrocientos, y en la realización de los grabados participan los mejores burilistas del momento, entre ellos Julián Más, Vicente Capilla o Manuel Peleguer, por citar algunos. La fecha de la edición de esta Biblia nos está dando una fecha ante quem para este grabado, es decir, que estaría realizado en torno al 1790. La Biblioteca Histórica de la Academia de San Carlos conserva dos ediciones de esta Biblia del Padre Scío, una en diez volúmenes, con grabados apaisados, pequeños, en las primeras páginas de cada tomo, que nada tienen que ver con el estilo y tamaño de este, aunque son también de Camarón; la otra edición consta de tres volúmenes repletos de ilustraciones, sin texto, cuyas estampas tampoco son relacionables con la que aquí presentamos; por tanto, debe ser una ilustración para una de las sesenta y ocho ediciones que tuvo esta Biblia debido a su enorme éxito tanto dentro como fuera de España.

La Fe aparece sentada en un trono de nubes, sujetando con su mano izquierda la cruz y en su mano derecha un cáliz con la sagrada forma resplandeciente; su rostro aparece velado y dirige la mirada entristecida a la escena inferior. Sobre su cabeza el triángulo equilátero de la Divinidad, con tres llamas en su interior para indicar el amor y la presencia de las tres divinas personas, rodeado de un halo refulgente. Bajo ella, la Sabiduría en forma de joven que abraza una adarga de puntiaguda defensa en el brazo izquierdo, mientras que con la derecha blanda un bastón de mando; su túnica talar presenta dibujos geométricos y alquímicos en la parte inferior; un niño que camina a su lado parece avisarle y llamar su atención a la vez que señala con su dedo índice la pareja de personajes que completan la escena. Estos son la Ignorancia, con orejas de burro y una serpiente a modo de cabellos, que intenta clavar una flecha en el pecho del que parece su amigo, la Maldad, en forma de hombre barbudo y ciego, con los

ojos en los empeines de los pies y tensando un arco con la flecha dirigida hacia sí mismo y dispuesto a autolesionarse; junto a ellos una pareja de murciélagos en vuelo. La escena la completan tres niños sentados en el suelo, aplicados en el estudio; uno dibuja con un compás, otro de espaldas escribe en una tablilla encerada y un tercero se ve diligente en otras prácticas manuales.

La Fe es una virtud teologal cuya existencia solo puede reconocerse por la revelación divina. La tiene quien la tiene y Dios la concede a sus elegidos; es una concesión divina y por eso en el grabado que presentamos aparece inmediatamente debajo del triángulo trinitario de la Divinidad. San Agustín, San Buenaventura y Santo Tomás se ocuparon en sus escritos de las virtudes y las relacionaron con los dones del Espíritu Santo y con las bienaventuranzas. La Fe es la primera de las virtudes teologales, cuya cruz alude al sacrificio de Cristo en ella y el cáliz a la eternidad del sacrificio renovado todos los días en el altar por el sacerdote. Quien posee la gracia de la virtud de la Fe, se ve acompañado del entendimiento y de la Sabiduría como dones que el Espíritu Santo le otorga y son sus beneficiarios principales los niños, los puros de corazón.

Cesare Ripa⁽⁹⁾ ya describía la Fe cristiana de esta manera aquí representada: "**Donna (...) vestita di bianco, nella sinistra haverá una Croce, & nella destra un Calice**". Santiago Sebastián⁽¹⁰⁾ por su parte, comentó esto mismo en sus estudios iconográficos.

La Sabiduría, luminosa, impide que la Maldad y la Estulticia se acerquen a ella y defiende a los justos de sus insidias; no lleva una espada u otra arma en su mano, porque la Sabiduría no puede ser violenta, el conocimiento nunca es agresivo ni dañino; el estudio forma parte de su esencia, es como su piel, y por eso en la túnica talar aparecen dibujos geométricos que pueden alimentar el recuerdo. Con sus pies pisa las flechas que le han lanzado sus enemigos naturales, la Ignorancia y la Malicia, amparados en la oscuridad y en la noche, pero que nada han podido contra ella. La Sabiduría discurre por caminos lisos y allanados e iluminados por la Fe en la Divinidad. Frente a ella la Malicia ciega, sin vista normal,

(9) RIPA DI MEANA, C. *Della Novíssima Iconología...* Editada por Pietro Paolo Tozzi. Padua, 1625, pág. 227.

(10) SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía Medieval*. Ed. Etor. Donostia, 1988, pág. 295.

con los ojos en los pies, con las puertas del conocimiento y del entendimiento en los pies, actuando de forma equivocada e incluso dañándose a sí misma. La Maldad siempre es ciega, el impío es víctima de su propia ceguera, no se da cuenta de las cosas, está preso en las tinieblas, ciego y encadenado por la Ignorancia, es un error perpetuo, no ve lo que hace, no piensa lo que hace y no sabe lo que hace. A su lado el falso amigo, la Ignorancia, con orejas de burro que aluden a su tontería y con una serpiente en la cabeza que alude al pecado, al engaño que lleva a cabo sobre quien no ve y al que hace confiar en su falsa amistad pues dirige con saña y entrecejo fruncido su dardo y a la vez le da palmadas en la espalda. La Ignorancia viste una rica túnica orlada con decoraciones, porque la Ignorancia siempre es vanidosa y atrevida. Ambos personajes caminan por suelo pedregoso e irregular, aludiendo a lo equivocado de sus pasos e intenciones. Y junto a ellos un par de murciélagos, animales nocturnos y pantanosos cuyo reino es la oscuridad y las tinieblas frente a la luz con que se mueve la Sabiduría.

El grupo de niños se entrega confiadamente a sus tareas de crecimiento en sabiduría y amor, ajenos a la lucha entre el Bien y el Mal, entre la Sabiduría y la Ignorancia y la Maldad, porque el Señor protege con su diestra a los justos, los cubre con su escudo, penetra en los espíritus puros como los niños que anhelan la instrucción y aman la Sabiduría.

Al pie lleva el grabado las siguientes inscripciones: "J. Camarón lo diº", "Jul. Mas lo gº.", y bajo ellas "Sumet Scutum inexpugnabile aequitatem. Sap.C.5, v. 20 (1). Sapientiam autem non vincit malitia. Sap. C., v. 30 (2). Virtuti Brachii tui quis resistet?. Sap. C. 11, v. 22 (3)", que, como se ve, son versículos del Libro de la Sabiduría, los cuales podrían traducirse como "Escudo inexpugnable es la santidad; porque la maldad no puede vencer a la Sabiduría; ¿quién puede resistir el poder de tu brazo?". Los números entre paréntesis en las inscripciones hacen referencia a los mismos que aparecen en el escudo, en el bastón de mando y en el niño acompañante para explicar mejor el significado sabio de estos versículos del Libro de la Sabiduría.

El grabado también pertenece a colección particular valenciana con unas medidas de 295 x 197 mm. en el papel, que está recortado; en la huella de plancha, visible, 267 x 192 mm., y en el dibujo, 239 x 158 mm.



*Comarón lo diº Peleguer lo gº.
Mi amado ha bajado a su huerto a coger azucenas.*

(Fig. 3). Ilustración para un Devocionario

3) ILUSTRACIONES PARA UN DEVOCIONARIO

A continuación nos vamos a detener en dos estampas grabadas por Manuel Peleguer sobre dibujo de Camarón una vez más. Ambos pertenecen al mismo conjunto, seguramente sean de **El Niño Jesús Peregrino**, un devocionario de entre los muchos libritos de piedad en que trabajó Peleguer. Orellana⁽¹¹⁾ dice de él que "Ha continuado la idea que principió Galcerá, grabando muchas estampitas pequeñas de varios Santos en 16 muy adecuadas para registros y devocionarios". Tienen el mismo diseño, el mismo tipo de orla que las enmarca y los mismos personajes, aunque en actitudes distintas, en cada una de ellas.

La primera (Fig. 3) presenta algunas erosiones de polilla y tiene las siguientes medidas: Papel, 176 x 133 mm.; huella de plancha, visible, 166 x 130 mm.;

(11) ORELLANA, Op. Cit., pág. 494.

imagen, 138 x 97 mm.. Las inscripciones son estas: "Camarón inv.", "Peleguer sc." y "Mi amado ha baxado a su huerto a coger azucenas".

Dos personajes en figura de niños se hallan sentados sobre unas piedras; el de la derecha sostiene un corazón que tiene metido un ramo de rosas y azucenas, las cuales está tomando el otro niño con alas angélicas en su espalda y refulgente nimbo de santidad en su cabeza. El entorno es un frondoso huerto o jardín lleno de árboles y flores en el que, al fondo, se divisa una fuente surtidor y a la izquierda el perfil de un pedestal sobre el que descansa un jarrón de sinuosa figura. En principio podría pensarse que se trataba de unas ilustraciones para un libro devoto dedicado al ángel de la guarda o similar, pero parece que no es así y el angelillo en cuestión sea el propio Cristo niño relacionándose con el alma humana también en figura de niño. Las inscripciones que explican las escenas parecen aconsejar esta interpretación, sobre todo la de la siguiente estampa, "**Yo soy camino, verdad y vida**". La composición es fina y deliciosa y una vez más Camarón da a su diseño un estupendo tratamiento en el juego de luces y sombras que, a su vez, han sido trasladados con mucho acierto a la estampa que a buril abrió Peleguer; la proporción es adecuada y consigue transmitir la paz del ambiente donde se desarrolla la escena y un tono intimista y beatífico muy logrado, fresca y frondosidad en el paisaje y una concesión a la cultura académica en la fuente y en el pedestal con el jarrón.

La segunda (Fig. 4) de estas dos estampas tiene las mismas medidas que la anterior en el dibujo, 138 x 97 mm.; la huella de plancha es visible en los lados superior e inferior, de 166 mm, pero está recortada en los laterales, aunque podemos pensar que tendría los mismos 130 mm. que la anterior; el papel arroja una medida de 170 x 125 mm., un poco más pequeño, por tanto, que su compañera.

Recoge una escenita con un tono muy piadoso donde puede verse al alma en la misma figura de niña con un traje de caminante o peregrino, sombrero de ala ancha adornada su cinta con unas flores, esclavina sobre los hombros para protegerse del polvo del camino, la falda remangada y recogida en la cintura para mejor caminar y protegerla del polvo, chapines con lazo y bordón de caminante en su mano izquierda. El otro niño toma su mano derecha y la invita a caminar a la vez que le señala con el dedo una apertura de gloria en el ángulo superior derecho donde revolotean varias cabezas de



(Fig. 4). Ilustración para un Devocionario

querubes. La escena tiene lugar en lo que puede ser una puerta de salida de una ciudad, cuyas casas se ven al fondo; la puerta citada, construida en sillar bien cuadrado, ofrece un cierto aspecto de ruina, con hierbas crecidas en su parte alta y unos cuantos barros del rastrillo defensivo que la protegía. Las inscripciones de esta estampa son: "Camarón in.", "Peleguer sc." y "**Yo soy el camino, verdad y vida**", frase esta que, como fue dicha por Cristo, nos lleva a pensar si el personajillo alado y con un gran nimbo luminoso fuera Él mismo; de todos modos, hemos de constatar que utilizar semejante iconografía para Cristo o para el Niño Jesús poniéndole alas en su espalda, como si de un ángel se tratara, no es demasiado frecuente y no deja de sorprender; habrá que esperar por si aparece algún ejemplar del librito en cuestión en el mercado anticuario o se localiza en alguna biblioteca. La conservación de esta estampa es excelente y pertenecen ambas a colección particular valenciana.

Camarón, como autor del dibujo que sirviera de muestra para trasladarlo a la estampa, hace gala,

según es habitual en él, de su formación, de su dominio de la técnica y de su adecuación para facilitar las tareas del grabador. En los primeros planos de la composición es más detallista, más diáfano, mientras que en los fondos hace un trabajo más difuminado que transmite sensación de profundidad y distancia. No baja la guardia ni en estas composiciones tan pequeñas para libritos de piedad y devocionarios, cuida mucho la composición, la proporción, el dibujo, el claroscuro, no olvida marcar las sombras que producen los cuerpos de los personajes y no olvida ningún detalle en ese estilo tan rococó que le caracteriza. Ambas estampas llevan grabado un marco a bandas y con sendos círculos en los corners para figurar unos clavos que están sujetando la obra.

4) SAN JOSÉ DE CALASANZ

El quinto grabado por dibujo de Camarón del que me voy a ocupar es una hermosa estampa de San José de Calasanz abierta por Manuel Peleguer en 1795, perteneciente a las colecciones de la Academia de San Carlos depositadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 5).

La escena recoge una aparición del Niño Jesús en los brazos de su Santa Madre a San José de Calasanz y a los niños de las Escuelas Pías por él fundadas. El santo, de anciano y venerable rostro, vestido con su hábito negro, manteo y fajín propio del clero romano, está arrodillado sobre una tarima en el lugar donde sucede la aparición de la Virgen con el Niño, sentada ésta en un trono de nubes rodeado de angelillos y una apertura de gloria en la parte superior donde pueden verse tres grupos de querubines. El santo lleva su mano derecha al pecho y con la izquierda protege y presenta a la Virgen a un niño ricamente vestido y adornado con gorguera almidonada, fajín anudado en lazo y chapines con adorno a juego con el que aparece en el calzón corto a la altura de la rodilla; en el suelo, un libro cerrado encuadernado con lujo. Detrás del santo, otra pareja de niños muy bien vestidos, con casaca, peluca empolvada, camisa de chorreras y lazo al cuello; junto a ellos un ángel mancebo, de pie, con grandes alas en su espalda, manto sobre los hombros y apoyado su brazo en lo que parece ser un elemento pétreo, contempla ensimismado la escena y adopta una actitud como de protección y presentación del santo y de su obra pía a los divinos personajes. A la izquierda de la tarima, otro grupo de niños, descalzos y vestidos con pobreza, participa devotamente de la aparición juntando sus manos o cruzándolas sobre



(Fig. 5). San José de Calasanz

el pecho. La Escuela Pía atendía por igual a la educación de los niños, fuera su origen humilde o acomodado, y por eso la estampa recoge estos dos grupos y clases de niños. Entre ellos y el santo, sobre la misma grada, otro libro de encuadernación más humilde, una vara de azucenas alusiva a la pureza y el bordón con cruz de doble travesaño frecuente en la iconografía de los santos fundadores de órdenes religiosas. En la parte inferior de la estampa, entre las inscripciones que luego se indicarán, un círculo radiante sobre nubes y en su interior el anagrama mariano coronado y la abreviatura de "Madre de Dios" en caracteres griegos, que no es otra cosa que el emblema de la congregación fundada por el santo aragonés, especialmente devoto de la Virgen, tomado de un icono bizantino ubicado en la iglesia romana de San Pantaleón al que el santo se encomendaba con frecuencia. En el colegio escolapio valenciano de la calle de los Carniceros se documenta una

Virgen con la advocación de Nuestra Señora de las Escuelas Pías, cuyo aspecto es el de un icono bizantino del que hay grabado de Rocafort editado por Sanchís, posiblemente sacado de una obra de Camarón también.

Las inscripciones que lleva el grabado son las siguientes: "J. Camarón la inv. y dibujó", "M. Peleguer la grabó en Val. a 1795", "San Joseph Calasanz F. El Niño Dios en los brazos de su Madre S.^{ma}; bendize al S.^{to} y a los Niños de las Escuelas Pías. A devoción de la M.I.S.D^a Mariana Verdes Montenegro y de Salabert". Sus medidas, de la imagen, 349 x 223 mm; del papel, 373 x 292 mm; la hue-lla de plancha se halla recortada.; su identificación, Cat.:1700(E-50)T.S.

Rodríguez Culebras ⁽¹²⁾ señala en su relación de grabados por dibujo de Camarón un "Der Hl. Joseph von Calasanz. Graveur: Peleguer, 1794", que no debe ser la estampa de que venimos hablando, ya que señala como fecha de ejecución el año 1794 y no el 1795 que aparece en esta. Quienes sí citan dos estampas con este tema son A. Tomás Sanmartín y M. Silvestre Visa ⁽¹³⁾, las dos con dibujo de Camarón, entalladura de Peleguer y fechadas en 1795, cuyas medidas coinciden con la de esta, y es una de ellas, aunque no publican ilustración de la misma en su libro. La otra estampa, idéntica, es la que se identifica como Cat.: 2509 (C. 56-66) T.S. Orellana ⁽¹⁴⁾, en este caso, si proporciona una puntual información al referirse a Camarón como autor de una pintura en la iglesia de las Escuelas Pías, de la que él mismo sacó el dibujo para después estamparlo Peleguer en el cobre: "Y en la iglesia de los Esculapios de San Joseph de Calazans (sic), que está a la parte de la Epístola en el cuerpo de la Iglesia, cuyo asunto es aparecérsese al Santo la Virgen con el Niño Jesús dando la bendición a los niños pobres; y quiero no omitir aquí que el niño que el dicho santo tiene al lado (pero no en brazos) es retrato de un hijo del mismo Camarón".

El Barón de Alcahalí ⁽¹⁵⁾ hace referencia a este cuadro de Camarón en las Escuelas Pías del que se tomó el dibujo que permitió este grabado y lo cita como la primera obra famosa del artista, no sé si por casualidad o porque efectivamente fuera una pintura de mucha calidad: "Las obras más conocidas de este pintor son: En las Escuelas Pías de Valencia, Una Virgen y Un San José de Calasanz con varios niños (...)". Tal como está redactado y tipografiado este texto, da la sensación de que se refiere a dos obras, por un lado una Virgen, quizá aquella bizantinizante

N.^a S.^a de las Escuelas Pías, y por otro lado el cuadro de San José de Calasanz. El prestigio de Camarón era inmenso en la ciudad y particulares, parroquias y conventos le encargaban pinturas de tema religioso para adornar sus templos y salones.

El Marqués de Cruilles ⁽¹⁶⁾ no es tan preciso en sus escritos y se limita a hablar de que existen pinturas de Camarón en los altares y en las bóvedas de la iglesia.

Elías Tormo ⁽¹⁷⁾ sí que menciona este cuadro en su visita a las Escuelas Pías de San Andrés: "(...) las pinturas de retablos laterales (de Camarón, la de la Virgen con San José Calasanz, último altar de la derecha".

La estampa, como indica la inscripción, fue realizada a devoción de D.^a Mariana Verdes Montenegro y de Salabert ⁽¹⁸⁾, que fue la segunda marquesa de Benemejís de Sistallo, hija de D.^a Mariana Tárrega y Roca y del caballero de Santiago Don Juan Diego Verdes-Montenegro y Castro-Bahamonde. Doña Mariana casó con Rafael Salabert y, aunque era una familia de origen gallego, los Verdes-Montenegro se enraizaron profundamente en Valencia durante el siglo XVIII y eran personajes de mucho respeto y consideración. Los Verdes-Montenegro tienen su capilla funeraria en el Convento de Carmelitas Descalzas de San José y Santa Teresa de Valencia, al que protegieron con abundantes limosnas y dádivas, y su casa estuvo en lo que hoy se conoce como palacio de los Escrivá y Boil. Respecto a la Escuela Pía, igualmente debió contar con el patronazgo y ayuda de los Verdes-Montenegro, según queda reflejado en la inscripción de la estampa, al tratarse, como se ha visto, de familia muy devota.

El grabado de Peleguer es una pieza excelente, a buril y aguafuerte, llena de equilibrio en la composición y distribución de volúmenes, con las diagonales muy marcadas y la iluminación por la izquierda muy acertada y conseguida en el juego de luz y sombra que se hace patente en sus proyecciones. Otra

(12) RODRÍGUEZ CULEBRAS, Op. cit. Pág. 168.

(13) TOMÁS SANMARTÍN, A. y Silvestre Visa, M. *Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. Ministerio de Cultura. Valencia, 1982, pág. 299.

(14) ORELLANA, Op. cit. Pág. 409.

(15) ALCAHALÍ, Op. cit. Pág. 82.

(16) CRUILLES, Op. cit. Págs 253-54, Tomo I.

(17) TORMO, Op. cit., pág. 140.

(18) En "Genealogía de los marqueses de Benemejís". En *Revista de Historia y Genealogía Española*. N.º 11, nov. 1915, pág. 488.

vez estamos ante un grabado que se sirvió de un dibujo de Camarón tomado de un lienzo del mismo tema también a él debido, por lo que el cuidado en el traslado al papel tuvo que ser máximo y así lo patentizan los brillos del terciopelo y sedas de la ropa del niño arrodillado, por ejemplo, o el detallismo en las azucenas o rostro envejecido del santo, con profundas ojeras que transmiten una gran humanidad y bondad. La escena parece tener lugar en el interior de una iglesia, esbozando esta idea con solo una mínima porción de columnas y grada de altar, logrando crear con ello una sensación de intemporalidad y de espacialidad válida para cualquier iglesia de cualquier Escuela Pía. La difuminación de las tintas hacia el fondo crea la sensación de espacio y profundidad y el trabajo de buril en grano de arroz nos habla del excelente trabajo de entalladura llevado a cabo por Manuel Peleguer.

5) EL CARMELITA SAN ALBERTO DE SICILIA

El sexto y último grabado del que me ocuparé en estas páginas es una estampa de San Alberto de Sicilia, santo carmelita, dibujado por Camarón y grabado en 1815 por Vicente Peleguer en Madrid (Fig. 6), cuando el segorbino ya había fallecido, pero donde era fácil conocer y acceder a sus trabajos anteriores, que fueron muy abundantes. Pertenece a la colección de estampas de la Academia de San Carlos depositada para su estudio y conservación en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El procedimiento utilizado para su realización es la talla dulce y tinta negra (igual que en los anteriores) y sus medidas son las siguientes: la del papel, 439 x 320 mm; la de la imagen, 287 x 203 mm; y la de la huella de plancha, 330 x 235 mm. Las inscripciones que aparecen en el mismo son estas: "Os justi meditabitur sapientiam. Psalm. 36", en la filacteria que unos ángeles sostienen en la parte superior, "S. Alberto Carmelita Confesor", "Abogado de Calenturas y males contagiosos y en especial de la Yctericia", "José Camarón lo dibujó" y "Vic.º Peleguer la grabó en Madrid año 1815". El joven santo carmelitano aparece de pie en el centro de la estampa, vestido con la estameña parda, el manto y manteleta blancos de su Orden, amplia tonsura y nimbo de santidad. Con su mano izquierda agarra la cadena con que sujeta por el cuello al demonio arrastrado a sus pies; en la derecha, una jarra cuyo contenido vierte en las escudillas que le presentan un hombre lisiado y un par de mujeres, arrodillados los tres ante el santo. Al otro lado de la escena, un niño encamado, preso



(Fig. 6). San Alberto de Sicilia, Carmelita

de las fiebres, y otro que sube el escalón donde se ubica San Alberto, al que suplica con devoción un poco de agua milagrosa para aliviar sus calenturas y le tiende su escudilla y sus esperanzadas manos. En el fondo de la escena se advierte un zócalo y un pedestal de piedra sobre el que se asienta una poderosa columna de fuste cilíndrico. En la parte superior, un grupo de ángeles sujetan la filacteria con la inscripción en latín de un salmo alusivo a que la boca del justo hablará sabiamente; el de la izquierda sostiene una pequeña cruz que iconográficamente identifica al santo; otra pareja de cabezas angelicales aladas dirige su mirada hacia las alturas en esa apertura de gloria más imaginada que plasmada en el grabado. De factura limpia, con detalles muy logrados en los rostros y manos de las figuras, su composición es triangular y equilibrada en los ángulos superiores mediante los ángeles de la filacteria; la iluminación entra por la izquierda y facilita el juego de luces y sombras para dar volumen y profundidad a la estampa, el drapeado consigue un efecto de guata muy agradable gracias al trabajo del rombeado

con el buril. En las colecciones del museo valenciano se le identifica con el registro CAT.: 1706 (E-124) T.S. y debió entrar en las colecciones de la Academia de San Carlos por compra para las prácticas y ejercicios de los alumnos que en sus aulas se formaban o bien por donación de algún académico. No se hallan referencias en la bibliografía valenciana usual de ninguna pintura con este tema y de cierto empaque; no hubiera pasado desapercibida a los eruditos valencianos, por lo que sería una obra hecha en y para la capital del reino, Madrid, para algún convento de carmelitas donde tuviera el santo abogado de las fiebres una devoción especial.

Acabamos de ver seis grabados llevados a la estampa por dibujos de Camarón, de los que algunos de ellos están tomados o son preparatorios de otras obras suyas. Los seis son de temática religiosa, quizá la más abundante y notable en la vastísima obra de Camarón, aunque en el ámbito nacional sea más conocido por las escenas amables y galantes de majos y manolas, de chisperos y bigardos. Esa fue la novedad rococó a la que se apunta Camarón con todas las consecuencias; fue su entretenimiento, su novedosa y pícaro participación en corrientes estéticas que pretendían así superar la severidad barroca anterior. Pero su formación segorbina y valenciana, el peso de la tradición artística familiar

y los encargos más suculentos, que le llegan aún del ámbito religioso, nos presentan a un Camarón fiel continuador de la escuela pictórica valenciana, que atempera las atrevidas formas, las poses y ademanes chocantes y los colores pastel que utilizaba en las obras de tema profano. Y ese comedimiento se deja notar en los grabados de sus obras religiosas. Pero aún y así, la estilización de las figuras se hace presente también en obras de esta temática, como puede verse en el talle finísimo y largas extremidades de la Santa Catalina comentada. El Camarón dador de los diseños de estas estampas se incardina perfectamente en el mundo del grabado barroco e ilustrado⁽¹⁹⁾. Como hemos visto, o bien son realizados para ilustrar libros de piedad o bien están pensados y tallados para propiciar y difundir la devoción a sus santos principales por parte de las órdenes religiosas, pero lo fundamental, y es lo que aquí nos interesa, es que estos grabados están dando noticia de la creación camaroniana.

(19) CARRETE, J. y CORREA, A. "El grabado y el arte de la pintura. Del Barroco a la Ilustración". En revista *Goya*, n.º 181-182, 1984, pág. 38.

LAS SEDAS ENCARGADAS A VALENCIA POR CARLOS III PARA LA DECORACIÓN DEL PALACIO REAL DE MADRID

JOSÉ LUIS SANCHO
Patrimonio Nacional

El espléndido florecimiento del Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII es un fenómeno que va siendo estudiado como requiere su importancia bien en su aspecto artístico, con especial referencia a la Academia de San Carlos y la *Escuela de Flores y ornatos*, bien en el de la historia de social y de las manufacturas en la España de la Edad Moderna⁽¹⁾. En los estudios recientes no deja de subrayarse la importancia no sólo de la protección estatal, sino de los encargos directos del Monarca para la decoración de los Palacios Reales y Casas de campo⁽²⁾. No obstante, hasta el momento no había sido posible estudiar el encargo quizá más importante, y desde luego más simbólico en este contexto general, dado el especial papel del gobierno de Carlos III como decidido impulsor de las manufacturas nacionales: la decoración del Nuevo Palacio Real de Madrid para ser por primera vez habitado, en 1764, por el Rey⁽³⁾.

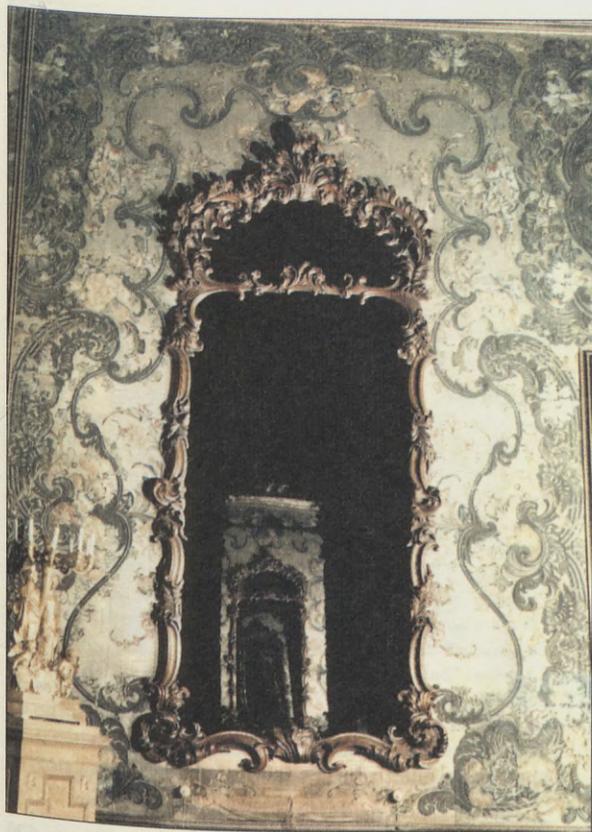
Como cabía esperar, el encargo a Valencia fue decisivo por su cantidad, pero además por lo que supuso como opción consciente frente a otras posibilidades foráneas, Francia e Italia sobre todo, sin desdeñar las telas de procedencia oriental que tan apreciadas eran por la real familia, sobre todo para el ornato *chinesco* de sus gabinetes o piezas más reservadas.

El amueblamiento de Palacio Nuevo fue dirigido por el hombre de confianza de Carlos III en estas materias, el conde Felice Gazzola, que adoptó un criterio mixto muy interesante respondiendo a los gustos del monarca: el apego las pautas italianas como regla general; la adhesión al modelo decorativo francés contemporáneo que es la referencia para definir el "buen gusto", y el dominio de la *chinoiserie* en los apartamentos privados. El entrecruzamiento de características francesas e italianas en la elección de las *soieries d'ameublement* determinó las características de los tejidos encargados a las manufacturas de Valencia —y, en medida mucho menor, de Talavera—, en función del el proteccionismo carolino a la industria sedera española⁽⁴⁾.

En virtud de la combinación de tan dispares e incluso contradictorios principios resultó que un considerable número de las salas en el piso principal del Palacio Real Nuevo fueron decoradas con colgaduras de seda valencianas, si bien escaparon a esta regla general algunas de las más importantes bien por su carácter ceremonial, como la Sala del Trono, bien por su uso íntimo por las personas reales, como

Mientras no se indique lo contrario, las referencias documentales proceden del Archivo General del Palacio Real de Madrid, fondo de *Obras de Palacio*.

- (1) *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Bancaja, 1997, con diversas contribuciones, entre las que cabe destacar por lo que a lo aquí expuesto se refiere el artículo de ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: "La Escuela de Flores y ornatos y el Arte de la Seda en Valencia", pp. 63-80.
- (2) BENITO GARCÍA, Pilar, y GARCÍA SANZ, Ana: "Noticias sobre algunos encargos de los Reyes de España a las fábricas sederas de Valencia en el siglo XVIII", en *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, cit., pp. 107-124, en este mismo catálogo, Pilar Benito ha comentado las almohadas del relicario de San Fernando, sobre cuya restauración cfr. la nota de Lourdes de Luis, en *Reales Sitios*, n.º 115 (1993), pp. 63-64. Sin embargo, pocos de los textiles conservados han sido objeto de publicación, pudiendo destacar GARCÍA SANZ, Ana: "Un textil valenciano en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, n.º 140 (1999), pp. 74-75.
- (3) Sobre la decoración del Palacio Real de Madrid durante el reinado de Carlos III, cfr. SANCHO, José Luis: "La planta principal del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n.º 109 (1991) pp. 17-26; "Francisco Sabatini y el conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos en los Palacios Reales", *Reales Sitios*, n.º 117 (1993), pp. 17-26; "Decoración interior del Palacio Real de Madrid", en el catálogo de la exposición *Francisco Sabatini, la Arquitectura como metáfora del poder*, dirigida por Delfín Rodríguez Ruiz, Comunidad de Madrid, 1993. Una visión más general de la decoración textil del Palacio de Madrid durante el reinado de Carlos III, con especial referencia al encargo, —o espionaje industrial—, a Lyon, y a los tejidos "de Pekín", en "Vestir Palacio a la moda", *Archivo Español de Arte, Madrid*, 2000 (en prensa).
- (4) Sobre Gazzola, ver SANCHO 1993 [1], cit. en nota 3, y "Una decoración napolitana para Carlos III, rey de España: el Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid", en *Antología di Belle Arti*, Longanesi, Milano 1999, donde se recoge la biografía anterior.



Colgadura de la Cámara de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, bordada por Mattia Gasparini, y característica del gusto del rey por el «barocchetto». Detalle, anterior a la restauración.



Colgadura de la Cámara de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, bordada por Mattia Gasparini, y característica del gusto del rey por el «barocchetto». Detalle, anterior a la restauración.

los gabinetes. Por tanto, la contribución del Arte de la Seda de Valencia al deseado efecto global de magnificencia representativa que debía ofrecer la sede oficial de la Monarquía fue muy importante.

Este gran encargo puede dividirse en dos fases: la primera abarcó las colgaduras de invierno que debían empezar a servir en nueve salas de Palacio durante el mes de noviembre de 1764, cuando el rey había decidido empezar a habitar la nueva residencia madrileña a su vuelta de la "jornada" otoñal en El Escorial. Por tanto, estas nueve colgaduras, iniciadas en el verano de 1763, hubieron de quedar aceleradamente concluidas en poco más de un año. La segunda fase consistió en tejidos para "colgar de verano" las mismas habitaciones, pero sólo llegó a concretarse, que sepamos, una parte de este pedido, que debía concluirse en un plazo aún más estrecho, pues, encargadas en enero de 1765, estas colgaduras de verano habían de estar colocadas a fin de junio del mismo año.

Puesto que la Corte residía en Madrid sobre todo durante el invierno, el encargo más importante fue el de las colgaduras de invierno. Cuando entre agosto y septiembre de 1763 quedó desechada la idea de encomendar a las manufacturas de Lyon las colgaduras para el Palacio Nuevo, el terreno quedó abierto para su fabricación en Valencia e Italia. Gazzola, encargado de esta comisión decorativa en virtud de la confianza personal del rey, aconsejaba a Squilace, actuaba con independencia de Sabatini, se entendía directamente con los fabricantes italianos y decidía cómo había de ser el amueblamiento de cada pieza, según su gusto. El dos de Agosto de 1763 había redactado la siguiente memoria sobre las sedas que habían de ser tejidas en Valencia, adscritas con precisión a las salas de Palacio⁽⁵⁾:

«Notizia delle comisioni che possono distribuirsi per la pronta provista di moer, e damasco per li mobili del Rl. Palazzo Nuovo.

Apartamento di S.M. Prima anticamera per quadri, moer cremisi ondato con canna grossa et onde grandi piedi mille cinquecento sessanta (dico P. 1560) che sono barre 520 comprendendo questa misura tutto il parato e le cortine di porte, e fenestre.⁽⁶⁾

Apartamento della Regina Madre. Prima anticamera per quadri moer turchino carico ondato come sopra

(5) Leg. 442. Fechado en "Segovia 2 Agosto 1763 == Gazola" Identifico cada sala en nota.

(6) La actual "Saleta oficial"

piedi mille duecento trenta (p. 1230) che sono barre 410 per tutto il parato, e le cortine di porte, e finestre.⁽⁷⁾

Apartamento della sig. Infanta. Prima anticamera damasco color di pagia carico. Per il parato deli n° trentaquattro di lunghezza ogni delo piedi dieciotto, e tredici dita (p. 18.13) e per le cortine, e fenestre deli n° ventisei (26), lungo ogni delo piedi ventuno, e quatordecim dita (21.14).⁽⁸⁾

Apartamento del Principe di Asturias. Prima anticamera comune a due apartamente moer ondato cremisi piedi mille duecento ventiquattro (1224) che sono barre 408 per tutto il parato, e le cortine di porte, e fenestre.⁽⁹⁾ Seconda anticamera damasco verde. Per il parato deli n° trenta (30) lungo ogni delo piedi dieciotto e quatordecim dita (18.14) e per le cortine deli n° trentaquattro (34) di lunghezza ogni delo piedi ventuno e quindici dita (21.15).⁽¹⁰⁾

Apartamento del Sig. Infante D. Gabriele. Prima anticamera per quadri moer giallo carico ondato piedi seicento trentasei (636) che sono barre 212 per il parato, e cortine.⁽¹¹⁾ Seconda anticamera damasco turchino. Per il parato deli n° venticinque (25) di longitudine ogni delo piedi quindici, e tre dita (15.3). Per le cortine di porte, de desus deli n° dieci (10) di longitudine piedi dieciotto e cinque dita (18.5).⁽¹²⁾

Apartamenti de SS. Infanti D. Antonio, e D. Saverio. Segunda anticamera essendo la prima commune col principe: damasco di due colori; per il parato deli n° trentaquattro (34) di longitudine piedi dieciotto e dodici dita (18.12) e per le cortine deli n° ventisei (26) di longitudine, ogni delo piedi ventuno e tredici dita (21.13).⁽¹³⁾

Apartamento del Sig. Infante D. Luigi. Prima anticamera per quadri moer verdemare ondato piedi mille quattrocento e dieci (p. 1.410) che sono barre 470 comprendendo tutto il parato, e cortine di porte, e finestre.⁽¹⁴⁾

Nota che si inchidono molte misure delo piedi di Castiglia per rimeterle alle fabriche per sicurezza delle comissione».

Este texto fundamental, y deducciones extraídas de noticias fragmentarias, permiten situar en Palacio las nueve colgaduras que como veremos se fueron labrando y enviando de Valencia. Sirva como aclaración general que los escritos españoles definen como "aguas" las ondas del moaré que Gazzola llama "ondato", y que el término "canna grossa" que éste utiliza es la traducción italiana del francés *cannelé*, transcrito en castellano con una "n" menos.

En agosto de 1763 Squilace encargó al Intendente de Valencia, Andrés Gómez de la Vega, que le

remitiese muestras «de los mueres y damascos que se necesitan para adorno de algunas piezas del Nuevo Real Palacio» conforme a una noticia cuidadosamente especificada conforme a las comentadas indicaciones de Gazzola⁽¹⁵⁾.

Gazzola era siempre el árbitro del gusto en esta materia, como demuestra la primera memoria, muy detallada, enviada de Valencia con las muestras de los tejidos que allí se fabricaban, el 10 de septiembre

(7) Corresponde al sector norte del actual comedor de gala, o tal vez a la sala que se encuentra entre esa y la galería.

(8) A mi entender, este "cuarto" estaba entre la Capilla y la esquina noreste de Palacio.

(9) Es la actual "Antecámara de María Cristina"

(10) Es la actual "Saleta de María Cristina"

(11) Como este cuarto estaba entre la Capilla y la "torre" noroeste, la sala debe ser la actual pieza penúltima del Museo de Pintura.

(12) Ha de ser la pieza siguiente a la anterior, hacia el Oeste.

(13) Es la actual "Cámara de María Cristina"

(14) La actual "Sala de los Stradivarius"

(15) Leg. 442, San Ildefonso, 23 de agosto de 1763. "Noticias de las telas de seda de las fábricas de Valencia y del ancho de dos pies y trece pulgadas castellanas, que se necesitan para muebles del Nuevo Real Palacio, y de colores finos y permanentes.

Mueres canelés gordos con aguas grandes

Cremisi una partida en pieza, 1560 pies castellanos, 520 varas castellanas.

Id. otra, 1224 pies castellanos, 408 varas castellanas.

Azul turquí cargado id., 1230 pies castellanos, 410 varas castellanas.

Amarillo cargado, una partida en paños, 34 paños, cada uno de 18 pies y 13/16 de alto, 213 varas castellanas.

Id. otra, 26 paños de 21 pies y 14/16, 189 varas castellanas.

Amarillo id. otra en pieza, 636 pies castellanos, 218 varas castellanas.

Verdemar en pieza, 1410 pies castellanos, 470 varas castellanas.

Damascos de dibujo grande

Verde una partida de 30 paños, cada uno de a 18 pies castellanos y 14/16, 189 varas castellanas.

Id. otra de 34 paños, cada uno de a 21 y 15/16, 238 varas castellanas.

Azul una partida id. de 25 paños, cada uno de a 15 y 3/16, 126 varas castellanas.

Id. otra de 10 paños, cada uno de a 18 y 5/16, 61 varas castellanas.

De a dos colores una partida de 34 paños, cada uno de a 12 y 12/16, 144 y media, varas castellanas.

Id. otra de 26 paños, cada uno de a 21 y 13/16, 189 varas castellanas.

Estas dos [últimas] partidas se han suspendido hasta resolverse los colores.

Total, 948 varas.

Para no padecerse equivocación se remiten adjuntas dos medidas del pie castellano." Se especifica en el documento que cada pie castellano tiene 16 pulgadas.



Tejido valenciano de seda, del primer tercio del siglo XVIII, en una almohada del Relicario de San Fernando. Palacio Real de Madrid

de 1763, y su respuesta quince días más tarde⁽¹⁶⁾: El intendente envió a Squilace, conforme a las instrucciones del conde, "muestras de mueres canelés gordos con aguas grandes señaladas con los números 1º 2º y 3º con declaración de sus precios según los colores que se elijan. Las del nº 1 y 5 servirán para que V.E. reconozca la suerte de aguas más exquisitas que por la calidad distinta se observan, y por si agradare a V.E. para algún adorno diferente. La de damasco carmesí que señala el nº 6 a que acompaña otra de grodetur, sirven que V.E. vea si le gusta el color y la calidad del género, o que se cargue más, o menos de seda, y el dibujo sea mayor, o menor. Los tres papeles de los números 7, 8, y 9 comprehenden muestras de varias suertes de los colores amarillo, verde y azul para que V.E. elija los que más le gustaren a fin de que conforme a ello hagan construir los mueres y damascos en el número de paños, pies y varas que explica la nota que V.E. me tiene remitida, en cuya perfección procuraré todo el debido cuidado, pero hasta la determinación de V.E. no se pondrá mano a la obra, en que ha de alterar mu-

cho el trabajo la necesidad de variar el ancho regular de las telas, por la circunstancia de deber tener las que han de hacerse el de dos pies, y tres pulgadas castellanas, a que ha de seguirse por preciso la de mudar los telares, y esta operación trasciende al coste, y mayor consumo de tiempo, que ha de tenerse presente, como la devolución de las muestras que se eligieren..." La respuesta del conde, remitida el 25 de octubre, resultó especialmente aprobatoria en cuanto a las telas verdes y amarillas⁽¹⁷⁾; pero por lo demás impuso una serie de prescripciones que posiblemente estaban inspiradas en los modelos lioneses: que "se imite el azul cargado como el francés nombrado *bleu du roy*; que el muer sea más fuerte, y aguas grandes; que el damasco que se fabrique tenga más consistencia y de dibujo más grande", instando además a la economía, y asimismo imitar el azul cargado como el *bleu du Roy* francés, que el muer fuese fuerte y de aguas grandes y el damasco más consistente y de dibujo más grande⁽¹⁸⁾.

El 6 de diciembre de 1763 se aprobó ya un dibujo para damasco que había sido propuesto por el Intendente de Valencia, ordenándose «que sobre él se construya la colgadura para una de las piezas que se han pedido, y que haga hacer y remita otros

(16) El Intendente de Valencia había acusado el recibo de la carta el 31 de agosto, y el 10 de septiembre de 1763 contestaba a Squilace: «Muy señor mío. Con carta de 23 del pasado se sirvió V.E. remitirme una razón de los mueres y damascos que se ha determinado se fabriquen en esta ciudad para muebles de algunas piezas del nuevo Real Palacio encargándome que antes de ponerlos en práctica dirija a V.E. muestras de los mejores que en el día se hacen para examinarlas y avisarme de los defectos que por acaso se noten. A este fin paso adjuntas a manos de V.E. ...» Leg. 442.

(17) Id.: "Fecho en 25 de octubre: se le responda en los términos que dice Gazola en la adjunta noticia volviéndole las muestras que remite». Nota de Gazola: «Memoria per Valencia. El azul, entre las muestras que se han remitido no lo hay, se desea de color fuerte que en Francia llaman *Bleu du Roy*. El verde es bueno. El amarillo como la muestra que se devuelve, un punto más cargado. El damasco no vale nada por la qualidad que se pide. Nota: que el moer deberá ser del más fuerte, a ondas anchas == Gazola". El intendente de Valencia acusó el recibo de estas instrucciones el 2 de octubre.

(18) Leg. 442, Gómez de la Vega a Squilace, Valencia 2 de noviembre de 1763, respondiendo a la del 25 anterior devolviendo las las muestras. "Enterado ... sobre sus colores y calidades, haré... que toda la porción de varas que V.E. me tiene encargadas de estos géneros se apronten con la mayor brevedad y lo más barato que permita el alto precio que hoy tienen las sedas en rama».



Tejido valenciano de seda, del primer tercio del siglo XVIII, en una almohada del Relicario de San Fernando. Palacio Real de Madrid

dibujos diferentes uno de otro de todo buen gusto..."

(19) En consecuencia el Intendente remitió dos dibujos "en grande, y de buen gusto, para las restantes piezas", los cuales fueron enviados el 14 de enero de 1764 a la vez que tres muestras de *bleu du Roy* "para que se sirva mandar advertirme qué color de ellos es el que más se adapta a su gusto para los muebles de muer de este color pues siendo tan diferentes como manifiestan y teniendo el mismo nombre, bastante cargados, ocasionan turbación con el deseo del mayor acierto". Junto a las muestras, que se conservan en el Archivo de Palacio, se anotó en Madrid: «del cordon bleu; bleu du roi de Francia; bleu du roi de Inglaterra.» Antes del 27 de Marzo Gazzola había aprobado los dibujos y optado por el *bleu du Roi* de Francia, y se devolvieron aquellos al Intendente de Valencia "a fin que disponga se ejecuten" (20).

Antes de finales de marzo estaban ya "fabricadas las tres partidas de mueres canelés gordos de amarillo tostado y la de verdemar... en el próximo

mes de abril lo quedarán las del color carmesí", deteniéndose el azul mientras llegaba la aprobación, "y lo mismo sucede por lo que mira al damasco, cuyo dibujo pasó últimamente a este fin a manos de V.E., a quien lo hago presente para que se sirva comunicarme su resolución, y que no se detenga esta obra" (21).

El 20 de abril de 1764 ya se habían enviado cuatro paños de damasco verde pero, según el intendente, varios problemas retrasarían la realización y era preciso "asegurar el acierto de los colores sobre no ser todos los operarios de confianza para esta manufactura..." (22). A esto y al informe de la fábrica respondió Squilace «...que me ha sorprendido ver el tiempo que piden los fabricantes para concluir estas colgaduras despues de tantos meses que se encargaron, señal evidente que no ha habido ninguno que se haya tomado el trabajo de solicitar su apronto; que él —Intendente de Valencia— no debe ignorar que han de servir para este verano, y que conviene obligue al director —de la fábrica— a concluir las con la brevedad posible, aumentando oficiales para ello" (23). La actividad se hubo de hacer más intensa, y así a mediados de abril se estaban continuando los 96

(19) Leg. 442, Gómez de la Vega a Squilace, Valencia 19 de noviembre de 1763: «Deseando el acierto en la fábrica de los damascos que V.E. me tiene encargados para muebles del Real Palacio en cuanto al dibujo que mandó V.E. sea grande, me ha parecido remitir uno a V.E. en un cañón de hoja de lata que acompaña por si es de su aprobación, en el supuesto de que saldrá en el telar de la misma forma que se demuestra, esperando se sirva V.E. devolvérmelo con las advertencias que tuviere por convenientes, y hacer observar las notas puestas al pie, en cuanto a la medida de los anchos porque fijándose en ella se hace precisa la diligencia de mudar los telares por lo que difiere de la común que aquí se usa, y esto ocasionará algún retardo en la conclusión de la obra, y también más coste». Resuelto el 6 de diciembre: «se le restituya este dibujo diciéndole que puede disponer que sobre él se construya la colgadura para una de las piezas que se han pedido, y que haga hacer, y remita otros dibujos diferentes uno de otro de todo buen gusto, y grande para las restantes a fin de aprobarse».

(20) Leg. 442, A. Gómez de la Vega a Squilace, Valencia 14 de enero de 1764.

(21) Leg. 442, el intendente de Valencia a Squilace, 28 de marzo de 1764. De la Vega no había recibido aún noticias sobre la aprobación del *bleu du roi*, ni sobre el dibujo de damasco últimamente remitido.

(22) Leg. 442. El 20 de abril de 1764 ya se han enviado los ocho paños de damasco verde; según el intendente lleva tiempo "hacer de planta los telares, peines y armaduras que estaban desbaratados por la irregular medida de los tejidos."

(23) Leg. 442. Respuesta al informe enviado por el director de la fábrica, Juan Angel del Llano, el 19 de abril, del que se extractan los datos que figuran a continuación.

paños de a 20 pies y cuarto (642 varas); ya estaban hechas 440 varas, y estaría acabado a fin de agosto. En cuanto al moer de grano gordo estaban ya hechas 240 varas de verde, y lo que restaba se acabaría en mayo, y luego en julio el azul del rey. Para los tafetanes anchos encargados el 19 de febrero se habían preparado los telares «porque nada se había tejido antes de esta clase»; por consiguiente, las 2.260 varas no estarían hasta mediados de julio.

En Julio de 1764 se iban remitiendo piezas acabadas de algunos de los tapizados para las nueve salas, y en concreto de las siguientes: primera colgadura, de muer ancho carmesí fino y grano gordo en doce piezas; segunda colgadura, muer ancho carmesí fino grano gordo, en doce piezas; tercera, muer ancho azul turquí grano gordo; cuarta colgadura, moer ancho amarillo en 34 paños; quinta colgadura, veintiseis paños; sexta, cinco piezas; séptima, moer ancho verde grano gordo, en once piezas; octava, damasco verde ancho, en 30 paños; la novena, que era de también de damasco verde ancho, parece que no se remitió completa⁽²⁴⁾. La identificación entre estas partidas y la relación formada por Gazzola en agosto de 1763 no es tan obvia como parece, pues se diría que en esta entrega se llama a veces “colgadura” a lo que son los paños para las cortinas de una sala⁽²⁵⁾.

Durante aquel verano se trabajaba intensamente en los damascos verde y azul «respecto que el rey quiere ir a vivir a él (Palacio) despues de la jornada del Escorial». La coordinación entre la fabricación y llegada de las telas y su colocación en Palacio era objeto de la preocupación de Squilace y de Sabatini⁽²⁶⁾. Conforme llegan los paños se van pasando al arquitecto «para que a su tiempo se les dé el destino que tiene determinado el Sr. conde Gazzola⁽²⁷⁾. El 21 de agosto se pasa la factura por otra entrega de trece paños de damasco verde ancho y veinticinco de damasco azul turquí, por un importe de 7.974 rs., «y sólo queda ya la partida número once de la relación... que consiste en diez paños de dieciocho pies y cinco dieciseisavos de damasco azul turquí», enviada por último el 29 de septiembre de 1764; a su llegada escribe Squilace: «dígame a Sabatini que recoja este resto de damascos de poder de mi mayordomo para colocarlos en el Nuevo Real Palacio, y se participe a Gazola para su noticia, previniéndose a la Tesorería Mayor pague a los diputados de los Gremios el importe referido»⁽²⁸⁾. A mediados de octubre llegaron aún otros damascos de Valencia que el ministro hizo entregar a Sabatini para que Gazola les diese destino⁽²⁹⁾. Puede imaginarse con qué prisas debieron trabajar los

tapiceros durante el resto de aquel mes y el de noviembre para que el Palacio estuviese medianamente habitable a la vuelta de la jornada de El Escorial, el primero de diciembre de 1764.

La segunda parte del encargo a Valencia, las colgaduras de verano, no se acometió inmediatamente, sino que sólo cuando el rey se disponía a abandonar el Palacio de Madrid para pasar su jornada invernal de caza en El Pardo, tras la Espifanía de 1765. Entre los trabajos, que se plantearon a un ritmo aceleradísimo, el que mayor importancia tenía era el damasco para la pieza del dosel, es decir, el Salón del Trono. El 5 de enero Gazola expone a Squilace que «como el tiempo que se necesita para amueblar de verano los cuartos escaseará, ignorándose aún la intención de S.M. según su genio sobre los destinos de los apartamentos de la Familia Real y los muebles que corresponden, he estimado conveniente para ir ganando tiempo hacer, como expresa la nota adjunta, el encargo del damasco carmesí para la colgadura de la sala del dosel...»⁽³⁰⁾. Y en efecto se

(24) Leg. 442. La “Factura de los géneros que yo D. Juan Angel de Llano, director de la real fábrica de tejidos de seda de esta ciudad, dirigí en 7 del corriente en seis cajas...”, de donde proceden estos datos, detalla los números de serie de las piezas, y sus largos, dentro de cada colgadura, y el precio total de cada una de ellas, a saber: 1ª, 21.266 rs. 2ª, 17.181 rs. 3ª, 15.231 rs. 4ª, 8.382 rs. 5ª, 7.121 rs. 6ª, 8.503 rs. 7ª, 17.793 rs. 8ª, 6.412. 9ª, 5.488 rs. Las tres primeras colgaduras, y la séptima, son las mayores. Según la carta del Intendente D. Andrés Gómez de la Vega a Squilace, del mismo 7 de Julio de 1764, este envío incluía “Veintitres piezas de mueres anchos color carmesí grano gordo; doce de azul turquí; quince de color amarillo; once verdes grano gordo, y tres piezas y cinco paños de damasco verde ancho, con cincuenta paños, y 345 varas, todo mayor parte de los géneros que V.E. me tiene mandado hacer fabricar...”. El coste de esta remesa ascendió a 107.770 rs.

(25) Las tres primeras colgaduras, y la séptima, son las mayores. Las tres primeras parecen corresponder con las que Gazzola pone al principio de su documento para los cuartos del rey, de la reina madre y de la infanta; la cuarta es la primera de las destinadas al cuarto del infante D. Gabriel; la séptima es la del infante D. Luis; la octava la de la segunda antecámara del Príncipe.

(26) Leg. 353, 1.8.1764, Squilace a Sabatini, planificación de las necesidades de damasco de Valencia

(27) Leg. 442. Sabatini a Squilace, 10 de septiembre de 1764.

(28) Leg. 353, 4.9.1764, Squilace a Sabatini, entrega de damascos de Valencia para el destino que les dé Gazola.

(29) Leg. 353, 15.10.1764, Squilace a Sabatini.

(30) Leg. 442. Gazzola a Squilace, Madrid 5 de enero de 1765. “Cuarto del Rey. Para la pieza del dosel, damasco carmesí: para la colgadura, paños 96, alto cada paño 20 pies y cuarto; para cortinas, paños 61, alto cada paño 23 pies y 3/8. Para el dosel, paños 7, alto cada paño pies 23 y 3/8. Más 80 varas del mismo damasco para las caídas del dosel y otra casa que pueda faltar. Madrid 5 de enero de 1765 = el conde de Gazola.”

encargó sin vacilaciones la colgadura de verano del Salón del Trono según las instrucciones de Gazzola «procurando que tenga el mismo ancho que el anterior (damasco), que el dibujo sea grande, y que salga de toda perfección». Lo primero que se hizo fue la parte del dosel, pero el todo de ella aún no estaba terminado en verano: «...sólo el damasco carmesí... no ha podido todavía acabarse no obstante la continua fatiga que se tiene en el trabajo de él, y aunque la calidad del género persuade que sea para uso de invierno, habiendo remitido ya lo que corresponde para el dosel, luego que esté concluida la colgadura, y sin perder tiempo la dirigirá a V.E. a quien aseguro ha sido indecible el trabajo que ha costado salir de este encargo porque como el tiempo ha venido limitado, y los géneros son de una medida irregular, entretiene mucho los preparativos de telares, y demás instrumentos con que se trabaja, sobre que los días no son todos a propósito para dar los colores ni los operarios adelantar la manufactura...»⁽³¹⁾. En enero se había pedido damasco carmesí «para colgar otra pieza, del mismo ancho, y dibujo grande, que las anteriores». Ya mediado enero, Gazzola comunicó a Valencia las cantidades y calidades de los mueres y tafetanes que debían encargarse para esa primera remesa de colgaduras de verano, la destinada a los cuartos del rey y de la reina madre: los colores de todas las tapicerías eran azul y verde⁽³²⁾.

A fines de Enero Squilace encargó estas telas al Intendente de Valencia «a lo más presto», «previniéndole de que cuanto antes se le dará otro encargo, también de mueres y tafetanes para muebles del Rl. Palacio»⁽³³⁾. En febrero se encargaron ocho paños de damasco verde «iguales a la muestra». Pero no han llegado hasta nosotros más noticias sobre esta segunda y menos urgente parte del encargo, la relativa a las colgaduras de verano en los cuartos de los príncipes e infantes, para los cuales también Gazzola tenía que proporcionar las instrucciones como director y responsable del asunto, «la nota di ciò che si necessitarà per gli altri appartamenti delle persone reali secondo l'approbazione della maestà del Re Nostro Signore»⁽³⁴⁾.

Aunque en Valencia, según el intendente, se trabajaba sin descanso para terminar las colgaduras —«de noche y de día, alternando con dobles operarios... y hasta los días colendos se aprovechan, pues para ello se ha solicitado el permiso de la Curia eclesiástica»—; y se enviaban según se iban acabando, la tardanza desesperaba al arquitecto, apremiado por el ministro⁽³⁵⁾. El 19 de Abril Sabatini apremiaba la llegada de mueres y tafetanes por ser necesario «bastante tiempo para cortar y coser las colgaduras de verano para el

Nuevo Real Palacio, y siendo el tiempo de la jornada será muy corto para el mencionado fin...». Tras nuevos apremios del ministro⁽³⁶⁾, el arquitecto escribía el cinco de mayo a Scellari en estos términos: «Io non so come faremo per mettere li taffetani nelle stanze di Palazzo, dove hanno da situarsi quadri; il tempo si va abbreviando, e non si vede comparire da Valenza un telo, se non li otto teli di damasco verde, che mancavano per una stanza, che ultimamente ho ricevuto. Scrivete per l'amor di Dio, che mandino una porzione di taffetani per andar cuscendo; anzi vi avviso, che siccome la Regina Madre vuole li quadri sopra il muro bianco, della commissione di taffetani e moerri non sarà di bisogno che la metà; questa novità non si è avuta che ultimamente; onde solamente abbiamo di bisogno per l'appartamento del Re»⁽³⁷⁾. Esta «extravagancia» de Isabel de Farnesio respecto a las pautas decorativas convencionales resulta sumamente curiosa, y por otra parte disipa la duda de si estarían destinados los tafetanes a un cuarto, y los moeres a otro: se distribuían equitativamente entre el del Rey y el de su madre.

Los responsables de la decoración de Palacio temían que estas colgaduras de verano, entre las que destacaba la de la Cámara del Rey, fueran a estar efectivamente dispuestas «y en el lance de no, habremos de remediar esta falta en el mejor modo que se pueda», lo que permite sospechar que, en caso de

(31) Leg. 442, el Intendente de Valencia a Squilace, 15 de junio de 1765.

(32) Leg. 442, «Nota de lo que se necesitan luego de Valencia para muebles de los Cuartos de las Mags. Del Rey, y Reina Madre... Madrid, 19 de enero de 1765 = Gazzola.» Tafetán doble azul, 670 varas castellanas. Id. doble verde, 620. Muer azul, 790. Id. verde, 740.»

(33) Leg. 442. Gazzola a Squilace, 29 de enero de 1765, enviándole la nota. Resuelto el mismo día: «remítase al intendente de Valencia copia firmada de mi mano de la noticia adjunta con orden ...» etc.

(34) Gazzola a Squilace, en la misma carta citada en la nota anterior.

(35) Leg. 353, 15.4.1765, Squilace a Sabatini, que se apresure la fábrica de Valencia.

(36) Leg. 353, 9.5.1765, Squilace a Sabatini, que se apresure la fábrica de Valencia, y que no podrá acabarse hasta agosto.

(37) Leg. 442. Sabatini a Scellari, 5 de mayo de 1765. Resuelta el 9 del mismo: «se le responda que el intendente de Valencia dió cuenta que estas colgaduras no podían estar concluidas todas sino para agosto próximo; que le reprendí de este retardo, y ahora vuelvo a repetir lo mismo, estrechándole a que las haga terminar luego, suspendiendo si es en tiempo la mitad de las del cuarto de la Reina Madre, que dice no necesitarse; y hágase ésta prevención al intendente.»

no recibirse los nuevos tejidos se reaprovecharían algunos ya antiguos almacenados en el oficio de la tapicería⁽³⁸⁾. El intendente había advertido que difícilmente estarían hechas las telas antes de agosto, aunque que estaban trabajando cuanto era posible⁽³⁹⁾; pero parece que esta reducción del encargo así como los apremios surtieron efecto, pues el 25 de mayo se remite una parte y a principios de junio otra, la última, de las colgadas de verano: "El día 22 [de mayo] salió de aquí... la colgadura de muer verde ancho grano gordo que debe servir para el Real Palacio, y la mitad de las 620 varas de tafetán del mismo color también ancho con la prevención de llegar a Madrid el día 29 sin falta. Habándose suspendido la fábrica de 220 varas de muer grano gordo azul del rey, y otra igual de tafetán del mismo color, saldrán de aquí la mitad de estas colgadas el citado día 29, y los restos el día 3 del que viene"⁽⁴⁰⁾. Sólo faltaba, por tanto, acabar

la del Salón del Trono, enviada finalmente a principios de Julio⁽⁴¹⁾.

Ninguna referencia ulterior he podido encontrar a las colgadas valencianas previstas para *amueblar de verano* los cuartos de los infantes en Palacio, pero a la espera de más precisiones documentales que permitan reconstruir en su integridad la fecunda relación entre la Real Casa y el Arte de la Seda valenciano, baste señalar el alcance no sólo material, sino también simbólico, de su aportación a la gran campaña ornamental de Carlos III en su palacio madrileño, donde los responsables del alhajamiento sin duda pensaron en armonizar los colores de los nuevos tejidos con los que brillaban en las pinturas, tanto las antiguas que habían de campear sobre las colgadas, como en las nuevas con las que estaban decorando las bóvedas Tiépolo y, sobre todo, Mengs y sus discípulos españoles.

(38) Leg. 353, el mayordomo mayor marqués de Montealegre a Sabatini, Aranjuez, 10 de mayo de 1765: «Señor mío: en la que por el parte de hoy recibo de V.S. veo el extravío que ha padecido la respuesta que el lunes dió a la carta de D. Francisco García de Echaburu, sin que de ello pueda culparse a otra cosa que al descuido en el oficio del parte. He acordado con el rey lo que V.S. me expone en cuanto a la *pieza de vestir* de S.M. quien ha resuelto en esta parte, como en lo demás, de que trata la carta de V.S. lo mismo que esta noche le expresará el jefe de la tapicería; igualmente he estado con el marqués de Squilace, quien me ha asegurado que en vista de la representación de V.S. tiene comunicada a Valencia las más estrechas ordenes para la más breve conclusión de las colgadas... recela mucho puedan estar al tiempo que se necesiten, y en el lance de no, habremos de remediar esta falta en el mejor modo que se pueda: ya V.S. ve, como se hace justamente el cargo, del corto tiempo que nos queda, y así se hace preciso que se dedique a encargar a todos la conducción de lo que respectivamente cada uno tiene a su cargo, y principalmente a Mengs, quien me temo padezca algún atraso en lo que se le ha cometido.

Yo espero pasando el veinte de este mes ir un día a dar una vista a ese Palacio, y no dudo encontraré entonces, si no enteramente concluido el todo, al menos en tan buena disposición que pueda, a mi regreso a este Sitio, asegurar a S.M. que ninguna falta se experimentará. ... El pintor de cámara Mengs, que está aquí, se ha dejado ver conmigo, y aunque le (he) estrechado a la más pronta conclusión de su encargo, diciéndole que he de ir allá en todo este mes, no omite V.S. encargar la brevedad, al paso que también al mismo Mengs he prevenido lo propio"

(39) Leg. 442. Andrés Gómez de la Vega a Squilace, Valencia, 14 de mayo de 1765. Interpreta que una de las partidas de azul del rey, de las que ya había tejidas unas doscientas varas que

venía a resultar la mitad de su total, estaba destinada al cuarto de la Reina Madre.

(40) Leg. 442. Andrés Gómez de la Vega a Squilace, Valencia, 25 de mayo de 1765. Continuaba trabajándose en el tejido de los damascos anchos.

(41) Leg. 442. El 22 de junio y el 2 de julio. De 27 de julio data otra factura de damascos de algodón y seda «para el adorno de las secretarías del despacho universal».

Gómez de la Vega a Squilace, 15 de junio de 1765: "En carta de diez del que corre se sirve V.E. avisarme que llegaron las porciones de telas para muebles del N.R.P. que remití con cartas de 1 y 4 del que corre, y que aguarda V.E. con impaciencia el resto que falta para completarlas.

Rebajado el nº de varas del muer, y tafetán de azul del rey porque V.E. me previno no ser ya menester toda la partida encargada de estos dos géneros; de los demás mueres y tafetanes ya no queda que remitir, pues todos están completos; solo el damasco carmesí, y es el que no ha podido todavía acabarse no obstante la continua fatiga que se tiene en el trabajo de él; y aunque la calidad del género persuade sea para uso de invierno habiendo remitido ya lo que corresponde para el dosel, luego que esté concluida la colgadura y sin perder tiempo la dirigiré a V.E. a quien aseguro ha sido indecible el trabajo que ha costado salir de este encargo porque como el tiempo ha venido limitado y los géneros son de una medida irregular, entretiene mucho los preparativos de telares y demás instrumentos con que se trabaja, sobre que los días no son todos a propósito para dar los colores ni los operarios adelantar la manufactura".

Resuelto en 25: aguardo el resto de este damasco, y la cuenta del importe del todo de la comisión para disponer que se satisfaga."

EL MONASTERIO JERÓNIMO DE SANTA MARÍA DE LA MURTA, DE ALZIRA, TRAS DE LAS DESAMORTIZACIONES DEL SIGLO XIX. LA DISPERSIÓN Y PÉRDIDA DE SU LEGADO ARTÍSTICO Y CULTURAL

FRANCISCO DELICADO MARTÍNEZ Y CAROLINA BALLESTER HERMÁN

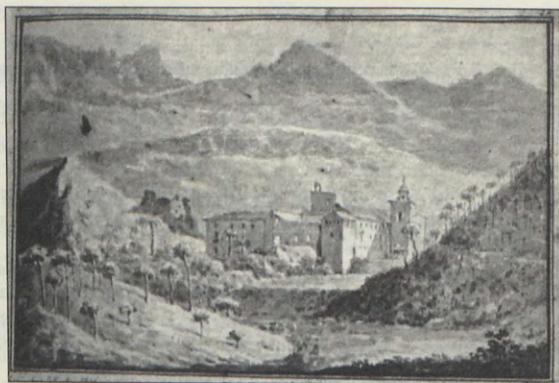
Historiadores del Arte. Universitat de València

El devenir monástico jerónimo en tierras valencianas contó con cuatro casas en activo hasta la exclaustración, el **Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza**, en Segorbe; el **Monasterio de San Miguel y de los Reyes Magos**, en Valencia; el **Monasterio de Santa María de la Murta**, en Alcira; y el **Monasterio de San Jerónimo de Cotalba**, en Alfahuir, cerca de Gandía; casas que tuvieron de común el haberse asentado en parajes solitarios donde existían manantiales de agua, o sobre lugares donde anteriormente hubo una ermita o comunidad de ermitaños; contando todas con unos patronos o protectores, miembros de la alta nobleza, que, o bien fueron célibes, o

pintura que albergó (la colección de retratos de la «serie Murta», dedicada a ilustres personajes valencianos; y la «serie Vich», de personajes nobiliarios de dicha familia), que, con las desamortizaciones del siglo XIX, pasarían a engrosar los fondos de la Real Academia de San Carlos y del Museo de Bellas Artes de Valencia, y que centran el particular interés de nuestro estudio.

1. EL MONASTERIO JERÓNIMO DE SANTA MARÍA DE LA MURTA: SÍNTESIS HISTÓRICA.

El **Monasterio de Santa María de la Murta**, de Alcira, hoy arruinado, ha sido objeto de interés por parte de estudiosos y eruditos desde el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad⁽¹⁾. Su historia se

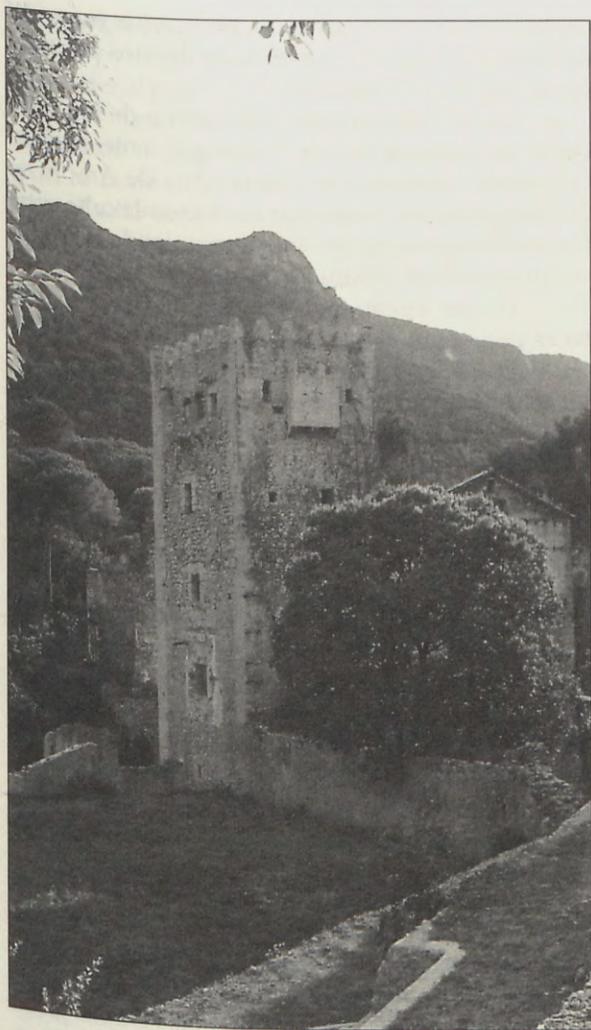


(Fig. 1).- El Monasterio de Santa María de la Murta en el valle del mismo nombre. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, del año 1846. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina)

no gozaron de descendencia. Estos monasterios alcanzarían su cénit en el transcurso de los siglos XVI y XVII y servirían, a la vez, de «posada» para sus benefactores (los más, miembros de la Corona) que allí pasaron los últimos días de su vida, donando todos sus bienes a la Comunidad jerónima, a cambio de ser enterrados en la cripta de sus iglesias.

De entre ellos, el **Monasterio jerónimo de Santa María de la Murta** (Fig. 1), fue emporio de la familia Vich, que aquí tuvo sus hierros en época de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, siendo importantes las obras de

(1) Para una bibliografía especializada véase ESCOLANO, Gaspar y PERALES, Juan G.: *Décadas de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia-Madrid, Terrasa, Aliena y Compañía, Ediciones, 1879, Tomo II (2ª parte), pp. 515-516; LLORENTE, Teodoro: *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia*. Tomo II, Barcelona, Est. Tip. Edit. de Daniel Cortezo y C.ª, 1889, pp. 636-641; GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*. Tomo I. Manuscrito inédito de hacia 1916 conservado en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., apdos. 317 y 318; MARTINEZ ALOY, José y SARTHOU CARRERES, Carlos: *Geografía General del Reino de Valencia: Provincia de Valencia*. Tomo II, Barcelona, Est. Editorial de Alberto Martín, 1918, pp. 132-136; SOLER I ESTRUCH, Eduardo: *Notes sobre el Monestir de la Murta*. Alcira, 1979; MONTAGUT PIERA, Bernardo: «Alcira. El Monasterio de monjes jerónimos de la Murta». *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia* (Dirigido por Felipe M.ª Garín). Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 58-59; CAMPON GONZALVO, Julia: *Historia del Monasterio de Nuestra Señora de la Murta*. Alcira, 1991; LOPEZ YARTO, Amelia; MATEO GOMEZ, Isabel; y RUIZ HERNANDO, Juan Antonio. «El Monasterio de Santa María de la Murta (Alcira)». *ARS LONGA. Cuadernos de Arte*. Universitat de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 1995, núm. 6, pp. 17-23; RUIZ HERNANDO, Juan Antonio: *Los monasterios jerónimos españoles*. Segovia, Caja Segovia, 1997, pp. 467-474; ARCINIEGA GARCIA, Luis: «Santa María de la Murta (Alcira): Artífices, comitentes y la «Damnatio memoriae» de D. Diego Vich». *Actas del Simposium «La Orden Jerónima y sus monasterios»*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1999, Tomo I, pp. 269-292.



(Fig. 2).- ALZIRA. Ruinas del Monasterio de la Murta. En primer término la torre fuerte que mira a Levante (1547-1601). (Foto Javier Delicado)

inicia en el lugar a inicios del siglo XV, con el asentamiento de una comunidad formada por seis monjes procedentes de la Plana de Jávea y del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba (en Alfahuir), quienes edificaron un monasterio sobre terrenos que ocupaban unas antiguas ermitas que antaño abandonaron unos anacoretas, y que pondrían bajo la advocación de Santa María de la Murta, en recuerdo de la imagen de Nuestra Señora que se había aparecido (se dice) debajo de una murta.

Las dependencias de aquel primitivo cenobio eran de reducido tamaño, por lo que en época tardomedieval se ampliaría, levántandose dos torres defensivas, permaneciendo en pie la denominada «Torre de las Palomas» (Fig. 2), imponente y de mu-

cho carácter, provista de matacanes y orientada hacia levante.

Grandes protectores de esta comunidad jerónima fueron los Vich, descendientes en línea directa del embajador en Roma don *Jerónimo Vich y Vallterra* (1459-1534), que poseyó afamada casa en Valencia (el «Palacio Vich»). Sería su hijo *don Luis Vich y Ferrer*, virrey de Mallorca, su primer mecenas, quien en 1530, huyendo de la peste de Valencia, se refugió en el monasterio, en cuya hospedería nacería su hijo Juan, que fue arzobispo de Tarragona, quien legó al monasterio diversos objetos litúrgicos (un cáliz de oro y pedrería, una cruz de plata, ornamentos de tela y lámparas)⁽²⁾, y posteriormente otro hijo, Alvaro (que casó con Blanca Castellví).

Nieto de Luis Vich sería don *Diego Vich y Castellví* (1573-1657), verdadero benefactor del monasterio, durante cuya vida, en el transcurso del siglo XVII, se realizarían importantes obras de ampliación y mejora en el monasterio, donando a su fallecimiento todos sus bienes a la Orden jerónima (su rica biblioteca, colección de pinturas, posesiones y tierras), siendo enterrado en la cripta del transagrario de la iglesia.

La iglesia nueva —de la que persisten las ruinas de sus arcos, muros perimetrales, contrafuertes y excepcional portada (Fig. 3)— fue levantada de 1610 a 1623 en estilo barroco, siendo el retablo mayor realizado por el entallador Juan Miguel de Orliens y las pinturas debidas a Pedro de Orrente.

Pieza también destacada era el claustro (tiempo soterrado y descubierto recientemente, en las excavaciones que se vienen llevando a cabo), cuadrado y pequeño, que se hallaba provisto de doble galería, que sería reedificado en estilo barroco en 1649, siguiendo trazas de Martín de Orinda, por el maestro de obras Guillen Carreres⁽³⁾, en torno a cuyos corredores del sobreclaustro se disponían las celdas y el dormitorio de los monjes nuevos.

(2) CARBONELL Y BUADES, Mariano: «El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca». *Actas del XI Congreso Español de Historia del Arte: «El Mediterráneo y el Arte Español»* (celebrado en Valencia-Castellón en septiembre de 1996). Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1998, p. 138.

3 ARCINIEGA GARCÍA, L.: *Op cit.* p. 287.



(Fig. 3).- ALZIRA. Monasterio de la Murta. Portada tardorrenacentista de la iglesia, siglo XVII. (Foto Carolina Ballester)

Otras dependencias del cenobio se contruirían a fines del siglo XVII y principios del XVIII, como la almazara (que subsiste junto al camino), la hospedería (de 1755), el granero, la carpintería, el hospital de mujeres (situado al otro lado del puente), la garrofera y las cuadras o establos (junto a la Torre de las Palomas); rodeadas de pastizales, bosques y dos albercas con abundante agua procedente de un manantial que nace montaña arriba y es canalizada a través de un acueducto.

El monarca Felipe II, con sus hijos el príncipe Felipe y la infanta Isabel, visitarían el monasterio en 1586.

2. LA DESAMORTIZACION DEL TRIENIO LIBERAL Y SUS CONSECUENCIAS EN LA MURTA

El siglo XIX, en la vida del monasterio, traería consigo dos desamortizaciones: la del trienio constitucional, de 1821 a 1823; y la de Juan Álvarez de Mendizábal, en 1835. Ello significará la expulsión de

los monjes del monasterio, la progresiva ruina del edificio, y la dispersión y pérdida del rico patrimonio artístico que atesoraba.

En 1820, el prior del Monasterio de la Murta trazó un inventario de los bienes que contenía el cenobio, incautándose de ellos la Junta de Amortización de Alzira, distribuyendo los objetos de culto entre los templos parroquiales alzireños y siendo los mejores cuadros depositados en los museos nacionales.

De ese legado artístico de pinturas cabe destacar, por su importancia histórica, la «serie Murta» (que Don Diego Vich y Castellví había cedido en 1657, en su testamento —dado en 1641—, a la Orden jerónima de la Murta, con la condición de que no podía venderse, ni enajenarse ni prestarse obra alguna bajo ningún concepto), compuesta por treinta y un lienzos pintados por Juan Ribalta y artistas de su taller, que representaban a ilustres varones valencianos (escritores, literatos, dignidades eclesiásticas, filólogos,...) y adornaban la biblioteca del monasterio.

La relación de retratos pintados de la «serie Murta», obrante en el testamento de Don Diego Vich, publicada por el *Diario de Valencia*, en los ejemplares de los días 25, 26 y 27 de mayo de 1791, es la que sigue, según anotó también Marcos Antonio de Orellana en su manuscrita (por 1800), luego publicada, *Biografía Pictórica Valentina*. (Valencia, Ayuntamiento —edición a cargo de Xavier de Salas—, 1967, pp. 127-128), y más tarde José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí, en su *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia, Impr. de F. Domenech, 1897, pp. 265-266) en la biografía de Juan Ribalta:

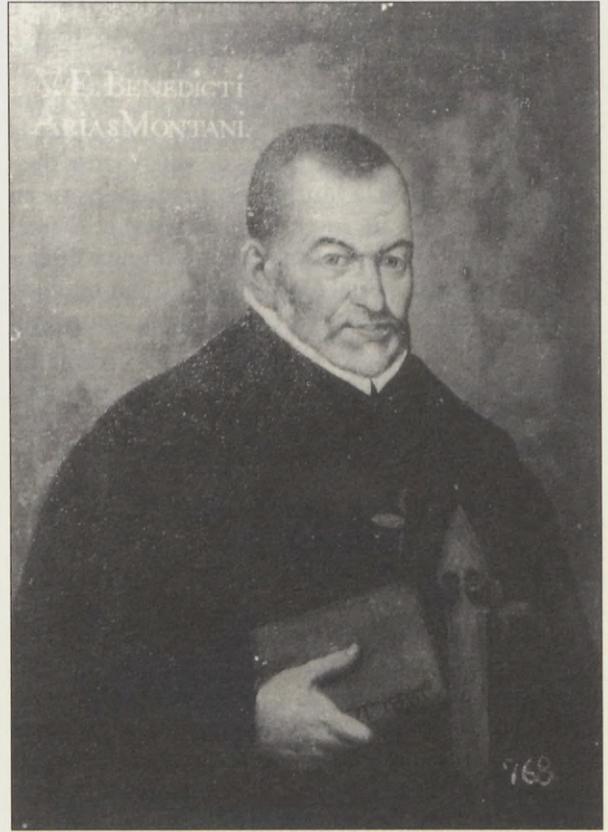
Luis Vives, Ausiàs March, Pedro Juan Núñez, Jayme Ferrús, Don Jusepe Estevan, Padre Benito Pereyra, Gerónimo Muñoz, Francisco Gerónimo Simón, Jayme Falcó, Dr. Juan Plaza, Honorato Juan, Francisco Tárrega, Pedro Juan Trilles, Jayme Roig, Francisco Collado, Dr. Miguel Salom, mínimo, Dr. Agustín Martí, Gaspar Aguilar (con el Virgilio en las manos), D. Guillén de Castro, D. Baltasar Marrades, D. Gaspar Sapena, Juan Bautista Comes, Calixto III, Padre Nicolás Factor (luego beato), San Luis Bertrán, San Vicente Ferrer, San Bernardo, mártir, Padre Francisco de Borja, Alejandro VI, D. Hernando de Aragón y Federico Furió Ceriol.

Serie de gran valor iconográfico, en apreciación del profesor Fernando Benito⁽⁴⁾ son obras de taller,

(4) BENITO DOMENECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. (Catálogo de la Exposición celebrada en La Lonja de Valencia, octubre-noviembre de 1987; y Museo del Prado, diciembre de 1987 y enero de 1988). Valencia, Diputación Provincial, 1988, p. 217.

destacando por su gran carácter el «Retrato de Juan Trilles» y el «Retrato de Benito Pereira», que parecen responder al pincel de Juan Ribalta. Las dimensiones de todas ellas estriban de entre 62/65 x 42/48 cms., denotando algunas las características propias de la pintura tardorrenacentista de fines del siglo XVI y otras el sello barroco del primer tercio del siglo XVII, muchos —en nuestra opinión— de impronta caricaturesca, unos pintados del natural y los más interpretando copias de retratos antiguos y de grabados, puesto que los efigiados vivieron durante el siglo XV y XVI, excepto Gaspar Aguilar (1561-1623), Pedro Juan Trilles (1566-1626) y Gaspar Sapena (c. 1548-1604...).

Veintitrés de las pinturas citadas, a instancias del General Francisco Javier Borrull y Vilanova, serían cedidas por vía de depósito⁽⁵⁾ a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1823, dando noticia de ellas dos años antes el citado Borrull, en su discurso titulado (publicado impreso en octavo) *Exposición que hizo a la Academia de San Carlos de Valencia en el día 23 de abril de 1821 su Académico de Honor Don Francisco Xavier Borrull y Vilanova, Ministro de la Audiencia Territorial, sobre deberse trasladar a aquella los apreciables cuadros que existen en los Monasterios de esta Provincia*. (Valencia, En la Imprenta de D. Benito Monfort, 1821), y en el que se muestra poco explícito; relación de personajes —la de varones ilustres—, de cuya vida e historia se ocupó ampliamente (que no del valor de los lienzos, ni de su estado de conservación) José María Zacarés, en su artículo, por entregas, titulado «Valencia Artística y Monumental: Pinturas del Monasterio



(Fig. 4).- TALLER DE JUAN RIBALTA. Retrato de Benito Arias Montano. Óleo sobre lienzo. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)

(5) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia). *Inventario General de las Pinturas, Flores pintadas y dibujadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases y Diseños de Arquitectura, y también de las obras pertenecientes al ramo del Grabado, de los Libros e Impresiones, que posee la Real Academia de San Carlos, hecho en 1797*. (Iniciado en 1797 y concluido en 1845). Manuscrito. Sign. 149.

Dice a la letra, dentro del apartado dedicado a pinturas inventariadas:

«Todos los retratos que dice Don Diego Vich en su diario y manda pintar al célebre Juan Ribalta y representan a varios varones insignes valencianos (a)notados desde el número 156 hasta el 178, ambos inclusive, fueron cedidos a este Real Academia por vía de depósito por el Monasterio de N^o Señora de la Murta en los términos que se expresan en la Acta de la Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1823.

156. Retrato de Sn. Vicente Ferrer

157. Del B(ea)to Nicolás Factor.

158. Del Papa Calixto III

159. Del Papa Alexandro VI

160. Dn. Fernando Fernando de Aragón, 1.^{er} Rey de Nápoles.

161. De Dn. Honorato Juan.

162. De Luis Vives.

163. De Fran(cis)co Tárrega.

164. De Jayme Falcó

165. De Dn. Guillén de Castro

166. De Gaspar Sapena.

167. De Jayme Ferruz.

168. De Dn. Baltasar Marrades.

169. De Dn. Juan Plaza.

170. De Gerónimo Muñoz

171. De Federico Furió Cerriol.

172. De Dn. Agustín Martí.

173. De Pedro Juan Trilles.

174. De Dn. Fran(cis)co Collado. <Es Luis Collado>.

175. De M(osé)n. Juan Bautista Comes.

176. Del P(adre) Benito Pereda.

177. Un óvalo cortado de un retrato que al dorso decía Pedro Juan Núñez.

178. Otro óvalo también cortado y detrás, «de la Murta». Valencia, 16 de Febrero de 1824".

de la Murta», aparecido en el Semanario *El Fénix* y publicado en Valencia en las ediciones de los días 9, 16, 23 y 30 de noviembre, y 7 y 14 de diciembre de 1845. También, el barón de Alcahalí, en 1897 mencionará en su diccionario de artistas, al tratar de la vida de Juan Ribalta, los cuadros de valencianos ilustres procedentes de la Murta, sorprendiendo que en dicha relación figure (no era valenciano) el *Retrato de Benito Arias Montano*, escriturario insigne y Bibliotecario que fue del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y cuadro de buena factura que aquí reproducimos (FIG. 4), que debió formar parte de dicho legado, confundido con el de algún otro prócer valenciano. Antes, consta referido con el núm. 1.130, en el Catálogo del Museo impreso de 1863.

En el manuscrito *Inventario de los efectos artísticos, alhajas, y demás existentes en la Academia de Nobles Artes de San Carlos, practicado en 1º de Junio del año 1842*⁽⁶⁾, cuando todavía dicha Institución ocupaba salas en el edificio histórico de la sede de la Universidad de Valencia, de la calle de la Nave (y antes del traslado de la Academia en 1850 al edificio del extinto convento del Carmen calzado), los cuadros de la «serie Murta», ocupaban las siguientes dependencias: En la Sala de Juntas se exhibían doce retratos de valencianos ilustres; en el Archivo, el «Retrato de Gerónimo Muñoz»; en el recibidor, el «Retrato de Jayme Falcó» y el «Retrato de Nicolás Factor»; y los restantes en otros espacios. Por otra parte, en 1932, el insigne historiador de arte Elías Tormo⁽⁷⁾ proporciona noticia de que los cuadros de referencia se hallaban distribuidos entre las galerías sur y este del claustro gótico del convento carmelitano, constando entre ellos los retratos de Arias Montano y de Sebastián Vila. En 1946 el Museo de Bellas Artes cambiaría de ubicación, pasando al Palacio de San Pío V, lugar donde hoy pueden admirarse las obras de referencia, dignamente presidiendo la Biblioteca de investigadores de dicho Museo, alojada en el tambor de la vieja iglesia. De biblioteca monacal a biblioteca museística.

Tras el escrutinio realizado entre los diversos Catálogos publicados del Museo de Pinturas, correspondientes a los años 1850, 1863, 1867, 1915 (de Luis Tramoyeres Blasco), 1932 (de Elías Tormo) y 1955 (de Felipe M.^a Garín), el número de pinturas de la «serie Murta» expuestas en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia es de diecisiete retratos, advirtiéndose que los mismos serán objeto de estudio detallado, a cargo de la Dra. Ángela Aldea Hernández,

en un próximo número de esta misma revista. Dicha relación, brevemente comentada, es la que sigue, salvo error u omisión:

—*Retrato de Juan Plaza*, botánico. De taller ribaltesco.

—*Retrato de Sebastián Vila*, una de las mejores obras de la serie. Este lienzo ingresa en el Museo de Pinturas tras de la desamortización de 1835, junto con el lote de la «serie Vich». (Véase líneas adelante).

—*Retrato de Federico Furió Ceriol*, diplomático. De taller ribaltesco.

—*Retrato de Baltasar Marrades*, militar. Idem.

—*Retrato de Gaspar Sapena*, militar. Idem.

—*Retrato de Benito Perera*, filólogo. De Juan Ribalta.

—*Retrato de Jaime Juan Falcó*, matemático. Del taller ribaltiano o acaso anterior.

—*Retrato de San Vicente Ferrer*, profeso dominico. Idem.

— *Retrato del paborde Pedro Juan Trilles*, teólogo. De Juan Ribalta.

— *Retrato del paborde Jaime Ferrús*, teólogo. De taller ribaltesco.

— *Retrato de Pedro Juan Núñez*, filólogo. De forma oval. Idem.

— *Retrato de Benito Arias Montano*, bibliotecario. Sin atribución.

— *Retrato de Juan Luis Vives* (FIG. 5), filósofo. Del taller ribaltesco.

— *Retrato de Calixto III*, Papa. Idem.

— *Retrato de Fernando I*, rey de Nápoles. Idem.

— *Retrato de Luis Collado*, médico. Idem.

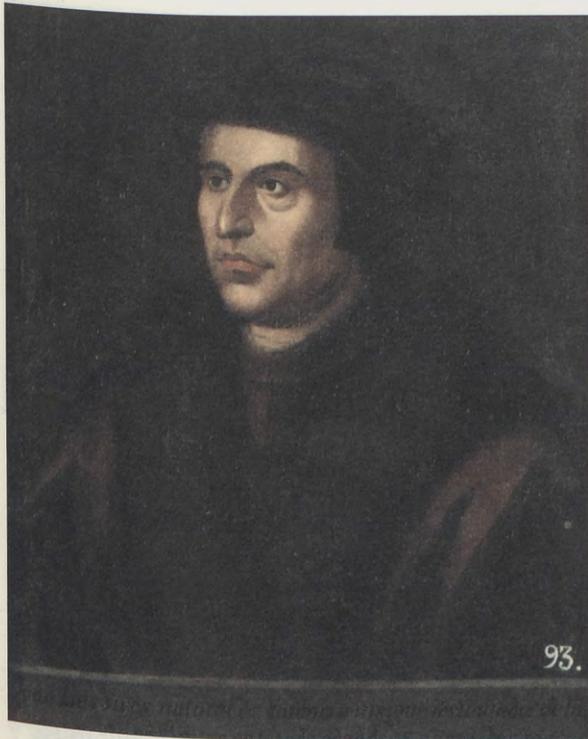
— *Retrato de Gaspar Aguilar*, dramaturgo. Idem. Este cuadro llega al Museo de Pinturas tras de la Desamortización de 1835, junto con otros de la «serie Vich». (Véase líneas abajo).

Cabe referir que el testamento de Don Diego Vich⁽⁸⁾, de 1641, también hace mención de otras pinturas legadas por dicho mecenas al Monasterio de la Murta, algunas de las cuales fueron propiedad del

(6) A.R.A.S.C.V., Sign. 146.

(7) TORMO Y MONZO, Elías: *Valencia: Los Museos*. Fasc. I. Madrid, Gráficas Marinas, 1932, pp. 46, 47 y 50.

(8) Dicho testamento, copiado del *Diario de Valencia* (Valencia, 25, 26 y 27 de mayo de 1791), aparece reproducido por RIOS LLORET, Rosa Elena, y VILAPLANA SANCHIS, Susana: «El retrato de doña Anna Vich, del Museo de Bellas Artes de Valencia, y las joyas femeninas del siglo XVI». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1998, pp. 34-35.



(Fig. 5).- TALLER DE JUAN RIBALTA. Retrato de Juan Luis Vives. Óleo sobre lienzo. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)

embajador en Roma Don Jerónimo Vich, como es el caso de cuatro cuadros de Sebastiano del Piombo, traídos de Italia, titulados *Lamentación de Cristo muerto*, *Jesús triunfante abrazando a la cruz después de resucitado*, *Jesús con la cruz a cuestas* y *Jesús en el limbo*, junto a otras obras de Andrea del Sarto, Nicola Bassano, Paulo Bril, Pedro de Orrente, Juan de Juanes, José de Ribera y Luis Morales «el Divino», e incluso un libro de «Horas», iluminado por Durero. La suerte de los lienzos de Sebastiano del Piombo fue diversa: El del «Nazareno ayudado por el Cirineo» fue trasladado a la sacristía del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, y de allí al Museo del Prado, mientras que el «Tríptico de la Redención» fue desmontado, pasando «La Lamentación de Cristo muerto» desde el Alcázar de Madrid al Palacio Real, siendo vendido luego en tiempos de la francesada a Guillermo II de Holanda, saliendo a pública subasta en 1849 y adquirido por el zar Nicolás II, quien lo depositaría en el Museo del Ermitage, de San Petersburgo, donde hoy se halla; «El descenso de Cristo al limbo», permanece en el Museo del Prado; y «La aparición de Cristo a los apóstoles» causaría pérdida,

siendo conocido a través de una copia ribaltesca existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Cabe recordar también que los cuadros de Sebastiano del Piombo fueron trasladados desde Valencia a la pinacoteca del Palacio Real de Madrid en 1645, siendo entregados al rey Felipe IV como pago de unas deudas.

Por otra parte, sin paradero conocido después de la Desamortización, se encuentran cuatro lienzos del pintor José de Ribera, «el Españoleto», titulados *San Jerónimo penitente*, *San Bernardo mártir*, *San Juan Bautista* y *Nuestra Señora contemplando el hierro de la lanza*, que fueron donados en 1651 al Monasterio de la Murta por el beneficiado, natural de Alzira, Nicolás Truxá, quien los había traído de Italia y que debieron ocupar distintas dependencias del templo y claustro.

En lo que respecta a una escultura modelada en barro, del XV, que representaba a Nuestra Señora de la Murta, que presidió el retablo mayor de la iglesia monacal, ésta fue incautada por el Ayuntamiento de Alzira en 1820, siendo depositada en la iglesia arciprestal de Santa Catalina mártir de la mencionada ciudad, al igual que algunos ornamentos religiosos (casullas y dalmáticas), y destruida en la guerra civil de 1936-1939.

En cuanto al paradero de la rica Biblioteca monástica (que contaba con la propia donada por el Obispo Juan Vich en 1581) poco se sabe, pasando diversos de sus libros en 1821 al Temple de Valencia⁽⁹⁾, siendo quizás vendidos los restantes fondos a algún anticuario o bibliófilo; y en lo que corresponde al Archivo de los Vich, parte de su documentación (muy dispersa), se conserva hoy en el Ateneo Mercantil de Valencia (véase al respecto el *Censo-Guía de Archivos de la Provincia de Valencia*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1986, pp. 407-408), en el Archivo del Reino de Valencia, y en el Archivo Histórico Nacional, códice 525, según mencionan y han consultado los investigadores Luis Arciniega García, Amelia López Yarto, Isabel Mateo Gómez y Juan Antonio Ruiz Hernando.

En el año 1823, aun desprovisto el monasterio de parte de su riqueza artística, los monjes jerónimos regresaron al mismo, vendiendo algunos cuadros en 1824 dada la difícil situación económica por la que pasaban los monjes⁽¹⁰⁾.

(9) SOLER I ESTRUCH, E.: *op. cit.*

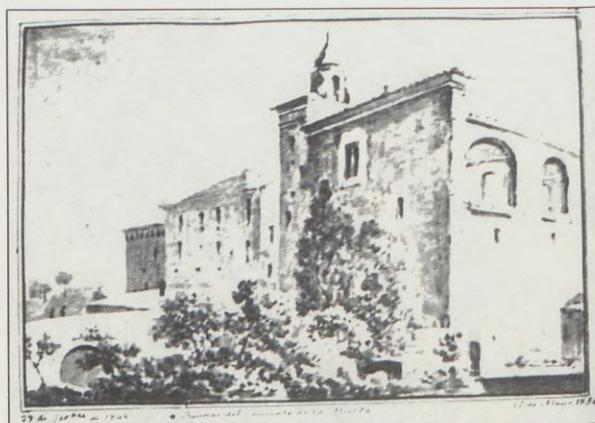
(10) ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Los trasagrarios valencianos y sus posibilidades funerarias. Propósito de la sepultura de Pedro de Orrente en el Convento del Carmen, Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1998, p. 49.

3. LA DESAMORTIZACIÓN DE MENDIZABAL Y EL OCASO DEL CENOBIO.

El Monasterio de Santa María de la Murta, al igual que otros cenobios hispanos, será desafectado en 1835, según decreto desamortizador del Ministro de Hacienda Juan Alvarez de Mendizábal, lo que supondrá la expulsión definitiva de la Orden jerónima que lo custodiaba, la dispersión de su patrimonio artístico y la venta en pública subasta del bien inmueble, con sus posesiones y huertos, que será adquirido hacia 1838 y años sucesivos por dos acaudalados alcireños, Florencio Sánchez y José Barber Calatayud⁽¹¹⁾ por un importe de 126.000 reales, quienes en el plazo de no muchos tiempo, haciendo leña del árbol caído, venderán los materiales de la fábrica del monasterio (Fig. 6), arrasando el cenobio (sillares de piedra, rejas y marcos de huecos y ventanas, arrimaderos cerámicos, tejas, madera de las techumbres, etc.), haciéndose eco de ello Pascual Madoz, cuando hacia 1845 prepare los textos de Alzira (sin lugar a dudas redactados por algún colega corresponsal) para su *Diccionario-geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid, Imp. de Pascual Madoz, 1846, Vol. I), afirme, aunque de manera exagerada, que estaba «*enteramente arruinado*». Hay noticia de la venta de madera procedente de retablos y frontales de altar, siendo 75 los quintales de madera vendida en 1841.

Escasas son las noticias que poseemos relativas a donde fueron a parar las obras de pintura y esculturas (pese a que se conocen las advocaciones de las capillas y diversas obras de pintura antigua, legadas por D. Diego Vich, de las que ya se ha hecho mención), pertenecientes al templo y otras dependencias claustrales, desaparecidas tras esta segunda y definitiva exclaustación, particularmente las pinturas de Pedro de Orrente del retablo mayor, que representaban escenas de la vida de Cristo y de la Virgen María (*El nacimiento de Jesús, La Visitación de la Virgen María a Santa Isabel y La Asunción*); cuadros de grandes dimensiones y mérito que debieron de pasar a propiedad de amigos de lo ajeno a mediados del siglo XIX, luego heredados por los contemporáneos. Y no se trataba de obras de autores desconocidos, sino de reputados maestros: Nicolás Borrás, Pedro de Orrente, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Francisco y Juan Ribalta, Jacopo Bassano, Paolo Bril y un largo etcétera.

Y ¡qué decir! de las tallas escultóricas dedicadas a *San Jerónimo, Santa Marta, La Piedad, La Virgen de la*



(Fig. 6).- El Monasterio jerónimo de la Murta. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, del año 1846. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina)

Asumpta, La Virgen del Rosario y dos crucifijos grandes; imágenes de mazonería todas, según revela un inventario, fechado en 1835, de los bienes pertenecientes a la iglesia del monasterio, además de dieciséis cuadros grandes bajo diversas advocaciones⁽¹²⁾ y otros objetos de orfebrería (cálices, custodias, relicarios).

Llegados a este punto, cabe dar noticia, para poder estudiar las obras de pintura y escultura, procedentes de los conventos y monasterios valencianos desamortizados —y en particular el de la Murta, de Alzira—, de la existencia de dos inventarios manuscritos (que se complementan) conservados en el Archivo de la Diputación Provincial de Valencia⁽¹³⁾: En

(11) MARTÍNEZ ALOY, José y SARTHOU CARRERES, Carlos: *Geografía General del Reino de Valencia: Provincia de Valencia*. Tomo II. Barcelona, Est. Editorial de Alberto Martín, 1918, p. 134.

(12) Debemos estas notas al profesor Luis Arciniega García, a quien agradecemos puntualmente su deferencia, que han sido extraídas del A.R.V. (Archivo del Reino de Valencia). *Propiedades Antiguas*. Leg. 530, Exp. 45. «Inventario de lo perteneciente a la Iglesia de Santa María de la Murta». Manuscrito. Fechado el 18 de septiembre de 1835.

(13) Dichos dos inventarios, conservados en el Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, que hemos consultado y conocemos por una copia transcrita mecanografiada del original manuscrito, gracias al estudio realizado por GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Recuperación y coleccionismo artístico durante el dominio francés y la desamortización en Valencia*. Valencia, Sucesores de Vives Mora, Artes Gráficas, 1964, pp. 26-27. «Constituye el discurso pronunciado por su autor en su recepción como Director de Número del Centro de Cultura Valenciana (más tarde Academia) el día 7 de junio de 1961, publicado luego también en la revista *Anales del Centro de Cultura Valenciana*».

primer lugar, uno de ellos corresponde a un sumario de unos pocos folios, titulado «Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo provisional hasta esta fecha (1838) de los conventos suprimidos, cuya copia acompaña»; y en segundo lugar, el otro concierne al «Inventario general, o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Grabados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinto Convento del Convento del Carmen calzado, como procedentes de los conventos suprimidos de esta Provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de Amortización de la Capital, por los comisionados de las mismas en las partidas y por los encargados de las iglesias que han quedado sin uso.

En el sumario o «Resumen...», que proporciona noticia de obras a nivel cuantitativo, advertimos, como procedentes de los jerónimos de la Murta, ochenta y dos pinturas; mientras que en el «Inventario general...», redactado por Melchor Ferrer, dado en Valencia a 22 de febrero de 1838, que anota títulos de obras sin atribuciones o autorías, las relaciones de obras referentes a los conventos de capuchinos y agustinos de Alzira, de los jerónimos de la Murta, de los bernardos de la Valldigna, y de los agustinos de Aguas Vivas (Carcaixent), no constan ni por asomo, según el orden del primero, por lo que dichos cuadros nunca debieron llegar a poder de la citada Comisión y que, presumimos, se perdieron en el camino hacia Valencia; documento que hubiese sido clarificador para el estudio que aquí llevamos a cabo.

Sin embargo, sí hallamos importantísimas noticias de obras procedentes del Monasterio jerónimo de la Murta (ocho pinturas, de asunto religioso; y otras ocho, retratos de la familia Vich), ingresadas en 1837 en el entonces recién creado (y en organización) Museo de Pinturas y Esculturas de la ciudad de Valencia, a través del manuscrito «Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el edificio del exconvento del Carmen de esta Capital...»⁽¹⁴⁾, procedentes de los conventos desafectados, redactado en 1847 y llevado a cabo por miembros de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia, que anota, como obras provenientes de la Murta, las siguientes, con expresión del número de inventario, material, asunto que representan, autores (en muchas ocasiones mal atribuidos), escuela, dimensiones en pies y pulgadas, estado de conservación, procedencia y observaciones sobre las mismas:

- Nº 159. Lienzo. *El Señor en la calle de la Amargura*. Escuela alemana. 8'6 x 11'9 pies. Muy deteriorado., Convento de la Murta. Cuadro de estilo muy antiguo.
- Nº 164. Lienzo. *La Adoración de los Reyes*. Padre Nicolás Borrás. 9'6 x 6'5 pies. Deteriorado. Convento de la Murta.
- Nº 199. Tablas al óleo y al temple, fondo dorado. *San Vicente Ferrer de medio cuerpo y cuatro pinturas más*. 7 x 7 pies. Regular. Monasterio de la Murta. El San Vicente pertenece a Escuela Valenciana.
- Nº 243. Tabla. *Flagelación de un mártir*. Padre Borrás. Escuela Valenciana. 1'7 x 4 pies. Bien conservado. Convento de la Murta.
- Nº 516. Lienzo. *Retrato de Don Luis Vich*. De Juan Ribalta. 3'8 x 3'1 pies. Deteriorado. Monasterio de la Murta. De medio cuerpo.
- Nº 519. Lienzo. *Retrato de Don Gerónimo Vich*. De Juan Ribalta. 3'6 x 2'8 pies. Deteriorado. Monasterio de la Murta. De medio cuerpo.
- Nº 522. Lienzo. (*Retrato de*) *Doña Ana Vich*. 3'6 x 2'8 pies. Monasterio de la Murta. De medio cuerpo.
- Nº 524. Lienzo. *Un retrato*. 3'5 x 3'1 pies. Deteriorado. Monasterio de la Murta. De medio cuerpo. Se ignora el nombre del personaje.
- Nº 527. Lienzo. *Retrato de Don Luis Vich*. 3'8 x 3 pies. Deteriorado. Monasterio de la Murta. De medio cuerpo. La cabeza tiene analogía con el estilo de Juan Ribalta.
- Nº 528. Lienzo. *Retrato de Gaspar de Aguilar*. Ribalta (Juan). Escuela valenciana. 2'3 x 1'8 pies. Regular. Monasterio de la Murta. De medio cuerpo.
- Nº 534. Lienzo. *Retrato de Don Francisco Vich*. 3'8 x 2'11 pies. Deteriorado. Monasterio de la Murta.
- Nº 536. Lienzo. *Retrato de Don Sebastián Vila*. Juan Ribalta. Escuela Valenciana. 2'3 x 1'9 pies. Bien conservado. Monasterio de la Murta.

(14) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia). Sign. 150. Museo de Pintura y Escultura de la Ciudad de Valencia. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia. Sección Segunda: Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Carmen de esta Capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escala, tamaño, estado de conservación, procedencia y otras observaciones generales. Valencia, Manuscrito de 1847.

El barón de San Petrillo, en la contestación al discurso⁽¹⁵⁾ que leyera el barón de Terrateig, con motivo de su ingreso como Académico Numerario del Centro de Cultura Valenciana en 1944, da precisa noticia de algunos de los miembros de la familia Vich, efigiados de medio cuerpo, en los cuadros de referencia (cuya descripción no interpreta), con unas dimensiones cada uno de ellos de 101 cms. x 85 cms., que se atribuyen a los pintores Roland de Moïs (flamenco, afincado en Aragón, activo entre 1556 y 1589) y Antonio Stella (italiano romano, que floreció de 1583 a 1590 y trabajó en Castilla y Valencia), que nos ayuda a su mejor conocimiento y estudio, habida cuenta que el inventario citado de 1847 es poco explícito, mientras que en el opúsculo publicado de dicho discurso, las pinturas de la «serie Vich» aparecen reproducidas fotográficamente sin añadir comentario alguno y sobre las que tratamos seguidamente, documentándolas:

— *Retrato de Don Luis Vich y Ferrer*, camaralengo real, barón de Llaurí, Beniamer, Benibaquer y Matada, retratado de 82 años de edad en 1581, según la inscripción que reza en la parte superior del lienzo de referencia, donde puede leerse: «NOBILIS LVDOVICVS A VIC, AETATIS SVAE LXXXII. 1581». Su severa vestimenta, blanca barba y ajado rostro refuerzan la senil impronta del noble, que es portador de un rollo en la mano diestra. Es obra pictórica que se corresponde en el inventario manuscrito de 1847, líneas arriba citado (y sobre el que volveremos en las obras que siguen), con el núm. 516, siendo imposible pensar, por la fecha mencionada de 1581, que pueda ser obra —mal atribuidas, como las restantes— del pintor Juan Ribalta, habida cuenta de que este pintor nació algunos años después (Castellón, 1588). El Catálogo-guía de Felipe M.^a Garín (de 1955) lo registra con el núm. 486.

— *Retrato de doña Mencía Manrique de Lara y Fajardo* (Fig. 7), baronesa de Llaurí y esposa del anterior, retratada en edad de 76 años, no relacionado en el inventario manuscrito de 1847. Fechado también en 1581, la efigiada, que evidencia las cicatrices del tiempo, va ataviada con rica indumentaria, sentada con arrogante postura, insertando en la parte superior del lienzo la siguiente leyenda: «DOÑA MENTIA MANRIQUE LVDOVICI A VIC, VXOR LXXVI ANNUS AETATIS. 1581». En el Catálogo de Garín figura con el núm. 488.

— *Retrato de don Luis Vich y Manrique de Lara*, hijo de los anteriores, Virrey de Mallorca y Comendador



(Fig. 7).- ROLAND DE MOÏS: *Retrato de Doña Mencía Manrique de Lara y Fajardo*. Óleo sobre lienzo, del año 1581. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)

mayor de Montalbán, que ostenta sobre la coraza de su armadura, de la que sobresale la gorguera blanca, la cruz de la Orden de Santiago a la que como caballero pertenecía. En el ángulo superior izquierdo se advierte: «DON LVIS VIC». Lienzo de buena factura, se corresponde con el núm. 527 del inventario mencionado, mientras que en el Catálogo gariniano se cita con el núm. 498.

— *Retrato de don Juan Vich y Manrique de Lara*, hermano del anterior, Rector de la Universidad de Salamanca y Arzobispo de Tarragona. Acaso sea el reflejado con el núm. 524 («Un retrato») en el referido inventario manuscrito y es el mismo que Felipe M.^a Garín recoge como un «Retrato de letrado de la Familia Vich», reseñado con el núm. 487, en su *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes* (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1955). Es obra de inferior calidad a las antedescritas.

(15) TERRATEIG, barón de: *Don Jerónimo Vich, barón de Llaurí, Embajador en Roma (1507-1521)*. Discurso de ingreso como Miembro del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, Tipografía Artística, 1944, pp. 42-44.

— *Retrato de don Jorge Vich y Manrique de Lara*, de la misma saga familiar, Comendador de Ares, que porta sobre su bruñida coraza la cruz de la Orden de Montesa, siendo pintura que posee el mismo tratamiento, en cuanto a composición, que el «Retrato de don Luis Vich», citado en primer lugar.

— *Retrato de doña Anna Vich y Manrique de Lara*, señora de Sellent y esposa de Gaspar Soler de Marrades, hermana de los que se vienen citando, que aparece ricamente ataviada y enjoyada. En el catálogo de referencia, manuscrito, aparece relacionada con el núm. 522; y retrato que ha sido objeto de estudio en las páginas de esta misma revista, en el ejemplar correspondiente al año de 1998, por Rosa Elena Ríos y Susana Vilaplana¹⁶. En el ángulo superior izquierda reza: «DOÑA ANNA VIC». En el catálogo de Garín, mencionado con el núm. 496.

— *Retrato de don Francisco Vich y Manrique de Lara*, Caballero Comendador de la Orden de Malta. Vestido con atuendo militar, sobre la coraza campea la cruz de dicha Orden. En la parte superior del cuadro se advierte: «DN FRANCISCO VIC» y sobre el primer plano de la izquierda el casco del citado «milites». En el catálogo de Garín, con el núm. 497.

— *Retrato de don Alvaro Vich y Manrique de Lara* (Fig. 8), hermano de los anteriores y Gobernador de Orihuela. De igual tratamiento y apostura que el anterior, viste atuendo militar, y su nombre no aparece reflejado en ningún inventario.

De los restantes miembros de la familia Vich, no incluida su efigie en el estudio del barón de Terrateig, debemos citar el *Retrato del Embajador don Jerónimo Vich*, cuadro que aparece relacionado con el núm. 519 en el inventario manuscrito de 1847, y que según Elías Tormo (*Valencia: Los Museos*. Madrid, 1932, Fasc. I, p. 61) en 1932 se hallaba en los almacenes del Museo de Pinturas valenciano (El Carmen), deteriorado.

En lo que concierne a los cuadros *Retrato de Gaspar Aguilar* y *Retrato de Sebastián Vila*, pertenecientes a la «serie Murta» dedicada a los varones ilustres valencianos y que no ingresaron con los restantes en la Academia de San Carlos en 1823, con motivo de la desamortización del trienio liberal, lo hacen en 1838, tras de la desamortización de Mendizábal, en el Museo de Pinturas (por entonces en gestación), puesto que aparecen relacionados con los núms. 528 y 536, respectivamente, en el inventario manuscrito de 1847, quizás confundidos con otros miembros de la familia Vich.

La capilla familiar de los Vich poseyó un retablo de mármol, bellissimo, que representaba el *Bautismo de Cristo en el Jordán*, de origen italiano, de hacia 1500,

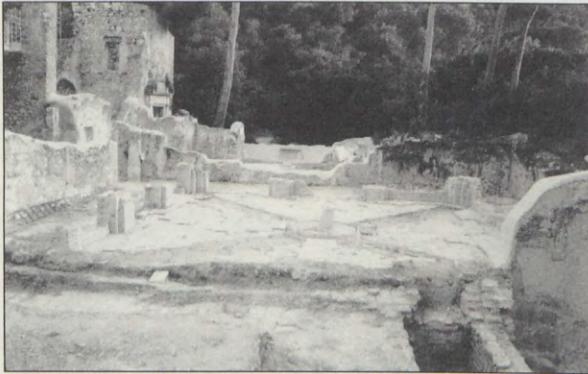


(Fig. 8).- ROLAND DE MOIS: *Retrato de Don Álvaro Vich y Manrique*. Óleo sobre lienzo, de fines del siglo XVI. Museo de Bellas Artes Valencia. (Foto Paco Alcántara).

y que acaso sea el que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Sobre el particular, cabe referir que en el *Catálogo de las obras de Escultura que existen en el Museo de Pinturas...*, que es anexo del de pinturas anteriormente citado, redactado el 1 de mayo de 1847 por el Director de Escultura Vicente Llácer (lleva su firma), figura catalogado con el núm. 12, un mármol de Génova titulado «El Bautismo del Señor en el Jordán», de escuela italiana, con unas dimensiones de 2 pies y 2 pulgadas de alto por 1 pie y 7 pulgadas de ancho, bien conservado, y, aunque no cita la procedencia, hace intuir corresponda al antecitado bajorrelieve, según ha apuntado el profesor Fernando Benito⁽¹⁷⁾ (por información recibida

(16) RÍOS LLORET, R.E. y VILAPLANA SANCHIS, S.: *op. cit.*, pp. 22-36.

(17) BENITO DOMENECH, Fernando: *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. (Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 24 de febrero al 20 de abril de 1997). Valencia, Bancaja, 1997, pp. 134-135.



(Fig. 9).- ALZIRA. Monasterio jerónimo de la Murta. Detalle del recinto claustral tras las excavaciones llevadas a cabo en la campaña de 1999 por los arqueólogos Agustín Ferrer y Assumpta Galán. (Foto Carolina Ballester, julio de 1999)

de Mariano Carbonell), cuya obra reproduce fotográficamente y trata como procedente del panteón de los Vich del monasterio jerónimo, al que regaló el Obispo de Mallorca Juan Vich y Manrique en 1593; y que el propio Mariano Carbonell corrobora en un estudio monográfico recientemente publicado⁽¹⁸⁾, según descubre en el inventario de referencia,

y obra que en su origen estuvo en el palacio del Embajador Vich, de Valencia.

El Monasterio de Santa María de la Murta —hoy en evidente ruina y que la arqueología (Fig. 9), en los albores del siglo XXI, intenta rescatar del olvido—, constituye uno de los escasos vestigios del pasado jerónimo en tierras valencianas, y las obras de arte que albergó, muchas perdidas, pueden ser admiradas en la primera pinacoteca valenciana (Museo de Bellas Artes), cual legado para las generaciones venideras.

(18) CARBONELL BUADES, Mariano.: *op. cit.*, p. 139.

FRANCISCO MARTÍNEZ, RESTAURADOR DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

PILAR INEBA TAMARIT

Restauradora del Museo de Bellas Artes de Valencia

Francisco Martínez Yago nació en la ciudad de Valencia el 8 de noviembre de 1814. Estudió pintura bajo la dirección de Francisco Llácer y Posso en la misma ciudad donde nació.

Por su trayectoria artística fue nombrado Académico Supernumerario en el año 1844. Más tarde, el 16 de mayo de 1849, se le concede la plaza de Conserje de la Real Academia de San Carlos.

Como pintor realizó numerosas obras de temática religiosa y mitológica, teniendo una amplia clientela particular.

Pero realmente fue más conocido por su labor de restaurador que como pintor. Por sus manos pasaron obras de diversos pintores como son Juanes, Ribalta, Ribera, etc... pertenecientes tanto a particulares como a diversas iglesias, a la Catedral de Valencia o a la propia Academia de San Carlos.

Caso insólito en una época en que la mayoría de las personas que intervenían sobre obras artísticas lo hacían con criterio de artista, no actuó con mentalidad de pintor sino de restaurador, procurando estar en contacto con las innovaciones y adelantos que se realizaban dentro de este campo fuera de España.

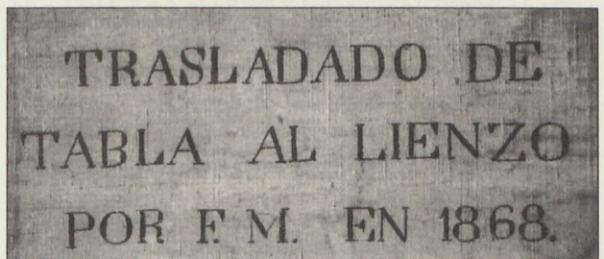
Uno de estos criterios innovadores fue el de realizar traslados de soporte de madera a lienzo, debido a que la madera original se encontraba en mal estado.

Ejemplo de este tipo de intervención es la que se realizó sobre una obra de Juan de Juanes, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Valencia, titulada "La Santa Cena" (Fig. 1). Por la parte trasera, sobre la tela del reentelado hay anotado con letras mayúsculas "F. M. 1868. (Fig. 2)

Sus restauraciones fueron muy aplaudidas quedando plasmada esta satisfacción en la documentación de las Juntas de la Real Academia. Con fecha 6 de julio de 1862 hay una carta en donde se dice: "La Junta queda en extremo complacida de las restauraciones por el Conserje de los cuadros de Zurbarán y Andrea Vaccaro que a pesar del estado de deterioro en que se encontraban había tenido el particular cuidado de



(Fig. 1).- Vicente Macip: La Última Cena. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Valencia



(Fig. 2).- Reverse del lienzo con la inscripción anotada por Francisco Martínez en 1868, fecha de la restauración.

presentarlos perfectamente restaurados... Se acordó hacer presente a dicho Conserje había correspondido de una manera digna a los deseos de la Academia".⁽¹⁾

(1) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Microfilm. Rollo 3.

Ejerció sus funciones como restaurador de la Academia de San Carlos durante los años 1856-1860, conservándose algunos recibos de sus trabajos. El primer documento de este tipo encontrado en el Archivo de la Real Academia es el que a continuación transcribo. En él solo hay constancia del precio del trabajo realizado y el proceso utilizado, es decir, si es una forración, limpieza, etc..., pero no de los materiales empleados. Como ejemplo cito el siguiente documento de 7 de junio de 1856 en donde dice: "*Recibidos S. D. Luis G^a del Valle, Director de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos, la cantidad de doscientos reales y son a cuenta de los tres cuadros que ha aforrado y la restauración de Sr.(este nombre es ilegible).*

Son 200 Fran^o Martínez".⁽²⁾

Como restaurador no solo trabajó con pinturas de caballete. También realizó arranques de pintura mural. Efectuó el transporte, con aparejo incluido, de las pinturas de José Esteve y Blas del Prado, al óleo y sobre los muros de la Capilla de los Jurados de la Casa Capitular de Valencia derribada en 1860.

Por su fama de buen restaurador realizó informes para la Real Academia de San Carlos en donde exponía el mal estado de conservación en que se encontraban algunas obras. Según un informe con fecha del 26 de Octubre de 1887, Francisco Martínez expone lo siguiente: "*Nota de los cuadros más deteriorados*

QUINTA GALERÍA

Número del cuadro / 909 Retrato del rey D. Martín, tiene unos cortes de 65 centímetros y varios agujeros / 910. La Virgen de los Desamparados tiene dos agujeros, y parte del lienzo despegado del bastidor. / 106 Un cuadro de Vicente Salvador Gómez, tiene un corte de 80 centímetros y las manos del San Francisco, un agujero de las llas. Del Sto. / 863. Un retrato con un corte en el rostro y varios agujeros en el mismo rostro. / 865. Retrato de Don Mariano Borrás tiene un corte que le separa parte de la nariz y toda la boca./

SEXTA GALERÍA

950 .San Sebastián, un agujero / 981. Un retrato con agujeros / 957. La Anunciación a la Virgen, varios cortes con falta de pedazos de lienzo.

SÉPTIMA GALERÍA

1053. Cortes y falta de lienzo. / 1014. Cuadro de Pablo Pontons y falta de lienzo. / 1019. Cuadro de Pablo Pontons, agujeros y falta de pedazos de lienzo.

Nota no es la primera vez que he dado parte a los Sres. Presidentes de los abusos que se han hecho en el Museo y

Escuela, quizá sea esta la cuarta vez pero siempre, se ha corregido con mucha blandura.

Valencia 26 de octubre 1887.

Franco. Martínez⁽³⁾

Algunas de estas desafortunadas intervenciones que denunciaba eran forraciones mal hechas cuyas consecuencias repercutían en la capa pictórica provocando desprendimientos de ésta. También señalaba los excesivos repintes efectuados sobre la pintura original. Textualmente dice "*Dichos cuadros se restauraron en el año 1834 con colores al óleo y casi todos repintados y varnizados con mala clase de varnises que estos, unidos a la mala restauración que hicieron, han formado una especie de costra o capa esmaltada que para quitarla es indispensable el uso de gran cantidad de materiales lo mismo que para sentar el color que esta desprendiéndose y poder quitar los repintes antiguos sin barrer la parte original / Valencia 23 de Marzo de 1884"*⁽⁴⁾

Finalmente y con fecha posterior a su muerte, las últimas noticias documentadas en el Archivo de la Real Academia de San Carlos son unas listas de diversas obras restauradas por Francisco Martínez y cuyo pago se efectuó en el año 1902, siete después de su muerte, a sus herederos.

La relación de los siguientes cuadros es la siguiente:

"San Pedro Pascual" de Pontons, "San Vicente Ferrer" y "San Vicente Martir", "La Virgen y el Niño dormido" de Ribalta, "San Francisco abrazado al crucifijo" de Ribalta, "La Virgen de Portacoeli" de Ribalta, "Sagrada Familia" y varios Santos de Espinosa, "Señora" de Goya, Valencia 16 Junio 1902.⁽⁵⁾

Trabajó en la restauración de numerosas obras hasta su muerte, acaecida en el año 1895.

(2) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Legajo 12.

(3) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Legajo 83.

(4) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Legajo 82.

(5) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Legajo 89.

SOBRE LA CONCEPCIÓN Y EJECUCIÓN DEL MONUMENTO AL REY JAIME I EL CONQUISTADOR EN EL PARTERRE DE VALENCIA

FERNANDO PINGARRÓN

Universidad de Valencia

Desde que Donatello con su *condottiero Gattamelata*, primero, y Verrocchio con su *Bartolomeo Colleoni*, después, rescatasen de la Antigüedad en el siglo XV la estatuaria ecuestre monumental y broncea, muchas han sido las muestras en la escultura europea dignas de mención por su alta calidad,



(Fig. 1).- Grupo escultórico del rey Jaime I el Conquistador en el Parterre de Valencia

en cuyo largo proceso íntimamente conectado con la pintura y el grabado, los artistas se han esforzado por la consecución progresiva del naturalismo en la hechura del caballo, en el instante del cabalgar, en lograr el vacío en las patas delanteras del animal, mayormente en la posición de corveta típica del Barroco, en la adecuación de las proporciones del corcel con las del jinete, en la oportuna representación de este último, etc. Todo ello en un contexto de delicada diligencia en la visualización del conjunto, interrelación de las figuras —al tratarse de una de las iconografías más solemnes en cuanto a la majestad del personaje efigiado—, conmemoración de la gloria del héroe, a la vieja usanza de los emperadores romanos, reservándose a los soberanos y estrategas, reyes o validos, y generales contemporáneos. De esta tipología escultórica clásica recuperada en el *Quattrocento* italiano participaron a posteriori

personajes, regios y tácticos, retrospectivos del mundo medieval en época más reciente. Este fue el caso del bello monumento erigido al rey Jaime I el Conquistador (1208-1276) a fines del siglo XIX en el llamado Parterre de la ciudad de Valencia —escenario a la sazón y hasta entrado el siglo siguiente, conocido también como plaza del Príncipe Alfonso⁽¹⁾—, monarca conquistador definitivo de la ciudad del poder musulmán en 1238, soberbio ejemplo material y artístico de esa particular visión del Ochocientos, mantenida

- (1) Importante escenario urbano ha sido y es el lugar ocupado por el Parterre, en la actual plaza de *Alfonso el Magnánimo*, constituido a lo largo del siglo XIX con forma de trapezoide alargado en el borde oriental del tejido urbano intramuros, con la contigua *Glorieta*, próximo a la desaparecida muralla de 1356, levantado sobre lo que fue parte de la antigua *Plaza de la Ciudadela* (donde se alzaría adyacente la magnífica fábrica que sirvió de *Aduana*, comenzada en 1758) y algunas edificaciones y huertos, tal y como se grafía en el *Plano de la Ciudadela de Valencia y de sus contornos donde está señalado el parage más conveniente, en lo interior de la Ciudad, para situar un cuerpo de cuarteles para dos Esquadrones*, propiedad del Servicio Geográfico del Ejército y datado hacia 1724 (Véase VV. AA.: *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia, 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, 1985, pp. 34 y 35). Esta explanada aparece ya con la designación del *Príncipe Alfonso* en el plano de Valencia, perfeccionado por Ramón María Jiménez, en su primera edición de 1861, y se mantiene en el mapa de Valencia incluido (entre pp. 80 y 81) en la guía *Levante* (Guías Calpe, núm. III, Madrid, 1923), de Elías Tormo. El espacio surge con su alineación de fachadas casi definitiva en el plano urbano de la capital de Francisco Ferrer de 1831, con área central vacía solamente destinada para el *Sitio de la Plaza de Toros* que se delinea con silueta poligonal, dibujándose ya gran perímetro arbolado en el mapa del coronel de ingenieros Vicente Montero de Espinosa en 1853; y consta con el nombre de *Mendizabal* en sendos planos de Valencia de 1871, 1873, 1878, de hacia 1880 y 1886, registrándose ya el nombre de Parterre entre el título antedicho de *Mendizabal*, que ocupa la mayor parte del recinto central arbolado, y el *Circo España* que se sitúa en el borde septentrional de dicho contorno, en los dos primeros mapas de esta última lista. *Príncipe Alfonso* surge de nuevo en plano de 1887, conviniendo tal título con el de Parterre en otros mapas a partir de 1898 (*Cartografía histórica...* Opus cit., pp. 66, 67, 74, 75, 80, 81, 94 a 97, 102 a 104, 110 a 113, 134, 135, 140, 141, 148 a 153, 156, 157).

hasta en sus postrimerías, de interpretación y recuperación de la historia patria local y que constituye además la muestra más sobresaliente de grupo escultórico hípico de la toda la Edad Moderna y Contemporánea en Valencia, excepción hecha del maravilloso y gótico—renacentista *San Martín a caballo con el mendigo* en su iglesia parroquial de la misma capital que, procedente de Flandes, adorna la fachada principal de este templo desde 1495.

La concepción del monumento devino de la celebración del sexto centenario de la muerte de Jaime I en 1876, cuya conmemoración había sido expresada en una instancia suscrita por varios vecinos, dada en conocer en sesión del Consistorio de 18 de agosto del año anterior, acordando éste pasara el asunto a la comisión de Fiestas⁽²⁾, la cual redactó un largo dictamen revelado en junta de tres de noviembre de 1875. Dicho informe, tras un manifiesto patriótico, exponía algunos antecedentes históricos tales como que los jurados de la ciudad habían acordado el 17 de julio de 1372 se celebrase perpetuamente solemne aniversario por el eterno descanso del monarca nacido en Montpellier, cuyo fallecimiento se había producido el 27 de julio de 1276 en la ciudad de Valencia, después de recibir los Sacramentos en Alcira, que su cadáver había sido inhumado temporalmente en nuestra catedral hasta que en 1278 se trasladaron sus restos al monasterio de Poblet, según lo dispuesto por el mismo soberano, que en 1843 fue colocado en la catedral de Tarragona por el mal estado de dicho cenobio desde 1835; y que en 1567 resolvieron igualmente los jurados celebrar el aniversario referido el día 11 de octubre de cada año después de las fiestas de San Dionisio. Seguidamente se exhibió el calendario festivo para los días 26, 27 y 28 de julio de 1876⁽³⁾. Para este último día se disponía la inauguración por parte del Municipio y autoridades superiores de un monumento dedicado a la memoria del Rey Don Jaime en el centro de la Plaza del Príncipe Alfonso, alegándose que para la realización de este pensamiento debe pasar a la Corte desde luego una Comisión a fin de que, interesado a S[u] M[agstad], se digne conceder el metal necesario para este objeto. El Municipio aprobó los festejos programados, así como también, tras la indicación recogida por la referida comisión de fiestas a sugerencia de cierto personaje, de que el Ayuntamiento tome la iniciativa en la restauración del monasterio de Poblet, invitando a las demás provincias que hayan de contribuir a ello; pero no en lo referente a la creación de la estatua que se aprobó en principio y que se colocará en la Plaza del Príncipe

Alfonso, quedando en suspenso ejecutar dicho acuerdo hasta tanto las comisiones de Fiestas y Hacienda propongan los medios de llevarla a cabo.

No pudo acometerse en seguida la plasmación de dicho monumento, tardándose más de catorce años en su inauguración definitiva respecto de la fecha proyectada inicialmente. Así que el procedimiento fue avanzando lentamente. Acordada la creación de una junta de *celosos valencianos* (29 de noviembre de 1875)⁽⁴⁾ que se ocupara de las solemnidades y especialmente en la erección de la estatua, cuyos componentes designaría la comisión de Fiestas de acuerdo con la alcaldía, éstos fueron nombrados como comisión especial el 16 de febrero de 1876⁽⁵⁾, en las personas de Emilio Borso, como presidente, y del barón de Alcahalí, Ramón Rives, Francisco de Paula Ximénez, Antonio Sánchez Almodóvar, M. Sánchez de León, Santiago Miracle, Lorenzo Yáñez

(2) ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE VALENCIA (en lo sucesivo A.H.M.V.): *Actas y Documentos del año 1875*. Signatura: D-323. Sesión del 18 de agosto. Acuerdo 498.

(3) El calendario preveía para el día 26 de julio de 1876: A las 12 de la mañana salida del Ayuntamiento de luto por el recorrido del Corpus, y a las 4 de la tarde asistencia del mismo al *Nocturno* en la catedral por el alma del rey. Se apuntaba el que para este acto y el de la misa debería estar la iglesia mayor y sus puertas enlutadas y con elegante túmulo en el centro del cimborrio, así como el tañido generalizado de campanas de las iglesias. Para el día siguiente: A las 10 en la catedral solemne *Misa de Requiem* en presencia de la Señera Real de don Jaime, que se llevará con arreglo al antiguo ceremonial y según él será colocada en el altar mayor. Por la noche en el patio de la Universidad sesión apologética con asistencia de poetas de todos los territorios del antiguo reino de Aragón y también de Murcia. Para el tercero y último día, 28 de julio, a las 12 de la mañana se concertaba la referida inauguración del monumento, y a las 5 de la tarde lucida cabalgata compuesta de todo lo que fue en la última feria, más los demás personajes que acompañaron al Rey Don Jaime cuando hizo su solemne entrada en esta Ciudad el 28 de septiembre de 1238, según consta en libros antiguos, finalizando con la espada y pendón de dicho Rey. Además de la invitación al vecindario para el adorno de balcones durante los tres días de festejos, de la colocación de sendos retratos de Jaime I, uno en las Casas Consistoriales bajo dosel y otro en la plaza de la Catedral con tablado para música las tres noches, se contemplaba la invitación del Ayuntamiento a las municipalidades de Barcelona, Zaragoza, Mallorca y Murcia, así como a la de Tarragona, como depositaria de los restos del monarca, para que asistiesen a las celebraciones. (A.H.M.V.: *Actas... 1875*, D-323. Sesión del 3 de noviembre. Acuerdos 612 y 613).

(4) A.H.M.V.: *Actas... 1875*, D-323. Sesión del 29 de Noviembre. Acuerdo 659.

(5) A.H.M.V.: *Actas del año 1876*, D-324. Sesión del 16 de Febrero. Acuerdo 49.

y Teodoro de Sierra, como vocales. Dicha corporación, designada en seguida como *Comisión de Centenar*, a más de haber posibilitado un certamen histórico literario (aprobado el 3 de abril de 1876)⁽⁶⁾, de sugerir la cesión temporal del *casco y demás prendas del equipo militar* del rey don Jaime existente en la armería real de Madrid a fin de que figuraran en la procesión fúnebre que había de celebrarse, propuso a su vez una junta especial en todo lo relativo al alzamiento del monumento, que quedó constituida en representación del Consistorio por los concejales referidos Lorenzo Yañez y Santiago Miracle, con la inclusión de José Conejos (29 de mayo de 1876), los cuales, por decisión municipal del 19 de junio siguiente, continuarían formando parte de esta *Junta de Monumento* después de terminado el centenar, interim no perdieran el carácter de concejales⁽⁷⁾.

En el mes de julio de 1876, antes de los días de las celebraciones, la Municipalidad tomaba las últimas resoluciones sobre las mismas⁽⁸⁾. Así determinaba principalmente que la exposición de objetos

del rey Jaime I se celebrara en el salón de Cortes de la Audiencia previa visura por el arquitecto municipal, si bien una semana más tarde, ante una comunicación de este último, solventaba ocurriese en el salón columnario de la *Casa Lonja*, que la propia comisión de Centenar en vista de los antecedentes que obraban en el archivo marcara el ceremonial a observarse para sacar la real Señera, que se colocase el pendón de Valencia en el carro fúnebre que ha de llevar a la catedral los demás objetos históricos pertenecientes al citado monarca, así como la habilitación de la persona que se incautase en Madrid de los objetos pertenecientes al soberano⁽⁹⁾. Celebrados los festejos, su brillantez es destaca en la documentación⁽¹⁰⁾.

El año 1878 supone el principio de la materialización del monumento al rey don Jaime, con el anuncio del comienzo de las obras del pedestal para la estatua⁽¹¹⁾; pedestal, que una vez concluido, permanecería vacío durante varios años, tal y como se muestra en testimonios del fotógrafo francés Lévy en 1888⁽¹²⁾. Mientras se producían algunos relevos en la junta erectora⁽¹³⁾ y se arbitaban recursos de

(6) Se establecieron seis premios. El primero, de 500.000 pesetas, a la mejor memoria, reseña o descripción crítico-histórica de cuantos restos monumentales y objetos o utensilios de la época del Rey Conquistador existan en Valencia, escrita en castellano. El segundo, de igual suma, al que mejor narrase en prosa lemosina un episodio histórico de la hazañosa vida de Don Jaime. El tercero, un brote de laurel de oro al mejor canto épico sobre la conquista de Mallorca, en verso castellano. El cuarto, una flor de plata al mejor romance histórico de hechos y glorias de Valencia, en verso lemosina. El quinto, una flor de idem a la mejor oda castellana en loor del Rey Don Jaime. El sexto, otra de idem de idem a la mejor canción que a la conquista de Valencia, escrita en lemosina, se hubiere presentado. (A.H.M.V.: *Actas...* 1876, D-324. Sesión de 3 de abril. Acuerdo 108).

(7) A.H.M.V.: *Actas...* 1876, D-324. Sesiones de 29 de mayo y 19 de junio. Acuerdos 205, 206 y 251.

(8) A.H.M.V.: *Actas...* 1876, D-324. Sesiones de 10 y 17 de julio. Acuerdos 278 a 283, 308, 310 y 311.

(9) Primeramente se confió esta tarea al concejal Santiago Miracle, quien no la pudo acometer, lo mismo que su sucesor, el marqués de Cáceres. A posteriori, por decisión del Ayuntamiento de 9 de agosto de 1876, sabemos que de esta tarea se encargó el concejal Javier Linares que salió para Madrid cuando habían de traerse a esta capital dichos objetos, ocupándose después de la entrega en la real armería del mandoble y peto de Jaime I, el edil Francisco de Paula Ximénez. (A.H.M.V.: *Actas...* 1876, D-324.

(10) En la aludida sesión de 9 de agosto de 1876, el Consistorio dictaminó la acuñación de una medalla de oro para el rey Alfonso XII por haber facilitado las pertenencias de Jaime I;

igualmente, otras tres de plata con inscripciones alusivas para Godofredo Ros y Biosca por el sermón de honras fúnebres, para al regidor Emilio Borso por el discurso apologético pronunciado en el acto del certamen, y para el cronista Vicente Boix por el discurso emitido en el propio acto, respectivamente; asimismo, medallas de bronce a todos los premiados por el centenario; medallas cuyos troqueles se guardarían en el archivo municipal, según concierto de 18 de junio de 1877. Además, se dispuso un premio de 500.000 pesetas a José Brel por la dirección artística de todos los festejos. También se dio a conocer que el fotógrafo Antonio García, que había sacado en fotografía las piezas del monarca medieval, regalaba 25 ejemplares para la venta destinando su producto al monumento en proyecto de Jaime I. (A.H.M.V.: *Actas...* 1876, D-324. Sesión de 9 de agosto. Acuerdo 344.- *Actas del año 1877*, D-325. Sesión de 18 de junio. Acuerdo 206).

(11) "La Junta erectora del monumento del rey don Jaime dio conocimiento de que iban a comenzar las obras para levantar el pedestal en la plaza denominada del Príncipe Alfonso". (A.H.M.V.: *Actas de 1878*, D-326. Sesión de 3 de julio. Acuerdo 219).

(12) Publicadas en el libro *Valencia en 1888*, de José Huguet, Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 160 y 161.

(13) En 1881 solamente se ha de destacar el nombramiento de vocales en la junta erectora por vacantes, designándose a Angelino Esteller como diputado provincial, a Eduardo León como concejal, y a Vicente Pueyo y Gonzalo Salvá como particulares. (A.H.M.V.: *Actas del año 1881*, D-329, Sesiones de 28 de noviembre y 5 de diciembre. Acuerdos 711 y 712).

diversa índole para la financiación⁽¹⁴⁾. 1882 es año importante por tener lugar la avenencia con el artífice para la fabricación de la estatua, firmada en 27 de octubre entre el alcalde de la ciudad de Valencia, José María Sales y Reig, y el escultor Agapito Vallmitjana y Barbany, de 49 años y vecino de Barcelona, ante el notario Ezequiel Zarzoso y Ventura. Por este documento sabemos que la junta rectora se había convenido diez días antes con Agapito y su hermano Venancio, el cual renunciaría dos días después a sus derechos en favor de su hermano, lo que se recoge en el contrato. En el ajuste inicial se habla de la ejecución de una estatua construida en madera a punto de dar a la fundición del tamaño de vez y media del natural, que se entregaría en un plazo máximo de dos años, abonando la junta contratante la suma de cincuenta mil pesetas en dos plazos, a más de otras cláusulas contenidas en el libramiento (Apéndice Documental I).

Nada notorio hallamos hasta el año 1886. El 15 de marzo, el edil J. Soriano Plasent, además de anunciar que estaba próximo a terminar el segundo plazo para el pago de la estatua, proponía que se dirigiera nuevamente una exposición al gobierno pidiendo se concedieran cañones viejos para fundirla, ya que se había otorgado esta licencia a los ayuntamientos de Madrid, Barcelona y otros puntos, accediendo el Consistorio a este cometido⁽¹⁵⁾. El 19 de julio siguiente se informa de una real orden concediendo quince toneladas de bronce en piezas inútiles⁽¹⁶⁾ para la fundición que serían entregadas en Peñíscola⁽¹⁷⁾. A primeros de abril de 1887 la Municipalidad aprobó el dictamen de la junta rectora proponiendo las condiciones con que había de encargarse a los *Sres. Climent y Alcalá* la fundición de la estatua⁽¹⁸⁾.

El mes de julio de 1888 también es sobresaliente en el proceso de gestación del monumento. El día 31 se produce la transacción para la fundición de la estatua entre Pedro Fuster y Galbis, teniente alcalde, y Francisco Climent y Sebastián, "socio gestor de la Sociedad regular colectiva establecida en esta Ciudad bajo la razón social de *Climent y Alcalá*" —lo que provoca la asociación como sendas identidades en la documentación de estos dos nombres—, y título la *Maquinista Valenciana*, ante el referido notario Zarzoso. Dichos maestros se comprometían, bajo el pliego de condiciones aprobado, a reproducir en bronce de manera exacta el modelo esculpido por Agapito Vallmitjana, dando acabada su obra en el plazo de ocho meses por precio de treinta mil pesetas, disponiendo para esta operación de quince mil

kilogramos de bronce en las citadas piezas de artillería cedidas por el Estado y que ya se hallaban en sus talleres, corriendo a cuenta de los dichos a más del moldeado y fundición, el armado, traslación y colocación sobre el pedestal, con otros pormenores establecidos en el convenio, como lo referente a la modificación de los apartados once, respecto a la obligación de los contratados de trasladar el modelo desde Barcelona, o el doce, respecto al pago de la suma por su trabajo en los ejercicios económicos dispuestos por el Consistorio (Apéndice Documental II)⁽¹⁹⁾.

- (14) El presidente de la comisión encargada de conseguir medios para el monumento solicitaba *un objeto que pueda figurar en el pabellón de rifa como en años anteriores*, autorizando el Ayuntamiento a la comisión de Feria para resolver la cuestión. (A.H.M.V.: *Actas del año 1882*, D-330. Sesión de 17 de julio. Acuerdo 450). Noticia similar que vemos recogida cuatro años más tarde. (A.H.M.V.: *Actas del año 1886*, D-334. Sesión de 5 de julio. Acuerdo 459).
- (15) Para realizar este segundo plazo del pago, se dice que a la junta rectora le faltaban 7.500 pesetas por no haber podido celebrar la rifa habitual desde hacia dos años, resolviendo el presidente de aquella sesión del Ayuntamiento el procurar destinar alguna cantidad *tan luego como el estado de los fondos municipales lo permita*. Esta información y la de la solicitud de metal al gobierno en: A.H.M.V.: *Actas... 1886*, D-334. Sesión de 15 de marzo. Acuerdo 166.
- (16) A fines de 1887 se da a conocer que no podían aplicarse los bronce sobrantes de la estatua del rey don Jaime en el busto, que ya estaba terminado, a instalar en el panteón de Vicente Boix en el cementerio general de la ciudad, por lo que se mantenía la subvención de mil pesetas para esta última empresa. (A.H.M.V.: *Actas del año 1887*, D-335. Sesión de 19 de diciembre. Acuerdo 813).
- (17) El Ayuntamiento acordó autorizar a la alcaldía para que designase la persona que había de recibir en Peñíscola el referido metal. A propuesta del concejal José Bau Pastor se acordó un voto de gracias al ministro de la Gobernación por esta concesión. (A.H.M.V.: *Actas... 1886*, D-334. Sesión de 19 de julio. Acuerdo 478).
- (18) A.H.M.V.: *Actas...1887*, D-335. Sesiones de 28 de marzo y 4 de abril. Acuerdos 136 y 147.
- (19) El acuerdo 11 se había modificado por decisión del Ayuntamiento de 23 de Julio de 1888, en el sentido de obligarse la "Maquinista Valenciana" a recibir la estatua de madera que ha de fundir el taller del Sr. Vallmitjana (Barcelona) en vez de recibirla en sus propios talleres de Valencia, determinando se pagasen 2.000 pesetas más de lo convenido a la referida empresa, a más de otra suma de la misma cantidad por el almacenaje y custodia de la estatua. En aquella misma sesión, el Consistorio había ordenado satisfacer las 1.475 pesetas y 12 céntimos, déficit en la rifa de 1886. El acuerdo 12 se alteró por compromiso de la Municipalidad de 30 de julio del aludido 1888, haciendo correr en un año económico el pago de cifra estipulada en 30.000 pesetas. (A.H.M.V.: *Actas del año 1888*, D-336. Acuerdos 611, 612 y 625).



(Fig. II).- Idem lámina I. Detalle

Con independencia de los plazos establecidos en este concierto, y tras el anuncio de una última designación de tres nuevos concejales para formar parte de la junta erectora, hasta el primero de diciembre de 1890 no se da a conocer el dictamen de ésta participando que la estatua *se hallaba ya fundida y en disposición de ser colocada sobre el pedestal*, resolviéndose pasarse el asunto a la comisión de Fiestas, a la cual se le concedió tres semanas más tarde el crédito solicitado de cinco mil pesetas para los gastos que originasen los festejos a celebrar para la inauguración del monumento⁽²⁰⁾. De este singular evento en la historia urbana de la Valencia de fines del siglo XIX, acaecido el 12 de enero de 1891, tomó puntual y detallada escritura el mismo notario Zarzoso y Ventura (Apéndice Documental III).

La obra resultante, en la mente de todos los valencianos y que consolidó definitivamente la imagen forjada del rey Conquistador, con su monumental



(Fig. III).- Idem lámina I. Detalle

gallardía, alzando su brazo derecho, girando su torso hacia el lado opuesto y deteniendo con el izquierdo mediante las riendas el elegante cabalgarde su espléndido corcel de admirable y proporcionada anatomía, abultadas crines y cola cuasi barrocas, es magnífica, fruto del extraordinario oficio de Vallmitjana, uno de los mejores escultores en la España del último tercio del siglo XIX, de acusado detallismo realista, sin olvidarnos de la excelente labor de fundición, cuyos protagonistas en relieve constan con letras capitales en la base de la estatua: "Agapito Vallmitjana esculpí, 1890. La Maquinista Valenciana, Fco. Climent, fundió". El pedestal fue completado con las inscripciones previstas en el mismo, opuestas en los lados mayores del rectángulo del podio, alusivas, respectivamente, a la doble condición del monarca de conquistador de la ciudad de Valencia y su entrada en la misma el día de San Dionisio de 1238, y de fundador del reino valenciano, esta última con el agradecimiento de la urbe y el año de la instalación del grupo, lo que ratifican los escudos de los lados menores.

(20) A.H.M.V.: *Actas del año 1890 (abril-diciembre)*, D-341. Sesiones de 8 de setiembre, 1 y 22 de diciembre. Acuerdos 785, 1.059 y 1.115.

APENDICE DOCUMENTAL

I

AVENENCIA PARA ESCULPIR LA ESTATUA ECUESTRE DEL REY DON JAIME

1882, octubre, 27, Valencia.

ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (En lo sucesivo: A.R.V.): protocolo 15.221, fols. 674r.º-676v.º. Documento 191⁽²¹⁾.

Notario: Ezequiel Zarzoso.

/Contrata. El Señor Alcalde Presidente de este Excelentísimo Ayuntamiento con Don Agapito Vallmitjana/

En la ciudad de Valencia a veinte y siete de Octubre de mil ochocientos ochenta y dos. Ante mí Don Ezequiel Zarzoso y Ventura, Abogado del Ylustre Colegio de esta Ciudad y Notario del de este Territorio y Distrito, vecino de la misma, comparecen:

El Excelentísimo Señor Don José María Sales y Reig, Alcalde Presidente del Excelentísimo Ayuntamiento Constitucional de esta Ciudad, en concepto de Presidente de la Junta rectora del monumento del Rey Don Jaime y autorizado por la misma en la Sesión que después se expresará para otorgar esta escritura, hallándose en aptitud legal para ello, libre y espontáneamente, Dice:

Primero: Que la Junta rectora de dicho monumento en sesión celebrada el día diez y siete convino con Don Venancio y Don Agapito Vallmitjana la construcción de la estatua ecuestre del rey Don Jaime bajo las bases siguientes: 1. Los Señores Vallmitjana se comprometen a entregar a la Junta la estatua construida de madera a punto de dar a la fundición, del tamaño de vez y media del natural. 2. La entrega se efectuará a los dos años lo más de formalizado el contrato o antes si los Señores Vallmitjana la hubieren concluido. 3. Tendrá efecto dicha entrega en los talleres de dichos Señores Vallmitjana en Barcelona, quedando encargados de la Dirección del embalaje y transporte, pero siendo estos gastos de cargo de la Junta rectora; también se encargarán los Señores Vallmitjana de montar la estatua en la fundición. 4. Los señores Vallmitjana se comprometen a someter al examen y juicio de la Junta rectora los bocetos que hagan de la estatua para convenir respecto a la actitud y expresión del personaje. Al efecto, enviarán oportunamente fotografías de estos trabajos. 5. Quedan también encargados los autores de dirigir los trabajos artísticos que requiera la estatua después

de la fundición. 6. La Junta contratante pagará a los Señores Vallmitjana por esta obra la cantidad de cincuenta mil pesetas en esta forma. Veinte y cinco mil pesetas cuando esté terminado el modelo de la estatua. Estas veinte y cinco mil pesetas se depositarán por la Junta rectora en la Sucursal del Banco de España en Valencia así que se firme este contrato, quedando tenidos a su cumplimiento. Las restantes veinte y cinco mil pesetas cuando la Junta reciba la estatua. 7. Cuando los Señores Vallmitjana reciban las primeras veinte y cinco mil pesetas entregarán a la Junta un duplicado del modelo en garantía de la cantidad recibida, a no ser que prefieran garantizar por medios legales la devolución de dicha suma en caso de incumplimiento del contrato. El duplicado del modelo lo conservará la Junta bajo doble llave de la que tendrán una los Señores Vallmitjana. 8. Si por cualquier circunstancia los escultores Señores Vallmitjana no pudieran continuar la obra antes de hacer el modelo, se cancelará la obligación a que quedan afectas las veinte y cinco pesetas depositadas en el Banco. Si no pudiesen continuarla después de hecho el modelo, las familias de los hermanos Vallmitjana podrán terminarlo, sometiéndose el trabajo para su admisión a la Academia de San Carlos de Valencia. En caso de que renuncien a continuarlo, retendrán las veinte y cinco mil pesetas recibidas y el modelo será propiedad de la Junta, la cual podrá encargar a otros estatuarios de la terminación de los trabajos.

Segundo: Que Don Venancio Vallmitjana remitió a la Junta rectora del monumento del Rey Don Jaime el escrito que dice así: "Venancio Vallmitjana y Barbany, escultor, vecino de Barcelona con cédula personal núm. 127 a V.S. hace presente: Que agradece sobremanera la distinción con que le ha honrado la Junta de su digna presidencia, confiándole en unión de su hermano D. Agapito la construcción de la estatua ecuestre del Rey Don Jaime el Conquistador y que, habiendo convenido con su citado hermano que éste sea quien se encargue de dicho trabajo, renuncia por su parte a los derechos que pudiera darle la designación de la Junta y se aviene a que ésta contrate la obra con su hermano D. Agapito.

(21) También reproducido el documento, como copia del original, en A.H.M.V.: *Protocolo: años 1879 al 1885*, V-63, fols. 1.689r.º-1.691v.º.

recuerdo de los otorgantes doy fe.
 les

Agapito Vallmitjana

Eduardo Ots

(Fig. IV).- Firma autógrafa de Agapito Vallmitjana, entre otras, en el convenio del 27 de octubre de 1882 para realizar la estatua del rey Jaime I el Conquistador (A.R.V.)

Barcelona 19 de Octubre de 1882. Venancio Vallmitjana. Sr. Presidente de la Junta erectora del monumento del Rey don Jaime."

Tercero: En su virtud, pues, el Señor compareciente concede a Don Agapito Vallmitjana y Barbany la construcción de la estatua ecuestre del Rey Don Jaime con estricta sujeción a las bases que quedan consignadas en el párrafo primero de esta escritura, con cuyo cumplimiento promete la subsistencia de este contrato.

Cuarto: Presente a este acto Don Agapito Vallmitjana y Barbany, escultor, casado, de cuarenta y nueve años, vecino de Barcelona, según cédula de sexta clase expedida en treinta de Setiembre último, número cuatrocientos cuatro; hallándose en aptitud legal para otorgar esta escritura, la acepta libre y espontáneamente y promete construir la estatua del Rey Don Jaime con sujeción a las bases que quedan copiadas.

Así lo otorgan siendo testigos Don Lorenzo Segura y Cebrián, empleado, y Don Eduardo Ots y Portolés, estudiante, vecinos de esta Ciudad.

Y enterados del derecho que la ley les concede para leer por sí este documento, procedí por su acuerdo a su lectura íntegra en cuyo contenido se ratifican y firman.

De todo lo cual, del conocimiento, profesión y vecindad de los otorgantes, doy fe. José María Sales [rúbrica], Agapito Vallmitjana [rúbrica], Lorenzo Segura [rúbrica], Eduardo Ots [rúbrica]. Licenciado Ezequiel Zarzoso [rúbrica].

II

LIBRAMIENTO PARA LA FUNDICIÓN DE LA ESTATUA DEL REY DON JAIME

1888, julio, 31, Valencia.

A.R.V.: protocolo n.º 15.227, fols. 696r.º a 700 r.º. Documento 188⁽²²⁾.

Notario: Ezequiel Zarzoso.

III

ACTA DE INAUGURACIÓN DE LA ESTATUA ECUESTRE DEL REY DON JAIME

1891, Enero, 12. Valencia.

A.R.V.: protocolo n.º 15.231, fols. 17r.º-18v.º. Documento 8⁽²³⁾.

Notario: Ezequiel Zarzoso.

(Fig.V).- Firma autógrafa de Francisco Climent, fundidor de la estatua de Jaime I el Conquistador, entre otras, y sello de "La Maquinista Valenciana" en el acta de inauguración del monumento el 12 de enero de 1891 (A.R.V.)

(22) También reproducido el documento, como copia del original, en A.H.M.V.: *Protocolo: años 1886 al 1888*, V-64, fols. 2.645r.º-2.650r.º.

(23) También reproducido el documento, como copia del original, en A.H.M.V.: *Protocolo: años 1889 al 1891*, V-65, fols. 3.476r.º-3.477v.º. No se transcriben los documentos II y III de este Apéndice Documental por la extensión que proporcionaban al artículo, remitiendo a los interesados a dichas fuentes.

DOS CUADROS DE JOAQUIN SOROLLA EN GENOVA

ARMANDO PILATO IRANZO Y ROSSANA VITIELLO*

Entre los numerosos museos genoveses, ricos tanto en la cantidad como en la calidad de sus obras, destaca por su formación y por su contenido el *Museo Raccolte Frugone*. La interesante colección artística se expone, desde marzo de 1993, en la Villa Grimaldi Fassio de Nervi, muy cerca de Génova. La elegante construcción del setecientos, de propiedad municipal desde los años setenta, se encuentra inmersa en un frondoso y cuidado parque frente al mar ligur, en una de las zonas más bellas de la *Riviera di Levante*. El museo está formado por el legado de los hermanos genoveses Lazzaro G. B. y Luigi Frugone quienes donaron sus colecciones artísticas, respectivamente en los años 1935 y 1953, al Ayuntamiento de Génova.

Una vez consolidado y restaurado el edificio, en el que se prestó especial atención a no perder su imagen original de vivienda residencial, se procedió a la instalación de las dos colecciones. Las 286 obras que conforman los fondos del museo consisten en cuadros, esculturas, dibujos, bocetos y grabados de importantes artistas italianos y extranjeros de las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX. Entre el extenso elenco de autores hay que citar a Bistolfi, Boldini, Cremona, De Nittis, Miller, Talone, Tito, Trentacoste y Troubetzkoy⁽¹⁾. La única presencia de arte español consiste en dos excelentes lienzos de Joaquín Sorolla y Bastida, que pertenecieron a la colección de Luigi Frugone, y que brillan en una de las salas del museo por su fuerza y maestría.

LOS SOROLLAS DE GÉNOVA

A pesar de los numerosos intentos realizados al respecto sigue siendo desconocida hasta hoy la procedencia exacta de los dos lienzos de Joaquín Sorolla⁽²⁾. Se trata de dos cuadros, *Sonnellino in barca* y *Ritorno dalla pesca*, que debieron entrar a formar parte de la colección de Luigi Frugone en una fecha incierta entre los años 1928 y 1936. En dicho año aparecen catalogados y reproducidos en el volumen del crítico milanés Luigi Somarè titulado *La raccolta di Luigi*

Frugone. Los hermanos Frugone, de origen modesto, consiguieron una fabulosa fortuna a principios de siglo con el comercio de la lana y el arroz, con parte de la cual comenzaron sus colecciones de obras de arte. En un primer momento adquirieron por su cuenta y en el mercado artístico y del anticuariado genoves obras de la escuela local. Pero fueron las posteriores relaciones con el marchante y galerista Ferruccio Stefani las que configuraron sustancialmente las dos colecciones Frugone⁽³⁾. Este comerciante de arte

* Nuestro agradecimiento más sincero a Blanca Pons Sorolla, autora del Catálogo Razonado de Joaquín Sorolla, a María Flora Giubilei, directora de los museos municipales de Génova, al Museo Sorolla de Madrid, al pintor José M.^a Fayos y a los profesores Marco Cipolli, de la Università di Brescia, Franco Sborgi, de la Università degli Studi di Genova, y Javier Pérez Rojas, de la Universidad de Valencia, quien nos puso en contacto contribuyendo a nuestra relación de trabajo y amistad.

- (1) También hay obras de Fattori, Fontanesi, Mancini, Favretto, Messina, Michetti, Rubino, Signorini y otros. El museo desarrolla además de su función expositiva y conservadora una importante y avanzada labor educativa a través de su sección didáctica. Únicamente hay que lamentar la inexistencia del Catálogo de la *Raccolte Frugone*, que si bien está realizado desde hace años todavía no se ha materializado su publicación.
- (2) Otros cuadros de Joaquín Sorolla y Bastida en museos italianos son: *Cosiendo la vela*, de 1896, en la Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro de Venecia, *El día feliz* en el Museo de Udine, y *Pescadores recogiendo las redes* en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma.
- (3) Ferruccio Stefani (Mantova 1857-Griante 1928). El galerista organizó diversas exposiciones en Sudamérica en las que presentó obras de artistas europeos, documentadas por refinados catálogos, si bien en ninguno de ellos aparece el nombre de Sorolla. Regresó a Italia, aunque solía viajar con frecuencia a Buenos Aires, desarrollando una labor de galerista o intermediario, colaborando también en la organización de la Bienal de Venecia. En la edición de 1926 se ocupó especialmente de la sección de ventas y de la secretaría general, y en la misma los Frugone recibieron una medalla por la cantidad de adquisiciones que realizaron. Ferruccio Stefani tuvo relaciones de amistad con diversos artistas, en la Academia Albertina de Torino se conserva un retrato del mismo dedicado por el pintor Giacomo Grosso en 1907.

vivió durante varios años en Argentina organizando exposiciones en Buenos Aires, Montevideo, Valparaíso y Río de Janeiro en las que dio a conocer la producción artística italiana y europea contemporánea.

Tras establecerse definitivamente en Italia Ferruccio Stefani les aconsejó que se deshicieran de su primigenia colección de artistas ligures y se decidieran por una producción artística más ambiciosa de autores italianos y extranjeros de primera fila. A la sazón el marchante tuvo un destacado papel en el comercio de arte italiano de los años diez y veinte, asistiendo y desempeñando cargos oficiales en la Bienal de Venecia, así como realizando actividades de intermediario. Comenzó de este modo una relación de absoluta confianza y amistad documentada por la extensa correspondencia entre Stefani y los Frugone, la cual se conserva íntegra en los archivos del museo. La labor del marchante no se limitaba solamente a la compra de cuadros y obras de arte para los Frugone, sino que también les aconsejaba de cómo disponerlas en sus respectivas residencias. En algunas de sus cartas Stefani les manda bocetos de cómo deben ser colocados los lienzos, esculturas y muebles para realzar su valor estético. Esta función de consejero decorador era seguida sin reparos por los hermanos coleccionistas demostrando una confianza total en su criterio artístico y opinión estética, antiguas fotografías de las residencias de los Frugone confirman esta curiosa situación.

Sin embargo en lo relativo a los dos cuadros de Sorolla que nos ocupan en ningún momento de la detallada correspondencia entre Stefani y los Frugone se hace mención a los mismos. La única citación a Sorolla que existe en esta amplia e importante documentación aparece en una carta escrita por Ferruccio Stefani, desde la Bienal de Venecia y con fecha del 7 de mayo de 1926, y dirigida a Lazzaro G. B. Frugone. En la misma el marchante alude a los veintidós "quadri-studi di Sorolla", expuestos en el pabellón español de la Bienal de Venecia, como "bellissimi, ma non sono vendibili nè separatamente nè tutti insieme". Está claro que los Frugone, o al menos Lazzaro en aquel momento, estaban interesados en la adquisición de obras del artista valenciano fallecido en 1923 ⁽⁴⁾.

Lo que se puede afirmar, por omisión, ya que en ningún párrafo de la extensa correspondencia se hace relación a que cualquiera de los Frugone poseyera alguna obra de Joaquín Sorolla, es que ninguno de los dos hermanos tenía en propiedad en aquel momento

obras del artista. En caso contrario, sin lugar a dudas, el marchante hubiera hecho alguna referencia, dada su memoria y conocimiento de las colecciones, a dichos cuadros. Esta situación nos refuerza la hipótesis que ambos cuadros llegaron a las colecciones genovesas después de 1928, año de la muerte de Ferruccio Stefani, y siempre antes de 1936, en el que aparecen documentados por vez primera en el citado catálogo de Somarè. Por consiguiente los cuadros fueron poco conocidos hasta 1993 año en que se inauguró el museo, ya que pasaron de la colección particular de Luigi Frugone a los depósitos municipales, si bien se presentaron en las exposiciones genovesas de 1938 y 1984 ⁽⁵⁾.

Estos dos cuadros de Sorolla, fechados en 1895 y 1904 respectivamente, se inscriben en el periodo en que el artista consolida decisivamente tanto su personal estilo como una nueva iconografía de la Valencia del mar. Este momento coincide asimismo con su proyección y reconocimiento a nivel internacional, por estos años el pintor obtiene un considerable número de galardones labrándose un prestigio que lo acompañará el resto de su vida ⁽⁶⁾. En 1894 Sorolla realiza *La vuelta de la pesca*, actualmente en el Musée d'Orsay de París, pintura a la que consideraba la prueba de su madurez artística alcanzada tras años de trabajo y con la que consiguió una segunda medalla en el Salón de París, siendo adquirida por el gobierno francés para el Museo de Luxemburgo. Con este lienzo Sorolla saca el género de la marina del pintoresquismo costumbrista mediante un naturalismo esteticista de cierta componente social, en el que la luz y el movimiento vienen representados con

(4) Joaquín Sorolla participó en diferentes bienales de Venecia: en la de 1895 presenta *Constructores de barcos*, en 1899 *Un día feliz y Mi hijita*, en 1901 *La caleta de Alicante*, *Recogiendo las redes* y *Viejo castellano* y en 1903 *Cabo de San Antonio*, *Efectos del sol en el mar* y *La reparación de las redes*. Joaquín Sorolla había obtenido en 1884 la pensión de pintura de la Diputación Provincial de Valencia. En ese período realizó numerosas obras por distintas regiones de Italia. En el año 1911 Sorolla, junto a otros artistas españoles, participó en la Exposición del Arte Mundial que se celebró en Roma.

(5) Los cuadros de Sorolla se mostraron en las exposiciones genovesas de 1938, citados en la página 27 del catálogo de Grosso, y la de 1984 celebrada en el Palazzo Ducale, cuyo catálogo fue realizado por Fabretti, citados en la página 70 y con una ilustración de *Ritorno dalla pesca* en la página 56.

(6) Certamen Internacional de Munich 1892; Salón de París, Exposición Universal de Chicago, Munich, 1894; Bienal de Venecia 1895; Salón de París, Primera internacional de Venecia 1896; Internacional de Berlín, Salón de París, Exposición de Pintura Española en Suecia y Noruega 1897, etc.

especial atención. A partir de ahí seguirán numerosas composiciones de barcas y marineros, plasmados bien durante el desarrollo de su trabajo o bien en los de pausa para la comida bajo los toldos, y escenas en la orilla de la playa.

En *Sol de tarde*, óleo de 1903, en la Hispanic Society of América de Nueva York, Sorolla muestra magistralmente el movimiento y la tensión en una equilibrada composición de magnífica fuerza vital. El instantaneísmo de Sorolla, su llamado ojo fotográfico, impresiona en el lienzo las distintas acciones en una simultaneidad tan acentuada que no por ello deja de componer la unidad del conjunto. El naturalismo del pintor que se inserta en una corriente cultural más amplia —recordemos sus relaciones con otros pintores europeos y con escritores e intelectuales— sintetiza la evolución de una sociedad en plena expansión. Su paralelismo con la producción literaria del también valenciano Vicente Blasco Ibáñez nos proporciona una lectura más comprometida con la realidad social de la época, una visión progresista de las consecuencias de la revolución industrial que coexiste con la tradición y el retraso de las clases más desfavorecidas. A este respecto hay que señalar la complejidad del cuadro *Triste herencia*, con el que el artista obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Universal de París de 1900, en el que retrata una cuestión social: el baño en el mar de unos niños del asilo enfermos, con detalles plásticos que preludian el optimismo y la sensualidad de sus posteriores escenas de playa. Los dos cuadros de la *Raccolte Frugone* muestran claramente el desarrollo que se produce entre los dos siglos en la pintura de Joaquín Sorolla y, por consiguiente, son piezas fundamentales de su fecunda y excelente producción artística.

SONNELLINO IN BARCA

El cuadro también titulado en algunos catálogos genoveses como *Un sonneto in barca* tendría en castellano el de *Niño durmiendo en una barca*. Se trata de un interesantísimo óleo sobre lienzo de 45'5 x 66'5 centímetros que representa una típica escena de barca varada en la playa. A primera vista observamos en el vientre de la embarcación, en el ángulo inferior derecho y en sentido diagonal, la inscripción "J. Sorolla Bastida" y la fecha de 1896 bajo el segundo apellido del pintor. Dicha firma,



Joaquín Sorolla y Bastida. «Niño durmiendo en una barca»
1895. Óleo/lienzo, 45,5 x 66,5 cm.
Museo Raccolte Frugone, Génova. Italia.
(Armando Pilato/Rossana Vitiello).

dispuesta sobre un color verde que no se repite en ninguna otra parte del cuadro, nos llevó a realizar un análisis más completo del lienzo. De ese modo pudimos descubrir casi oculta, en una de las oscuras tablas que conforman la bodega de la barca, justo bajo la cabeza del niño, otra firma de Sorolla, esta más pequeña y con la fecha de 1895.

Si bien el título del cuadro no es citado en el catálogo de Bernardino de Pantorba si que aparece en el cuaderno de notas de la mujer del pintor, Clotilde García, que se conserva en la Casa Museo Sorolla de Madrid. En el mismo aparece anotado, en la página relativa al año 1899, la venta de un cuadro titulado *Niño durmiendo en la barca* por la cantidad de 1.500 pesetas. El cuadro está enmarcado con una moldura dorada de estilo francés que no oculta mucha superficie del lienzo, ya que al observarlo se captan perfectamente las pinceladas finales, especialmente las laterales.

La pintura representa a un niño, de unos diez u once años, que se recuesta profundamente dormido en el vientre de una barca, apoyándose en incómoda postura, lo que acentúa la sensación de agotamiento del muchacho, entre la pequeña bodega y el flanco de estribor de la modesta embarcación. La escena se sitúa en la orilla de la playa de Valencia bajo el fuerte sol de una tarde estival, quedando el niño casi totalmente al cobijo de la tamizada sombra de la vela. El particular encuadre que corta horizontalmente el casco de la barca sugiere la continuación del mismo hacia la parte inferior de la tela y coloca al pintor, y al espectador, en el interior

de la embarcación. La figura del chiquillo se acerca y, a la vez, la popa de la barca apunta hacia la lejanía del horizonte marino, encuadrado por las parduzcas velas.

El punto de vista recuerda el lienzo contemporáneo de Sorolla titulado *Comiendo en la barca*, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Pero la soledad del niño con su ropa casi harapienta otorga a nuestro cuadro una visión más social del realismo de las escenas de playa y de pescadores de la pintura de Sorolla. Este tema es frecuente en la producción artística del pintor en la última década del siglo y lo representa aquí de un modo que aúna el costumbrismo y el academicismo. La figura del niño, sobre todo en su postura, recuerda otras similares de Sorolla, en ella la inconsciencia del sueño parece envolverse en la fuerza de la naturaleza. La elección del tema se convierte en el punto de partida para realizar un estudio de la luz mediante la superposición de transparencias y filtros de color. La zona de sombras del primer plano resalta espectacularmente la luminosidad del espacio que queda más allá de la popa, la claridad de la luz cenital sobre el mediterráneo. Esta potencia lumínica es conseguida a través del uso del intenso blanco, en algunas zonas del timón y en las crestas de las olas del mar, enmarcado en potentes y bellos azules. El juego de luces y sombras de la parte inferior viene dado por las sombras de las velas, apenas hinchadas por una leve brisa marina, y algunos rayos de sol que se filtran en algunos particulares, como los remos, los pies y zonas de la ropa del niño. En el horizonte azul, más allá de las olas que rompen en la orilla, dos pequeñas manchas blancas representan dos velas de barcas que regresan a la playa tras la dura jornada en el mar.

La figura del muchacho es excepcional, tanto en la postura como en la representación de las deshilachadas ropas que se pegan a su cuerpo, su cabeza reposa sobre las manos y uno de sus pies en el borde derecho de la barca. En el primer plano la ejecución es algo académica, sobre todo en la representación del muchacho y del vientre de la embarcación. Conforme avanzamos en la perspectiva la pincelada se hace más suelta y libre, especialmente en el timón en diagonal y en las olas horizontales. Las velas, de tonos ocre, una ocupando el ángulo superior derecho y la otra más pequeña en el área superior izquierda, son dos manchas casi sin materia pictórica que confirman



Joaquín Sorolla y Bastida. «Regreso de la pesca», 1904.
Óleo/lienzo, 75 x 105 cm. Museo Raccolte Frugone,
Génova. Italia
(Armando Pilato/Rossana Vitiello)

la maestría del pintor. El espacio dejado al mar, aunque pequeño en proporción a la tela, señala un paisaje de gran fuerza telúrica, la vital naturaleza se funde con los sueños del muchacho dando una sensación de acentuado lirismo romántico.

RITORNO DALLA PESCA

Más enigmático aún, por diversos motivos, es el caso del otro lienzo de Joaquín Sorolla de la Raccolte Frugone titulado *Ritorno dalla pesca* o en castellano *Regreso de la pesca*. Se trata de un óleo sobre lienzo, de 75 x 105 centímetros, firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo con la leyenda "J. Sorolla y Bastida 1904". Lamentablemente no nos ha sido posible desmontar el lienzo del marco dorado de estilo francés, sin embargo diversas inspecciones oculares y de medición nos han confirmado que la moldura monta bastante en el plano pictórico. Asimismo las pinceladas no terminan en el espacio visible lo que nos indica la extensión de la pintura hacia todos los extremos y, sobre todo, hacia los laterales. La calidad del cuadro, la seguridad y fuerza de las pinceladas y la excelencia del color nos sitúan ante una magnífica obra de Joaquín Sorolla y Bastida.

Antes de nada hay que señalar que de este cuadro, del que generalmente se ignoraba su paradero, se conocen numerosas falsificaciones, hasta más de treinta, procedentes de diversas partes del mundo que la convierten en la obra más falsificada de

Sorolla ⁽⁷⁾. La razón de esta aparente contradicción está en el hecho de que este lienzo fue reproducido a todo color en una revista ilustrada a principios de siglo, y por ello profusamente difundido en distintas publicaciones tanto en Europa como en América. Asimismo aparece reproducido en el volumen de Aureliano de Beruete sobre Joaquín Sorolla con el título de *Sacando la barca* ⁽⁸⁾. También lo reproduce Aureliano M. Aguilera en su obra sobre la figura de Sorolla en la colección *Los grandes artistas contemporáneos* publicada en 1934.

Según Bernardino de Pantorba en su volumen "*La vida y obra de Joaquín Sorolla*", el cuadro *Regreso de la pesca* que cataloga con el número 1519 fue adquirido, en la exposición personal de 1906 en la Galería Georges Petit de París, por M. Carl Probst de Baden por la cantidad de 4.000 francos franceses. Desconocemos, en este caso, las fuentes de información de Pantorba, pero lo que es seguro es que no proceden del archivo de Sorolla, en todo caso procederían de la Gallerie Georges Petit. Lamentablemente estos datos no son del todo de fiar ya que en el catálogo, sin ilustraciones, de dicha exposición parisina sólo figuran los nombres de los cuadros, sin medidas ni datos, y en ella se presentaron tres cuadros con el mismo título de "*El regreso de la pesca*". Lo que realmente se conocía en España del lienzo que nos ocupa, a través de las reproducciones y las abundantes falsificaciones, era su título, las medidas aproximadas de 75 x 125 centímetros y que estaba firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo con la inscripción "J. Sorolla y Bastida, 1904".

Es primordial resaltar la excelente calidad pictórica del lienzo, la cual no deja duda alguna de la autenticidad del cuadro de la colección de Luigi Frugone. Asimismo es preciso notar que el lienzo muestra coherencia y calidad en las zonas periféricas del mismo, las cuales no aparecen en las reproducciones. Pero también el reverso del lienzo nos ha proporcionado unos documentos de gran importancia; se trata de tres etiquetas distintas, adosadas a los bastidores, que nos ayudan a seguir en parte los movimientos geográficos y en el tiempo de esta obra. En el bastidor inferior está pegado un papel rectangular en el que con letras de tipografía se lee "Colección Dr. Llobet", y a continuación en lápiz rojo se aprecia un número "35". En otra parte del bastidor se encuentra adherida una etiqueta rectangular con un timbre de sello ovalado en tinta azul que conforma la siguiente inscripción: "R. Léronnelle. Emballage d'Objets d'Art. 76, Rue Blanche, Paris".

Finalmente se aprecia otra etiqueta, de pequeño tamaño, con una anotación en lápiz de carbón que reza "G. Petit".

La existencia de estas tres etiquetas nos ha aportado indicios que nos han llevado, desde un principio, a diversas hipótesis en cuanto a la procedencia del cuadro. En lo referente a la citada colección del Dr. Llobet nuestros intentos por localizarla física o documentalmente han sido infructuosos, tanto en Madrid, ciudad en la que residía Sorolla, como en Valencia o Barcelona, dado que el apellido es de origen catalán y de cierta raigambre en estas dos ciudades mediterráneas. La única noticia al respecto es la existencia de una carta, conservada en el Archivo del Museo Sorolla, dirigida al pintor y firmada por Miguel Llobet, con domicilio en la calle Regomir 4, bis de Barcelona. Dicha carta, con fecha de 17 de julio de 1920, no permite deducir que el remitente sea médico doctor si bien se preocupa por la salud del pintor ya entonces enfermo, y lo único que queda claro es que Sorolla había prometido hacerle un retrato. Por lo que respecta a la firma parisina de embalaje de transportes de arte tampoco ha sido posible tener noticias, pero es más que posible que la misma tuviera relaciones comerciales con la Galería Georges Petit. Por último, y este sí es un dato indiscutible, la etiqueta que hace referencia a dicha galería confirma que el lienzo se hallaba entre los expuestos en la importante exposición parisina de Sorolla del año 1906.

La relevancia de dicha muestra personal para la carrera artística del pintor queda patente en la reseña que de la misma realiza Pantorba. Sorolla expuso cerca de quinientas pinturas, "no todas, propiamente hablando eran "obras"; había alrededor de trescientos apuntes"⁽⁹⁾. El éxito sobrepasó las más optimistas previsiones, tanto en lo referente a las críticas como a las ventas, las obras adquiridas pasaron de sesenta y su importe ascendió a 230.650 francos. El

(7) Blanca Pons Sorolla nos informa que tiene en sus archivos unas treinta fotografías de falsificaciones de esta obra. Carta dirigida a Rossana Vitiello con fecha de 17 de septiembre de 1996. Asimismo hemos localizado una copia del cuadro, en tamaño más reducido, obra del pintor Luis Perona en una colección particular de Valencia. Ello demuestra enorme la difusión de la imagen del cuadro de Sorolla a través de las diferentes ilustraciones que circularon del mismo.

(8) El opúsculo de Aureliano de Beruete no está fechado en ningún momento. Se piensa que el texto fuese escrito por Aureliano de Beruete hacia 1899-1900 y publicado posteriormente, alrededor de 1915-20, por su hijo.

lienzo titulado *Regreso de la pesca*, si es que no existieron más versiones del mismo, fue con toda probabilidad vendido en la exposición, lo que aún ignoramos son sus movimientos hasta llegar a la colección de Luigi Frugone.

El cuadro representa un grupo de pescadores valencianos que, tras una agotadora jornada de trabajo en el mar, arrastran una barca desde la orilla hasta la playa. La disposición de la escena prolonga externamente la acción de la misma produciendo la sugestión del avance, aunque en diagonal, de la barca hacia el espectador. El punto de vista del pintor, ligeramente alto, resalta la pesadez física de la maniobra como si la barca se hundiese en la arena. La acción se desarrolla en una hora avanzada de un día de verano, como indican las largas sombras que se proyectan en la orilla, pero la luz del sol todavía conserva fuerza. La disposición del grupo sigue una línea diagonal desde el ángulo inferior derecho hasta el superior izquierdo, lo que refuerza la sensación de movimiento. En el primer plano a la derecha, la figura de un maduro y espigado pescador, que tira con fuerza de la barca con un cabo, ocupa toda la franja longitudinal del lienzo. A continuación se dispone la barca arrastrada por dos pescadores desde uno de los lados y otro, más abocetado, que empuja desde la parte de popa.

La pincelada es suelta y rápida creando una viva sensación de ágil dinamismo y naturalismo en la que la fuerza de la naturaleza y la de los hombres parecen competir. El movimiento del mar, las olas que avanzan y se retiran de la orilla sin tregua, la plasmación de la brisa y el esfuerzo de los pescadores crean potencias inversas que fijan la instantaneidad del momento. Las pinceladas son largas, zigzagueantes algunas, y de una seguridad pasmosa, hay detalles imposibles de repetir, como el reguero que deja un pelo de pincel que se escapa de su curso. Los contrastes de luces y sombras parecen cambiar como si fuesen piezas de un caleidoscopio, apareciendo sorprendentes tonos y toques geniales sólo después de una atenta observación. La paleta es rica y variada en todo el cuadro y excepcional en los añiles, rojos y carnes y en la dilatada gama de azules. Sorolla no atrapa el momento porque este es continuación de uno anterior y se prolonga en el tiempo, y en el espacio, narrando sin palabras lo que descubren nuestros ojos.

CONCLUSIONES

A pesar de nuestros intentos hasta hace muy poco tiempo no nos había sido posible averiguar la

procedencia exacta de los dos cuadros antes de entrar a formar parte de la colección artística de Luigi Frugone. No obstante pensamos que los datos disponibles podrían ayudar a recomponer la historia de los lienzos hasta su llegada a Génova, entre 1928 y 1936. Sin embargo en fechas muy recientes hemos conocido gracias a las informaciones proporcionadas por Blanca Pons Sorolla, autora del Catálogo Razonado de Joaquín Sorolla, noticias que han dado un importante giro a las distintas posibilidades que en un principio presentábamos. En primer lugar durante la visita que realizó al Museo Raccolte Frugone el pasado otoño certificó la autenticidad de las dos pinturas y de las firmas de Sorolla. Poco después nos informó del hallazgo de un catálogo argentino en el que aparece documentado y reproducido el lienzo titulado *El regreso de la pesca*. Se trata del Catálogo del Primer Salón de la Sociedad de Amigos del Arte que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en julio de 1924, en el cual aparece la Colección del Dr. Francisco Llobet. El catálogo de la exposición, subtitulada *Pintura Moderna 1830-1924*, especifica que los cuadros de Llobet proceden de la Galería Geoges Petit de París.

Asimismo Pons Sorolla nos puso en conocimiento de la publicación en la Revista *Goya* del pasado noviembre del artículo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales titulado *Consideraciones del coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo*. En el mismo el autor señala que «Francisco Llobet, inclinado mayoritariamente por la pintura francesa, contó en su pinacoteca con una *Corrida de Toros* de Eugenio Lucas y *Sacando la barca* de Joaquín Sorolla» y reproduce este último lienzo. Por todo ello queda claro que el cuadro pasó de París a Buenos Aires, ciudad en la que con toda probabilidad fue adquirido por Luigi Frugone, quien tenía relaciones comerciales con Sudamérica, en una fecha indeterminada entre 1928 y 1936. Quizás el cuadro titulado *Niño durmiendo* en la barca hiciese el mismo recorrido intercontinental pero sus vicisitudes por el momento se nos escapan. Pensamos que la labor de investigadores y estudiosos de Sorolla y del arte contemporáneo puede en un futuro próximo aportar luz respecto a las aventuras vividas por los dos cuadros antes de su llegada a Italia.

Sin embargo lo verdaderamente importante a nuestro juicio es que las dos obras se conservan y se exponen públicamente en uno de los museos

(9) Pantorba, Bernardino de: *op. cit.*

municipales genoveses de mayor encanto. Nuestra labor ha pretendido dar a conocer estos dos lienzos y la de verificar los indicios que puedan dar lugar a la clarificación de sus vicisitudes en el tiempo. Confiamos en que próximamente las noticias referentes a estos dos importantes y excelentes lienzos de Joaquín Sorolla y Bastida se incrementen, despejando

algunas de las incógnitas que aún rondan «pesantemente» en nuestras cabezas. Pero fundamentalmente hemos querido compartir nuestra fascinación por los dos cuadros que iluminan, frente al profundo y oscuro mar de la Liguria, los ojos del espectador con la implacable claridad solar de las playas de fina y dorada arena de Valencia.

B I B L I O G R A F Í A

- ABRIL, MARCELO, *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*. Editorial Iberia, Barcelona, 1944.
- AGUILERA, EMILIANO M., *Los grandes artistas contemporáneos. Joaquín Sorolla*. Barcelona, 1932.
- BERUETE Y MORET, AURELIANO DE, *Joaquín Sorolla*. Biblioteca Estrella, Tipografía Artística, Madrid.
- CATALÁ GORGUES, MIGUEL ANGEL, *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos. 1878-1978*. Valencia, 1978.
- FRABETTI, GIULIANO, *La Raccolta Frugone, catalogo della mostra antologica*. Génova, 1984.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.^o, *La Visión de España de Sorolla*. Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1975.
- GIUBILEI MARIA FLORA, «Ferruccio Stefani, un collezionista-mercante "di buon gusto e di buona volontà" al servizio dei fratelli Frugone. La vicenda della Miss Bell di Boldini». *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*. Anno XVI-N. 47-48-49, Génova, Gennaio/Dicembre, 1994.
- GRACIA BENEYTO, CARMEN, *Pintores Valencianos, 1860-1936, de la Colección de la Diputación de Valencia*. Valencia, 1992.
- GROSSO, ORLANDO, «Le collezione d'arte moderna Luigi e Lazzaro G. B. Frugone». *Revista Genova*, pp. 3-27, Génova, febrero de 1938.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, RODRIGO, «Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo». *Goya, Revista de Arte*, n.º273, noviembre-diciembre, 1999.
- MANAUT VIGLIETTI, JOSÉ, *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*. Editora Nacional, Madrid, 1964.
- PANTORBA, BERNARDINO DE, *La Vida y Obra de Joaquín Sorolla*. Madrid, 1970 (2.ª edición).
- PÉREZ ROJAS, JAVIER, *Sorolla en las colecciones valencianas*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- PÉREZ ROJAS, JAVIER, *Tipos y paisajes*. Consejo General del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.
- PICA, VITTORIO, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911. I pittori stranieri II, Joaquín Sorolla y Bastida. Il padiglione della Spagna*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1911.
- PONS SOROLLA RUIZ DE LA PRADA, BLANCA, *Joaquín Sorolla, el hombre y el artista en el catálogo Sorolla*, Valencia, 1995.
- PONS SOROLLA, FRANCISCO, *Sorolla: su pintura y su familia en el catálogo Joaquín Sorolla y Bastida*, Valencia, 1989.
- SANTA-ANA Y ALVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO, *Museo Sorolla. Catálogo de pintura*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.
- SOMARÉ, LUIGI, *La raccolta di Luigi Frugone*, Milán, 1936.

LA CENTRAL DE HIDROELÉCTRICA ESPAÑOLA DE NOU MOLES EN VALENCIA

ALEJANDRO AMORÓS HERNÁNDEZ
Universitat de València

Durante los últimos años, cada vez son más habituales los estudios que se realizan sobre lo que desde Inglaterra se acertó en llamar *Arqueología Industrial*. Una de las muchas vertientes en las que se ha desarrollado esta disciplina científica ha sido el estudio de la arquitectura industrial, es decir, el estudio de aquellas construcciones que dan cobijo a unas nuevas necesidades constructivas y actividades productivas que, especialmente desde el siglo pasado, evolucionan de forma vertiginosa. La historia de la arquitectura industrial encuentra su lugar a medio camino entre disciplinas como la ya mencionada Arqueología Industrial, la Historia de la Arquitectura propiamente dicha, y la Historia Industrial y Económica. En este breve artículo, todos estos puntos de vista estarán presentes, porque resulta imposible separarlos sin evitar un análisis parcial de lo que se estudia desde el punto de vista de la disciplina histórica. Esta lectura con sentido histórico del edificio de Hidroeléctrica Española de Nou Moles intentará aproximarse sumariamente al mayor número posible de estas disciplinas. La Historia de la Arquitectura, herramienta que marca la guía básica del camino que aquí se acomete, se encuentra con la necesidad de visitar muchos otros campos de conocimiento.

Resulta absolutamente necesario el estudio de aquellas arquitecturas del pasado que fueron respondiendo a las necesidades crecientes de una sociedad en continuo cambio social y tecnológico. Todos los edificios históricos tienen la importancia de ser la muestra de esos cambios, de la evolución de la historia en la búsqueda colectiva de mejores condiciones de vida y de enriquecimiento o crecimiento empresarial –ambas búsquedas, por otro lado, no siempre en armonía–. Los rapidísimos cambios tecnológicos que se produjeron al final del siglo pasado e inicio del presente tuvieron como consecuencia la también constante búsqueda del carácter de las construcciones que los acogieran. Los edificios de

nueva función siguieron, en unas ocasiones, la corriente estética de moda en arquitectura; en otras buscaron los diseños más cercanos al gusto local, a la imagen de la empresa promotora o al funcionalismo más estricto. Así ocurrió con los edificios para industrias productivas de todo tipo y según su uso: las estaciones de tren, los mataderos públicos, los mercados etc... También ocurrió así con las empresas productoras de energía, gas primero y electricidad después.

En sus primeras fases, cualquier estructura antigua valía para la instalación de esas modernas actividades. Con el tiempo, estas nuevas necesidades demandaron nuevas tipologías arquitectónicas y, a su vez, estas tipologías, en perfecta sintonía constructiva con su uso, se inclinaron hacia un interés por la estética arquitectónica que no se limitara al puro funcionalismo, aunque lo tuviera como su principal argumento artístico⁽¹⁾.

La que se trae aquí a colación es una magnífica muestra de la llegada de esas nuevas tecnologías a nuestra ciudad y la particular arquitectura que éstas generan, entre el servicio público y la estrategia empresarial privada. Los trabajos sobre patrimonio histórico de la electricidad ya han encontrado su eco en otros lugares⁽²⁾, en el ámbito valenciano los primeros pasos están aún por dar.

LA ELECTRICIDAD

En el momento en que se erige la Central de Hidroeléctrica Española de Nou Moles, finalizado el año 1908, en lo que entonces eran alrededores de la

- (1) Sobre el tema de la estética en la Arquitectura Industrial resulta una muy útil síntesis lo planteado en AGUILAR, I. (1990) págs. 81-94.
- (2) Respecto al panorama de estudios sobre patrimonio histórico de la electricidad: CAPEL, H.

ciudad de Valencia se estaba produciendo un gran cambio en la producción de electricidad a nivel del estado español. En la década de los 80 del siglo XIX, la iluminación por medio de gas había sido paulativamente superada en muchos lugares por la iluminación eléctrica, concretamente en Valencia la primera compañía en este campo fue la Sociedad Valenciana de Electricidad⁽³⁾. Como en otros lugares de España⁽⁴⁾, la electricidad, tanto para iluminación como para energía motriz, se producía en la ciudad de Valencia a través de pequeñas o medianas centrales, en muchas ocasiones casi domésticas, que a su vez la fabricaban mediante gas, carbón o a través de la reconversión de pequeños molinos hidráulicos de l'Horta en eficaces fábricas hidroeléctricas⁽⁵⁾.

En poco tiempo, la iluminación a gas fue sustituida —no sin problemas sociales— por la eléctrica y se fueron realizando fábricas de electricidad de mayor enjundia, generalmente y en sus primeras fases utilizando el gas como materia prima. Éste es el caso de las empresas del Marqués de Campo en 1886 y la de Lebón en 1893. Los problemas técnicos para transportar la electricidad a grandes distancias, por materiales y por potencia, obligaron a que, en sus primeras fases, los centros productores de la nueva fuente de energía se hallaran muy cercanos a los lugares de consumo. De este modo la electricidad no aportaba el cambio cualitativo que en el suministro de energía la sociedad demandaba, tanto para servicio público como industrial. Las limitaciones apuntadas centraron el papel de la electricidad estrictamente en su vertiente lumínica y pronto también en la alimentación del tranvía. Viene a demostrar esto el hecho de que los centros productores de electricidad fueran llamados en sus instantes pioneros *fábricas de luz* dada su dedicación principal, al menos la más pública. En este sentido, fue como se ha dicho la Sociedad Valenciana de Electricidad la primera en realizar el alumbrado eléctrico en Valencia en la década de 1880; el primer tranvía movido por electricidad funcionó en Valencia en la populosa línea Valencia-el Grao⁽⁶⁾.

En otro orden de cosas, la tradicional dependencia valenciana de unas fuentes de energía, lejanas, cuando no ajenas, se había mostrado históricamente como uno de los grandes escollos para la industrialización⁽⁷⁾. Con sus carencias iniciales, la electricidad había resuelto pocos problemas. El siguiente paso en el sistema de producción eléctrica sí que será verdaderamente revolucionario para la sociedad valenciana. La llegada de la llamada *hidroelectricidad*, en el

segundo decenio del presente siglo, así como la posibilidad técnica de transportarla a grandes distancias, abriría las puertas de la llegada de la con acierto se ha venido a llamar *Segunda Revolución Industrial*. Ahora sí, la sociedad valenciana dispondrá de una fuente de energía verdaderamente eficiente y sobre todo autóctona. Los cursos fluviales mediterráneos, una vez controlados, podían convertirse en auténticas fábricas hidroeléctricas a gran escala, como muchos molinos lo venían siendo ya en el País Valenciano de forma más modesta.

Desde el punto de vista empresarial, la producción eléctrica a pequeña escala, anterior a las grandes hidroeléctricas, hizo también proliferar las pequeñas empresas de producción y distribución. El cambio cualitativo y cuantitativo mencionado, y del cual es pionera la central de Nou Moles, también acarrió una mayor concentración empresarial, que si bien en un principio afectó solamente a las empresas productoras, posteriormente también absorbió a las de distribución⁽⁸⁾.

LA EMPRESA

Hidroeléctrica Española nació en 1907 como extensión peninsular de la ya consolidada Hidroeléctrica Ibérica de Bilbao. El capital del Banco de Bilbao y de la familia Urquijo, la experiencia hidroeléctrica del gestor de la Ibérica, Juan de Urrutia, y la concesión de la explotación del tramo llamado *El Molinar* en el río Júcar para aprovechamiento hidráulico a Hidroeléctrica Ibérica, fueron los detonantes básicos que llevaron a la fundación de la Española⁽⁹⁾. A todo ello se vino a unir la inversión segura que suponía un mercado amplísimo a abastecer, que incluía Madrid y la franja Mediterránea, desde Castellón a Cartagena, y las extraordinarias posibilidades energéticas de este salto cercano a la localidad albaceteña de Villar de Ves.

Hidroeléctrica Española nace con un interés indudable por el mercado valenciano. En industria y

(3) Almanaque Las Provincias para 1902, págs. 111-112.

(4) MALUQUER DE MOTES, J. (1992).

(5) AMORÓS, A. (1997).

(6) ALMELA Y VIVES, F. (1963) pág. 18.

(7) Un ejemplo lo ofrece la reflexión aparecida en: R.S.E.A.P. núm. 2, 1840.

(8) NUÑEZ ROMERO-BALBÁS, G. (1988).

(9) Sobre la fundación de Hidroeléctrica Española: HIDROELÉCTRICA ESPAÑOLA (1958) y CAYÓN, F. (1996).

en población, el conjunto de la provincia de Valencia superaba a la de Madrid ampliamente. Hay que añadir que el salto de *El Molinar* iba a dar servicio también a la muy industrializada ciudad de Alcoi, así como al eje Alicante-Elche, o al más lejano de Cartagena. Para ello, y con la intención de ser sólo productora de electricidad, Hidroeléctrica Española llegó a acuerdos con la compañía Electra Valenciana para que se encargara ésta de la distribución de la energía⁽¹⁰⁾. Con todo lo dicho, la sede social de la compañía se sitúa en la capital del estado con una vocación inicialmente productiva y con la intención mencionada de suministrar a las pequeñas empresas de distribución. Como ya se ha explicado, esta vocación exclusivamente productiva se verá rebasada por una serie de circunstancias, entre otras, la concesión del suministro de la Compañía de Tranvías de Madrid, el tranvía y el alumbrado público de la capital valenciana. En estos términos se manifiesta en enero de 1909, junto a otras consideraciones de interés, la sección encargada de la tramitación de los expedientes arquitectónicos de la ciudad de Valencia: *La sección ha examinado el expediente, y visto lo informado por el Sr. Arquitecto municipal y el Ingeniero de la 3ª demarcación de ferrocarriles, así como lo preceptuado en la condición 4ª del pliego de las facultativas y económicas que sirvió de base para la subasta del alumbrado eléctrico de esta ciudad, opina que puede concederse la licencia solicitada...*⁽¹¹⁾. La licencia a la que se refiere el citado documento es la demandada por Hidroeléctrica Española para construir su central de reserva junto al viejo molino de Nou Moles.

Si en los primeros momentos de la producción eléctrica los capitales invertidos eran en muchas ocasiones foráneos —generalmente los mismos capitales que disponían de la tecnología imprescindible para el desarrollo de la nueva energía— ahora son en su mayor parte capitales españoles los que protagonizarán el desarrollo de la industria hidroeléctrica, aunque los métodos y las tecnologías productivas sigan siendo extranjeros.

La tensión producida por los grandes saltos hidroeléctricos sí que era factible de ser transportada a largas distancias. Esto abría un extraordinario espectro de posibilidades para las compañías que desarrollaran inversiones hidroeléctricas. La situación cercana al mercado valenciano fue básicamente la que llevó a Hidroeléctrica Ibérica a la central de *El Molinar*. Esta circunstancia geográfica y económica convirtió en secundarios los aprovechamientos hidráulicos del Duero o del Tajo, también de gran poder productivo



(Fig. 1).- Sección del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908

pero tan sólo cercanos a una zona consumidora importante pero con escaso empuje industrial: la madrileña.

LA CENTRAL DE NOU MOLES

A pesar de la importancia, por no decir total dependencia, que de la central de *El Molinar* tiene Hidroeléctrica Española en su nacimiento, el primer suministro efectivo de la compañía lo realizó la denominada central térmica de reserva de Nou Moles⁽¹²⁾. La explicación viene determinada por lo costoso, en tiempo y en medios, de la extensión de las líneas de alta tensión que comunicarían el salto de Villar de Ves con Valencia, y que precisamente por esta cuestión llegaron antes a la ciudad del Turia, 1910, que a Madrid.

A pesar de la mencionada vocación productora de la Española, resultaba imprescindible la realización de centrales de reserva que pudieran suministrar energía ante imponderables que interrumpieran el suministro de electricidad a tales distancias. Dos centrales de estas características fueron construidas en ambas ciudades, en Valencia y en Madrid, con una capacidad de 1000 y 4000 caballos de potencia respectivamente. La localización de estas centrales de reserva, con producción térmica de electricidad, tenía genéricamente tres factores básicos: cercanía

(10) NÚÑEZ ROMERO-BALBÁS, G. (1988), pág. 59.

(11) A.H.M.V. Archivo Histórico Municipal de Valencia. Policía Urbana. Fomento, 1908, leg. 9, exp. 11. 808.

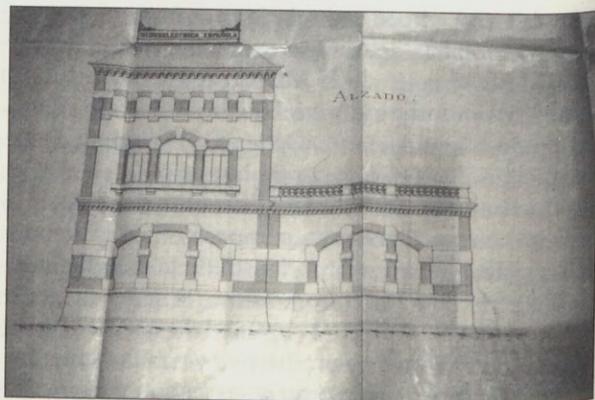
(12) Sobre las centrales de reserva, especialmente sobre la madrileña: CAYÓN, F. (1996).

de cursos de agua para la refrigeración del sistema térmico, proximidad a trazados ferroviarios que facilitarían el acceso al carbón necesario, y una situación urbana lo más adecuada posible a la llegada de la línea desde *El Molinar*. La central de reserva madrileña se realizó junto al curso del río Manzanares, muy cercana a la estación ferroviaria denominada de *Las Pulgas*, de la cual recibió el nombre, y en el Paseo de los Melancólicos, zona sudeste de periferia madrileña.

Del mismo modo, la central valenciana de Nou Moles se construyó, cercana al curso de la acequia de Favara, cercana asimismo a la línea férrea Valencia-Llíria por Mislata, e incluso muy cercana a la antigua estación de trenes de la calle Quart que daba servicio a dicha línea, así como en la zona occidental del casco urbano. Pero, sin duda, lo más interesante de la localización valenciana se encuentra en su cercanía al molino denominado de Nou Moles, del cual recibió el nombre, que tal vez fuese en su momento otro importante factor de localización de la central eléctrica que aquí se trata. Este molino se encontraba adyacente a los muros de la parcela destinada por Hidroeléctrica Española a la construcción del complejo energético. La importancia de este molino la expresan muy bien, no solo la pervivencia toponímica, sino el hecho mismo de que en un único molino existieran nueve muelas para la transformación industrial, movidas todas ellas claro está, por las aguas de la mencionada acequia de Favara. Por otro lado, el destino final del mencionado molino no parece haber sido muy dichoso⁽¹³⁾.

En otros lugares se ha mencionado la utilización de viejos molinos para la producción de electricidad. La relación entre este fenómeno y la central de reserva instalada por Hidroeléctrica en Valencia resulta del todo interesante; de hecho, el molino denominado de *Daroqui*, posterior a 1854⁽¹⁴⁾, y que utilizaba las aguas de la acequia de Quart, fue utilizado también por la compañía valenciana Volta, fundada en 1911, para la producción eléctrica, con el expresivo nombre de *Molí de la Llum*⁽¹⁵⁾. Todo ello se producía ya en una época de gran competencia en la producción y distribución de la electricidad en Valencia. A lo largo de la historia de Hidroeléctrica Española se construyeron más instalaciones de producción eléctrica en la ciudad de Valencia, es el caso de la de El Grao y la recayente en la actual calle de Gaspar Aguilar.

La central de Nou Moles se sitúa dentro de una de las áreas delimitadas por el proyecto de prolongación del ensanche occidental de la ciudad, junto



(Fig. 2).- Alzado del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908

al llamado Camino de Tránsitos, se haya en un solar irregular, encajado, como se explicaba anteriormente, entre la acequia de Favara, las vías del tren y la propia avenida diseñada y coincidente con la actual de Pérez Galdós. En la parte más occidental de dicha parcela se sitúa el edificio propiamente dicho de la central. En la parte oriental del mismo se hallan otras dependencias menores: chalet, cochera, etc... En el centro se planificó la hoy desaparecida chimenea, a medio camino entre el depósito de carbón, en el lado de la línea férrea, y el depósito de agua, junto a la acequia. Entre ambos depósitos se diseñaron dos bombas de comunicación entre los mismos. Todo ello se completa con una zona denominada, en el proyecto, *jardín*. En las esquinas más occidentales se planificaron instalaciones secundarias: fragua, cámara de protección, casa, almacén y carpintería.

EL EDIFICIO

El edificio de la central manifiesta las características habituales de los edificios de carácter productivo, donde lo funcional prima sobre lo eminentemente decorativo. El edificio, en su ejecución y en su proyecto, manifiesta exteriormente la necesidad de un diáfano espacio interior, generosamente iluminado, y donde la maquinaria de turbina y aparatos auxiliares pudiera ser dispuesta de forma holgada y, sobretodo, flexible. Además, el espacio interior debía

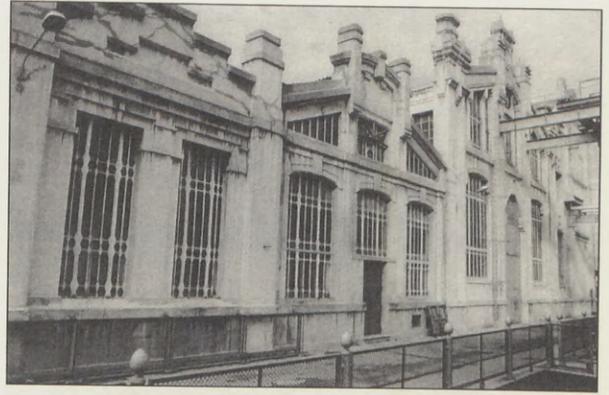
(13) ROSELLÓ I VERGER, V. (1989), pág. 342.

(14) ROSELLÓ I VERGER, V. (1989), pág. 338.

(15) MARCO BAIDAL, J. (1960), pág. 453.

permitir futuras ampliaciones de la potencia asignada a la central, como así ocurriría pocos años después con la instalación de los sistemas transformadores necesarios para multiplicar por dos la potencia del complejo⁽¹⁶⁾; lo cual ocurriría sin grandes transformaciones de la arquitectura planificada en 1908. La luminosidad de la construcción se percibe por la profusión de amplios vanos en las partes largas y en la parte sur. A tal fin se horadan todos los elementos innecesarios para el estricto soporte del edificio. Esto incluye un tramo acristalado que, a modo de claristorio, se sitúa por encima del tramo medio de la construcción, dirección este-oeste. Esta estructura funcionalista no anula del todo cierto interés decorativo que va creciendo desde la parte inferior hacia la superior. La clara tendencia horizontal y "pesada" de la central se acentúa por las enérgicas molduras y resaltes de la parte superior. En el tramo más alto del cuerpo plano y más cercano al depósito de agua, nos encontramos con una superficie casi totalmente lisa, en la que tan sólo el remate parece relacionarse con el tramo situado más al sur. La nave con pendiente a dos aguas de mayor altura contiene un sencillo óculo en su parte culminante. En la vertiente oeste del edificio, se construye un elemento prismático también con espaciosos vanos que ocupan todo ese franco de la central, de altura equivalente a un solo piso, y que permite ver detrás de él la estructura constructiva gemela a la de la parte este. En el tramo norte, el recayente al depósito de agua, se realiza una sencilla estructura de ventanas de bella factura funcionalista.

Existen algunas diferencias entre los planos que se encuentran en el Archivo Histórico Municipal de Valencia y el conjunto de los edificios que se pueden observar en la actualidad. Estas diferencias se pueden observar especialmente en el alzado. El diseño, que teóricamente corresponde al arquitecto valenciano Vicente Rodríguez, carece de los amplios vanos que se realizaron en la central definitiva y manifiesta una vocación más esteticista: pequeña galería de arcos rebajados en la parte superior, bella moldura para la cornisa, marco para esquinas y ventanas con ladrillo visto en claro contraste con el resto de la superficie lisa, ventanas tripartitas en la parte inferior del arco también rebajado, etc... Ni el chalet, ni la central hoy existentes se asemejan ni lejanamente a este diseño arquitectónico. La sección y la planta sí corresponden a la central actual. En la primera se observa como más destacable —de norte a sur—, en la parte más alta, una pequeña cercha o



(Fig. 3).- Parte oriental del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española

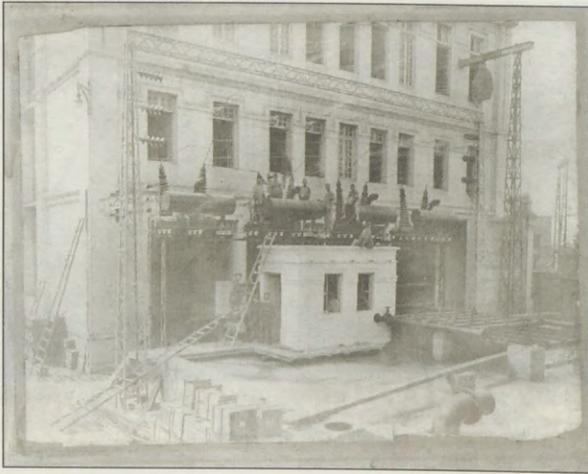
armadura de hierro Polonceau; en la nave con mayor luz a salvar, una armadura a la inglesa con comunicación curva hacia la zapata, elemento sustentante junto a la pared; en la siguiente nave la misma estructura pero con claraboya montada sobre ella. Como se mencionaba anteriormente, la diferencia de anchura entre estas dos naves permite otorgar más altura a la primera. En planta destaca la manifiesta solidez de la construcción, así como la distribución de los elementos técnicos de producción térmica de electricidad.

También es constatable que la central de *El Molinar*, proyectada al mismo tiempo, resulta mucho más sobria y funcional en su decoración; sin duda, la localización de intrincado acceso rural marcaría esta estética. Resultaría complicado, por no decir innecesario, adscribir el estilo de este edificio de Nou Moles a alguna tendencia estilística específica. Se podría entender que se encuentra entre lo funcionalista y lo ecléctico, de la misma manera poco clara por la que se puede asignar a su ingeniero y a su arquitecto, como se intentará observar a continuación.

VICENTE RODRÍGUEZ MARTÍ VS. TOMÁS DE ASTIRRANAGA

El proyecto que acompañó la demanda de licencia municipal para la construcción de Nou Moles está firmado por el arquitecto valenciano Vicente Rodríguez Martí y el ingeniero vasco Tomás de Astirranaga. El primero firma la hoja de localización urbana, los alzados y la planta; el ingeniero, el plano de la distribución en el solar de las instalaciones. La constante de este

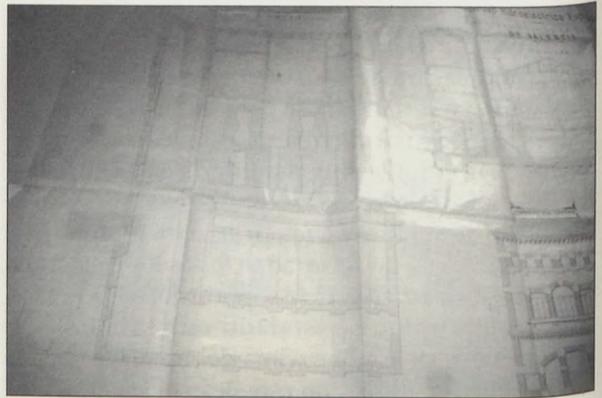
(16) CAYÓN, F. (1996), pág. 208.



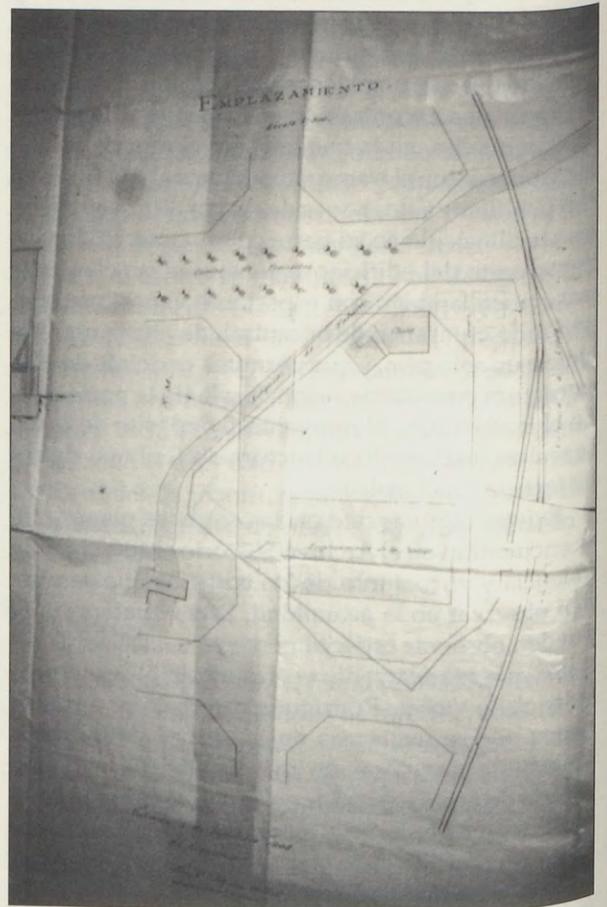
(Fig. 4).- Instalación de la central de Nou Moles, Hidroeléctrica Española, 1909. Foto cedida por ARTTEL, Asociación Valenciana de Arte y Tecnología Eléctrica.

tipo de proyectos, de un alto componente técnico, es la preeminencia del ingeniero sobre el arquitecto, viniendo seguramente aquel ya trabajando durante años en estos ámbitos para las Compañías fundadoras de Hidroeléctrica Española. El peso del primero se haría notar en gran parte de los elementos constructivos, el papel del segundo estaría centrado básicamente en otorgar cierta estética al conjunto, todo y ser esta muy limitada, como ya se ha comentado. El cometido de Rodríguez sería sobretodo la realización de los pasos necesarios para la consecución de la licencia de obras del municipio valenciano. Es decir, Rodríguez Martí aportaría tal vez su conocimiento directo del medio valenciano, tanto desde la vertiente legal como desde la artística.

El arquitecto Vicente Rodríguez⁽¹⁷⁾, con todo lo dicho, resultaría uno de los más importantes arquitectos del primer cuarto de siglo valenciano. Nacido en Valencia en 1875, estudia arquitectura en Madrid y finaliza sus estudios en 1904. No es baladí para lo que nos ocupa el hecho de que durante su instrucción madrileña fuera ayudante meritorio en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid. En 1906 regresa a Valencia y se convierte en arquitecto de Hacienda y de la Diputación Provincial. Su obra más destacada, y la que sin duda le dio fama entre sus contemporáneos, fue la coordinación de las obras arquitectónicas para la Exposición Regional de 1909. A él se deben algunos de los edificios más destacados de la misma: Arco de Entrada, Pabellón de Bellas Artes, Gran Pista, Gran Casino, Pabellón de la Diputación, etc..⁽¹⁸⁾.



(Fig. 5).- Planta del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908



(Fig. 6).- Plano de situación de la central de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908

(17) Datos biográficos: BENITO GOERLICH, D. (1992), pág. 390.

(18) BENITO GOERLICH, D. (1992), pág. 390.

Parece claro que el arquitecto Vicente Rodríguez Martí carece de un estilo determinado que defina una clara personalidad arquitectónica. Tal vez se le pueda considerar un perfecto exponente de la tendencia artística de su época y muy especialmente de su Valencia natal. La arquitectura valenciana se encuentra en los primeros años del siglo entre el eclecticismo, el regionalismo, el neoclasicismo considerado como primero de los historicismos⁽¹⁹⁾ y el modernismo, bien de raigambre catalana, de secesión austríaca o de exposiciones como las de París o Turín. Así pues, parece acertado considerar la principal virtud de Rodríguez Martí el hecho de que se muestre como un arquitecto polivalente en dos sentidos: estético y

práctico. Este arquitecto es capaz de servirse de los más diversos estilos, tal vez según la función de los edificios, y a la vez de hacer patente su polivalencia realizando desde los mencionados pabellones de la exposición valenciana, reformas en la Plaza de Toros o el monumental edificio del Teatro Olimpia, hasta las trazas para una central eléctrica de Hidroeléctrica Española junto al viejo molino de Nou Moles.

(19) SIMÓ, T. (1973), pág. 66.

B I B L I O G R A F Í A

- AA. VV. (1991) *Arqueologia industrial. Actes del Primer Congrés del País Valencià*. Diputació de València, Valencia.
- AA. VV. (1996) *Cultura material i canvi social. Actes del Segon Congrés d'Arqueologia Industrial del País Valencià*. Associació Valenciana d'Arqueologia Industrial, Valencia.
- AGUILAR CIVERA, I. (1990) *El orden industrial en la ciudad*. Diputació de València, Valencia.
- ALMELA Y VIVES, F. (1961) *Historia del papel en Valencia*, Valencia.
- AMORÓS HERNÁNDEZ, A. (1997), comunicación presentada durante las "Jornades sobre energia hidràulica i molins" celebrada los días 23 y 24 de octubre en Terrassa con el título *La fi de la molinaria tradicional a terres valencianes*. Pendiente de publicación.
- BENITO GOERLICH, D. (1992), *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*. Ajuntament de València, Valencia.
- BOLETÍN ENCICLOPÉDICO DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA.
- CERDÀ, M. Y GARCIA BONAFÉ, M. dirs. (1995), *Enciclopedia Valenciana de Arqueologia Industrial*. IVEI-AVAI, Valencia.
- HIDROELÉCTRICA ESPAÑOLA, S. A. (1958), Seix Barral, Barcelona.
- MALUQUER DE MOLES, J. (1992) "Los pioneros de la segunda revolución industrial en España: La Sociedad Española de Electricidad (1881-1894)" en *Revista de Historia* núm. 2. págs. 121-141.
- MARCO BAIDAL, J. (1960). *El Turia y el hombre ribereño*. Marí Montañana, Valencia
- MARTÍNEZ GALLEGO, F-A. (1995) *Desarrollo y crecimiento. La industrialización valenciana, 1834-1914*. Generalitat Valenciana, Valencia.
- MIRANDA ENCARNACIÓN, J. A. (1996) "Nuevos enfoques sobre la industrialización valenciana del siglo XIX" en *De la sociedad tradicional a la economía moderna* AZAGRA, MATEU i VIDAL eds. Institut Gil-Albert, Alicante.
- NADAL, J. (1975) *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*. Ariel, Barcelona.
- NÚÑEZ ROMERO-BALBÁS, G. (1988) "La electrificación de la periferia. Un tema recuperado recientemente por la historiografía" en *Revista de Historia Económica* año VI, núm. 2, págs. 409-418.
- ÍDEM. (1995) "Empresas de producción y distribución de electricidad en España (1878-1935)" en *Revista de Historia Industrial* núm. 7, págs. 39-79.
- ROSSELLÓ I VERGER, V. M. (1989) "Els molins d'aigua de l'Horta de València" en *Los paisajes del agua*. Universitat d'Alacant i Universitat de València, Alacant, págs. 317-345.
- SANCHIS GUARNER, M. (1972) *La ciutat de València. Síntesi d'història i geografia urbana*. Ajuntament de València, Valencia.
- SIMÓ, T. (1973), *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. Albatros Ediciones, Valencia.

LA MUJER COMO DONANTE DE OBRAS A LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

SEGUNDA ETAPA: SIGLO XX

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ

Doctora en Historia del Arte. Universidad Complutense

Si fructífera y valiosa en cuanto a donaciones de obras artísticas efectuadas por parte de la mujer a la Real Academia de San Carlos, podría considerarse la etapa estudiada y ya expuesta en el número anterior de la Revista, intitulada *La mujer como donante de obras a la Real Academia de San Carlos, Primera Etapa: Siglos XVIII y XIX*; más fecunda aún es la época que hoy presentamos y que corresponde a la *Segunda Etapa* que abarca todo el Siglo XX. Durante toda esta centuria —ya a punto de extinguirse— serán continuos los legados que la Real Institución recibirá de generosos donantes, y de entre éstos sobresaldrá de nuevo la mujer quien aportará a la citada Institución, muchos de estos pingües legados, los cuales destacarán en su inmensa mayoría por su notoria calidad artística.

Podríamos decir —como sinopsis del trabajo precedente— que la mayor parte de las donantes de esta 1ª Etapa (Siglos XVIII y XIX) pertenecían a la nobleza, o eran hijas o esposas de algún personaje importante —militar, artista, académico, político, etc.—; que una gran parte de las mismas, era también artífice de su propia obra y al presentarla a la Junta Directiva de la Entidad, ésta solía nombrarla Académica de Mérito o Directora Honoraria de la misma —lo cual solía suceder especialmente cuando la donante pertenecía además a noble estirpe—. Que a veces, las donantes eran las viudas del propio artista y entregaban o bien su retrato o alguna o varias de sus obras. Aludíamos además que en lo referente a la calidad de las obras donadas en esta etapa, una buena parte de las mismas eran de excelente calidad y mérito artístico, pues entre ellas destacarían eminentes firmas —como Espinosa, José Ribera, Francisco de Goya.. etc— que avalan esta tesis; pero que también se presentarían obras de no tan notoria calidad. Y por último exponíamos, que la mayor parte de las veces la donante cedía a la Entidad una única obra. Treinta y ocho mujeres serán las descritas y estudiadas en esta primera etapa, recalcando que éste número no era

definitivo pues aún podría ampliarse mediante un rastreo mas exhaustivo.

En cuanto a la 2ª Etapa (Siglo XX) — la presentada hoy en este estudio— se diferencia en ciertos matices o modalidades de la antedicha: Se incrementa notablemente el número de donantes, las cuales en su mayoría pertenecen a la clase media, media—alta; la mayor parte de las mismas, suelen ser “viudas del artista” y en contadas ocasiones artífices de la obra donada. El número de obras legadas —con respecto a la anterior etapa— se incrementa considerablemente, las cuales en su inmensa mayoría revierten mayor calidad. Estas magnánimas donantes del Siglo XX, legan frecuentemente verdaderos “lotes” de obras, las cuales además suelen ser de índole variopinto, pues entre las mismas puede haber obras pictóricas, arqueológicas, escultóricas, medallísticas, litográficas, dibujísticas... etc. Exponemos mas de cincuenta de estas donantes, junto a las mas de 400 obras donadas, sin contar el inmenso número de xilografías, estampas, pruebas de viñetas etc. que aumentaría notablemente el número definitivo. Volviendo a repetir —como en la anterior etapa— que tanto el número de donantes como el de obras artísticas presentadas podría todavía incrementarse mediante un estudio mas pormenorizado.

Para la exposición de estas donaciones, hemos estimado que sería el orden cronológico —momento de efectuar la donación a la Real Academia— el más conveniente, y no el orden diversificado en materias como sería de esperar.

Aunque desde que comenzara el Siglo XX, las donaciones de obras artísticas a la Real Academia fueron constantes —como ya se ha puntualizado— no será hasta 1908 cuando éstas se efectúen por parte de la mujer. Comenzaremos, pues, a exponer los nombres de estas generosas donantes y a describir y enumerar también los títulos de las obras donadas.

Coincidirán estas donaciones de principios de siglo con la reorganización de estudios de la Academia, debiendo resaltarse que se matriculan por

primera vez en las aulas de la Entidad un cierto número de *alumnas* que deseaban aprender arduamente las enseñanzas que en ella se impartían.

El primer nombre femenino que destaca como donante digna de mención, corresponde a la señora

MARIA DOLORES AYORA (1908)

Como puede constatarse por el Libro de Actas del Archivo Histórico⁽¹⁾ de la Real Academia de San Carlos, "... el Sr. Martorell daría cuenta que la Sra. M.^a Dolores Ayora había tenido a bien ceder a la Real Academia de San Carlos el relieve de *Los escudos de la Generalitat del Reino y Los dos Maceros*, objetos encontrados tras la demolición de la casa N^o 47 de la C/ de los Derechos de esta ciudad, propiedad de la citada señora.

MARIA AYNAT (1908)

El segundo nombre femenino que destaca este año, corresponde a D.^a María Aynat, viuda de Serrano Morales, quien tiene a bien donar a la Entidad *Una mesa de nogal con incrustaciones de madera del Siglo XVIII* que utilizara el Rey Alfonso XII para firmar en el Album de la Institución. De autor anónimo⁽²⁾. También dona *Una ánfora romana con trípode de hierro y Varios fragmentos de piedra y de cerámica romana*.

ROSARIO BARROS (1909)

Una sola mujer destacará este año como donante de obras a la Real Institución, y es D.^a Rosario Barros, —viuda del arquitecto Sr. Fourrat que ostentara el puesto de Secretario de la Entidad años antes— quien tiene a bien ceder a la Corporación Académica varios capiteles góticos hallados al derribar la casa de su propiedad N^o 5 de la C/ de la Abadía de San Martín de esta capital, y que serían los siguientes: *Capitel doble de pilastra con ornamentación floral de piedra caliza, estilo ojival, Ménsula de capitel, Capitel con ornamentación*.⁽³⁾ Esta misma señora volverá a donar a la Academia un poco más tarde⁽⁴⁾ otra obra, que se acepta con complacencia, y que corresponde a un *León decorativo de piedra* de autor anónimo, también procedente del derribo de la casa de la C/ de la Abadía de San Martín.

Durante la etapa que sigue, el acontecer de la Academia prosigue su ritmo, instalándose en la misma de forma oficial la conocida como *Clase de Señoritas*, así como también la *Sala de Goya*, para la cual

el pintor Muñoz Degraín regalará a la Entidad una copia realizada por él mismo del Retrato de Goya pintado por Vicente López. Hacía poco que la ciudad había disfrutado del evento de *La Exposición Regional* y los artistas se preparaban para *La Exposición Nacional*.

En cuanto a donaciones, se caracterizará esta etapa por el gran número de tipo arqueológico, como el de la señora que exponemos a continuación:

VIUDA DE J. TORÁN (1910)

Por Secretaría se daría cuenta que se había recibido el donativo por parte de esta señora, de un *Escudo de piedra caliza con representación heráldica de un árbol, un León rampante* y otro que representaban al *Sol y Luna* procedentes de una finca de Torrente (Valencia) denominada "Noria de San Pedro", del Siglo XVII.⁽⁵⁾

BENITA PASTOR MARQUÉS (1912)

A medida que avanzan los años, la Entidad seguirá recibiendo numerosas donaciones de todo tipo, pero será una sola mujer la que sobresaldrá este año como donante de una importante obra pintada al óleo/lienzo el *Retrato del Grabador: Manuel Pelegruer*, de quien es autor el artista *Miguel Pou y Lloveras*⁽⁶⁾.

Mientras tanto el devenir de la Academia continúa y el acontecer de cada día deparará al unísono alegrías, pero también tristezas; el propio presidente D. Joaquín Belda se verá obligado a dimitir de su cargo por su mala salud falleciendo poco tiempo después. También se sufre la inestimable pérdida del eminente historiador y académico D. Roque Chabás. En cuanto al arte, se prepara la sala dedicada al pintor Vicente López.

VIUDA DE LASUS (1918)

Este año, destacará esta dama —viuda de Lasus— como donante de un cuadro al óleo sobre

(1) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. DESDE ENERO DE 1900 A FEBRERO DE 1910. Sig. 15. Junta Ordinaria del 26 de Marzo de 1908.

(2) IBIDEM. Junta ordinaria del 16 de noviembre de 1908.

(3) IBIDEM. Junta Ordinaria del 23 de Diciembre de 1909.

(4) IBIDEM. Junta Ordinaria del 5 de noviembre de 1912.

(5) IBIDEM. Junta ordinaria del 4 de Enero de 1910.

(6) IBIDEM. LIBRO DE ACTAS DESDE MARZO DE 1910 A DICIEMBRE DE 1923. Sig. 58. Junta Ordinaria de 1912.

lienzo, titulado *Cabeza de Purísima* (25 x 18 cm), cuyo autor es *Bernardo Lopez Piquer*.⁽⁷⁾

Poco antes se había clausurado la Exposición de obras del malogrado artista D. José Benlliure Ortiz y el Ayuntamiento de la ciudad consiente en otorgar una pequeña parcela en el Cementerio General para que le fuera levantado un monumento funerario que recordase su efímero paso por la Tierra.

CARMEN ANDREU (1918)

Esta señora y su hermano José, donan a la Entidad el cuadro pintado al óleo/lienzo *Retrato del padre de Carlos Giner* cumpliendo la disposición verbal de su tío Carlos Giner, como se expresan en una carta enviada al Museo Provincial y que decía así:

Por disposición verbal del difunto tío mío, el Académico D. Carlos Giner (q.d.e.p.) tengo el gusto de remitir a Vd. con destino al Museo, el retrato al óleo del padre del Sr. Giner, con pasta dorada.

Es nuestra voluntad que se coloque entre las obras pintadas también por el difunto y que en concepto de donativo a la Academia figuren expuestas en el Museo.

Valencia 18 Feb. 1918⁽⁸⁾

José Andreu Carmen Andreu (Firmado)

FRANCISCA GARCÍA MORA (1921)

La viuda de Antonio Cortina —D.^a Francisca García— decide regalar a la Entidad, el cuadro al óleo sobre lienzo, titulado *Retrato de la esposa del médico Francisco Cantó* (100 X 64 cm.), cuyo autor es *Antonio Cortina y Farinós*.⁽⁹⁾

Este mismo año se propone en las Juntas de Académicos crear una Galería de Autorretratos pintados al óleo semejante a la Galería de Florencia. Se descubre el magnífico *Mosaico Romano de las Nueve Musas* en Moncada (Valencia) en una finca de D. Juan José Senent Ibáñez, quien decide donarlo a la Entidad.

VICENTA GONZÁLEZ (1922)

Habiendo fallecido el medallista Carlos Larrosa, su viuda — D.^a Vicenta González— expresa su deseo de donar a la Academia de San Carlos, algunas de sus magníficas medallas:

Medalla de Premio de las Escuelas de la Sociedad Económica de Amigos del País, Medalla de la Fiesta de la V.O.T. de San Francisco de Paula en 1884, Medalla de la Congregación de San Luis Gonzaga, Medalla de la Comisión de Instrucción Primaria de Alcira, Medalla de Premios de la Sociedad Económica, Medalla de la Cofradía de San Jorge de Alcoy.⁽¹⁰⁾

Este año fallece el académico e insigne Barón de Alcahalí y se inaugura una Exposición con la obra de Gonzalo Salvá como homenaje por haber cumplido 50 años como profesor en la Entidad.

AMPARO BERTET (1922)

Otra desprendida dama, destacará este año por la importancia de su donación y será la viuda de D. Salvador Olmos —D.^a Amparo Bertet— quien regala a la Corporación dos cuadros firmados por *Antonio Muñoz Degraín*, con los siguientes títulos: *Retrato de D.^a Emilia Muñoz Degraín (hermana del pintor)*, y *Retrato de D. Salvador Olmos.*⁽¹¹⁾

MATILDE PASCUAL (1922)

La hija del antiguo litógrafo y artista D. *Antonio Pascual y Abad*, hizo entrega a la Real Corporación, por mediación del ilustre maestro D. José Benlliure, de una gran cantidad de *Trabajos originales de artistas valencianos* que trabajaron para el primer y gran taller litográfico que dicho Sr. —D. Antonio Pascual— tenía en el Palacio de Mosén Sorell de esta capital.

Consta la Colección donada por esta señora, de las *Pruebas primeras de las viñetas, estampas, álbumes, cartas, escudos etc* que salieron de este gran taller para el cual trabajaron, ya modestos o magníficos dibujantes, como Cortina, Luis Téllez, Mújica etc.

... Como dicho taller constituía una especie de tertulia de artistas de la 1ª mitad del siglo XIX, ecuentranse allí las pruebas para libritos de papel de fumar, o para diplomas de Corporaciones, los dibujos para el Guzmán de Alfarache, un Retrato a mano de Cortina, anuncios para espectáculos públicos, apuntes de recuerdos de viajes a que tan aficionados eran nuestros artistas de la 1ª mitad del siglo pasado... membretes, tarjetas de visita, invitaciones etc.⁽¹²⁾

Este importantísimo donativo, es un testigo factible del movimiento de las artes y de las artes gráficas en Valencia en este periodo.

(7) A.R.S.C.V. Acta de Donación. 8 de Enero de 1918. Legajo. 164.

(8) IBIDEM. Acta de Donacion, 8 de Febrero de 1918. Leg. 164/4/1.

(9) IBIDEM.. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 25 de Enero de 1921.

(10) IBIDEM. Acta de Donacion. 7 de Diciembre de 1922.

(11) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 7 de Febrero de 1922.

(12) IBIDEM. Leg.166/3/17.



(Foto 1). Retablo de Pueblalarga. Siglo XV. Anónimo.
 Depósito: viuda de Estela (1923).
 Donación definitiva: Javier Goerlich (1946).
 Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el
 Museo de Bellas Artes). Foto: Paco Alcántara

**CONCEPCIÓN MONTESINOS CABRELLES, VIU-
 DA DE ESTELA (1923)**

Esta señora hace entrega, en calidad de depósito temporal, a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de un

“Retablo del Siglo XV” procedente de una Ermita del término de Pueblalarga. (Foto N° 1)

Para este depósito, se redacta el Acta reglamentaria que sería firmada por el Presidente —D. Juan Dordá—, los Consiliarios de la misma —D. Antonio Martorell, D. José Benlliure y D. Francisco Almarche como Secretario general, y como apoderado de la viuda de Estela —Sra. D.ª Concepción Montesinos— su hijo D. Vicente Estela Montesinos, manifestando que “... hacia entrega de dicho Retablo a dichos señores representantes de la Real Academia de San Carlos en concepto de depósito para que sea expuesto en el Museo de dicha Academia...” (13)

Sobre este importante depósito, se habla en repetidas ocasiones en los documentos del Archivo Histórico de la Entidad, de entre los cuales exponemos en forma sintetizada el siguiente:

“Hoy quedará expuesto en el salón Central del Museo de San Carlos el magnífico Retablo del Siglo XV que para acrecentamiento del caudal artístico valenciano entrega la Sra. Viuda de Estela a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Dicho Retablo procedente de una Ermita situada en un huerto de la propiedad de la señora Viuda de Estela en el término de Pueblalarga, y fue trasladado allí hace mas de cuarenta años juntamente con el púlpito donde predicó San Vicente Ferrer en el Gremio de Carpinteros. Consta el retablo de 18 tablas referentes a los Gozos de la Virgen y a la pasión del Señor. La tabla central representa una Virgen sedente en magnífica silla gótica, rodeada de ángeles músicos... Pequeños deterioros tienen algunas tablas y varios repintes antiguos que irán subsanándose y desapareciendo en la restauración y no privando así del estudio de tan bello ejemplar.” (14)

El depósito sería plenamente propiedad de la Real Academia, cuando poco tiempo después —1946— el Ilmo. Sr. Académico D. Javier Goerlich Lleó, lo compra a la familia de la Viuda de Estela, y lo dona a su vez a la misma Institución. Este gesto se refleja en el siguiente oficio emitido por el Presidente de la Entidad, al Sr. Goerlich:

“Esta Real Academia, en la Sesión que celebró el día 9 del mes actual, al tratar del generoso y excepcional rasgo de V.S. adquiriendo un interesantísimo Retablo del S. XV para donarlo a la corporación con el altruista fin de que no se repita el peligro de que tan codiciada joya de arte medieval pueda sacarse del Museo Provincial por estar en él en calidad de depósito, se acordó un efusivo voto de gracias para V.S. y solicitar de la superioridad le conceda la merecida recompensa por su entusiasmo, amor y desprendimiento con que fomenta el espíritu artístico patrio.

Valencia 12 de Abril de 1946

Firmado El Presidente (15)

Este año —1923— muere el insigne pintor valenciano Joaquín Sorolla y tras el traslado de sus restos a su ciudad natal (Valencia) desde Madrid, se le rinde homenaje a su memoria.

En cuanto al año que sigue —1924— la Academia recibe el *Toro Ibérico* hallado en Sagunto y entrega al Ayuntamiento los estrados de la *Sala Daurada* que ella guardaba en depósito en su recinto académico, para ser colocados en el edificio de la Lonja.

(13) IBIDEM. Gacetilla sobre el Retablo de la Viuda de Estela. Leg.166/3/19.

(14) IBIDEM. Leg.166/3/21.

(15) IBIDEM. Leg.166/3/2.

También debe puntualizarse la muerte de Muñoz Degraín el cual cede en propiedad a la Academia las dos salas completas de pintura y objetos artísticos de gran valor.

CARMEN CERVERA (1924)

El Sr. D. Gil Roger Vázquez, Académico de Número de la Real Academia, participó a la susodicha Institución que D.^a M.^a Carbonell Sánchez, coheredera y ejecutora de la última voluntad de D.^a Carmen Cervera, le había comunicado que deseaba entregar a la Academia y como legado testamentario un *Retrato de la madre de Carmen Cervera* pintado por el insigne artista *Francisco Domingo Marques*. Y de esta forma —como consta en el Acta de Donación— “la Real Academia agradeciendo en todo su valor el donativo y mérito artístico de la obra, acuerda aceptar dicho legado haciendo constar en acta la gratitud de la Academia a la difunta D.^a Carmen Cervera y a su coheredera testamentaria D.^a M.^a Carbonell Sánchez” .⁽¹⁶⁾

ENCARNACION MARQUÉS, VIUDA DE IGNACIO TARAZONA (1924)

El 5 de Junio de 1924, el Presidente de la Real Academia de San Carlos recibe un oficio del Rector de la Universidad Literaria de Valencia que a la sazón decía lo siguiente:

“Ruego a V.E. se sirva designar si le es posible, a un señor Académico de esa Corporación, que tan dignamente rige, para que proceda a valorar los cuadros, cuya relación adjunta le remito entregados por el catedrático que fue de esta Universidad Dr. D. Ignacio Tarazona (q.p.d.) a ese Museo, y que se halla en el domicilio de la Sra. Viuda de aquel, Príncipe Alfonso 11.

Dios gue. a V.E. Valencia 5 de Junio de 1924
El Rector (Firmado)⁽¹⁷⁾

Una vez vistos y valorados los cuadros, la viuda del Sr. Tarazona —D.^a Encarnación Marqués— hizo entrega a la Academia de la valiosísima Colección Artística que ella y su esposo tuvieron a bien donar a la benemérita Institución.

Las firmas de estas obras artísticas son de enorme valor pues entre ellas aparecen notabilísimos nombres como Goya, Pinazo, March etc. A modo de síntesis, exponemos la relación de obras donados por la Viuda de Ignacio Tarazona:

Firmados por D. Manuel Benedito: *Autorretrato*, *Boceto en medio punto* (Escenas de la Divina Comedia), *Un dibujo a pluma (Guitarrista)*, *Un cuadro de costumbres* (Cocina Campesina), *Una aguada*



(Foto 2). *El Balancín*. Óleo/lienzo. Autor: Francisco de Goya
Donante: Encarnación Marqués, viuda de Tarazona.
Fecha donación: 1924. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes)
Foto: Paco Alcántara

((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 Ignacio Pinazo, un cuadro representando a *Santa Ana con la Virgen en brazos* (con la leyenda al pie con la fecha de 1683), *Un paisaje* de Honorio Romero Orozco, *Un paisaje a la acuarela* de D. Salvador Abril, *El pozo de Jacob* atribuido a Orrente, *Una Purísima*, *Dos cuadritos* atribuidos a Goya (*El balancín* (Foto N° 2) y otro), *Un cuadro de la Cena*, *Dos cuadros de Ramel*, *Dos bodegones*, *Dos cuadritos de flores* de P. Herreros, *Un cuadrito* de 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).(*)

MARÍA APARISI GÓMEZ, VIUDA DE PUIG (1928)

Sin duda alguna, será esta dama, viuda de Puig, quien con su importantísima donación de 72 obras de diferentes autores valencianos, quien se llevará

(16) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 27 de Julio de 1924. leg.166/3/29A.

(17) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 5 de Junio de 1924.

(*) Cfr. DELICADO, Javier. *Legado de Pinturas a la Real Academia de San Carlos en 1926*. Donación de Ignacio Tarazona. Rev. Archivo de Arte Valenciano. 1997. pag. 168-173. Valencia 1999.

la palma entre todas las mujeres donantes del presente Siglo en cuanto al número y calidad de las obras donadas. El Acta de Donación expresa claramente el contento y satisfacción con que la Entidad recibía tan estimable donación, como exponemos: "...El Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso, profesor de pintura y Académico de la Real de San Carlos y vocal del referido Museo, formalizaran la presente Acta en entrega de diversos cuadros que se enumeraran, propiedad de Doña María Aparisi Gómez y que dicha Señora ofrece para su custodia a la Real Academia de San Carlos.. haciendo donación completa de los mismos a dicha Real Academia, la cual acepta gustosísima el espléndido regalo..."⁽¹⁸⁾ Los cuadros de dicha donación son los siguientes:

"En la playa", "Monje" de Joaquín Sorolla.
 "Playa", "Galanteo", "Guardabarrera", "La cocina", "El niño", "El niño del caballito" "San Andrés", "El monaguillo", "Lavandera", "Cupido", "Cabeza", "Flamenca", "Astillero" del pintor D. Ignacio Pinazo.
 "Segador" de Manuel Benedito.
 "La cocina", "La buñolera" de García Mas.
 "Paisaje" de Juste.
 "Marina" de Manzanet; "Paisaje" de Cortés;
 "Manola" de Moya; "labradora" de José Pinazo.
 "Cabeza de gato" de J. Zapater; "Esclava" de G. Gómez; "Visión de San Antonio" de J. Navarro.
 "Cabeza de Bayeu" (copia) de J. Roger; "Apunte de cabeza" de Miró; "cabeza de perro" de G. de la Rosa; "Un paje" de Marco; "Estudio de cabeza" de G. de la Rosa.
 "Cuatro mármoles en un cuadro" (dos de Fillol, uno de Agravat y el otro de Mas).
 "Un mosquetero", "Boceto de techo" de V. Gascó;
 "El general" de March; "Pensamientos" de Manzanet; "Vendedora de frutas" de Peiró; "Vendedora" de Sigüenza; "Flores" de Olaria; "Paisaje" de Stolz;
 "Arabe" de Gasch; "Petenera" de J. Cebrián; "Flores" de Roger; "Aragonés" de Peris Brell; "Soldado de caballería" de Ola Rubio; "Tendiendo ropa" de V. March.
 "Guerra Civil" de Pla Rubio; "Conciliabulo" de Estruch; "Marina" de Vilar; "Los consumos" de Juste, Los camellos" de Navarro; "Paisaje" de Vilar; una obra de Navarro; una obra de Cortina;
 "Labrador" de Ignacio Pinazo; "Desnudo de niña" de P. Ferrer; "Manola" de Benavent; "El río" de A. Fillol; "Suerte se varas" de Porset, "Desnudo de mujer" de Agravat; "Marina" de Salvador Abril. (**)

CARMEN Y PELEGRINA QUEROL CAMPOS (1925)

Estas señoras, hermanas de D. Aurelio Querol Campos, entregan en donación a la Real Academia de San Carlos *Una sillería de palo santo y ébano* y como se expresa en el Acta de Donación, ésta hermosa sillería estaba "pulimentada de negro y compuesta de un sofá grande adornado de tallas con figuras de chinos y además seis sillones de la misma madera y talla con asientos y respaldos forrados de damasco rojo.. formando un conjunto único por la grandiosidad y por sus finos detalles..."⁽¹⁹⁾. La Junta de Gobierno acepta en nombre de la Corporación el valioso donativo, agradeciendo este legado que enriquecería las Colecciones de la Real Academia.

ASUNCION RAMOS GARCÍA (1925)

La presente dama, dona a la Real Institución un cuadro pintado al óleo de singular relevancia, que ostenta el título de *Retrato de familia* y cuyo autor es el afamado pintor *Rafael Montesinos*⁽²⁰⁾.

Como acontecer académico, únicamente debe resaltarse que durante este año —1925— ingresarán en la Entidad dos lápidas con inscripción, de los casilicios del Puente de San José.

JOSEFINA CHAQUÉS ORTEGA. (1926, 1927)

La viuda de D. Felipe Peiró — D.^a Josefina Chaqués— expresa en su testamento que deseaba entregar en propiedad a la Academia de San Carlos el retrato de *Juan Peiró Urrea* pintado en Roma por *Francisco Domingo*, cuando Peiró tendría unos 20 años de edad y residente también junto a Domingo en la ciudad Eterna. El retrato es un claro estudio de sencillez y robustez técnica y podría considerarse "una obra capital no solo de este maestro, sino de toda la pintura clásica española"⁽²¹⁾.

Poco antes de donar la obra mencionada, la misma señora —D.^a Josefina Chaqués— dona a la misma Institución un cuadro ejecutado por el insigne pintor D. Ignacio Pinazo, *Retrato de la hija pequeña*

(18) IBIDEM. Acta de Donación. 17 de Mayo de 1928, Leg. 166/6/3.

(**) Cfr. DELICADO, Javier. *Una donación de pinturas de la R.A.S.C. El legado de la Viuda de Puig.* (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón) Enero-Marzo. Tomo LXXII. pag.93-106.

(19) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 25 de Mayo de 1925.

(20) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 3 de Marzo de 1925.

(21) IBIDEM. Leg.166/5/9.

de Juan Peiró. Con este donativo "ha querido la viuda de Felipe Peiró testimoniar su deseo de que puede ser admirada por todos los valencianos esta hermosa página de la pintura del maestro Pinazo" (22)

CONCEPCION GOMAR. -1927

Esta desprendida dama, viuda del pintor D. Vicente March, dona a la Academia un cuadro Óleo sobre tabla pintado por su esposo en Roma, "...siendo su voluntad que dicha obra de arte sea propiedad de la referida Academia de San Carlos renunciando a su posesión y con el deseo de que no salga de Valencia nunca el mencionado donativo." (23). La Academia apreciando en todo su valor el espléndido donativo y considerando el mérito artístico de dicho cuadro, acuerda aceptarlo, y así lo hace constar mediante Acta.

FELISA ALDAY (1928)

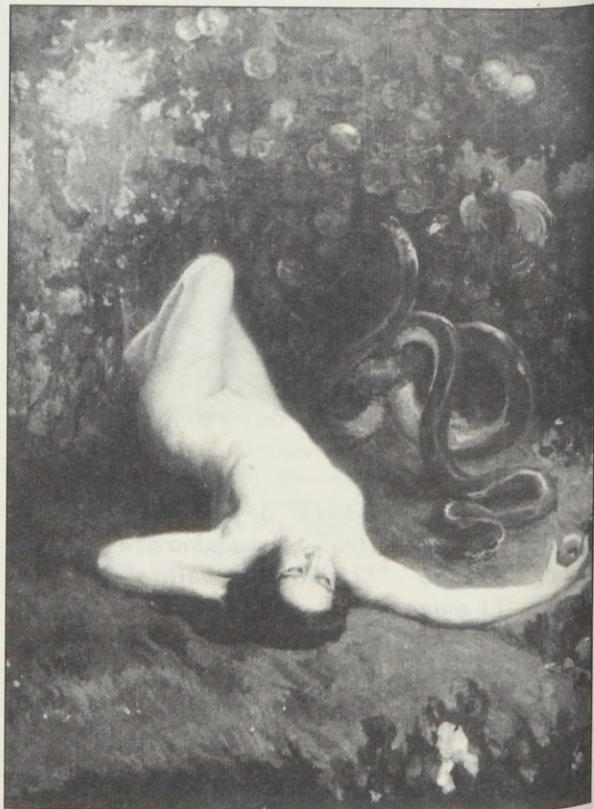
El Sr. Dordá —Presidente de la Academia y D. José Benlliure —Consiliario de la misma y Director del Museo Provincial de Bellas Artes en esos momentos— alega que se había recibido en un paquete bien embalado *Tres lienzos pegados sobre cartón*, originales del notable pintor *Morera*, envío que hizo D. Antonio Cánovas en nombre de D.^a Felisa Alday, viuda de *Morera*, "... para que formen parte de los cuadros que posee la Academia de San Carlos y fueran expuestos en el Museo..." como así lo expresa el Acta de Donación (24).

MARIA LOZANO (1929)

Tras la sutil correspondencia que esta señora —María Lozano— mantuviera con D. José Benlliure, director del conocido entonces, como Museo de Bellas Artes de San Carlos, envía a la citada Institución, un cuadro de notable importancia "Eva" (Foto N^o 3) ejecutado por su esposo, el pintor *Carlos Verger*. Tenemos el gusto de exponer a renglón seguido, una de estas cartas:

"Sr. Director del Museo de B.A. de San Carlos de Valencia

Señor de toda mi consideración: Como viuda del pintor recientemente fallecido D. Carlos Verger Fioretti, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, me es grato dirigirme a Vd. con estas líneas para expresarle el deseo de cumplir la voluntad de mi difunto esposo verbalmente expuesta por él de donar a su muerte y en propiedad de esa pinacoteca, un cuadro de su producción. Llegada tristemente la hora de cumplir su disposición, me permito ofrecer el de mayor importancia y tamaño que me ha correspondido en el reparto "Eva" que ha figurado en una



(Foto 3). *Eva*. Óleo/lienzo. Autor: Carlos Verger Donante: María Lozano. Donado en 1929. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara

de las recientes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Perdone la molestia, le queda muy agradecida su af-

ma. s.s.q.e

María Lozano

(firmado) Madrid 10 Dic. 1929(25)

Se redacta el Acta de Donación, aceptando gustosos el magnífico donativo.

Mientras se realizan estas donaciones, la Academia prosigue también sus acontecimientos de cada día, como el nombramiento de nuevos académicos — José Renau Montoro, Ricardo Verde, Isidoro

(22) IBIDEM. Acta de Donacion. 31 de Dic. 1926.

(23) IBIDEM. Acta de Donacion. 18 de Febrero de 1928. Leg. 166/5/10.

(24) IBIDEM Acta de Donacion. 28 de Febrero de 1928. Leg. 166/6/1B.

(25) IBIDEM Leg.166. (10 de Dic. de 1929).

Garnelo por la rama de Pintura y, ya llegado el año 1929 la Entidad recibe la desagradable noticia que la hermosa pintura al fresco ejecutada por Vicente López y ubicada en la Biblioteca de la *Casa Vestuario*, se estaba resquebrajando por lo que urgía una rápida intervención. La Junta Académica optó por enviar lo mas pronto posible a un restaurador de confianza, el académico y restaurador de la Entidad D. José Renau Montoro.

CONCEPCIÓN VALDIVIESO RODRÍGUEZ (1929)

Esta señora, vecina de Valencia entrega a la Academia de San Carlos *Cuatro retratos* pintados al óleo de antepasados suyos, y *Dos miniaturas* que representan a D. José Valdivieso y a D.^a Concepción Torroja, "...los cuales ofrece a dicha Academia para que los ostente en el Museo Provincial de Bellas Artes, formando parte de los tesoros propiedad de la Real Academia..."⁽²⁶⁾

ANA COLÍN Y PERINAT (1931)

Llegados ya al año 1931, nuevamente será una dama quien desea donar a la Real Academia una importante obra artística, *Retrato de señora* pintado al óleo/lienzo y cuyo autor es el prestigioso pintor *Emilio Sala*.⁽²⁷⁾

ANA PÉREZ MUÑOZ (1931)

Los albaceas testamentarios de esta dama, fallecida en Valencia el 7 de Sep. de 1931 en la casa de la C/ de la Bailía N^o 4, 3.^o, entregan a la Academia —segun el Acta de Donación—⁽²⁸⁾, las siguientes obras:

Cabeza de labrador (Oleo/lienzo) del pintor *Agrasot*; 2 *Cabezas de mujer* (Oleo/Lienzo) de *Agustín Almar*; *Sagrada Familia* (O/L) de autor anónimo; *Escena campestre* paisaje (O/L) de *Antonio Fillol Granell*; 5 *acquarelas* cuyo autor es *M. Lluch*; *Paisaje* cuyo autor es *Bartolomé Mongrell*; *Marina* de *Rafael Monleon Torres*; *Marina* de *Ignacio Pinazo Camerlanch*; *Paisaje* de *Ricardo Verde Rubio*. También hace entrega de *Varios apuntes de abanicos*, un lienzo viejo que representa a *San Vicente Ferrer*, dos lienzos estropeados de *Escenas campestres*, bastidores y marcos de pequeño tamaño; ladrillos pintados, y varios objetos propios para el dibujo.

Los mencionados cuadros y enseres, se entregan a la Academia como donación definitiva, cumpliendo la voluntad de la finada, segun está consignado en el testamento otorgado ante el notario D. Juan Costas y Verdú.⁽²⁹⁾

MARCELA SALA (1932)

D. Juan Moroder, en representación de D.^a Marcela Sala, hija del insigne pintor Emilio Sala, hace donación de un cuadro pintado al óleo *D.^a Concha Francés y Sempere* (76 X 98 cm.) madre del artista. Dicho Sr. Moroder, indica también que es voluntad de la donante que el cuadro mencionado pase a propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Carlos para que lo exponga en el Museo por ella dirigido, al lado de los demás obras del laureado artista.⁽³⁰⁾

ELVIRA SALA FRANCÉS (1932)

La viuda del pintor Morales, en este año hace donación a la Real Academia de "*tres cuadros*" pintados al óleo por el pintor *Emilio Sala*.⁽³¹⁾

MARIA PI SALA (1933)

Según consta en el Acta de Donación, la señora D.^a María Pi Sala, vecina de Valencia hace donación a la Academia de un *Apunte pintado sobre tabla* (23 X 33 cm.) original del pintor *Emilio Sala*, "...siendo voluntad de la donante que el referido cuadro pase a ser propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos con la condición de que éste se exponga en el Museo por ella dirigido, en el lugar que estime mas conveniente..."⁽³²⁾

FERNANDA ROS GÓMEZ (1934)

Esta señora, vecina de Valencia, con domicilio en la C/. Conde Altea, 7, presenta a la Academia *Dos cuadros al óleo* pintados por el pintor valenciano *José Estruch*, representando sendas cabezas de hombres, aludiendo que dichos retratos "*los entregaba a la Academia de Bellas Artes de San Carlos para que esta hiciera con ellos lo que estimase mas conveniente*"⁽³³⁾. Se redacta el Acta de donación y una vez firmada por ambas partes, se le dan las gracias por el valioso obsequio.

TERESA MITJANS (1935)

El esposo de D.^a Teresa Pinazo Mitjans, hija del difunto artista José Pinazo Martínez, en representación de su madre política D.^a M.^a Teresa Mitjans, viuda de

(26) IBIDEM. Acta de Donacion. 18 de Junio de 1929.

(27) IBIDEM. Acta de Donacion. 7 de mayo de 1921.

(28) IBIDEM. Acta de Donacion. 30 de Nov. 1931.

(29) IBIDEM. Leg. 166/6/8A. Rev. A.A.V. 1930. Pag. 179.

(30) IBIDEM. Acta de Donacion. 15 de Dic. 1932. Leg. 166/2/2A.

(31) IBIDEM. Acta de Donacion. 15 de Dic. 1932.

(32) IBIDEM. Acta de Donacion. 2 Oct. 1933. leg. 166/7/9.

(33) IBIDEM. Acta de Donacion. 13 de Junio 1934. Leg. 166/7/10B.

José Pinazo, y de sus hijas, herederas del mismo artista, hizo donación a la Academia de Bellas Artes de las siguientes obras: *El tío Cano* (Godella); *Bodegón con cántaros*; *Caracoles y porrones* realizados todos ellos por el ínclito pintor José Pinazo. Y en la sesión celebrada el mismo día que el Acta, se acordó “.. que constara en Acta el agradecimiento de la Corporación por tan espléndido donativo..”⁽³⁴⁾

La Academia seguirá recibiendo importantes donativos de obras artísticas a poco de entablarse la Guerra Civil de 1936, aunque poco después de iniciarse la lucha fratricida, su vida y acontecer cotidiano se vería irremediablemente interrumpido hasta el final del conflicto. En este periodo destacan las donantes siguientes:

ROSA BLASCO (1936)

En el Acta de Donación correspondiente a esta fecha, consta como que D.^a Rosa Blasco, viuda de Moltó, hacía entrega a la Real Academia de 5 esculturas en barro cocido realizadas por su difunto esposo —D. Antonio Moltó— natural de Altea, las cuales exponemos a continuación: *Grupo de la Caridad*, *Grupo de las Cuatro Estaciones* y *Grupo de Isabel la Católica* con la representación de los ríos Darro y Genil; *El Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, *Velázquez*. Además hace entrega de *Una mesa*, forrada de peluche carmesí para sustentáculo de dichas composiciones escultóricas.⁽³⁵⁾

EDMUNDA LEON (1936)

Viuda del prestigioso artista Juan Antonio Benlliure, indicó que era portadora de tres cuadros pintados por su difunto esposo, “.. y que era su voluntad entregarlos en propiedad a la Entidad Artística Valenciana para que fueran expuestos en el Museo que estaba a su cargo”⁽³⁶⁾. Estas obras son las siguientes: *Retrato de D.^a Angela Gil* madre del pintor; *Retrato de Blas Benlliure Gil* hermano del pintor; *Autorretrato* .

Finalizada la infeliz contienda bélica se intenta reanudar de nuevo la actividad académica, pero el edificio de El Carmen —donde se impartían las enseñanzas, como se sabe— que había servido para almacén de Intendencia del Ejército, presentaba un considerable deterioro por cuyo motivo comienzan a plantearse el posible traslado de actividades a un lugar más idóneo. A pesar de todo la vida académica y docente se reanuda, debiendo anotarse que por entonces se recupera un plano del padre Tosca, fechado en 1705 que se encontraba —según el alcalde de

San Antonio— en su Alcaldía ^(36a). Las donaciones de obras artísticas volverán a reanudarse y así podemos destacar que entre las mismas sobresalen las de las señoras siguientes:

CONDESA DE MONTORNÉS (1941)

Esta distinguida dama, perteneciente a noble estirpe, expresa su deseo —junto a otros donantes: Eulogio Trenor, D. Francisco Gómez Fos, Condesa viuda de Vallesa y D. José Montesinos Checa— de donar un importantísimo cuadro a la Real Academia, que lleva el título de *D. Francisco Moncada* ejecutado por mano del insigne pintor *Van Dyck*, para que fuera expuesto en el Museo de Bellas Artes.⁽³⁷⁾

CONDESA DE RIPALDA (1943)

En agradecimiento y recuerdo de haber sido su difunto padre, Presidente de la Real Academia de San Carlos, esta generosa y distinguida dama expresa verbalmente su deseo de donar a ésta un importante cuadro pictórico pintado al óleo representando a *San Juan* original de *Doménikos Theotokópulos el Greco* (Foto N° 4). Serán los sobrinos de la donante —hijos del conde de Berbedel— quienes de buen grado atienden los deseos de su difunta tia.⁽³⁸⁾

MILAGROS BARCELÓ (1943)

Como de magnífica, podría calificarse la donación efectuada por esta señora, viuda de Pascual Martín Villalba, vecina de Valencia, con domicilio en la Plaza del Mercado, la cual expresa a la Entidad, que es propietaria de una importante colección de *Placas Xilográficas* de grabados antiguos y otras de cobre y zinc, procedentes de la antigua y acreditada Librería de su difunto esposo D. Pascual Martín Villalba, y que sabedora del gran valor artístico e histórico que los mencionados grabados suponían, por constituir tal vez “colección única en España, y deseando se custodien para la posteridad en sitio adecuado para su debida conservación, tiene convenido con la Real Academia de Valencia, la donación de los mismos a la mencionada Academia.”⁽³⁹⁾. La presente donación se

(34) IBIDEM. Acta de Donacion. 7 de Dic. 1935. Leg. 166/7/14D.

(35) IBIDEM Acta de Donacion. 21 de marzo de 1936. Leg. 166/7/15A.

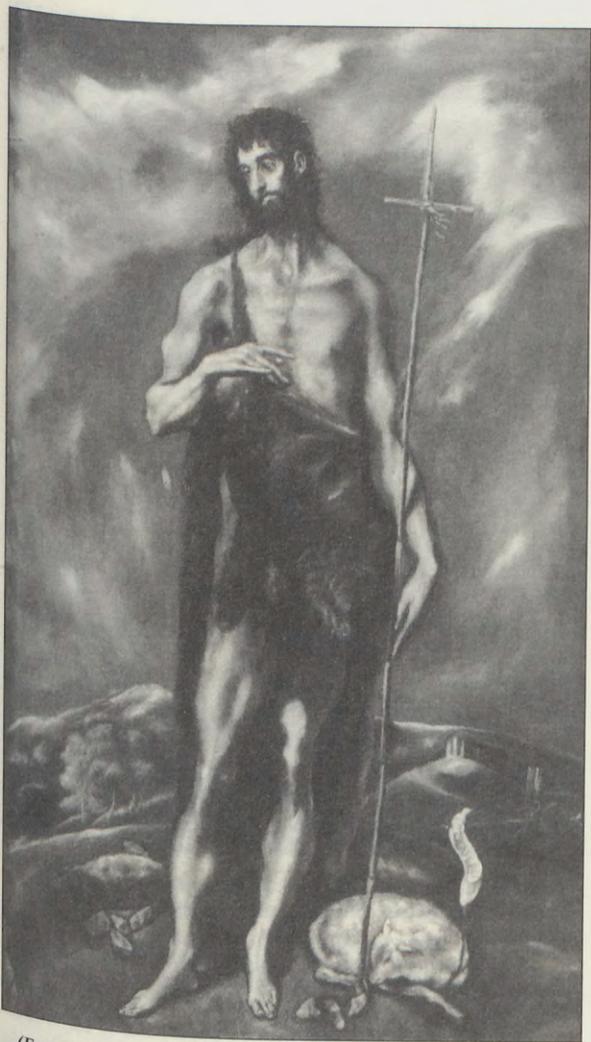
(36) IBIDEM. Acta de Donacion. 7 Enero de 1936.

(36a) ALDANA FERNANDEZ, Salvador. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*. Pg. 60. Valencia 1998.

(37) A.R.A.S.C.V. Acta de Donacion. 10 de Enero de 1941.

(38) IBIDEM. Acta de Donacion. 12 de Mayo de 19943.

(39) IBIDEM. Acta de Donacion. 2 de octubre de 1943.



(Foto 4). San Juan Bautista. Óleo/lienzo. Autor: Domenikos Teotokopulos, «El Greco»
 Donante: Condesa de Ripalda. Donado en 1943.
 Colección de la Real Academia de San Carlos
 (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara

refiere a las 2452 placas de madera, cobre y zinc de grabados antiguos, de los cuales 1996 fueron entregados en Julio de 1941 por la donante en los locales del Convento del Carmen, y los 456 restantes fueron entregados en Julio de 1943 al Sr. González Martí.

El Ayuntamiento reclamará —por estos días— a la Real Academia las Imágenes de Santo Tomás y San Luis Beltrán que estaban depositadas en los almacenes académicos. Estas imágenes estuvieron ubicadas en el Puente de San José, y ahora el Ayuntamiento las reclamaba para colocarlas en el Puente de la Trinidad. Los señores académicos Goerlich y Cortina gestionan para que el traslado de la sepultura y cenizas

del inmortal Juan de Juanes coincidan con la festividad de San Carlos. La Academia se interesa por el mal estado de ciertos edificios valencianos— Palacio del Marqués de Dos—Aguas, Iglesia de San Agustín, Iglesia de Santa Catalina, de San Juan y otras.. emitiendo informes.

ADELAIDA ALARCÓN CORRALES (1948)

Entrega a la Academia el retrato de *Nicolás M.^a Alarcón Cárcel* cuyo autor corresponde al prestigioso pintor *Plácido Francés*.⁽⁴⁰⁾

En 1949 se conmemora el Primer Centenario del nacimiento del pintor Pinazo por parte de la Institución, y mostrará gran interés por el estado de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral, influyendo para su pronta conservación.

MARIA BENLLIURE (1950)

Regala a la Entidad el cuadro pintado al óleo sobre lienzo *Retrato de José Benlliure* cuyo autor es *Juan Antonio Benlliure*.; *Retrato de D.^a Desamparados Corrales y Mozo* pintado por *Luis Franco Salinas*, como así consta en el Acta de Donación y anteriormente hizo saber D. Ricardo Aznar Martí albacea testamentario de D.^a Adelaida.⁽⁴¹⁾

Este año se conmemora la muerte del pintor Vicente López; entre otras muchas cosas, se reanuda —por parte de la Real Institución— la apertura de la Revista *Archivo de Arte Valenciano* que había quedado interrumpida a consecuencia de la Guerra Civil, y emite informe sobre el artesanado del Palacio de la Generalitat.

ASUNCION RAMOS GARCÍA (1952)

Regala a la Academia *Dos Retratos* pintados al óleo por *Rafael Montesinos*.⁽⁴²⁾

En 1954 la Academia tiene la satisfacción de felicitar al académico de la misma y en esos momentos recién nombrado director del nuevo *Museo de Cerámica* instalado en el magnífico Palacio del Marqués de Dos Aguas, Sr. *Gonzalez Martí*

JOSEFA VILLAPLANA (1955)

Regala a la Academia una tabla de 32 X 19 cm. titulada *Asís* cuyo autor es el insigne y malogrado artista *José Benlliure Ortiz (Peppino)*.⁽⁴³⁾

(40) IBIDEM. Acta de Donacion. 13 Abril 1948.

(41) IBIDEM. Acta de Donacion. 25 Abril 1950.

(42) IBIDEM. Acta de Donacion. 3 de Marzo de 1952.

(43) Catalogo de Obras de 1955. n° 759.

Durante este año la Academia, siempre pendiente de todo cuanto se relaciona con el patrimonio artístico, emite su queja por el lamentable estado del Grupo escultórico que coronaba el Palacio de Justicia y tiene —por otra parte— la satisfacción de recibir un comunicado de D. Domingo Carbó desde Barcelona en el que comunicaba haber encontrado manejando papeles, un manuscrito titulado "*Declaración de D. Antonio Palomino, pintor de Cámara de S.M.*" con el sello que decía: Propiedad de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Gracias a esta información la Entidad recuperó el valioso manuscrito.

JOSEFA GARGALLO (1957)

Decide donar a la Real Academia de San Carlos dos retratos pintados al óleo/lienzo: *Retrato de Josefa Gargallo* del autor Cruz Herrero y *Retrato de D. Enrique Martínez Cubells y Ruiz* de Felix Rovillo de Toro.⁽⁴⁴⁾

Tras sus desvelos, la Entidad tiene la satisfacción de haber conseguido se restaurara el grupo escultórico del Palacio de Justicia. Se rinde un homenaje al escultor José Capuz, y se intenta por parte de la Institución se restaure el cuadro de Goya *El balancín*, estimando que esto debería efectuarse en los talleres del Museo del Prado de Madrid, pero tras deliberaciones diversas se decide restaurarlo en nuestro propio Museo Valenciano, por el restaurador Sr. Campos.

ESPERANZA QUINZÁ PÉREZ (1960)

Con la donación de esta dama y algunas otras donantes, la Colección Escultórica de la Real Academia, se vería sutilmente incrementada. Y así, como puede constatarse por el Acta de Donación⁽⁴⁵⁾, la referida señora, domiciliada en Valencia, C/ Hernán Cortés 8, manifiesta su propósito de donar a la Real Academia una escultura, original del gran escultor Mariano Benlliure:

M.^a Teresa de Quinzá (Foto N° 5) busto en mármol blanco de 37 x 53 cm.⁽⁴⁶⁾ Y un poco mas tarde, (Junta Ordinaria del 6 de Diciembre de 1960) la señora *Concepción Dalhander*, regala también a la Academia el busto en mármol del mismo autor Mariano Benlliure, *Retrato de Concepción Dalhander*.

En cuanto al ambiente académicos de este año, destacan entre otros muchos acontecimientos, los homenajes dedicados a dos grandes figuras de la pintura española, Velázquez y Joaquín Sorolla al tiempo que se nombra Presidente de la Academia de San Carlos al arquitecto Goerlich.



(Foto 5). *María Teresa de Quinzá*, (busto en mármol blanco).
Autor: Mariano Benlliure. Donante: Esperanza Quinzá.
Donado en 1960.
Colección de la Real Academia de San Carlos
(expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara

AMPARO Y CARMEN VICENT CORTINA (1965)

Las hijas del benemérito escultor y académico Sr. D. Carmelo Vicent Suria, deciden también donar a la Academia de San Carlos ciertas obras escultóricas originales de su fallecido padre, y que son las siguientes:

La moza de cántaro relieve de madera pulida;
Mirando al mar de madera de 190 X 15 x 148 cm., para que fueran expuestas en el Museo.⁽⁴⁷⁾

(44) A.R.A.S.C.V. Acta de Donacion. 28 de marzo 1957.

(45) IBIDEM. Acta de Donacion. 29 Oct. 1960.

(46) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 6 de Dic. 1960.

(47) IBIDEM. Acta de Donacion. 1 Julio 1965.

ANARICI, REMEDIOS BELTRÁN GRIMAL Y DOLORES ARTAL (1965)

También merece la pena destacar la importante donación de estas señoras, en cuanto a obra escultórica se refiere, pues con su aportación se incrementarían notablemente los fondos escultóricos de la aludida Corporación. Estas señoras junto a los Sres. D. José y D. Vicente Eaus Beltrán, hacen donación a la Real Academia de las obras de escultura originales del escultor y académico D. Vicente Beltrán Grimal, y que son las siguientes:

Saliendo del baño mármol de 98 cm.; *La mujer del lazo* yeso de 91 cm.; *Danzarina* madera de 174 cm.; *La mujer del artista* relieve en madera de 174 x 59 cm.; *Tropical* relieve en madera de 117 x 87 cm.; *Sueño* hecho en mármol de 44 cm.; *Autorretrato yeso* de 44 cm.; *Las tres hijas del Sol* hecho en piedra de 1=8 x 112 cm; *Torso de mujer* yeso de 100 cm.; *Fragmento del Monumento a Góngora* relieve en yeso de 146 cm; *Cabeza de mujer* madera de 34 cm.

Retrato de Vicente Beltrán ejecutado por J. Lladró, cerámica de 20 x 16 c.m.⁽⁴⁸⁾

JOSEFA BRU DASÍ (1965)

La citada señora hace donación a la Academia de Bellas Artes, de una obra pictórica original de su fallecido padre, el pintor D. José Bru Albiñana:

La llegada de Francisco I a la plaza de Valencia conducido prisionero por las tropas del Emperador Carlos V, Oleo/lienzo de 150 x 200 cm. "El Sr. Presidente la acepta y agradece en nombre de la citada Real Academia y del Museo de Bellas Artes de Valencia, en atención y méritos de la misma."⁽⁴⁹⁾

ELVIRA Y AMPARO Tuset RAFECAS. (1967)

Las citadas señoras, junto a su hermano el pintor Salvador Tuset, donan las siguientes obras:

Concierto de mujeres, Desnudo, San Francisco, Desnudo.⁽⁵⁰⁾

MATILDE, AMPARO Y CARMEN MARQUÉS BRU (1967)

Según Acta de Donación⁽⁵¹⁾ estas señoras hacen entrega a esta Real Academia de las siguientes obras:

Retrato de mi hermana, dibujo sobre papel (47 X 31 cm.), cuyo autor es José Bru Albiñana.

Retrato de mi padre, Oleo/lienzo 847 X 53 cm.) del mismo autor.

Retrato de mi madre, Oleo/lienzo 8667 X 53 cm., del mismo autor.

CONCHA ESCANDELL ÚBEDA (1983)

Esta señora con domicilio en Benimamet (Valencia) C/. Quijote de la Mancha nº 12, por voluntad propia y en memoria de su hermano Isidro Escandell, Académico de la Real Academia de Historia Americana de Cádiz, hace cesión a la Academia de San Carlos de los siguientes cuadros:

Bodegón de Santiago de (¿Cos?); *Bodegón de la Sardina* de M. Morera; *Bodegón con vaso de vino* de M. Morera; *Paisaje de la Sierra Mariola* de R. Schofa.⁽⁵²⁾

ROSA CUESTA (1983)

La viuda del célebre artista Ramón Stolz, con domicilio en Madrid, C/ Huertas 13, decide entregar a la Academia, como donativo la obra siguiente, de la que es autor su difunto esposo D. Ramón Stolz Viciano:

Estudio al carboncillo para un cuadro titulado "Pescadores", realizado en papel montado sobre lienzo (96 x 96 cm.), enmarcado con paquetón de madera.⁽⁵³⁾

La donación se verifica con motivo del vigésimo quinto aniversario del fallecimiento del artista.

TERESA RIPOLL MONSERRAT (1985)

Una vez más, otra viuda, esta vez la del pintor Manuel Moreno Gimeno, catedrático y académico y domiciliada en Valencia, C/ del Marqués de Dos Aguas Nº 4, "cumpliendo la última voluntad de su esposo, dona para la presente, el cuadro."⁽⁵⁴⁾

Els cirialots del Corpus 110x101 cm., óleo con marco de talla dorada (Foto nº 6).

DOLORES SEGRELLES DEL PILAR (1986)

Esta señora, Académica Correspondiente de la R.A. en Estoril y sobrina del pintor José Segrelles, hace entrega con motivo del centenario del aludido pintor, de la obra:

José Segrelles Albert escultura en escayola (31 x 15 x 22) del autor Vicente Navarro.⁽⁵⁵⁾

CONCEPCION GONZALBO SETTIER (1988)

La nieta de D. José M.^a Settier, decide donar a la Academia de San Carlos la obra pintada al óleo/lienzo *Retrato de D. José M.^a Settier*, de autor anónimo (86 X 65 cm.)⁽⁵⁶⁾

(48) IBIDEM. Acta de Donacion. 31 de Mayo de 1965.

(49) IBIDEM. Acta de Donacion. 14 Agosto de 1965.

(50) IBIDEM. Acta de Donacion. 20 de Dic. 1967.

(51) IBIDEM. Acta de Donacion. 22 Dic. 1967.

(52) IBIDEM. Acta de Donacion. 6 de Dic. 1989.

(53) IBIDEM. Acta de Donacion. 3 de Dic. 1989.

(54) IBIDEM. Acta de Donacion. 23 de Abril de 1985.

(55) IBIDEM. Acta de Donacion. 14 de Enero de 1986.

(56) IBIDEM. Acta de Donacion. 4 de Enero de 1988.

SOLEDAD GÓMEZ GÓMEZ (1989)

Dona a la Entidad la obra ejecutada al Oleo/ tabla por ella misma, titulada *Paisaje del Río Turia*, Museo San Pío V (100 x 80 cm.)⁽⁵⁷⁾

FAUSTINA BRIEVA BARTOLOMÉ (1989)

Según se declara en el Acta de Donación⁽⁵⁸⁾, esta señora dona a la Entidad Académica un cuadro al íleo/lienzo:

Estudio del natural, desnudo masculino (160 X 10 cm.), cuyo autor es *Enrique García Carrilero*

JUANA SUREDA (1990)

Esta artista valenciana, dona también a la Academia algunas obras ejecutadas por sus propias manos, y son las siguientes:

Jarrón con tulipanes Oleo/lienzo (61 x 38); *Jarrón con rosas* (Oleo/lienzo).

También donará una obra escultórica, cuyo autor es *Miguel Sureda Trujillo*:

Cabeza de niño escultura, poliéster (23x15x15 cm.)⁽⁵⁹⁾

LAURA BALLESTER MILLÁN (1995)

Esta desprendida señora, decide en su testamento donar a la Real Institución, un importante cuadro, pintado al óleo/lienzo, del que es autor el afamado artista *José Mongrell*:

Retrato de María Millán.

El contador—partidor de la herencia de esta dama, declara que en su último testamento, esta señora lega y dona al Museo de San Carlos y “en memoria de la madre de la testadora D.^a M.^a del Rosario Millán García—Conde, el cuadro pintado al óleo de su misma efigie, y la suma de un millón de pesetas como beca o ayuda al pintor o pintores de mayor mérito, durante el año del fallecimiento de la testadora.”⁽⁶⁰⁾ La magnánima donante fallece el día 26 de julio de 1995.

ISABEL ALBELLA ESTEVE (1998)

De la donación anterior —de D.^a Laura Ballester Millán— se deriva el Premio de *un millón de pesetas como beca al pintor de mayor mérito*, —como ya se ha indicado mas arriba— el cual, una vez convocado y tras reñida selección de candidatos— es otorgado a esta joven pintora valenciana por mayoría de votos, el 18 de Febrero de 1998. La obra premiada se titula *El terror ha anidado en mi cabeza* y se trata de un tríptico pintado en acrílico sobre tabla. La obra pasa a continuación a ser propiedad de la Real Academia como se establece en las bases del Premio.^(60 a)



(Foto 6). *Els Cirialots del Corpus*. Óleo/lienzo, 110 x 101 cm. Autor: Manuel Moreno Gimeno. Donante: M.^a Teresa Ripoll Monserrat. Donado el 23 de abril de 1983. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara

Además de la lista de mujeres donantes antedicha podría hacerse otra —no tan extensa— de legados en los que de una manera mas o menos directa, interviene también la mujer que conjuntamente con otra u otras personas, deciden también donar obras artísticas a la Real Institución Académica.

Entre este grupo podríamos destacar las siguientes:

JOSÉ MARIA CALATAYUD Y ESPOSA (1921)

Estos esposos deciden donar a la Academia de San Carlos los siguientes cuadros, pintados al Oleo/lienzo.

San Francisco de Paula del pintor *José Fernández Olmos* (padre de la donante)

San José del mismo autor.⁽⁶¹⁾

(57) IBIDEM. Acta de Donación. 7 de Dic. de 1989.

(58) IBIDEM. Acta de Donación. 15 de Abril de 1989.

(59) IBIDEM. Acta de Donación. 14 de Dic. 1990.

(60) IBIDEM. Acta de Donación. 26 de Julio de 1995.

(60a) IBIDEM. Junta Ordinaria del 3 de Marzo de 1998.

(61) IBIDEM. Acta de Donación. 5 de Enero de 1921. leg. 166.

MARIA VALENTÍ BONAPLATA Y RICARDO CORSÍ (1923)

A su vez, estos otros señores habitantes en Barcelona donan también a la Academia una hermosa *Miniatura* de principios del Siglo XIX, con marco ovalado y tapa posterior con adornos grabados de plata y las iniciales S.B.F.:

Retrato de Salvador Bonaplata ⁽⁶²⁾.

MARIANO ANIETO Y CLARA RUBIO.-

Se tiene también constancia que los señores reseñados, donan a la misma Institución un cuadro al Oleo/lienzo, cuyo autor es *Francisco Domingo Marqués*:

San Mariano (190 x 100 cm.) ⁽⁶³⁾.

TRINIDAD MIQUEL Y JAVIER GOERLICH (1963)

No podíamos pasar por alto a estos esposos, por la importantísima contribución que ejercieron en el incremento de los fondos de la Real Academia de San Carlos. De un solo golpe, por así decirlo, donaron 129 obras de enorme calidad, como se demuestra en el Acta de Donación que el 19 de Febrero de 1963 ambos firmaron en los recintos académicos y que de forma sucinta exponemos:

"En la ciudad de Valencia a diez y nueve de Febrero de 1963, el arquitecto D. Javier Goerlich y D.ª Trinidad Miquel Domingo que habitan en la Plaza del Caudillo N.º 29, presentan, como propietarios de diversas obras artísticas, dibujos, esculturas, grabados etc, entregan en este acto como donación a la Real Academia de San Carlos de todas y cada una de las obras relacionadas en los 4 folios adjuntos, para ser expuestos en el Museo Provincial..." ⁽⁶⁴⁾

La relación de obras es de tal magnitud que el exponerlas nos ocuparía un enorme espacio, por tanto a grandes rasgos diremos que entre los numerosos autores firmantes de las obras, destacarían:

Obras de *José Segrelles, José Benlliure, Enrique Navas, Ricardo Verde, Ignacio Pinazo, Mariano Benlliure, Ernesto Furió, Bronchú, Joaquín Sorolla, Manuel Benedito, Escuela Italiana, Arte Flamenco, 19 obras de Roberto Domingo, 29 obras de Francisco Domingo etc.* así como también un buen número de dibujos y grabados.

Tan extraordinario donativo, se hace en las cuatro salas del Museo Provincial, previamente preparadas para su instalación.

LUISA MANUELA ALCARAZ CORTÉS Y HERMANOS (1963)

Esta señora, junto a sus hermanos —Luis y Manuel— en representación de su padre D. Luis

Alcaraz, donan a la Real Academia 5 cuadros pintados al Oleo/lienzo, originales del pintor valenciano *José Bru Albiñana* para "que sean expuestos en las Salas del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia." ⁽⁶⁵⁾

—Una Escena de la *Contratación y venta del azafrán* (1,10 cm. X 1, 94 cm.)

— Cuatro Escenas de *Las diversas fases de su recolección* (0,50 X 1,05 cm.) cada una.

Tras esta larga exposición de nombres femeninos correspondiente a mujeres que donaron obras a la Academia de San Carlos, podemos darnos cuenta de la enorme importancia que este noble y desprendido gesto ha significado no solo para esta noble Entidad, sino también y principalmente para el mundo de la cultura, lo cual se comprueba día a día por la ingente pléyade de personas procedentes no solo de esta ciudad, sino de otras localidades y países que acuden al Museo de Bellas Artes donde está depositada la mayor parte de las obras reseñadas, para sentir el indescriptible e indecible gozo de contemplarlas, estudiarlas y también admirarlas.

Sirva este trabajo expuesto así como el anterior correspondiente a la primera etapa del tema en cuestión y publicado en el volumen precedente de esta ilustre Revista, como tenue homenaje a todas estas *Mujeres Donantes* que desde el Siglo XVIII hasta finales del Siglo XX han contribuido a aumentar y engrandecer los ricos *fondos artísticos* de la Real Academia de San Carlos, desprendiéndose —tal vez dolorosamente— de magníficas obras artísticas de su propiedad, para beneficio y goce de la sociedad y de la cultura. A ellas y a la multitud de mujeres que a lo largo de todo este siglo lucharon tenazmente por conseguir los mínimos derechos que le correspondían como seres humanos, y que a veces pagaron con su propia vida por obtener su tenaz reivindicación, también dedicamos este estudio, cual sutil tributo a su esfuerzo, su lucha y su gran sacrificio.

(62) IBIDEM. Libro de Actas. Junta Ordinaria del 9 de Enero de 1923.

(63) Catalogo de Obras de 1918. Pag. 45. Catalogo 1932. N.º 696. Inventario Ayuntamiento 1936. Cat. 1958

(64) A.R.A.S.C.V. Acta de Donacion. 19 Febrero de 1963.

(65) IBIDEM. Acta de Donacion. 20 de Junio de 1967.

EL PINTOR JOSÉ VILAR Y TORRES: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE UN PAISAJISTA

ALICIA LARREY VILAR

Universitat de València

La naturaleza ha estado presente en la obra de arte desde tiempos inmemoriales, unas veces como fuente de inspiración, tanto para las artes plásticas como para la literatura y otras como el propio objeto de representación. Sin embargo, el paisaje siempre tuvo un papel secundario en las obras pictóricas y no surgió como género hasta el Renacimiento, consiguiendo su plena autonomía en el siglo XVII. La naturaleza ha ido adquiriendo progresiva consideración en la pintura hasta convertirse en la verdadera protagonista de los cuadros.

El surgimiento del paisajismo como género pictórico suscitó una problemática que ha continuado hasta la actualidad: por un lado, una tendencia a menospreciar el valor artístico de los paisajistas frente al resto de los pintores de género y por otro, los defensores del paisajismo como género autónomo y de importante relevancia. Esta situación se hizo especialmente patente a mediados del siglo XIX, cuando la crítica de arte comenzó a cobrar importancia, y una muestra de ello son las diferentes opiniones de dos de los críticos pertenecientes al ámbito valenciano.

Balsega, crítico de Bellas Artes, opinaba que eran innecesarias para los pintores de *países* las becas de estudio en los pensionados de Roma y sin embargo, sí eran convenientes para los pintores de historia. Contrarios a dichos planteamientos se encuentran los del Barón de Alcahalí, defensor del género paisajístico, quien opinaba que *"existe aún muy arraigada la idea de que la pintura de paisaje no exige en el artista que la cultiva, ni grandes conocimientos técnicos, ni aptitudes excepcionales. (...) Error crasísimo, que precisamente ha de desvanecerse al considerar los pocos artistas que han logrado descollar en este género y los innumerables pintores que lo cultivan. Sucede con un buen cuadro de paisaje lo propio que ocurre con otras manifestaciones de lo bello, que aparecen sencillas de realizar, precisamente por la difícil facilidad con que están ejecutadas"*.



Fig. 1.- El pintor José Vilar y Torres. (Fotografía de hacia 1890).

La contraposición de dos puntos de vista tan diferentes ante un mismo tipo de pintura, ambos contemporáneos entre sí, deja constancia de la controversia que siempre se ha mantenido con respecto a la importancia del paisaje como género pictórico. Todavía, especialmente entre los profanos continúa dándose esta tendencia a infravalorar las pinturas de paisaje y éste puede ser uno de los motivos por los que paisajistas de gran calidad como el que nos ocupa, no hayan obtenido las consideraciones merecidas.

José Vilar y Torres (Fig. 1) nace el día 25 de Octubre de 1848⁽¹⁾ y es el quinto de los siete hijos de Luis Vilar Torres y Francisca Torres Piñol, dueños de una acreditada joyería valenciana.

Al principio, José Vilar colabora en el negocio familiar, y muy pronto se siente atraído por la pintura, pero no será hasta 1883 cuando decida abandonar dicho trabajo para dedicarse de pleno a su verdadera vocación, el arte de los pinceles.

Algo tardíamente comienza a tomar clases de pintura y dibujo con el paisajista Javier Juste, artista destacado por la crítica de la época, que debido a un desequilibrio psicológico no llegará a tener la relevancia merecida. Al inicio de sus estudios, Vilar cuenta ya con 35 años, edad poco habitual para emprender un período de formación, ya que los artistas empezaban a estudiar desde muy jóvenes, contando con el apoyo de la Real Academia de San Carlos, que ofrecía la posibilidad de unas Enseñanzas Populares, acercando las Bellas Artes a los jóvenes artistas sin posibilidades económicas. Sin embargo, Vilar no consta entre las listas de alumnos de la Real Academia durante los años de su posible formación, por lo que ha de suponerse que sus estudios como paisajista se limitan exclusivamente a sus clases con el maestro Juste, quien sí fue alumno de la citada Institución bajo la protección de su director Salustiano Asenjo.⁽²⁾

Una vez adquiridos los conocimientos pictóricos por nuestro artista, José Vilar participa en diferentes exposiciones, obteniendo premios y menciones. Así, hay noticia de su presencia en la Exposición celebrada en La Coruña en el año 1878, con tres acuarelas: *El naranjero*, *Brindis del espada* y *Un tipo de torero*. También interviene en algunos de los certámenes celebrados en su tierra, tales como, la Exposición del Ateneo de 1885, donde es premiado con una medalla por la Academia de San Carlos gracias a uno de sus paisajes y la Exposición Solís de 1886, recibiendo un premio del Exmo. Ayuntamiento por su *Sierra de la Murta*⁽³⁾. En 1887 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Monasterio de Santi Spiritus*⁽⁴⁾, con la que conseguirá medalla de 3ª clase en pintura y mención de honor, pasando a pertenecer esta obra más tarde al ministro don José Canalejas y siendo elogiada otra pintura suya, presente también en esta muestra, *El lago de la Albufera*. Al año siguiente, participará en la Exposición Universal de Barcelona con un cuadro titulado *Riberas del Turia*, del cual se hará eco la prensa valenciana, a través del diario "Las Provincias", destacando su especialísima visión como paisajista y obra con la que logrará una

mención honorífica⁽⁵⁾. En la Exposición Nacional de 1890 presenta los lienzos *La tarde* y *Peñas de Europa (Asturias)* (Fig.2). Y en la celebrada en 1892 recibe una mención honorífica por *Río Palancia*.

A su regreso de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, Vilar tiene la oportunidad de conocer a la reina doña María Cristina en una visita que ésta hace a la ciudad de Valencia, regalándole el pintor un boceto de su posterior cuadro *Recuerdo de Sagunto*, que representa el lugar donde el general Martínez Campos proclamó rey de España a don Alfonso XII. En agradecimiento, la reina ordena al gobierno que le conceda la Cruz de Carlos III.

Pocos años después, en 1891 Vilar consigue mediante oposición, la Cátedra de Paisaje de Enseñanzas Populares en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Esta Cátedra había sido creada el 11 de Abril del año anterior por la Excma. Diputación de Valencia, dotándola con 2000 pesetas anuales. Será Vilar el primer Catedrático de Paisaje de estas enseñanzas en dicha Institución, ya que después de haber sido creada la asignatura y matriculados los alumnos no habían conseguido un profesor que la desempeñara y tendría que pasar más de un año hasta que éste fuera nombrado.⁽⁶⁾

Durante 1890 se establece una continua correspondencia entre el Gobernador Civil de Valencia y la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, encabezada por

- (1) La fecha de nacimiento del artista se ha verificado en los documentos correspondientes a la herencia del matrimonio Vilar-Torres y en los certificados entregados por el mismo a la Real Academia de San Carlos con motivo de las oposiciones a la Cátedra de Paisaje de Enseñanzas Populares. Sin embargo, ha existido una cierta confusión con respecto a esta fecha, ya que en la "Guía Abreviada de artistas valencianos" de Salvador Aldana, en la "Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España" de Bernardino Pantorba y en la "Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana" (Espasa, edición de 1929) se apunta el año 1828 como fecha de nacimiento y otras fuentes consultadas, lo fechan en 1868, resultando este último inverosímil al compararlo con sus datos biográficos.
- (2) Véase la Necrológica de Javier Juste, en *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1900, p. 315.
- (3) Archivo de la Real Academia de San Carlos, Legajo 83-b/2/6A, "Relación de los méritos y servicios en paisaje de José Vilar y Torres".
- (4) PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, p.497.
- (5) ÍBÍDEM.
- (6) A.R.A.S.C. "Borrador de la Junta Ordinaria celebrada el día 6 de Diciembre de 1891", Leg. 129-b/2/4.

Salustiano Asenjo, quien casualmente había sido maestro de Javier Juste, de quien Vilar fue discípulo, como se ha dicho. En esta correspondencia, Asenjo reclama "con la mayor urgencia el nombramiento de un profesor" para la plaza vacante de esta asignatura.

Según el anuncio que la Escuela de Bellas Artes redacta con el fin de poner en conocimiento de los interesados los requisitos para obtener la plaza, el programa de ejercicios a realizar constaría de:

Presentación de un programa de la asignatura de Paisaje Elemental, dividido en lecciones y precedido de un razonamiento breve y sencillo, para dar a conocer las ventajas del plan que se propone en el curso de su enseñanza. Este programa se acompañará a la solicitud de ingreso en las oposiciones.

Ejecutar varios dibujos del natural durante tres días hábiles utilizando tres horas en cada uno de ellos.

Realizar varios estudios de color del natural, durante tres días hábiles, a tres horas cada día.

Con los elementos recogidos de los anteriores ejercicios, componer y pintar un paisaje al óleo, de tamaño de un metro por sesenta centímetros, durante quince días laborables. (7)

Quince son los opositores que se presentan a la Cátedra de Paisaje, entre los que figuran Genaro Palau (quien también fue discípulo de Juste) y Salvador Abril, el cual acabará retirándose, después de haber obtenido el cargo de Ayudante Numerario de la Escuela de San Carlos.

Una vez solucionados algunos problemas relacionados con la legalidad de los actos de estas oposiciones, los cuales hacen retrasarse el proceso, en la Junta Ordinaria del 6 de Diciembre de 1891 se da a conocer un oficio del Gobernador Civil, por el cual queda constancia de la decisión tomada por la Diputación Provincial de otorgar a José Vilar Torres la Cátedra de Paisaje Elemental, según consta en la sesión del 19 de Noviembre del mencionado año.

Así pues, Vilar entra a formar parte como profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el curso 1892-1893, habiéndose mantenido esta plaza vacante durante casi dos años, y permaneciendo en el cargo hasta su fallecimiento, en 1904.

Al mismo tiempo que desempeña su cargo como profesor en la Academia, se dedica a la enseñanza particular. A su estudio-academia acuden un buen número de discípulos y señoritas que desean aprender a pintar o ampliar los conocimientos recibidos en sus respectivos colegios.

Su interés por fomentar el conocimiento de las Bellas Artes y en particular el del paisaje pictórico,

le lleva a publicar dos cuadernos con modelos para el dibujo elemental de paisaje, que tienen gran aceptación. Así lo recuerda el Barón de Alcahalí en su biografía dedicada al pintor, cuando dice:

"Experto dibujante y hombre convencido del prestigioso pero lento y gradual influjo que tienen las Bellas Artes en la educación de los pueblos, deseando fomentar la afición a los dibujos de paisaje, publicó dos colecciones de cuadernos para la enseñanza elemental, obra que obtuvo gran éxito." (8)

Con posterioridad a su nombramiento como catedrático en San Carlos, seguirá presentando obras a diversas exposiciones nacionales e internacionales, como la celebrada en Chicago en 1894. (9)

A partir de ese año, Vilar será habitual en los certámenes celebrados por el Círculo de Bellas Artes. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1895 recibe una mención honorífica por su cuadro *Crepúsculo de Otoño*, presentando también el lienzo titulado *La ría de Pravia*. Al año siguiente expuso *La Albufera de Valencia* en un certamen de Berlín, obteniendo los elogios de la crítica (10). Otras de sus más características producciones son *Una pradera* (1887) y *Montañas de Cardó* (1887).

Destacada fue la participación de este artista en la vida social valenciana por su frecuente intervención en los festejos celebrados en la Valencia de la época, lo cual supuso que fuera llamado a Madrid para organizar la Batalla de Flores, con motivo de la fiesta conmemorativa por alcanzar la mayoría de edad el monarca Alfonso XIII. También tomó parte en los actos celebrados en el Museo de Bellas Artes de Valencia (11), por la apertura de siete nuevos salones, que junto con las cuatro galerías antiguas y la sala de juntas o galería de retratos, conformaban el nuevo Museo. (12)

(7) IBÍDEM: "Sesión Ordinaria del día 9 de Enero de 1891", Leg. 83-A/4/26.

(8) ALCAHALÍ, barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. Federico Domenech, 1897, p. 324-325.

(9) A.R.A.S.C.V., Leg. 85-1/28-8, "Bultos procedentes de la Exposición de Chicago que se depositan en la Academia de Bellas Artes para su devolución a los opositores" 19 Junio 1894

(10) Véase la Necrológica de José Vilar, en *Almanaque Las Provincias*, 1905, p. 303-304.

(11) Los mencionados actos se realizaron en estrecha colaboración con la Real Academia de San Carlos, cuyo presidente, el señor marqués de Montortal fue patrocinador del proyecto de ampliación del Museo.

(12) Véase el diario *La Correspondencia de Valencia*, 20 Marzo 1892 y el diario *Las Provincias*, Valencia, 21 Marzo 1892.



(Fig. 2).- José Vilar: *Peñas de Europa (Asturias)*, óleo sobre lienzo, 1889. Colección particular.

La obra de este artista valenciano nos conduce por infinidad de paisajes montañosos, rurales, algunos de ellos tomados de su tierra natal y otros muchos que tienen como tema la vegetación asturiana o vasca y los Picos de Europa, seguramente debido a la afición excursionista que se produjo en torno a las actividades culturales, a las que se unirían los pintores de la época⁽¹³⁾. Otra parte considerable de su producción corresponde a las marinas, adquiriendo cierta soltura en la captación del movimiento, gracias a su maestro Juste, quien destacó por sus paisajes marítimos. Tanto en este tipo de obras como en el resto de sus pinturas, encontramos una cierta similitud estilística con la figura de Carlos de Haes, cuya importancia fue fundamental en el desarrollo del paisaje realista en España, siendo inductor de una nueva manera de pintar, basada en la observación directa de la naturaleza.

Las composiciones de nuestro artista son meras exaltaciones de la naturaleza, en las que prácticamente no aparece la figura humana y cuando lo hace es de una manera anecdótica, para transmitir la imagen del hombre en el entorno natural, todo ello sin restar

protagonismo al verdadero "asunto", que es el paisaje. En este aspecto, los paisajes de Vilar coinciden con la visión de los pintores románticos ingleses del siglo XIX, en cuyas obras la naturaleza cobra una dimensión extraordinaria, dentro de la cual el hombre es sólo una ínfima parte.

En esta grandiosidad, sin embargo, el artista no descuida el equilibrio compositivo de sus pinturas, no resultando éstas inquietantes o desmesuradas, sino respirando siempre "una tranquilidad verdaderamente idílica"⁽¹⁴⁾.

Aunque son escasas las referencias a este artista, tanto en tratados de su época como contemporáneos, sería interesante para este estudio recoger algunos de los elogios que de este pintor se han encontrado en los documentos investigados y que remarcan el valor de este paisajista, que ha pasado por la historia de la pintura valenciana prácticamente desapercibido.

(13) PÉREZ ROJAS, Javier: *Tipos y Paisajes*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (ed.), Valencia, 1998, p. 61.

(14) Véase el diario *Las Provincias*, 28 de Febrero de 1890.

De esta forma se refiere el Barón de Alcahalí al pintor Vilar:

"Muchos son los artistas valencianos que se dedican a la pintura de paisaje, cosa natural en el país de las flores; pero entre todos nadie duda que Vilar es uno de los que figuran en primera línea, porque ha logrado dar a sus obras un perfume encantador de gracia y delicadeza."

" Pintor de sólida cultura y depurado gusto, conoce como pocos el secreto de hacer atractivos sus paisajes, idealizando la realidad trasladada al lienzo."

Con estas palabras se refieren al artista, en el diario Las Provincias fechado el 28 de Febrero de 1890:

"En el estudio del Sr. Vilar, que es sin duda el primero de nuestros jóvenes paisajistas, hemos visto dos lienzos (...), y en ellos se advierte desde luego la manera distinguidísima como interpreta este hábil artista la naturaleza, tomando de ella el asunto de sus cuadros, pero muy bien elegido, y discretamente postizado."

El mencionado diario publicó el 1 de abril de 1973 un artículo dedicado a Vilar, con el título "Hijos de Valencia", destacando lo siguiente:

"Él llevaría a las antologías pictóricas valencianas ese algo especial de quienes poseen el inapreciable don de la creación artística. Le arrastraría la belleza, y todo el mundo de su cerebro privilegiado, lleno de líneas y colorismo habría de servir para conjugar después los más bellos y acabados lienzos."

"Retratos vivos, realistas, unguados de la gracia y la fuerza que el toque prodigioso del pintor es capaz de

imprimir a todas sus obras, en especial aquel, por peticillas que captan nuestro rico paisaje valentino."

" (...) sigue una trayectoria rectilínea, trabajo de constante superación, purificando incluso aún más si cabe la técnica, los procesos de ejecución y acabado."

José Vilar estuvo casado con Remedios Martínez Catalá (1858-1905), con quien tuvo ocho hijos, ninguno de los cuales ha seguido la tradición artística. El pintor falleció el 17 de Marzo de 1904, a los 55 años de edad, en su domicilio de la calle Avellanas por causa de una osteítis tuberculosa y su viuda lo hizo un año después, víctima de un brutal homicidio.

Como consecuencia del reconocimiento y la estima del pueblo hacia este pintor valenciano, el 23 de Octubre de 1916 en el Ayuntamiento de Valencia y bajo la presidencia del Primer Teniente de Alcalde y Alcalde Accidental don Emilio Cuñat, se acordó dar el nombre de Calle del Pintor Vilar a la Travesía de la Calle de Alboraya "conforme a los deseos manifestados por los vecinos y propietarios de la misma".⁽¹⁵⁾

(15) Archivo Histórico Municipal de Valencia. Sesión Ordinaria del 23 de Octubre de 1916.

ABSTRACTS

VELÁZQUEZ Y LA ACADEMIA, *por Salvador Aldana*

This article is a homage to the painter Diego Velázquez on the 400th anniversary of his birth in Seville.

The Royal Academy of Fine Arts of San Carlos of Valencia (Spain) has, in its collection, the portrait of the painter which was donated together with other works, to this Institution in the 19th Century.

This picture has been examined closely from the technical point of view, to confirm that it is an original work of the painter. It is said that it was painted in Rome during Velázquez second trip to Italy.

EL TEMPLO GÓTICO DE SANTA MARÍA DE UTIEL, *por José Martínez Ortiz*

The gothic temple of Santa María de Utiel. Introductory speech of José Martínez Ortiz, as corresponding member of the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos, Valencia. March 9th 1999.

In the XVI century as a replacement for the small chapel of the Utiel town and due to the growth of its neighbourhood, it is built the present parish-temple of later castilian gothic stile, which works started in 1521 an are (declared) finished in 1549, continuing until the XVII century, with delays and suspensions because of lack of funds.

The architect was Juan de Vidania Almazora, from Guipúzcoa that in 1546 manages also the Monastery of San Miguel de los Reyes de Valencia. The assistants and masters of masonry/stonework where Juan Garbita and Tomás de Marquina.

It is a single nave of rectangular floor of 38 meter length, 15 meters width and 23 meters heigth. The aisle chapels, four on each side and three on the headboard, show on the front its buttress, half-columns bust or helicoid and also in some of the vault archs that is of simple drawing. This is a characteristic element of other monuments of the spanish Levante as there are in Orihuela, Gandía, Villena and even in the Lonja de Valencia. The slender bell tower of 45,5 meter heigth it is built in 1589.

The two front of herreriano stile and the Side Chapel, neogothic. Magnificent and of a great artistic value is the disappeared altarpiece/retable and the embroidered in gold and silver terno with figures, of the Renaissance stile, also missing.

It was declared Good of Cultural Interest, with the category of Monument (BIC) in 1997.

INTRODUCCIÓN A LA ORFEBRERÍA BAJOMEDIAVAL, *por Catalina Martín Lloris.*

The object of this article is to show the importance that silver work had in 14th and 15th centuries societies and to make a

deeper analysis about this subject because in so far there are only studies detached without order. It will probe that the silver work objects where more appreciate for the Kings and current people than other arts demonstrations.

LOS PENDIENTES MASCULINOS EN LA PINTURA VALENCIANA Y EUROPEA. SIGLOS XV-XVIII, *por Susana Vilaplana*

Wearing adornments in one's ears is an ancient costum. The use of them can be traced back to the Bronze Age, though they were very simple at that time, just a ring piercing the ears. These documented early earrings were for men. Men's earrings were and still are accepted in eastern cultures and among some tribal communities in Africa, America and Oceania, where they were and are valued as a sign of power, virility and protection by the civilization itself. In western culture, however, earrings have been considered to be specifically women's adornments, forbidden for men and, when worn by men, an image of transgression and heterodoxy. This paper aims at giving a short account of images of men wearing earrings in european and valencian paintings and finding the reasons why a piece of jewelry was gendered in such a way and again proving that jewels are not just adornments, but cultural symbols and elements of any civilization.

LOS HERNANDOS Y EL SPAGNUOLO DE FLORENCIA, *por Pedro Miguel Ibáñez*

The article "Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia" analyses the problems relating to Fernando Spagnuolo who collaborated with Leonardo da Vinci in the work Battle of Anghiari in 1505. The first question is whether this could be Fernando de Llanos or Fernando Yáñez de Almedina; the second one is to establish which works they could have painted in Italy. In this respect, it is not very clear the paintings which are attributed to these Spanish artists by the Italian critic, particularly in the exhibition of Florence.

LA OBRA DE VICENT MACIP QUE DEBE RESTITUIRSE A JOAN DE JOANES, *por Ximo Company y Lluïsa Tolosa*

This work is a revision of the paintings traditionally attributed to Vicent Macip (c. 1475-1550). At this moment, and according to the last studies, much of this painting must be considered work of Joan de Joanes. In the exhibition catalogue of Vicent Macip celebrated in 1997 we can see 69 paintings, but a lot of them are incorrectly attributed to him; they were painted

by his son Joan Macip, probably identifiable with Joan de Joanes. Documentary reasons, but especially formal and stylistic points of view prove that the first Vicent Macip (phase the Cabanyes Master) never could arrive, by himself, to the adult work of the Segorbe altarpiece, nor obviously not in the least to masterpieces like the "Baptism of Christ" of the Valencian Cathedral, or the "Bearing of the Cross" of the Prado Museum.

ALGUNOS GRABADOS PARA EL CONOCIMIENTO DE LA OBRA DE JOSÉ CAMARÓN,
por **Santiago Montoya Beleña.**

José Camarón was a prolific valencian painting from the eighteenth century. His work is very difficult to know and catalogue because his quantity, dispersion and loss of a great part of it. We can know some of his lost or bad known paintings, through the engravings made by himself. The engraving, besides of being a work of art in itself, become an historic document in order to know some works of this segorbin artist. The six engravings that we present, four of them from a particular valencian collection and the two other from the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, are the only image that have been conserved of same works by José Camarón.

LAS SEDAS ENCARGADAS A VALENCIA POR CARLOS III PARA LA DECORACIÓN DEL PALACIO REAL DE MADRID,
por **José Luis Sancho**

The Royal Palace in Madrid was superbly decorated in the 1760s for Charles the III, according to its symbolic importance. Main features of that lavish furnishing were the silk wall coverings made in Valencia, and directed by count Gazzola. This essential supporter of Tiepolo in the Spanish Court displayed Chinese upholstery in the private rooms, and provided the Valencian Manufactures with precise instructions, following the samples from Lyons previously asked for, and thence unfairly rejected: a picturesque episode of Rococo taste, and royal protection of the national manufactures developing in Enlightened Spain.

EL MONASTERIO JERÓNIMO DE SANTA MARÍA DE LA MURTA, DE ALZIRA, TRAS DE LAS DESAMORTIZACIONES DEL SIGLO XIX. LA DISPERSIÓN Y PÉRDIDA DE SU LEGADO ARTÍSTICO Y CULTURAL,
por **Javier Delicado y Carolina Ballester**

This article is about the monastery of Santa María de la Murta, sited close to Alzira (Valencia).

It is a Jeronim foundation of the 15th century, which building was amplified in the sixteenth century thanks to the patronage of Vich family, with important painting works (authors like Orrente, Ribalta, Ribera,...) and sculpture. The whole building was dismantled (between 1821-1823), where some artworks pass, to belong to the Royal Academy of San Carlos and the Fine Arts Museum of Valencia, thus as another quantity of missed pieces, as well as files and books properties.

Since 1838 once the building has been despoiled, the monastery is transferred into private hands, becoming all the cultural property in wreck. To sum up, nowadays, the building is trying to be rescued.

FRANCISCO MARTINEZ, RESTAURADOR DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS,
por **Pilar Ineba.**

Francisco Martínez Yago born in Valencia in 1814. He studied painting under the direction of Francisco Llacer y Posso. He was very known as conservator and learned the methods of other countries.

Francisco Martínez Yago was named conservator of the Royal Academy in the years 1856-60.

He wrote different informs about the conservation of the paintings of the Academy and he, also, restored it.

Finally, he died in 1895.

SOBRE LA CONCEPCIÓN Y EJECUCIÓN DEL MONUMENTO AL REY JAIME I EL CONQUISTADOR EN EL PARTERRE DE VALENCIA,
por **Fernando Pingarrón**

The fundamental object in this work is the issue of the documentation and the appropriate stylistic value of one of the most important equestrian pieces, made of brass, of the Spanish Statuary in the end of the 19th century: the statue of the king Jaime I at El Parterre in the city of Valencia.

Resumen: El objeto fundamental del presente trabajo es dar a conocer la documentación, junto con su pertinente valoración estilística, de una de las más importantes obras de la escultura ecuestre y bronceada en España a fines del siglo XIX: la del rey Jaime I en el Parterre de la ciudad de Valencia.

DOS CUADROS DE JOAQUÍN SOROLLA EN GENOVA,
por **Armando Pilato and Rossana Vitiello**

In this work the authors present two interesting canvases, very little known, from the Valencian painter Joaquín Sorolla and Bastida that are exhibited in the Museum Raccolte Frugone at the city of Genoa (Italy). *Niño durmiendo en una barca* (Boy sleeping on a boat), 1895, and *Regreso de la pesca* (Return from fishing), 1904, which belonged to the collection held by the business man Luigi Frugone, who purchased them in a still undetermined date between 1928 and 1936, year in which they first appeared as catalogued. Both pictures were donated by their owner, as well as the rest of his very important art collection, to the Comune di Genova in 1953; in 1935 his brother Lazzaro G.B. had exactly done the same with his.

The article points out the facts that have been discovered in what respects to these two excellent canvases and states several hypotheses about their probable origin and history before their entrance in the Genoese collection. Our main work has focused on promoting these two magnificent paintings and verifying some vestiges relating to them so that in a near future together with other Sorolla's and Valencian art specialist re-

searchers, conclusions about their existence can be obtained. But mainly, we have desired to share our fascination for these two paintings located by the deep and dark sea of Liguria, that illuminate the spectator's eyes with the inexorable solar clarity of the thin and golden sand lying at the Valencian beaches.

LA CENTRAL DE HIDROELÉCTRICA ESPAÑOLA DE NOU MOLES EN VALENCIA,
Alex Amorós Hernández

The academic rationale of this article is concern with the historical analysis of Industrial Architecture. The research is focused upon a power station located now in one of the most intensively urbanised areas of the city of Valencia. Five main analytical trends are here undertaken in relation to the historic meaning and structural development of this particular building: (1) the architect, member of the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; (2) the intellectual/professional dispute between ingeniers and architects; (3) historical appearance of buildings to cover new industrial demands; (4) the development of electricity power in the city of Valencia at the beginning of the 20th century; (5) the birth of the electricity companies within the spanish state along side with the disappearance of the pre-industrial mills (eg. Noumoles).

LA MUJER COMO DONANTE DE OBRAS A LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS,
por Angela Aldea

From the establishment of the Academy 1768 up to the 20th Century, womens' contribution of art items of the Real Academia de San Carlos de Valencia has been arstanding.

During the 18 th. and 19 th. Centuries, about one hundred names of great women could be recalled. who all donated several itens, souch as paintimngs, sketches, archaeological pieces, medals, etc., from well known artist - Goya, Ribera, the Pinazo, the Benlliure, Muñoz Degrain. Francisco Domingo, etc... By their generosity this ancient and magnificent Institution has significantly increased its fine collection of works.

EL PINTOR JOSÉ VILAR Y TORRES: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE UN PAISAJISTA,
por Alicia Larrey

José Vilar y Torres was born on October 25 in the year 1848. He was the fifth son out of the seven siblings of Luis Vilar Torres and Francisca Torres Piñol, who were famous jewelers in Valencia. When he was 35 (which is rather late for an artist) he started taking painting lessons. He was taught by Javier Juste, a well-known landscape artist. When José Vilar had completed his learning period, he participated in diverse exhibitions; he recieved awards and mentions. In 1891 he achieved the "Landscape Chair" in "Popular Teachings" (Enseñanzas Populares) for the Escuela de Bellas Artes de San Carlos. While a professor in the former Academy, he also gave a great number of private lessons. Vilar published two very successful exercise books containing elemental landscape drawing models. He had quite an active and outstanding social life and hence, was called to Madrid to organize the "Flower Battle" (Batalla de flores) for King Alfonso XIII. The work-pieces of this famous Valencian artist lead us through countless rural and mountain landscapes. He also dedicated an important part of his artistic production to the sea. Vilar gained the ability to capture the sea's movement thanks to Juste, his master, who was an expert in maritime landscapes.

CINCO SIGLOS DE ARTE VALENCIANO EN LOS LIBROS DE VIAJES EXTRANJEROS

MANUEL BAS CARBONELL

Consell Valencià de Cultura

Conferencia de clausura del Curso Académico 1998-1999 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, celebrado el día 22 de junio de 1999.

Excmo. Sr. Presidente

Ilma. Sra. Directora General de Promoción Cultural

Ilmos. Sres Académicos

Ilmo. Sr Vicerrector de la Universidad de Valencia.

Ilustres autoridades

Señoras, Señores, amigos todos.

Quiero que mis primeras palabras sean de agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por ofrecerme la oportunidad de ocupar esta alta tribuna, donde tantas ilustres personalidades me han precedido, entre ellas Gregorio Mayans y Siscar, ahora hace doscientos veintitrés años. Sólo a la amistad de su Presidente y la benevolencia de los Señores Académicos debo este honor. Honor que se multiplica al coincidir con un acto tan emotivo y solemne como es la concesión de la Medalla de la Academia, a una de las personalidades valencianas que con más justicia se la merece, el Excmo. Señor Pere María Orts i Bosch. Un escaso lujo del que nos enorgullecemos los valencianos, tanto por sus cualidades humanas, como por el inmenso caudal de sabiduría que posee sobre la bibliografía, la heráldica, la historia, el arte y la cultura valenciana. Al que me une el amor a los libros y el interés por la Biblioteca Valenciana, a cuya instalación en el Monasterio de San Miguel y de los Reyes, tanto ha contribuido. Ambos pertenecemos al Comité Asesor de Bibliotecas de la Generalitat Valenciana. Por todo ello, por este cúmulo de felices circunstancias doy gracias a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la enhorabuena al nuevo Académico de Honor.

Estoy seguro que ustedes han comprendido que el excesivo título de esta conferencia es pura retórica,

Cinco Siglos de Arte Valenciano condensado en una intervención es una temeridad y un despropósito, que ni tan siquiera el atrevimiento de los ignorantes, sería capaz de abordar. Mi intención es más humilde: extraer de los libros de viajes las referencias al arte valenciano, a los monumentos, edificios, reliquias, pinturas, esculturas y bibliotecas con el propósito de presentar una visión de los ambientes artísticos y culturales de la Valencia de otros tiempos, en esta ocasión solamente de la ciudad de Valencia, ya que excede de este corto espacio de tiempo el referirnos al resto del antiguo reino. Y tan sólo a través de unos pocos pero representativos viajeros.

Como señalaban Lluís Guarnier⁽¹⁾ y Manuel Sanchis Guarnier en las conferencias, de sobra conocidas por ustedes, pronunciadas respectivamente en "Lo Rat Penat" el 20 de junio de 1965 y en el Centre de Cultura Valenciana, el 15 de noviembre de 1969⁽²⁾, los libros de viajes son un género literario tan viejo como los textos bíblicos. Libros de viajes que para Chateaubriand⁽³⁾, son una de las fuentes de la historia, porque por medio de las narraciones de los viajeros se conoce la historia de naciones extrañas. Gregorio Marañón, es del mismo parecer en su prólogo a *La ruta de los foramontanos*⁽⁴⁾, "Los viajeros, en el transcurso del tiempo, van fijando mejor que los historiadores, la evolución del alma de los pueblos". Ellos pueden distinguir la España blanca, de la negra, de la pandereta, la hidalga, la del sol, o la

- (1) LLUÍS GUARNIER: *Viatgers literaris a València*, Lo Rat Penat, 1966.
- (2) MANUEL SANCHIS GUARNIER: "El regne de València en el segle XVII vist pels viatgers estrangers", *Anales del Centre de Cultura Valenciana*, 1969, n.º 54 y 55.
- (3) CHATEAUBRIAND: *Viaje a América*, Valencia, Ed. Cabrerizo, 1844.
- (4) VÍCTOR DE LA SERNA: *Nuevo viaje de España. La ruta de los foramontanos*. Madrid, 1999.

sombria. En último caso nos relatan vivencias y costumbres populares que de otra manera hubieran pasado desapercibidas a los eruditos locales.⁽⁵⁾

SIGLO XV.

Tengo que advertirles que no nos debe de extrañar que las artes plásticas valencianas estén ausentes en los relatos de los viajeros medievales, el profesor Maczak opina que los viajeros "ignoraron durante mucho tiempo la identidad de los grandes pintores y escultores del Renacimiento"⁽⁶⁾. En toda Europa, sólo se ha conseguido recordar un viajero, de los siglos XVI y XVII, Stephen Powle, que recordara los nombres de los artistas Urbino, Durerro y Miguel Angel⁽⁷⁾. En España sólo Sandrart dedica una breve biografía de Murillo, en el resto de la literatura artística del siglo XVII apenas se podría encontrar narraciones de otros artistas. Tiene que ser en el siglo XVIII cuando el ilustrado Cumerland⁽⁸⁾ escribiese sobre los principales pintores españoles de los siglos XVI y XVII

Los viajes en la Edad Media tenían por objeto: la guerra, el comercio o el peregrinaje (camino de Santiago y San Francisco de Asís). Viajes largos y pesados, por polvorientos caminos, sendas y cañadas, donde salvar un río no era empresa fácil. Las carreteras eran desconocidas y peligrosas, el desconcierto ante un cruce de caminos sin señales era manifiesto, cuando las jornadas terminaban en posadas y ventas de muy dudosa reputación, donde el pan y el vino eran normalmente malos.

Pocos son los relatos que se conservan del siglo XV; en cambio son ricos en descripciones y notas. Todos ellos conservados en códices manuscritos que durante cuatrocientos años permanecieron ignorados en el fondo de archivos y bibliotecas, hasta que en el pasado siglo XIX, fueron descubiertos y sacados a la luz. Entre ellos destacan los libros de los alemanes: Jerónimo Münzer, Nicolás von Popplaw⁽⁹⁾, Jorge Ehingen⁽¹⁰⁾, y del checo León de Rosmihal⁽¹¹⁾, relacionados por el hispanista francés Foulche-Delbosc, en su famosa *Bibliographie*⁽¹²⁾.

De ellos solamente dos viajeros pasaron por Valencia, Nicolas von Popplaw⁽¹³⁾ y Jerónimo Múnzer, el primero de ellos en 1484. Popplaw, noble viajero, fuerte como un roble, venía acompañado de dos sirvientes, caballo de silla, casco, escudo y una larga y

pesada lanza, que manejaba con extraordinaria destreza, para ganarse la vida. Fue recibido por el gobernador y paseado por la ciudad donde tuvo que besar a numerosas damas las cuales "ya eran demasiado hermosas"⁽¹⁴⁾. El bizarro guerrero destaca en su libro de relatos la fabricación de hermosa loza, ollas y platos de colores azules y dorados de Paterna, Manises y Mislata "que sirven de comercio a toda la cristiandad". Popplaw reconoce que solamente dos ciudades le agradaron de España: Valencia y Barcelona⁽¹⁵⁾. El marqués de Cruilles, publicó en la *Revista de Valencia*⁽¹⁶⁾, un documentado artículo sobre dicho viajero, cuyas opiniones sobre las mujeres no le gustaron, creyendo que debía de referirse a las profesionales de la célebre mancebía de Valencia.

Sin lugar a dudas el viajero que con más enjundia y objetividad describió la vida, tipos y costumbres de los valencianos de finales del siglo XV, fue el médico alemán Jerónimo Münzer⁽¹⁷⁾, quien nos legó su *Itinerarium sive peregrinatio*, considerado por el hispanista Arturo Farinelli⁽¹⁸⁾ como el viaje más importante de los realizados por España en la Edad

- (5) Manuel BAS CARBONELL: *Valencia en los libros de viajes*, Valencia, 1995.
- (6) Antoni MACZAK: *Viajes y viajeros en la Europa Moderna*, Barcelona, Ed. Omega, 1996, p. 294.
- (7) ibidem. p.358.
- (8) R. CUMBERLAND: *Anecdotes of eminent painters in Spain*. Londres, 1782.
- (9) Nicolás von POPPLAW: "Viaje", en *La Silesia de ayer y hoy*, traducido por Felix Rosanky, Madrid, Ed. Medina, 1880.
- (10) Jorge EHINGEN: Mns. de 1497, conservado en la Biblioteca de Stuttgart, traducido por A. M.^a Fabié, 1879.
- (11) León de ROSMITHAL: *Viaje por España*, Olmutz, 1577. Traducido por A.M.^a Fabié, Ed. Medina, 1879.
- (12) R. FOULCHÉ-DELBOSC: *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Edición de Julio Ollero, 1991. Los citados viajeros también están recogidos en las Actas del V Curso de Cultura Medieval de Aguilar del Campo, 1993. Recopiladas en el libro *Viajes y viajeros en la España Medieval*, 1997.
- (13) Nicolaus von POPPLAW: Ver Farinelli, p. 149, nº 13 de la Bibl. de F-D.
- (14) Javier LISKE: *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*. Madrid, Casa Editorial Medina, 1880, p.54.
- (15) Antonio ANTELO: "Estado de las cuestiones de algunos viajeros...", *Viajes y viajeros en la España medieval*, Madrid, 1997.
- (16) Marqués de CRUILLES: "Viaje de un alemán por el reino de Valencia en 1485", *Revista de Valencia*, Enero, 1881, pp.105-111.
- (17) Jerónimo MÚNZER: *Viaje por España y Portugal*, traducido por Julio Puyol, 1924; 2ª ed. a cargo de José López del Toro.
- (18) Arturo FARINELLI: *Viajes por España y Portugal, desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Roma, 1942.

Media, y que es lo suficientemente conocido por todos ustedes, por lo que me limitaré a unos breves comentarios. El alemán llegó a Valencia a lomos de su caballo, acompañado de tres amigos, en el mes de octubre de 1490, al mismo tiempo que de las prensas valencianas de Spindeler, salía a la luz el *Tirant lo Blanch*, también un libro de viajes imaginarios por el Mediterráneo. Seguramente Münzer vino con el encargo de Maximiliano de Alemania, de conocer la repercusión originada por el descubrimiento de América y la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Fue recibido por sus anfitriones los mercaderes alemanes Sporer y Humpiss, como años atrás llegaron los primeros impresores alemanes que se instalaron en nuestra ciudad, el primero de ellos Lamberto Palmart, impresor de Les trobes en laors de la Verge Maria, invitado por el mercader alemán Jacobo Viztland, corresponsal de la "Gran Compañía de Comercio de Ravensburg". Fue de excepcional importancia la inmigración a España, vía Italia de los impresores alemanes, como Spindeler, Rosenbach, Cofman o Trincer, a quienes debemos la fundación de la primera imprenta en la Península, a la vez que contribuían a la introducción en Valencia, del Renacimiento a través de las filigranas y letras redondas de Aldo Manucio, que contrastaban con los duros y bastos tipos góticos, utilizados en Castilla.

Münzer nos legó un magnífico manuscrito con el relato de su viaje, cuyo original conservado en la Biblioteca Nacional de Viena, tuve la satisfacción de traer a Valencia con motivo de la exposición que sobre libros de viajes organicé en el salón de cristal del Ayuntamiento de Valencia, en 1995. El célebre humanista Jerónimo Münzer, había colaborado con Martín Behaim en la elaboración del famoso globo terráqueo y con Hertmann Schedel en la edición del *Liber Chronicarum*, tal vez el más bello libro incunable jamás impreso, con sus 1817 xilografías que reproducen vistas de las principales ciudades del mundo conocido. Pues bien fue en la biblioteca de Schedel donde se encontró el original manuscrito del libro de viajes de Münzer, que en 1920 el hispanista Pfandl, publicó por primera vez en la "Revue Hispanique".

Jerónimo Münzer describió una feliz y populosa ciudad mediterránea, en plena expansión, donde el "mestre pedrapiquer" Pere Compte construía simultáneamente el Palau de la Generalitat (1482-1577), la Capilla del Santo Cáliz, y la Lonja (1482-1498), la

"magnífica casa para los mercaderes", que según los arquitectos "invertirían aún dos años en terminarla a la perfección. Su emplazamiento está cercano al Mercado Grande y al Peso", para terminar afirmando que "será mucho más airosa y más bella que la de Barcelona"⁽¹⁹⁾. Coincide también con la construcción del altar mayor de plata, de la Catedral, "de elevadísimo precio", pues están labrando los siete gozos de la bienaventurada Virgen. Tendrá de precio más de tres mil marcos. Me dio estos detalles el maestro orfebre, que es natural de Lawgingen, ciudad de Suabia, junto al Danubio". También se sorprende de las ciento veinte lámparas de plata de la iglesia de San Agustín. "Jamás vimos ciudad alguna donde todas las iglesias estén tan exquisitamente adornadas, como allí", especialmente el Monasterio de la Santísima Trinidad del que opina que "nunca vi iglesia tal, según la cantidad de ricos y magníficos retablos u ornamentos con que está decorada".

SIGLO XVI.

La renacentista ciudad de Valencia contaba a principios del siglo XVI, con sesenta mil habitantes, según el cómputo del catedrático valenciano de matemáticas y hebreo Gerónimo Muñoz. Valencia, ciudad cuyos centros vitales giraban alrededor de la Universidad, las plazas de la Seo y del Mercado Central y fuera de las murallas el Palacio Real, donde los virreyes, doña Germana de Foix y el duque de Calabria, velebraban fastuosas fiestas y saraos amorosos, como tan bien cantó Luis Milá en El Cortesano. "Valencia la hermosa", como cantaban los refraneros populares del siglo XVI, por sus numerosos edificios religiosos y civiles de gran belleza y riqueza. Para Andrea Navagero, en 1523, "Barcelona, era la rica; Zaragoza la harta; y Valencia la hermosa", el embajador veneciano, seguramente desconocía la riqueza de la ciudad del Turia, que además de estar terminando las obras de la Lonja, la Catedral y el Palau, empezaba otras nuevas construcciones; unas a cargo del Patriarca Juan de Ribera, el Colegio del Corpus Christi (1583), otras a cargo de San Francisco de Borja, construyendo el Colegio de la Compañía (1545) o el Monasterio de San Miguel y de los

(19) Jerónimo MÜNZER: *Viaje por España y Portugal*, edición de Ramón Alba, Madrid, Ediciones Polifemo, 1991, p.43.

Reyes (1546-1644), por los duques de Calabria, prueba de la pujanza económica de Valencia, uno los principales focos de comunicación y comercio del Mediterráneo, por ello no es extraño que fuera el valenciano Juan Villuga, autor del *Repertorio de todos los caminos de España*, (1546) primera guía viaria de Europa y las imprentas valencianas de Leonardo Hutz, Joan Jofre, Pedro Huete, Joan Mey, Costilla o Gumiel, se ponían a la cabeza de las artes gráficas españolas con obras como el *Aureum Opus*, els *Furs* o la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena.

En 1501 llega a nuestra ciudad el belga Antonio Lalaing⁽²⁰⁾, Señor de Montigny, con el fin de luchar en torneos a caballo y a pie, con el paladín del lugar que aceptase el desafío. Como los anteriores visitantes reconoce que "a la vista, las damas son las más bellas y más lujosas y agradables que pueden verse, porque el paño de oro y la seda brochada y el terciopelo carmesí, les son tan corrientes, como el terciopelo negro y la seda en nuestro país". continúa Lalaing elogiando la "Casa de la Ciudad, más bella que haya en España", a la vez que ya encuentra terminado el altar mayor de plata de la Catedral. Como prueba del poder económico y personalidad desarrollada y liberal de los valencianos, la ciudad contaba con un convento el de San Gregorio, para redimir a las mujeres pecadoras, a la vez que el barrio del pecado, era el más ordenado del Mediterráneo: "El lugar -dice Lalaing- estaba rodeado de una muralla como si fuera una pequeña ciudad aparte y sólo tenía una sola puerta. Junto a la puerta una picota, destinada a los que cometieran un crimen dentro de los límites del barrio". El profesor de la Universidad de Varsovia, Antoni Maczak, cuando escribe sobre los 10.000 prostitutas napolitanas y las meretrices romanas, afirma, "Nada, sin embargo, podía compararse con la perfecta administración del barrio del pecado de Valencia".⁽²¹⁾

En el siglo XVI destaca el itinerario de Claude de Bronseval, recogido en el manuscrito "*Peregrinatio Hispanica*"⁽²²⁾, publicado en el primer número de la colección "Así nos vieron" del Ayuntamiento de Valencia. Claude de Bronseval llegó a la Valencia de los duques de Calabria, en 1532, como secretario del Abad cisterciense Don Edme de Saulieu, en visita de inspección por los monasterios del Cister. Aporta un importante caudal de datos sobre los monasterios de Benifaçà, de la Zaidia, de la Roqueta, de la Vall digna y San Bernardo (después de San

Miguel y de los Reyes). Visita al duque de Calabria, virrey de Valencia, que se encontraba en Palacio Real, "Estaba en su estudio, -dice- lo recibió de cortesía, había allí más de doscientos volúmenes, pues era extraordinariamente amante de la literatura sagrada". Eran los famosos códices de Nápoles, que cinco años antes de la visita en 1527 el duque había mandado traer de Ferrara, donde los conservaba su madre, después del expolio de Nápoles por Carlos VIII, en 1495.

Tienen que pasar treinta años (1563) para que llegue a Valencia, contratado por Felipe II, el flamenco Anthonie van der Wijngaerde, el cual no nos dejó escrito ningún libro de viajes, pero si un monumento iconográfico, descubierto por el profesor Vicenç Roselló Verger, en la Biblioteca Nacional Austriaca, un magnífico volumen de dibujos en la que aparecen soberbiamente representados los elementos urbanos y arquitectónicos de la ciudad. Las murallas, puertas, puentes y jardines, el palacio Real, las iglesias y conventos, las calles y edificios civiles, caminos y arrabales quedaron artísticamente plasmados en los dibujos del flamenco, reproducidos parcialmente en *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde*⁽²³⁾.

En 1585 Felipe II, viaja por el reino de Aragón, para celebrar cortes en Tarazona, visitando Valencia acompañado de un nutrido séquito, en el que se encontraba Henrie Cock, notario apostólico y arquero de la guardia real, el cual describe los saraos, torneos y corridas de toros organizados en honor del monarca, que hace su entrada triunfal por la puerta de Serranos, donde esperaba a la comitiva real, el Patriarca Juan de Ribera y las autoridades religiosas, militares y municipales. Repite la descripción de los ya conocidas reliquias de la Catedral y nos ilustra sobre las iglesias y monasterios, así como sobre las edificios civiles, como la Lonja, la Diputación, el Palacio arzobispal, el Mercado grande, el Almudín y las antigüedades romanas., y como era costumbre entre los viajeros, el barrio de la putería "el mayor -según dicen los curiosos en la materia.

(20) Antonio LALAING: *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*, Bruxelles, F. Hayez, 1876.

(21) Op. cit., p.358.

(22) Claude de BRONSEVAL: *Peregrinatio Hispanica*. Madrid, Ed. Areces, 1991. .

(23) Varios autores, publicado por la Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, 1990.

En su relato, según el manuscrito conservado en la Biblioteca Real de París, publicado tardíamente por Alfredo Morel-Fatio⁽²⁴⁾ en 1876, encontramos una interesante referencia sobre la cerámica morisca de reflejos metálicos. Para Cock, hay cinco cosas en la ciudad que poner por notables: el cimborrio de la catedral, la campana del Miguelete, las puertas de Serrano y Quart y la iglesia de los Santos Juanes.

A finales de siglo, el 22 de junio de 1594 llegó Camilo Borghese⁽²⁵⁾, Nuncio del Papa Clemente VIII, ante Felipe II, el cual en su breve relato describe las reliquias conservadas en la Catedral en la visita que realizó acompañado del patriarca Juan de Ribera: El cuerpo entero de San Luís; un brazo de San Jorge, con la banderola que llevaba en la lanza; el brazo derecho de San Lucas evangelista; una imagen de la Virgen, un trozo de la corona de espinas de Nuestro Señor; el cáliz de la Última Cena, un trozo grande de la cruz de Nuestro Señor y un diente de San Cristóbal, entre otras muchas.

SIGLO XVII

Mientras el siglo XVII fue el Siglo de Oro de España, ocupando un lugar destacado dentro de la cultura europea, donde los místicos, poetas y novelistas, estaban presentes en todas las bibliotecas, a los intelectuales valencianos no parecía interesarles la cultura barroca, justamente cuando los pintores valencianos destacaban como en ninguna otra época. Para el escritor Benito Pérez Galdós, en su viaje a Italia, no duda en afirmar que Ribera "El Españolito", imprimió carácter a la ciudad de Nápoles.⁽²⁶⁾ Esta dicotomía estaba justificada con la crisis que sufría Valencia, ocasionada con la expulsión de los moriscos, que tan bien describió el padre Fonseca en su Relación de lo que pasó en la expulsión de los moriscos del Reyno de Valencia, Roma en 1612. Fue el siglo XVII una época de desubstancia y empobrecimiento, en la que los historiadores disponen de unas fuentes que no acostumbran a utilizar: los libros de viaje extranjeros, que en aquella centuria —dice Sanchis Guarner— estaban escritos por cronistas puramente objetivos, que solamente informaban sin aspirar a reformar, aconsejar ni moralizar, coló lo hicieron los viajeros de la centuria siguiente.

En Europa, como apunta la profesora García Felguera⁽²⁷⁾ en su tesis doctoral sobre el Siglo de Oro,

se hablaba y pensaba en castellano. En Madrid se daban cita viajeros de todo el continente, que llegaban a España, impregnados de las ideas vertidas por Francis Bacon en su artículo "Del viaje", publicado en la tercera edición de los Essays (1625), en la que recomendaba una previa formación básica para emprender cualquier viaje: conocer el idioma, viajar acompañado de un natural y evitar la superficialidad, esforzándose en reproducir literalmente y por medio de dibujos la realidad comprobada.

Con este bagaje cultural llegó a principios del siglo en 1604, el consejero del rey de Francia, Bartolomé Joly⁽²⁸⁾, intérprete del abad general del Cister, Edmon de la Cruz, dejó escrito el relato del viaje en el que describía costumbres y características valencianas, especialmente las viviendas y mobiliario de las casas tanto populares como nobles. En cuanto a los edificios públicos, nos dice "que como Valencia es de la misma corona, semejante lengua y parecida clase de gobierno que Barcelona, también tiene la misma justicia, tabla de depósito y casa pública, llamada la Sala de la Diputación, que es muy hermosa". La Lonja de los mercaderes, puesta en la gran plaza del mercado, es espaciosa y tiene grandes escaleras de piedra tallada, como todo el edificio, que está elevado y es fuerte.

Referente a la Catedral, Joly opina que "es de las bellas de España, con tres naves corrientes, muy elevadas; entre las sillas de los sacerdotes muy curiosamente trabajadas y el altar mayor, se alza encima de la bóveda una hermosa linterna en forma de torre", admira el gran retablo del altar mayor todo de plata fina y los relicarios de la sacristía. Nos dice que encima de la puerta de la iglesia hay muchos

(24) Henrique COCK: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, publicada por Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Aribau, 1876. Mns. conservado en la Biblioteca Real de París, fue descrito por Eugenio Ochoa, en su Catálogo de la citada Biblioteca en 1844.

(25) Camilo BORGHESE: *Diario de... da Roma in Spagna*, de A. Morel-Fatio, Hellbronn, 1878. n.º 48 Bibl. F-D.

(26) Benito PÉREZ GALDÓS: *Viajes y fantasías*, Madrid, Renacimiento, 1928, p.134.

(27) María de los Santos GARCÍA FELGUERA: *Viajeros, eruditos y artistas: Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Alianza Forma, 1991.

(28) Bartolomé JOLY: *Voyage d'Espagne*, publicado por L. Barau Dihig, en la Revue Hispanique, 1909, XX. Bibl. F-D, n.º 56.

sambenitos, capas o pequeños capuchones amarillos, pintados con cruces negras que la Inquisición ordena llevar a los que han sentido mal la fe. Joly afirma haberlos visto por las calles de la ciudad, como los antiguos siervos.

Se sorprende el viajero del fasto y la pompa de los vestidos de la nobleza, de la limpieza y elegancia, "incluso la gente de los oficios, van vestidas con sedas". Y como otros viajeros se maravilla de la villeta del placer: "Hay en Valencia -apunta- como en toda España, pero aquí más delicioso, un sitio grande y célebre de hembras dedicadas al placer público, que tiene barrio de la ciudad donde esa vida se ejerce con toda libertad". No se puede describir más delicadamente esta célebre lugar.

En Septiembre de 1659, procedentes de Madrid, visitaron la ciudad de Valencia un grupo de nobles franceses, entre los que se encontraba Des Essarts⁽²⁹⁾, señor de Angers, el cual describió el Colegio del Patriarca, en el que se conservaba un hermoso crucifijo que no se descubría más que los viernes con muchas ceremonias. También las reliquias de la catedral, entre las que se conservaban la camisa del niño Jesús, hecha por la Virgen Santísima, de la cual también tienen leche, los cabellos y el peine. Dejó escrito que las calles eran estrechas y las casas mal construidas, a la vez que destacaba las hermosas casas de recreo en los alrededores de la ciudad. Elogió la belleza de la Lonja y de las iglesias de la Compañía de Jesús y del convento de San Miguel de los Reyes, fuera de la ciudad, "el más hermoso de todos. Relativo al mundo profano, dice que el corral de la comedia es uno de los más hermosos de España, por su grandeza y su anchura.

Otro viajero francés nos visita en el siglo XVII, A. Jouvin, en 1672 escribe su libro *El Viaje por España y Portugal*, cuyo itinerario pasa por Orihuela, Elche, Alicante, Alcira y Valencia. "Valencia la bella", la hermosa, llena de todas las cosas necesarias a la vida humana. Ciudad donde hay tantos palacios como casas. Con arzobispado, Parlamento y Universidad, donde el Virrey tiene un Palacio Real al otro lado del río, con hermosos jardines, con diversas grutas, bosques y sitios llenos de agua, que hacen que esos jardines estén siempre verdes, también cerca se encuentra el convento de la Orden de San Jerónimo, que se llama de San Miguel de los Reyes. Jouvin describe los cinco puentes, especialmente el del Real, el más her-

moso, donde hay varias estatuas a la entrada. La Bolsa (La Lonja) está en una plaza, que es un palacio grande, en donde los mercaderes se reúnen para tratar de sus asuntos y de su negocio, en una sala sostenida de varias altas columnas muy bien labradas. La Universidad esta compuesta de varios colegios, el de Santo Tomás de Villanueva, del Patriarca y de San Felipe Neri.

Después de un minucioso rastreo por los libros de viajes, tal y como les advertí, hasta este momento no hemos encontrado más que referencias a edificios y reliquias. Tiene que llegar el siglo de la ilustración para que sus cultos protagonistas sean sensibles a los tesoros conservados en las iglesias y palacios, ya que como lamentaba José Nicolás Azara, en el prólogo a la segunda edición de la Geografía Física de Bowles, en 1782, los viajeros hasta entonces ni visitaban museos ni bibliotecas.

SIGLO XVIII

Para Gaspar Gómez de la Serna⁽³⁰⁾ en *Los viajes de la Ilustración*, el libro de viajes como género literario aparece de la mano del Siglo de las Luces. La luz que viene de Francia, donde se imprime gran cantidad de literatura viajera. Moda impuesta por Juan Jacobo Rousseau, "viajar para instruirse, conocer e ilustrarse", aunque tenemos que reconocer con el profesor Antonio Mestre⁽³¹⁾ en la reciente edición de los Diarios de Pérez Bayer, que fueron los ingleses los inventores del género.

Con los viajeros ilustrados, se experimenta un cambio sustancial, se introduce la crítica y la opinión. Menos objetivos que sus predecesores, critican las deficiencias y defectos nacionales, no siempre con razón, aunque tenemos que admitir que en algunos casos encontramos opiniones constructivas, cargadas de buena voluntad, que no supimos aceptar, ni mucho menos corregir. Llegan a España con unos objetivos muy concretos, interesados por las

(29) François BERTAUT: Publicó *Journal du voyage d'Espagne*, París, 1669, como apéndice publica la relación del viaje Des Essarts. Reimpreso por F. Cassan en la *Revue Hispanique*, 1919, XLVII.

(30) Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA: *Los viajes de la Ilustración*. Madrid, Alianza, 1974.

(31) Antonio MESTRE: *Estudio preliminar de Francisco Pérez Bayer, Viajes literarios*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1998.

artes y las ciencias, la economía, estadísticas, precios, pesos y transportes. Las ruinas antiguas merecen una aprobación unánime⁽³²⁾, especialmente las construidas por los musulmanes más que las románicas y góticas. Las cancellerías extranjeras se interesan por nuestras rutas, costas, defensas y plazas militares, por lo que numerosos viajes literarios encubren verdaderos servicios de espionaje. Las grandes sociedades de bibliófilos y academias de ciencias de Berlín, Londres y París, organizan y sufragán viajes por todo el mundo para levantar planos y adquirir antigüedades, mientras las bibliotecas de la época tenían los libros de viajes y geografía en lugar bien destacado.

España no aparecía dentro del "Grand Tour", de los nobles ingleses que viajaban por Francia, Alemania, Suiza e Italia. Ruta que tenía dos etapas cumbres: París y Roma. A París iban los elegantes, en busca de moda y diversión (Gibbon), a Roma los eruditos del arte y el coleccionismo (Boswell). "España cuya cultura no era asimilable por los criterios fundamentales de la Ilustración, quedó excluida del circuito"⁽³³⁾. Según Consol Fleixa, en *Los ingleses y el arte de viajar*⁽³⁴⁾: "La imagen de España era pues muy negativa: no sólo el país era pobre sino sus gentes ignorantes y supersticiosas. Además todos insistían y ya lo habían dejado claro los últimos viajeros: el viaje era difícil, las comidas eran poco apetecibles y difíciles de encontrar: los caminos eran malos y las posadas peores". Con estas deficiencias no es de extrañar que no llegaran los grandes viajeros como Joseph Addison, Adam Smith, Daniel Defoe o Robert Wood, lo cual no significa que España no fuera visitada, los repertorios bibliográficos del hispanista R. Foulché-Delbosc⁽³⁵⁾ y Arturo Farinelli⁽³⁶⁾, recogen más de cien libros de viajes en el siglo XVIII, entre los que predominan los viajeros ingleses, los "curiosos impertinentes"⁽³⁷⁾, mientras los franceses se retraen siguiendo los consejos de Voltaire, que en 1766, comentaba que "España es un país del que sabemos tan poco como las regiones más salvajes de África, pero no vale la pena conocerlo".

En el siglo XVIII los españoles también se contagiaron de la fiebre viajera y empezaron a aparecer los primeros relatos de viaje, especialmente de autores valencianos que viajaron como no lo hizo nadie en la época. Antonio Ponz, para Marañón⁽³⁸⁾, fue "el primer gran viajero de España", igualmente pensaba Menéndez y Pelayo, en *Ideas Estéticas*⁽³⁹⁾, "el

Viaje de España (1772-1793) de Ponz, más que un libro, es una fecha en la historia". Pero no fue solamente una anécdota excepcional, una larga nómina de viajeros valencianos florecieron en el siglo, entre los que destacaron además de Ponz, el botánico Cavanilles, con sus *Observaciones sobre la Historia natural, geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia (1795-97)*. Las Cartas familiares, del jesuita Juan Andrés y la obra de otro expulsado Antonio Conca, *Descripción viajera de España*, en la que se da noticias pertenecientes a las Bellas Artes,⁽⁴⁰⁾ impresa en el prestigioso taller de Bodoni en Parma. Las aportaciones científicas de Jorge Juan. *El Viaje literario a las iglesias de España*, de Jaime Villanueva y el *Viaje arquitectónico anticuario de España (1807)* del setabense José Ortiz. Como nos recuerda el joven historiador Nicolás Bas⁽⁴¹⁾, mientras Feijoo, Florez y Campomanes, nunca salieron de España, Ponz viajaba por Inglaterra, Bélgica, Holanda y Francia; Pérez Bayer⁽⁴²⁾, por Italia y Portugal; Juan Andrés por Alemania, Austria e Italia; Cavanilles por Francia, Jorge Juan por Inglaterra y América. Ortiz, por Italia y los hermanos Villanueva, exiliados por Inglaterra. Como posteriormente otros viajeros valencianos dejaron escritas sus impresiones viajeras: Rafael Altamira, Azorín, Vicente Blasco Ibáñez y Federico García Sanchiz, entre otros.

-
- (32) Ana Clara GUERRERO: *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1990, p. 397.
- (33) Emilio SOLER: *El País Valenciano a fines del siglo XVIII*. Alicante, 1994, p. 18.
- (34) Consol FREIXA: *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*. Barcelona., Ed. Serbal, 1993.
- (35) R. FOULCHÉ-DELBOSC: *Op. cit.*
- (36) Arturo FARINELLI: *Viajes por España y Portugal*. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942 (4 vols).
- (37) I. ROBERTSON: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Madrid, 1976.
- (38) Gregorio MARAÑÓN: *Prólogo a la Ruta de los foramontanos, de Víctor de la Serna*. 1955. Nueva edición con el título *Nuevo viaje por España*, Maeva Editorial, 1999.
- (39) Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO: *Ideas Estéticas*, 2ª ed. 1886, V.III, p. 438.
- (40) Antonio CONCA: *Descrizione odepórica della Spagna*, Parma, Impremta Reial, 1793-97.
- (41) Nicolás BAS: "Una visión de Europa a finales del siglo XVIII, en los viajes ilustrados valencianos", *X Encuentro "De la Ilustración al romanticismo"*, Encuentro Hispano-Francés. Cádiz, mayo, 1999.
- (42) Antonio MESTRE, Pablo PEREZ y Jorge A. CATALÀ: *Francisco Pérez Bayer. Viajes literarios*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1998.

El primer viajero extranjero del siglo XVIII del que tenemos noticias fue Esteban de Silhouette⁽⁴³⁾, celebrado entre 1729 y 1730. Describió las hermosas casas de la margen derecha del río, entre las que destacaba la del capitán general y las hermosas iglesias construidas con un estilo moderno, pero demasiado recargadas de adornos. Por los años sesenta llegaron con un año de diferencia Victorio Alfieri⁽⁴⁴⁾ y Jacobo Casanova, los cuales publicaron libros de viajes con opiniones bien dispares sobre la misma ciudad. Mientras el primero quedó tan enamorado de Valencia, que escribió "que ninguna otra tierra me ha dejado un tal deseo de ella ni se me ha representado tan a menudo en la fantasía como ésta", Casanova por el contrario en sus famosas *Memorias*⁽⁴⁵⁾, critica ferozmente las malas posadas, malas comidas y carencia de vida social, en una Valencia que como no tiene Universidad, no posee un sólo hombre de verdadero mérito. La Universidad entonces tenía entonces trescientos años de existencia y los artistas cristalizaban la fundación de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, lo que viene a demostrar las atolondradas afirmaciones de algunos autores. Seguramente Casanova no encontró la amante adecuada, aún reconociendo que los mujeres valencianas "si no las más bellas por lo menor eran las más espirituales de España".

En 1772 nos visita el holandés Richard Twiss⁽⁴⁶⁾, curtido viajero, que había corrido 27.000 millas y 16 viajes por mar. Según dejó escrito, llegó "a una de las ciudades mayores de España, que tiene Universidad." Cita el barroco colegio del papa Pío V⁽⁴⁷⁾, fuera de los muros de la ciudad. La catedral, donde se conservan numerosas reliquias, y señala que la iglesia de Santa Catalina, destaca por su extrema elegancia. Es el primer viajero que adquiere libros valencianos, compra Rondalla de Rondalles de Carlos Ros y Loas del hebreo, griego, latín, castellano y valenciano de Martín de Viciana. Conocedor de la gran tradición por el teatro de Valencia "abrigaba esperanzas de ver alguna obra de teatro en esta ciudad, pero, como no había llovido en varios meses, todas las diversiones públicas habían sido interrumpidas, por lo que naturalmente se supone, que los españoles creen que prohibir las obras de teatro es un método seguro para que llueva".

El británico Henry Swinburne⁽⁴⁸⁾, como recoge Juan Bautista Codina, en el tercer número de la colección "Así nos vieron"⁽⁴⁹⁾, realiza su viaje entre 1775

y 1776, bien asistido, con dos carruajes, dos tiros de caballos, dos mulas para el equipaje, criados y un cocinero. Su opinión es totalmente negativa sobre una Valencia que encuentra con calles y casas sucias y mal construidas, a la vez que "las iglesias le indignan por la cantidad de adornos, pirámides, frontones rotos y cornisas monstruosas, un gusto demasiado gótico y insignificante para algo que no sea la fachada de una cabina de charlatán o de un teatro de marionetas en una feria" mientras la catedral, para el inglés, es un amontonamiento gótico. Entre los edificios profanos destaca el palacio del Marqués de Dos Aguas, con su adornada fachada de Ignacio Vergara (1744), y la Lonja, un palacio gótico muy noble, construido de finales del siglo quince con toda la belleza y riqueza de la que el estilo puede ser sensible. Geoffrey Ribbans, en la Revista Valenciana de Filología, opinaba que Swinburne, no ridiculizaba España, sino que daba sus impresiones personales, a veces duras, pero siempre y generalmente bien fundadas⁽⁵⁰⁾.

Swinburne, como ya había llovido, pudo disfrutar de una noche de teatro, de la que no salió muy satisfecho: "Anoche estuvimos en una obra teatral que nos dio una opinión no muy respetable del gusto y

(43) Etienne de SILHUETTE: *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal, et d'Italie*. París, Merlin, 1770.

(44) Victorio ALFIERI: *Viaje por España y Portugal*.

(45) Jacobo CASANOVA: *Memorias de España*, Edición de Angel Crespo, Barcelona, Altera, 1995.

(46) Richard TWISS: *Travels through Portugal and Spain*, Dublin, 1775

(47) San Pio V, construido por Pérez Castiel entre 1683 y 1744 a instancias del arzobispo Juan Tomás Rocaberti. Dedicado a Museo Bellas Artes de San Carlos en 1947. Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos, creada con Carlos III en 1768, después que los hermanos Vergara crearan la Academia de Santa Bárbara, San Carlos tenía 120 obras, primero en la Universidad, donde sufrió el bombardeo francés. El mariscal Suchet ordenó formar un museo con obras de los conventos, que después se devolvieron, pero quedaron algunas. En la desamortización de 1837 el Museo pasó al Temple, en 1838 se trasladó al convento del Carmen, hasta 1946 que pasó a San Pio V.

(48) Henry SWINBURNE: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. London, 1779.

(49) Juan Bta. CODINA BAS: *Viajeros británicos por la Valencia de la Ilustración (Siglo XVIII)*. Colección "Así nos vieron", dirigida por Manuel Bas Carbonell, Valencia, Ayuntamiento, 1996.

(50) Geoffrey RIBBANS: "A. Ponz y los viajeros extranjeros de su tiempo", *Revista Valenciana de Filología*, T.V, nº. 1-4, (1955-1958).

de la educación de la audiencia valenciana. El teatro era bajo, oscuro y sucio, los actores execrables, y el foso lleno de hombres con capa y gorros de noche, expulsando tales bocanadas de humo de sus cigarros, que llenaban toda la habitación de humo y al final nos obligaron a marcharnos precipitadamente”.

El viajero Jean François Peyron⁽⁵¹⁾, se lleva una mejor impresión de Valencia a la que llega en 1777, un año después de Swinburne. Entró en Valencia por la puerta del Real, a través de una Alameda magnífica, la plaza de Santo Domingo donde se encontraba el edificio de la Aduana (hoy Palacio de Justicia) sobre el que aparecía una estatua de Carlos III ejecutada por Ignacio Vergara. Quedó sorprendido por el altar mayor de la catedral, “todo él de plata. Imagínese su valor, aunque no se considere más que la materia (Altar desaparecido en 1808); pero lo que es más estimable aún son las puertas que cubren ese altar, por las célebres pinturas de que están cubiertas. Costaron más de tres mil ducados de oro y fueron Pablo de Aregio y Francisco Néapoli quienes las hicieron, sin duda discípulos de Leonardo de Vinci”. Con referencia a la iglesia del Patriarca, lamenta que “al quemar tanto incienso, se estropean las pinturas allí expuestas, especialmente la famosa Cena de Ribalta, que fue lo único que excitó a Carducho⁽⁵²⁾ para hacer el viaje a Valencia”. Peyron opina que Valencia fue la primera ciudad donde se conoció la imprenta en España, cita un Salustio de 1475 y un Comprehensorium del mismo año, que se encontraban en la biblioteca de Gregorio Mayans, “que en la elección de libros seguramente es uno de los más expertos de España; puede llamarse al señor Mayans, el Néstor de la literatura española”.

John Talbot Dillón, visitó Valencia en 1778. En su *Travels thoungh Spain* (London, 1780), describe mejor que nadie la fabricación de cerámica y porcelana valencianas, señala que “a dos leguas de Valencia hay una agradable aldea, que consiste en cuatro calles, habitada principalmente por alfareros, que hacen bonita loza de color cobre con dorado que les sirve a los campesinos al mismo tiempo de decoración y uso, está hecha con una tierra arcillosa muy similar en calidad y color a la de Valencia, en la que se encuentra mercurio puro; esta loza es muy brillante, y extremadamente barata, pero está lejos de ser la mejor loza de Valencia”, mientras la porcelana de Alcora, es una “fabricación creada recientemente por el conde de Aranda, un grande de España, la

cual por delicadeza de su arcilla podría competir con otras fabricaciones del gremio, su barniz tiene menos tendencia a resquebrajares y descorcharse”

En 1786 viajó por España el culto e instruido aristócrata inglés, Joseph Townsend⁽⁵³⁾, al que Blanco White, destaca “por el verismo y color de las descripciones y la profundidad de sus comentarios”. Manuel Fraga Iribarne, en el prólogo a *Los curiosos impertinentes*, de Ian Robertson⁽⁵⁴⁾, afirma que Townsend, junto con Baretti y Swinburne, son los más importantes viajeros del siglo XVIII. Townsend llegó a Valencia en busca de obras de arte, que encontró en abundancia, observa y describe las obras más dignas de ser admiradas: las pinturas del canónigo Victoria, la Sagrada Familia de Juan de Juanes de la Catedral; el techo de los Santos Juanes, de Palomino; la iglesia de San Nicolás con frescos de Vidal, (discípulo de Palomino, que murió en Tortosa, después de pintar la Capilla de la Virgen de Cinta). También destacó las pinturas de los conventos de los dominicos, franciscanos, agustinos y la congregación de San Felipe Neri, con los planos del padre Tosca y obras de Jacinto Espinosa, Juan de Juanes, Francisco Ribalta, del que dice Townsend al visitar en Madrid, el Museo del Palacio Real que tiene más obras de Ribera que de cualquier otro -lo que se comprende debido a su fecundidad. Continúa citando a José Ramírez, Vicente Victoria, que fue discípulo de Carlos Maratti y José Vergara, este último junto con José Camarón, los dos valencianos fueron los pintores españoles que descollaron en la segunda mitad del siglo XVIII, según la cita de Casto María del Rivero en la introducción al Viaje de España de Antonio Ponz.

Townsend, describe la actividad y prestigio de la Universidad valenciana, regida por el rector Vicente Blasco, que había conseguido elevar su prestigio gracias a su nuevo plan de estudios y la magnífica

(51) Jean François PEYRON: *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*. Genève, 1780..

(52) Vicencio CARDUCHO: *Dialogo de la Pintura*, Madrid, 1634.

(53) Joseph TOWNSEND: *A journey thounh Spain in the years 1786 and 1787*. London, 1791. Traducido al español por Javier Portus, en Turner, 1988, con el título *Viaje por España en la época de Carlos III*.

(54) Ian ROBERTSON: *Los curiosos impertinentes: Viajeros ingleses por España 1760-1855*. Madrid, 1975

biblioteca reunida por Pérez Bayer. Ambiente cultural que le llevó a afirmar que: "si la literatura renaciera en España, me siento inclinado a creer que sería en Valencia. Los hombres de genio no faltan allí, y cuantas veces toman la pluma, no hay imprenta que pueda rendir más justicia a sus obras, que la que se ha establecido en esa villa. Quienquiera que tenga la ocasión de ver el precioso tratado de Francisco Pérez Bayer, sobre las Monedas hebraico-samaritanas, impreso por Monfort, pensará conmigo que ninguna nación puede alabarse de haber producido una obra que le sea superior". Se refiere a Benito Monfort, impresor de hermosos libros como las Crónicas de los Reyes Católicos y Juan II, o los Estatutos de esta Academia de San Carlos, en cuya fundación tuvo gran protagonismo. Academia que Townsend, demuestra conocer bien: "No hay ciudad en España -apunta- en la que se ponga mayor atención en las Bellas Artes que en Valencia. La Academia pública de Pintura, de Escultura y de Arquitectura es muy frecuentada, y varios alumnos parecen querer distinguirse allí". Por la riqueza y rigor de sus observaciones sobre el arte valenciano, considero que su texto debería ser de obligada lectura en las escuelas y facultades de Bellas Artes.

Poco antes de la Revolución Francesa, llegó a Valencia, el pre-romántico, barón de Bourgoing⁽⁵⁵⁾, político francés, gran conocedor del arte español, que en 1807 publicó *Tableau de l'Espagne moderne*, la obra que más contribuyó al conocimiento de nuestra pintura en Francia, país que a principios del siglo XIX, tan sólo de oídas conocía a Ribera, Velázquez y Murillo. En su relato describe el Tribunal de las Aguas y la Lonja, "para los comerciantes de la más valiosa producción del país: la seda". La Catedral con buenos cuadros de Juan de Juanes, (Retrato de Santo Tomás de Villanueva y el titulado San Miguel y Santa Bárbara) "uno de los mejores pintores españoles de segunda categoría". Cita el Colegio del Patriarca con "cuadros de Juan de Juanes, Ribalta (Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer) y Llorente, (seguramente Cristobal Llorens, de Bocairente, con obra en la iglesia de Alacuas)". Para afirmar que "Las artes y las letras suelen ser poco cultivadas en las ciudades fabriles y comerciales. Sin embargo, Valencia es una excepción ya que cuenta con museo y una biblioteca pública".

Nos cuenta en su relato que "El último arzobispo de Valencia, cuya austeridad de costumbres le

hacía enemigo de todos los placeres profanos, consiguió que el teatro de Valencia, fuese derribado y se edificasen casas en el terreno que ocupaba. Muerto el arzobispo, los aficionados al arte escénico preparan una nueva sala de espectáculos bajo la dirección de Fontana, hábil arquitecto que hace algunos años fue llamado a Madrid, para contribuir a los trabajos de adorno del Palacio Real.

Al finalizar el Siglo de las Luces, siguiendo los pasos de Antonio Ponz, su cicerone, llega el Barón de Humbolt⁽⁵⁶⁾, experto botánico alemán, que sin ser artista, ni erudito, se compromete con Goethe, en carta del 19 de agosto de 1799, a escribir un libro sobre arte español. Conoce muy bien la cultura valenciana a través de su amigo Cavanilles y el cosmógrafo Juan Bautista Muñoz, los cuales -dice- cansados de la inmundicia escolástica buscaron otros aires⁽⁵⁷⁾. Humbolt, se instala en el desaparecido convento de Santa Tecla, en la calle del Mar. Vista el teatro romano de Sagunto y el monasterio de los jerónimos de San Miguel de los Reyes, donde vio los 224 manuscritos latinos de Alfonso V, que "tienen un valor enorme para la historia del arte pues todos están iluminados. El más notable me pareció un Quintiniano que tenía los más preciosos y graciosos arabescos que jamás he visto, y todos estos habían sido pintados, antes de Rafael". Con Humboldt, terminaron los viajeros del siglo XVIII.

SIGLO XIX

A principios del pasado siglo XIX, fue un excelente momento para reunir importantes colecciones de arte, como podemos observar en la exposición de las Colecciones valencianas que se exhiben estos días en este Museo, en el que aparecen debidamente restaurados numerosos cuadros citados por los viajeros, en cuyo catálogo el comisario de la muestra Fernando Benito, afirma que fue una época en la que "se promovió la renovación neoclásica de los templos valencianos donde los viejos retablos con sus pinturas renacentistas y barrocas (de los Hernandos,

(55) Barón de BOURGOING: *Nouveau voyage en Espagne*. París, 1789.

(56) Wilhelm von HUMBOLDT: *Diario de viaje a España. 1799-1800*. Edición de Miguel Angel Vega, Madrid, Cátedra, 1988.

(57) Miguel Angel VEGA: *Prólogo al Diario de viaje de España 1799-1800 de Wilhelm von Humbolt*, Madrid, Cátedra, 1998, p.30.

los Maçip, Joanes, los Ribalta, los Espinosa, etc.), eran sustituidos por otros nuevos, de mármol y jaspe, en los que las primitivas tablas no tenían fácil acomodo y en su lugar se colocaban lienzos de vergara, Planes, Camarón, Maella, etc.⁽⁵⁸⁾. Época de transición en España en la que se empezaba a viajar con cierto confort, la infraestructura viajera creada por el "laissez-faire" político de Carlos III y de su hijo por administradores como el Conde de Floridablanca, mejoraron las carreteras y los servicios de transporte,⁽⁵⁹⁾ ello favoreció la llegada de los primeros turistas, palabra que aparece por primera vez en 1803, el Diccionario de Autoridades de la Lengua Inglesa, "tour-ist". Fenómeno que aún no había llegado a España, como precisa Laborde, en su *Itinéraire descriptif*⁽⁶⁰⁾.

Ante las dificultades de los ingleses para viajar motivadas por razones políticas y militares (Napoleón), favoreció la llegada de los franceses los que destacaran en el siglo XIX. Los cuales venían en busca del romántico sur, del exotismo, la leyenda y el orientalismo de nuestro pasado árabe, que les hacía ver un moro detrás de cada campesino y una odalisca detrás de cada mujer hermosa. Describen una España irreal como aquel Egipto minuciosamente descrito por Flaubert antes de emprender su viaje. Gautier cruza la frontera con miedo a que la realidad matase su fantasía: la España del romancero, la de las baladas de Victor Hugo, la de las novelas de Merimée, la de los cuentos de Musset⁽⁶¹⁾. Son autores de libros superficiales, cargados de tópicos y prejuicios como destaca el editor Cabrerizo, que sobre ser un afrancesado liberal y el introductor en España de los libros románticos, no duda en afirmar, en la introducción al Itinerario descriptivo de Laborde: "salta a los ojos la ligereza con que imaginan, creen y escriben lo imaginado"⁽⁶²⁾ eso sí libros ilustrados con bellos y artísticos grabados y detallados planos, levantados con fines inconfesables. Los viajeros ingleses de este siglo llegaban conociendo a nuestros artistas gracias a los relatos de Twiss y Townsend, mientras los franceses abrían los ojos en 1808 ante Murillo, Ribera y Zurbarán, no obstante —dice la doctora García Felguera—⁽⁶³⁾ continuaban ignorando a Velazquez.

Sin duda el viajero más representativo de su tiempo fue Alexandre Laborde, agregado a la Embajada francesa de los Bonaparte, el cual viajó por España entre los años 1800 y 1806, para terminar en Francia, como director general de caminos, puertos y canales, en pago a sus servicios de espionaje

en España. Primero en 1806, publicó los cuatro artísticos volúmenes del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, en la prestigiosa imprenta Didot, de París, ilustrados con 272 láminas con sus correspondientes explicaciones, todas las cuales fueron dibujadas y grabadas por reputados artistas de su época, como apunta Santiago Bru i Vidal⁽⁶⁴⁾, en su estudio sobre la Valencia pre-romántica. Tres años después en 1809, publicó los cinco tomos del *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, traducido y publicado en 1816, a cargo del editor valenciano Mariano de Cabrerizo, en esta obra Laborde, describe las murallas sin foso, los cinco magníficos puentes de sillería, el de Zaydía, San José, Serranos, Trinidad y del Real, así como las ocho puertas, de Cuarte, San Vicente, Ruzafa, del Mar, del Real, Trinidad, Serranos y Puerta Nueva.

Como experto conocedor de arte, Laborde destaca las obras de arte conservadas en las iglesias y conventos, especialmente la "Cena" pintada por Juanes, en el convento de San Sebastián. Los frescos de la bóveda de los Santos Juanes, pintado por Antonio Palomino, con el San Vicente Ferrer alado y la batallita entablada entre San Miguel y Lucifer. Las pinturas de Bru y March, y la estatua de San José del escultor Vergara. Las Escuela Pías, con innumerables cuadros de Vergara, Planes y Camarón, el convento de Agustinos, igualmente con cuadros de Juanes, Espinosa y Vergara, que también adornan las paredes del convento de San Francisco, Santo Domingo y del Remedio. Laborde señala las pinturas depositadas en el Colegio del Patriarca, con la Almas del purgatorio de Federico Zúcaro y el San Vicente Ferrer de Ribalta, entre "cuadros grandes de mucho mérito, que se conservan muy bien por estar cerrados con puertas que sólo se abren el día del Corpus, entre ellos la Ascensión de Señor, un Nacimiento, una Cena, un San Juan Bautista y San Juan

-
- (58) Fernando BENITO: Catálogo de la Exposición Pintura europea en colecciones valencianas, Valencia, 1999. p. 20.
 (59) Luis LAVAUR: *Turismo napoleónico 1800-1815*, Madrid, Estudios Turísticos, 1975.
 (60) Alexandre de LABORDE: *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'Administration et de l'Industrie de ce Royaume*. París, 1808.
 (61) María de los Santos GARCÍA FELGUERA: *Op. cit.*, p. 98.
 (62) Mariano CABRERIZO: *Introducción al Itinerario descriptivo de España*, Valencia, 1826.
 (63) María de los Santos GARCÍA FELGUERA: *Op. cit.*, p. 100.
 (64) Saliago BRU I VIDAL: *La Valencia pre-romántica d'Alexandre de Laborde*. Valencia, 1969.

Evangelista". Continúa el romántico francés con el inventario de obras de arte: los Vergara, del Temple y de San Juan del Hospital, o los Espinosa, Gaspar de la Huerta y Vergara de la iglesia de la Congregación, para terminar con el tesoro de la Catedral, con sus Victoria, Vergara, Juanes, Romaguera, Maella y Goya. Como prueba de su conocimiento de la cultura española, recuerda al pasar por Museros, que es el pueblo donde nació el cosmógrafo Juan Bautista Muñoz, fundador del Archivo de Indias, ahora hace justamente doscientos años.

A Laborde le sigue su compatriota Théophile Gautier⁽⁶⁵⁾, que llegó a Valencia después de una larga y tormentosa travesía en barco, lo que sin duda influyó en su desfavorable opinión sobre nuestras tierras. Su *Voyage en Espagne*, está considerado como un fastástico relato, con abundancia de tipos pintorescos y populares, sin olvidar que también "pintaba" con mano firme el lugar que visitaba.⁽⁶⁶⁾ Para Azorin, Gautier ayudó a la juventud española a ver el paisaje de España (Clásicos y modernos, p.252). Gautier describe una catedral de arquitectura híbrida, que no encierra nada que pueda atraer la atención del viajero, a excepción de los lienzos de Sebastiano del Piombo y del "Españoleto", del "Cruel Ribeira", que ante la belleza extraña y repelente del Martirio de San Bartolomé, dice Le Moniteur Universel (París, 1838), había provocado el aborto de una mujer embarazada. También cita Gautier un gran número de cuadros, unos mediocres otros malos en el convento de la Merced, que aún no había sido derribado. Aún fuera del guión no me resisto a citar la frase acuñada por Gautier sobre los labradores valencianos, que resume la opinión de los franceses, dice así: "Aquellos negros demonios del Paraíso de la huerta, tienen como mujeres ángeles blancos".

Para Gautier, la Lonja, como para todos los viajeros sin excepción, es un delicioso monumento gótico, de sala grande, cuya bóveda descansa en hileras de columnas con nervaduras, ofrece una elegancia y una alegría raras en la arquitectura gótica.⁽⁶⁷⁾ Opinión que comparto plenamente, ya que la Lonja condensa en su fabrica, la simbiosis, el cruce de dos culturas, gótica y renacentista, que forman un singular edificio, único en su especie, donde la belleza, la fragilidad, la delicadeza de sus columnas, ménsulas y nervaduras, primorosamente labradas, le otorgan una exquisita solemnidad a esta catedral del comercio. Singularidad estética y cultural que

me sirvió para conseguir la declaración de la Lonja, como Patrimonio de la Humanidad, como bien sabe el presidente de esta Academia.

El 15 de noviembre de 1830 según su correspondencia, se encuentra en Valencia Prospero Merimée, el cual no escribió ningún libro de viajes pero dejó constancia de su visita a través de las numerosas cartas que enviaba a sus amigos y a la Emperatriz Eugenia de Montijo⁽⁶⁸⁾, así como los artículos a la *Revue de Paris* recogidos posteriormente en un libro con el título de *Viajes a España*. Como buen romántico se interesa más por los paisajes y tipos humanos que de los monumentos y obras de arte, no podemos olvidar que Mérimée fue nuestro mejor embajador en Francia. Se preocupó de proteger a los exiliados españoles, que eran numerosos en aquellas fechas. En Valencia describe una ejecución, desde la salida del reo de la cárcel en las torres de Serranos, hasta ser ejecutado en la horca que presidía la plaza del mercado central.

Otro viajero francés digno de destacar fue el barón Charles Davillier, que vino a España en busca de arte y antigüedades, acompañado del dibujante Gustave Doré. Nos dejaron un espléndido libro de viajes, con bellos grabados y tópicos relatos, entre los que se encuentra un pintoresco tratado de tauromáquia. Llegó a Valencia influenciado como la mayoría de los románticos por las Orientales de Victor Hugo, según se desprende de su propio relato: "Saliendo de Murviedro ya se nos hacía tarde el descubrir alguno de los campanarios anunciados por el poeta, los buscábamos como los navegantes buscan el faro que debe guiarles hacia el puerto después de una larga travesía".

Conocedor de la cultura española, afirma que Valencia fue cuna de la imprenta en España; su biblioteca es una de las más ricas del reino, donde su

(65) Théophile GAUTIER: *Voyage en Espagne (Tra los montes)*, París, 1888. La colección "Así nos vieron" del Ayuntamiento de Valencia, 1994, recoge en su nº 2, dedicado a los *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX*, los comentarios sobre Valencia de Gautier, Davillier, Imbert, Bernard, Gasparini y Bégin, dirigida por Manuel Bas Carbonell y con comentarios de Josep Palomero y M^a Angeles Bonet.

(66) M^a. Angeles BONET VILAR: "Los libros de viajes", *Valencia en los libros de viajes*, Valencia, 1995

(67) Prosper MÉRIMÉE: *Viajes a España*, edición de Gabino Ramos González, Madrid, Aguilar, 1988.

(68) Prosper MÉRIMÉE: *Lettres de..... a la Comtesse de Montijo*, Paris, 1930.

bibliotecario les enseñó el primer libro impreso, Les obres en laors de la Verge Maria también el ejemplar del Tirant lo Blanch, de 1490, "tesoro de júbilo y fuente de diversiones, en que los caballeros errantes, comen, duermen y mueren en sus camas". Da noticias del Museo de Valencia, situado en el antiguo convento de la Merced, en el que dice "aparte de algunos cuadros de Juan de Juanes y de Ribera, los mejores pintores de la escuela valenciana, contiene pocos que merezcan ser citados; cuando lo visitamos lo estaban reformando y muchos lienzos grandes estaban amontonados a lo largo de las paredes, la mayor parte al revés, lo cual no lamentamos demasiado. Si el museo de la Merced no es muy rico en cuadros, ofrece una curiosidad de otro tipo, las palmeras gigantescas de su patio"⁽⁶⁹⁾

En la Pascua de Resurrección de 1866 llegó en ferrocarril Valérie Boissier, condesa de Gasparin, una de las pocas mujeres de la época que hacen turismo cultural. Autora del *Paseo por España*⁽⁷⁰⁾, en el que describe entre otras muchas curiosidades, la visita al Museo de Pintura, en el que demuestra sus grandes dotes de observadora, exponiendo unas opiniones muy personales sobre el arte en España: "Aquí hay una larga tela para nuestra relación. Ribalta pintor rudo, nos muestra con su pincel enérgico la cruz en que murió Jesús, seguramente los Preparativos para la crucifixión"⁽⁷¹⁾. San Jerónimo, otro Ribalta, potente, descarnado, solo en su desierto, representa bien a aquel justador tenaz, que pasaba las noches inclinado sobre las Sagradas Escrituras, y por la mañana lanzaba rayos y profería anatemas, que hacía templar a la cristiandad. Allí cerca -sigue Gasparin- un cuadro del mismo pintor nos hace ver a San Francisco, posternado ante el cadáver de Jesús. El santo es feo, y más que feo vulgar; pero ¡qué ternura respira aquella trivial fisonomía! ¡Cuánta adoración! ¡Cuánta piedad! El alma, huésped inmortal, da al rostro superior hermosura, a despecho de la grosería de las facciones. Junto a las energías de este maestro, Juanes con la Asunción de la Virgen y El Salvador, parece sobrado lustroso, relamido y ordenado, tiene alguna grandeza, pero recuerda demasiado la impasibilidad de la pintura bizantina. Sus cuadros atraen la vista: hay en ellos pureza y tranquilidad; pero muy superficial, de modo que después de vistos, se olvidan y no se vuelve a pensar en ellos. El San Sebastian, de Ribera, un verdadero mártir, -continúa la condesa- no presenta ni

esa placidez griega del bajo Imperio, ni las sonrisas afeminadas, ni las gracias rebuscadas de la escuela italiana.

No os señalaré más que otro pintor: a Goya, el retratista de las seductoras madrileñas. Hay ahí su lindo Retrato de una señora. Realista y original, excitando más la curiosidad que promoviendo la simpatía, sus cuadros llenan los ojos, aunque no sea más que para murmurar de su pincel. Fuera de los Riberas y Ribaltas, esta colección no encierra nada verdaderamente notable. Pero los cuadros más insignificantes impresionan por su sinceridad. No tienen gran maestría todos estos pintores, pero ninguno carece de candor. Ningún país vivió más sistemáticamente esclavizado el pensamiento, y ninguno tomó tampoco tantas libertades el genio artístico. Encuéntrase en Italia más medianías aceptables. Un pintor italiano retrocedería horrorizado ante las audacias españolas, y quizás haría bien; pero, en cambio, estos artistas, hasta los peores, tienen súbitas revelaciones, golpes de genio, toques viriles cuya exactitud y energía asombran y admirar a la vez"⁽⁷²⁾ La mayoría de estos cuadros se conservan en este Museo de Bellas Artes.

Termino mi intervención con el viajero Richard Ford, primer autor de guías de turismo, precursor del nuevo género literario distinto de los libros de viajes, tal y como informa en la introducción de su guía publicada en Londres en 1845, traducida al español como *Manual para viajeros por España*⁽⁷³⁾, el inglés lo deja claro: Manual para lectores en casa, para conocer lo que deben de hacer y a donde ir en España con la menor dificultad, información útil y entretenida para viajar siguiendo un itinerario marcado.

Richard Ford, hombre de extraordinaria cultura, alcanzó fama y prestigio, con sus manuales que describen una romántica España, a través de frescas y

(69) Gustave DORE y Charles DAVILLIER: "La vuelta al mundo", en *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX*, Colección "Así nos vieron", dirigida por Manuel Bas Carbonell, Valencia, Ayuntamiento, 1994, p. 114.

(70) Condesa de GASPARIN: *Paseo por España*, Valencia, 1875
(71) También conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia, las obras de Ribalta: *San Pablo, San Bruno, Encuentro del Nazareno con la Virgen, San Lucas y la Madre de San Eloy*.

(72) Condesa de GASPARIN: "Paseo por España", en los *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX*, p. 258.

(73) Richard FORD: *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1988, y *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia*, Madrid, Turner, 1982.

vivas descripciones, más completas y originales que los clásicos libros de viajes. Anota estado y precios de las posadas y bodegas, los itinerarios más cómodos, las comidas recomendables, los monumentos que hay que visitar, entre otras prácticas informaciones. Gracias a su prolongada estancia en España obtuvo un conocimiento tan profundo del país difícil de superar. Más que un viajero, Ford fue el primer hispanista, recorrió España entre 1830 y 1883 adquiriendo una buena colección de pintura española que como Stirling, opinaba que estaba cargada de religión, "siempre a la sombra de la cruz"⁽⁷⁴⁾. El relato de Ford puede considerarse el compendio de todos los libros de viajes escritos hasta entonces y resumen de esta disertación, destaca entre los edificios: la Lonja, "bello edificio gótico, con un magnífico salón de columnas como cables.". La Catedral, con el Agnesio de Juanes y su Bautismo del Salvador; los frescos de José Vergara, las pinturas del murciano Orrente y la rafaelsca Sagrada Familia de Juanes, El Sepelio de Ribera y los frescos de Bayeu y Goya.

El Colegio del Patriarca es para Ford "un verdadero museo de Ribaltas", con la famosa Última Cena y la Sagrada Familia. Las obras del pintor Ribera, San Vicente Ferrer y cuadros de Zúccaro y Juanes, entre numerosos cuadros -de pintores desconocidos-. Continúa describiendo los monasterios de San Miguel de los Reyes y el Palacio Real. En cuanto a pintores destaca a los barrocos, Ribera, Ribalta, Huanes, Victoria; a los pintores del siglo XVIII, Espinosa, Vergara, Camarón y Maella, cuyas obras se encontraban entre los seiscientos cuadros del Museo de pintura del Carmen. Cita a los ilustrados Mayans, Cavanilles, Monfort, tanto al grabador Manuel como al impresor Benito, para terminar recomendando una selecta biblioteca

valenciana, con libros de Diago, Escolano, Beuter, Ximeno, Esclapes, Fuster, Garulo y Villanueva, que aún hoy considero imprescindible en las bibliotecas valencianas.

Como han podido comprobar, sólo los últimos autores aportan referencias puntuales sobre nuestros pintores, especialmente de la época barroca, los más conocidos, aún así escasas y superficiales, ya que como fugaces visitantes, en la mayoría de los casos sólo destacaron lo más visible, lo que primero les impresionó, sin descender al detalle ni tener oportunidad de conocer ni reflexionar sobre las grandes colecciones privadas de la nobleza valenciana. Ustedes señores académicos, ilustres profesores, especialistas, críticos e historiadores del arte valenciano, conocen mejor que nadie las lagunas y omisiones de estos relatos. Con todo ello fue a través de estas opiniones, como se nos conoció fuera de nuestras fronteras, obligándonos a recorrer un duro y polvoriento camino para desmontar falsos tópicos y conseguir el reconocimiento y aceptación de nuestra realidad cultural. Agradezco su paciencia para seguir atentamente esta retahíla de viajeros que he logrado reunir sólo a base de voluntad, ya que ciencia no tengo. Es ella, por lo tanto lo único que les puedo ofrecer.

(74) María de los Santos GARCÍA FELGUERA: *Op. cit.*, p.124 y 129.

DISCURSO DEL ILMO. SR. D. FRANCISCO JARQUE BAYO EN SU TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO DE NÚMERO EN ACTO CELEBRADO EL DÍA 30 DE NOVIEMBRE DE 1999

En primer lugar, quiero agradecer a los miembros de esta Real Academia de San Carlos, como fotógrafo y por extensión por el reconocimiento que supone para la fotografía, el honor de contarme entre sus componentes ocupando el lugar insustituible que dejó el ilustre académico *Ricardo Muñoz Suay*, erudito cineasta, hombre fiel a sus convicciones comunistas por las que fue perseguido y encarcelado y creador de nuestra filmoteca.

A continuación, con permiso de todos ustedes, voy a dar lectura al tema que he preparado para este acto.

LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA, DOS MEDIOS DE EXPRESIÓN.

El ser humano fue tenaz desde que su toma de conciencia le dio el poder de imaginar.

Desde las pinturas rupestres a la imagen digital el hombre ha perseguido constantemente una idea ancestral: retener en imágenes fragmentos cruciales en el transcurso del tiempo; no le bastaba la memoria oral y escrita y fue dejando registros gráficos cada vez más precisos.

La pintura no sólo fue «retratando» personajes importantes, unos por su poder, otros por su interés, sino que lugares y hechos significativos fueron objeto de registro y testimonio para el futuro. La pintura, gracias a una legión de cualificados artistas, consiguió «instantáneas» cada vez más realistas de alta sensibilidad. Se reproducían con gran fidelidad y sutileza sensaciones y emociones, pero los medios de realización eran manuales e intelectuales.

Así pues, el largo camino que culmina con la irrupción de la *fotografía* empezó como concepto de representación hace miles de años.

La pintura con su vasta experimentación llevó por un trayecto continuado a la aplicación técnica en una sociedad industrializada, en el que la investigación constante consiguió un medio de reproducción mecánico.

No pretendo hacer un repaso histórico, sino exponer unos breves apuntes donde, en algunos casos, pintura y fotografía se interrelacionan.

El nacimiento de la fotografía se debió a la investigación de distintos padres que con sus hallazgos, desde campos tan variados como la química, la óptica, el arte, ... hicieron posible tan relevante descubrimiento, aunque los historiadores, por simplificación o por mayor popularidad nos hayan representado a *Niepce*, *Daguerre* y *Talbot* como principales protagonistas de su origen.

Todo comenzó mucho antes. A *Aristóteles*, filósofo griego del siglo IV antes de Cristo, se le atribuye el descubrimiento de la cámara oscura. Mucho más tarde, entre los siglos XI y XVI se conocen múltiples descripciones con diferentes modificaciones. Podemos decir que la cámara oscura en su forma más elemental era una habitación estanca a la luz, con un pequeño orificio en un lado que reflejaba en la parte opuesta la imagen del exterior invertida. *Leonardo* también la cita en sus documentos. Al principio se aplicó a la Astronomía, pero a partir de 1558 *Giovanni Battista della Porta* difunde sus posibilidades y muchos dibujantes y pintores comenzaron a utilizarla.

En 1685 se la considera un entretenimiento científico, la cámara oscura era plegable y portátil y sus imágenes resultan más nítidas al instalar una lente en su orificio. El artefacto era casi una cámara fotográfica en su apariencia y en verdad fue el origen de la cámara fotográfica.

En el ámbito de la pintura *Albert Dürero* (1471-1528), con el fin de facilitar los dibujos del natural diseñó el «aparato de visionar». *Della Porta* y *Holbein* entre otros lo utilizaron. *Canaletto* y *Wermer* se sirvieron de la cámara oscura, que era una fornida «calcar» del natural.

El litógrafo *Joseph Nicéphore Niepce* estaba menos dotado para el dibujo que su hijo *Isidoro* (quien le resolvía con habilidad esta tarea) así que, al ingresar

éste en el ejército, *Niepce* comenzó a investigar con su hermano *Claudio* la posibilidad de transferir la imagen de la cámara oscura a la piedra litográfica, siguiendo la información del científico suizo *Jean Senebier*. Aunque los primeros intentos no dieron resultado, después de diez años de múltiples pruebas, en 1826 *Niepce* consiguió la primera imagen fotográfica conocida en la Historia con un tiempo de exposición de 8 horas, para la que utilizó una placa de estaño recubierta de asfalto fotosensible. La fama del invento sería disputada más tarde por *Daguerre*, *Bayard*, *Talbot* y *Herschel*.

El dibujante y pintor *Daguerre*, que realizaba dioramas de fascinante realismo, se servía de la cámara oscura y experimentaba para conseguir fijar la imagen sobre un soporte. Enterado de las investigaciones de *Niepce*, buscó la forma de relacionarse con él, intercambiando información con la que salió favorecido. Después de muchas tentativas *Daguerre* consiguió su propósito, bautizando como a un hijo su descubrimiento, al que llamó *daguerrotipo*. Esto ocurrió en 1837, y en 1839 a plena luz del día hacían falta 20 minutos para impresionar la placa.

El *daguerrotipo* tuvo gran éxito al hacerse accesible el retrato a las clases menos pudientes. A pesar de que el proceso de preparación era complicado y su visión dificultosa, pues debía situarse en un ángulo determinado de incidencia de la luz para ver la imagen en positivo.

En sucesivas mejoras el *daguerrotipo* dio paso a la *autotipia*, reproducción fotomecánica, y se inició un imparable sistema de multiplicidad que se fue perfeccionando y en la actualidad se conoce como *offset*.

El erudito inglés *Fox Talbot* dio un paso decisivo en 1839 empleando un proceso húmedo, el papel sensibilizado se exponía y procesaba y, una vez seco, con parafina se hacía translúcido obteniendo un negativo del cual podían hacerse multitud de copias, *este hecho fue de gran trascendencia*. También editó el primer libro fotográfico *El lápiz de la naturaleza*.

El 19 de agosto de 1839 desde la Academia de Ciencias de París se difundía al mundo el invento de la fotografía. El diputado republicano y científico *François Arago*, incentivado por *Daguerre*, protagonizó este acto democrático para gloria de su país. *Daguerre* obtenía, por la difusión de «su» invento, una pensión vitalicia del gobierno francés más cuantiosa que *Niepce* y acaparó la fama que debía haber compartido con otros notables investigadores, eclipsando a sus contemporáneos en el umbral de la fotografía.

Un año más tarde *Isering*, pintor fotógrafo, consigue reducir el tiempo de exposición a 5 minutos, obteniendo retratos de 24 x 30 cm. que retocaba y coloreaba.

Le Gray, pintor grafista, opta por la fotografía en 1856 consiguiendo ya instantáneas de la naturaleza, entre otros temas, nubes y olas, que supuestamente inspiraron a *Gustave Courbet* sus «marinas».

Hacia 1860, *Julia Margaret Cameron*, nacida en la India y afincada en Inglaterra, se inicia a los 48 años en la fotografía, suponemos que es la primera fotógrafa relevante de la historia. Realizó una serie de retratos de sus amigos intelectuales ingleses que fueron muy elogiados, se decía que dejaban ver el alma. Quizá esta exagerada opinión fuera el resultado de que hacía posar a sus modelos en largas exposiciones de 8 minutos aunque por esta época podía acortarse ese tiempo considerablemente. Es posible que esta prolongada toma impregnara la imagen de vida, en una pose que obligaba al retratado a relajarse sobre el apoyacabezas.

El gran *Nadar*, seudónimo de *Gaspar Félix Tournachon* (1820-1910), tuvo gran prestigio y popularidad a mediados del siglo pasado como dibujante caricaturista y aeronauta. En su dedicación a la fotografía destacó notablemente con las primeras fotos aéreas que tomó desde su globo y practicó el retrato con exquisito criterio suprimiendo los abigarrados fondos y centrando la atención en el modelo.

Ante el imparable auge y aceptación de la fotografía algunos pintores recogieron firmas para pedir al gobierno francés su prohibición por competencia ilícita, esta peculiar propuesta la encabezaba *Ingres* que, a su vez fue contradictorio con el nuevo descubrimiento, pues también dijo «*Qué cosa tan admirable es la fotografía, pero eso no podemos decirlo en voz alta*».

El temor anunciado por el pintor francés *Paul Delaroche* «*Desde hoy está muerta la pintura*» fue equívoco, pues más bien la pintura buscó representaciones menos realistas y es posible que la aparición de la fotografía influyera dando paso a la abstracción y al impresionismo. La primera exposición de pintura impresionista se exhibió en 1874, curiosamente en el estudio fotográfico de *Nadar* y según críticas fue rechazada por el público.

Pintores famosos se sirvieron de la fotografía realizando, a partir de ésta, algunas obras, podemos citar a *Lenbach*, *Cézanne*, *Picasso*, *Henri Rousseau*, *Utrillo*, *Dalí*, *Francis Bacon*, *Rodin*, *Courbet*, *Ingres*, *Delacroix*, *Degas*, *Magritte*, e incluso *Andy Warhol*, *Eduardo Arroyo*, el *Equipo Crónica*, el *Equipo Realidad* y muchos más

en nuestros días. Es justo admitir que fue y es un buen auxiliar para las prácticas artísticas y que su ayuda era y sigue siendo valiosa.

En lugar de rendirse la fotografía como servil soporte de la pintura, según manifestó *Baudelaire*, las opiniones al inicio negativas crearon un movimiento fotográfico que pretendía medirse con las obras pictóricas. Con estas pretensiones *Rejlander*, pintor sueco, decide recrear fotográficamente espectaculares escenas alegóricas, un minucioso trabajo con montaje de diferentes tomas. En 1857 expone en Manchester «Las dos sendas de la vida». Para componer y fotografiar las escenas contó con una compañía especializada en montar «cuadros vivientes», a pesar del interés puesto por *Rejlander* el tratamiento suscitó polémica por los desnudos que aparecían en un tema religioso, lo cual fue criticado como inmoral. Desanimado por la falta de aceptación de sus laboriosas creaciones se dedicó al retrato, también trabajó para *Darwin* en su libro *La expresión en el hombre y los animales*.

Con ejemplos de fotografía alegórico-pictorialista de parecidas características al trabajo de *Rejlander*, asistimos a un desvío hoy claro de las posibilidades de la fotografía hacia patrones pictóricos, pero en aquellos tiempos de contradicciones y críticas cruzadas es lógico que se adoptaran posturas equívocas.

Muy distinto fue el tratamiento de los pintores constructivistas *Malievich*, *Moholy-Nagy* y *Rodschenko*, que desde el criterio de impersonalidad de la obra, realizaron fotografías abstraizantes con novedosos planteamientos, inusuales perspectivas, y atrevidos puntos de vista aplicando técnicas experimentales. *Gyorgy Kepes* aventura la hipótesis de que las formas cubiertas fueron inspiradas por la fotografía. Por otra parte, dos grandes fotógrafos, *Adams* y *Weston* comentaron que sus fotos de primeros planos de estructuras naturales estaban influenciadas por la pintura abstracta.

En los años 20, *Grosz*, *Léger* y *Max Ernst* aplican fotografías a sus collages, convirtiéndolos en fotocollages. *Hearfield*, trabajando con fotografías, crea fotomontajes de una fuerte expresión crítica y un vigor gráfico antifascista. Nuestro *Josep Renau*, pintor y fotógrafo, haría eficaces y punzantes sus series de fotomontajes contra el imperialismo norteamericano y sus rotundos carteles sobre nuestra Guerra Civil.

Otro reconocido pintor fotográfico, *Man Ray* (1890-1976) se sirvió de la técnica para dotar de un sello personal su trabajo, utilizó la solarización, un

velado parcial de la imagen durante el revelado y los fotogramas obtenidos sin cámara al colocar objetivos opacos y translúcidos sobre el papel sensible y exponerlo a la luz, «rayografías» las llamó. En realidad estos procesos de manipulación ya se conocían pero *Man Ray* sin ser su descubridor supo potenciarlos con criterio artístico e ironía surrealista. Se le atribuye la frase lúcida: «Yo fotografío lo que no puedo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar». Un buen amigo de *Man Ray* fue el innovador *Marcel Duchamp* que en 1912 presentó su célebre cuadro en París «Desnudo bajando una escalera», en el que se reflejaba la influencia de la fotografía en las vanguardias de la pintura.

A pesar de múltiples discrepancias, pintura y fotografía se entremezclaron y con variadas experiencias convivieron en esta trayectoria histórica. Actualmente el medio fotográfico, muy difundido y extendido en casi todas las ramas profesionales, ha buceado interiormente para encontrar en el ámbito de la creación una expresión propia al margen de influencias pictóricas.

Ha sido un largo itinerario en el que, después de copiosos intentos, los logros específicamente fotográficos ya tienen sus características peculiares.

Hay que destacar que la fotografía aportó desde el principio una nueva visión de la realidad, el desenfoque, el enfoque selectivo, la sensación de movimiento al registrar una estela difusa y la congelación de éste, además de un nuevo concepto de la composición. Todos estos aspectos formales eran nuevos para la pintura.

A pesar de todo aún subyace, para unos pocos fotógrafos, la herencia pictórica, la mítica pincelada a la hora de sensibilizar soportes como si esa huella característica fuera certificado de arte. La presentación de las fotos en galerías suele vestirse con marcos, cristales y passepartouts; son restos de referencia a patrones clásicos. La fotografía, con su soporte propio: el papel, debe bastarse para expresar y comunicar nuevas fronteras que se encuentran, no en los materiales y factura utilizada y sí en lo más íntimo de nuestros conceptos personales.

Desde sus comienzos, la fotografía se extendió como una mancha de luz que descubría imágenes en los rincones más apartados y nos mostraba personas, lugares y acontecimientos desconocidos.

Los fotógrafos de antes y ahora han analizado infinidad de posibilidades temáticas y plásticas, desde la belleza de las formas del desnudo a la agresión y destrucción del cuerpo humano. Los objetos han

sido tratados unas veces como importantes piezas arqueológicas y otras como desperdicios de consumo. La grandeza de la Naturaleza exaltada al plano de lo espiritual y registrada así mismo con su imparable poder de destrucción. Hay amantes de lo sublime y exquisito y buscadores de lo sórdido y trágico.

La hipotética *fototeca mundial* es un enorme almacén de trozos de sentimientos, emociones y fantasías. Intenciones que suman instantes robados al tiempo detenidos sobre el papel. Un gran inventario ecléctico donde se mezclan todas las tendencias, modas y modos. Este numeroso grupo de filósofos de la imagen amplían y desmenuzan ámbitos desconocidos, existentes a veces en nuestro entorno y otras creados desde la realidad interior de sus mentes.

Es un gigantesco archivo desbordante al que fotógrafos universales han dedicado parte de sus vidas a transmitirnos sueños, contagiarnos creencias, denunciar infamias y un sinfín de emociones no exentas de encanto y poesía.

No es un catálogo ordenado y completo, pero sí el más vasto mosaico del tiempo realizado por individuos atentos y sensibles durante más de 150 años a los cambios artísticos, sociales, políticos y psicológicos. Hoy podemos mirarnos en esa galaxia de imágenes como en un gigantesco caleidoscopio o un enorme espejo roto. Nunca antes de la fotografía existió una colección tan amplia de fragmentos congelados de la vida.

Para la gran mayoría, la fotografía evidencia la realidad y a la ilustración se le asigna la capacidad de interpretación más o menos fantástica. La fotografía en este aspecto nos engaña doblemente: desde su representación y porque se le otorga la incuestionable virtud de mostrarnos la verdad. Así es como muchas fotografías y mensajes publicitarios nos llegan con sofisticadas manipulaciones que suelen ser aceptadas en ocasiones como reales.

La manipulación es inherente al acto fotográfico desde el punto de vista, el encuadre y fundamentalmente la ideología de su autor, siendo una cuestión de ética que el fotógrafo transmita su verdad sobre lo que nos muestra en los planteamientos documentales. Creo que uno de los caminos de la fotografía como testimonio podría consistir en una puesta en escena cuidada, recreando la intención de lo que queremos comunicar, sería una "reconstrucción de la realidad". Quizá este falso documento daría una información más sincera que la foto directa sujeta a la ambigüedad de la instantánea.

Un buen ejemplo es el trabajo del gran fotógrafo *Robert Doisneau*, muerto en 1994. En un principio fue grabador, ejerció el reportaje fotográfico con eficacia y recreó escenas características, algunas tan emblemáticas como "El beso ante el Ayuntamiento". Su actitud me parece ejemplar pues sintetiza la libertad de expresión. Intencionadamente provocó otros trabajos con intención testimonial: su serie de fotos que recogen las expresiones de distintos observadores ante la pintura de un desnudo femenino que hizo colocar próximo al escaparate de una galería de arte, es una auténtica información que plasma, a través de la expresión de los espectadores, la moral de la época en Francia.

Habría que entender y "leer" las fotografías como abstracciones sacadas de su entorno, ya que siempre son acotaciones aisladas de su contexto. La foto en sí misma no informa, nos muestra formas, aparentes volúmenes y color, datos de lugar, dimensiones, etc. son muchas veces inexistentes al contemplar imágenes por muy descriptivas que sean. Algunos suponen que la fotografía es un lenguaje universal, no es así, sería reduccionista limitar la comunicación y función de cualquier lenguaje a la descripción formal.

La literatura, con su posibilidad de traducción a todos los idiomas, es un medio más completo, puede descubrir ambientes, dimensiones, temperatura, lugar, estados anímicos y un sinfín de datos minuciosos.

Otra cuestión sería aceptar como lenguaje universal el maridaje eficaz y complementario, no reiterativo, entre imagen-literatura. La foto aporta la descripción gráfica y el texto los datos complementarios, de hecho muchas imágenes deben su fuerza expresiva al texto que las acompaña, y viceversa. En una exposición un enunciado o descriptivo título nos indica la intención del fotógrafo, en otros casos el popular pie de foto, ese breve pero necesario texto para interpretar algunas imágenes, y en ocasiones una palabra asociada a la foto hace que ésta cambie de significado.

Sin relegar la fotografía a desempeñar un papel auxiliar al texto o al revés, las dosis de protagonismo deben estar en un equilibrio funcional y estético.

Me molesta seriamente esa manida frase que tan popular se ha hecho "una imagen vale más...", no es nunca el medio en sí mismo el que tiene cualidades, un medio es una herramienta que facilita bondades o no según sea utilizado.

En mi larga trayectoria como coautor de libros he compartido el protagonismo de la foto con el trabajo

literario y este propósito me parece justo, aunque durante mucho tiempo el fotógrafo apareció disminuido como si de un pequeño acompañante del autor literario se tratara, hoy ya no es así, las fotos, como he dicho, tienen una lectura y el texto otra, aislada cada uno desempeña su función y conjuntamente se enriquecen.

He defendido la aplicación de la fotografía como lenguaje de comunicación, ejerciéndolo desde la publicidad, la docencia y las exposiciones personales, han sido muchos años de mi dedicación al medio. Hoy no tengo tan claras bondades y verdades comunicativas de este lenguaje, son muchas las dudas que me planteo con la fotografía, su uso indiscriminado, el abuso mercantilista y su manipulación ideológica cuestionan su validez y credibilidad.

Partimos de un convencionalismo aceptado por todos, lo que la foto nos muestra es cierto, existió, sin considerar que estamos ante una imagen cerrada, rectangular, aislada de su entorno y que vemos lo que subjetivamente quiere su autor.

La foto nos ayuda a reavivar el recuerdo, es un magnífico estimulante de la memoria, una referencia del pasado y nos facilita pistas gráficas de cómo fueron o cómo éramos. Es incluso, en ocasiones, un valioso talismán para investigadores, pero ese documento del pasado puede mentirnos, el propio acto de posar ante la cámara es un instante en ocasiones artificial, el gesto se petrifica, la actitud se modifica, el vestuario se prepara para la ceremonia del retrato, normalmente es un acto para dejar constancia de alegría y felicidad. Curiosamente la mayoría de fotografías familiares y los retratos profesionales recrean acontecimientos amables, todo se endulza y se ve afectado con una sencilla puesta en escena.

Si este abundante inventario social de antes y ahora fuera reflejo de la vida cotidiana se tendrían que haber retenido y constatado también los momentos y situaciones menos amables. Hay pocos ejemplos que traten la cruda y difícil realidad social.

Algunos profesionales como *Nan Goldin*, que fotografía su propio cuerpo después de ser maltratada, y *Larry Klark* que nos muestra adolescentes norteamericanos víctimas de la violencia, el sexo y las drogas y unos pocos más critican la aparente sociedad feliz, pero son de difícil digestión para la conciencia popular que prefiere no ver o conocer que la supuesta sociedad del bienestar tiene su lado sombrío.

Si entendemos la fotografía, sólo como un medio de representación y reproducción, estamos limitando

sus posibilidades de una gran riqueza expresiva multidisciplinar de la cual surgen autores que, personalizando su obra, prestigian su trabajo.

Es antes del disparo, en la gestación de la idea, donde se confiere significado conceptual a la foto de autor y este sentido, impregnado de subjetivismo, el que personaliza la obra.

Aunque una función utilitaria de la fotografía sea la descripción, hace ya mucho que se investiga en campos experimentales, al margen de aplicaciones prácticas o comerciales. Las tecnologías digitales y las opciones manipuladoras del ordenador, con la percepción creativa del fotógrafo, nos ofrecen posibilidades que en estos casos nos apartan del documento, creando sensaciones de inquietud y duda ante las imágenes. De cualquier forma, como ya hemos dicho, la fotografía nunca supuso ni supone garantía total de realidad fiable y si ahora se mezcla la sofisticada técnica y la imaginación, lo que se aumenta es su poder icónico libre de referentes identificables, lo que podríamos definir como creatividad.

Acreditar la verdad por cualquier medio informativo es cada vez menos creíble y para la fotografía la etiqueta de documento-verdad ha desaparecido. Hace muchos años que el poder filtra, controla y manipula formando parte del sistema político de muchos países.

Somos víctimas de un aluvión de imágenes que nos saturan debilitando nuestra reacción ante los acontecimientos. Esta sobredosis de información rápida y continua hace que perdamos la capacidad de opinión, especialmente en los hechos dramáticos que debían concienciarnos como el hambre, las guerras y multitud de tragedias, pero que, a fuerza de reiteración se instalan en nuestra mente de forma cotidiana, blanqueando su significado, disminuyendo su comunicación y que olvidamos con facilidad.

Hoy podemos decir que hay consenso en la hibridación artística, los "ismos" han dejado paso a un tratamiento ecléctico en las técnicas y los materiales donde la fotografía y otras manifestaciones artísticas se complementan. En nuestros días no consideramos que el medio empleado determine cualidades intrínsecas, muchas prácticas artísticas se mezclan para facilitar el mejor resultado a la intención del autor y lo que importa es que despierte el interés, nos mueva a la reflexión o nos haga vibrar. Lejos queda la ortodoxia puritana de estilos, tendencias o modas que defendía la fotografía aislada de otras aplicaciones.

La fotografía puede escandalizar, provocar, desnudar, criticar, ironizar o deformar si obedece al criterio del autor, el espectador siempre tendrá la soberana libertad de aceptar o rechazar la obra.

Mi propósito ha sido crear algunas dudas sobre una práctica ampulosa que casi todos conocen o creen conocer. Estas aparentes contradicciones expuestas, y muchas otras, están en el medio y podrían cuestionar la buena salud de la fotografía. Existe el

temor de que el imparable avance técnico provoque la masificación de imágenes, esperemos que ese caudal inconmensurable no ahogue la calidad.

La fotografía, aunque tiene difícil ampliar la capacidad de experimentación que la pintura en su milenaria trayectoria nos ha legado, seguirá viva con sus ventajas de inmediatez y versatilidad siendo un eslabón más en el fluir del arte hacia el futuro.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO ILMO. SR. D. ENRIQUE MESTRE ESTELLÉS

*Ilustrísima Sra. Directora General.
Excmo. y Magnífico Sr. Rector de la Universidad de
Valencia.*

*Ilustrísimos Sres. Académicos.
Señoras y Señores:*

Hoy la Academia se enriquece acogiendo en su seno a *D. Francisco Jarque Bayo* y con él, a una de las más novedosas ramas del arte, especialmente, si se le compara con las ya tradicionales de la Pintura y Escultura, porque los avances técnicos, que a la postre y desde siempre son los que empujan los nuevos caminos plásticos, se suceden con tal rapidez, que quizás el mundo real, tal como lo conocemos a través del arte, esté ya en un proceso acelerado de desaparición, para convertirse todo en un gran conglomerado / masa de "realidad virtual". Me estoy refiriendo, como habrán podido adivinar, a la Fotografía, que sin duda ha sido la pionera de todo el proceso enunciado.

Nuestro nuevo miembro corporativo sucede en el sillón académico al *Ilmo. Sr. Ricardo Muñoz Suay*, cineasta y director de la filmoteca de la Generalitat Valenciana. Hombre siempre comprometido con sus ideas, y al que la vida apenas le permitió disponer del tiempo necesario en su breve paso por la Academia, para que pudiera transmitirnos su experiencia y conocimientos, y en cambio sí lo tuvo, para dejar su huella profundamente humana entre nosotros.

D. Francisco Jarque Bayo ha querido elegirme para la contestación de su discurso. No creo que sea por mis conocimientos o mi facilidad para la oratoria o la réplica. Él mejor que nadie sabe que no las poseo. Pienso que debe haber sido por afecto, por amistad. Una amistad que nació allá por los años sesenta, cuando coincidimos trabajando como grafistas en una pequeña agencia de publicidad valenciana. Desde entonces, y aunque nuestras vidas han seguido por derroteros diferentes

durante largos períodos de tiempo, siempre hemos mantenido contacto, hasta que finalmente, querido Paco (permíteme que te tutee, no podría hablarte de otro modo) hemos vuelto a encontrarnos. Primero, en la Escuela de Artes Aplicadas de Valencia donde impartes tu magisterio y transmites tu experiencia, y ahora aquí, en esta magna institución que es la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Nuestro nuevo académico ha indicado en su discurso que el invento de la fotografía ha estado desde el principio interrelacionado con la pintura, e indudablemente aporta datos en los que se constata que los primeros investigadores interesados en este nuevo campo fueron científicos, litógrafos y pintores. Pienso que cualquier invento surge, se desarrolla y progresa, ante la necesidad de poner en práctica una intuición, una idea.

El resto es cuestión de tiempo, técnica y observación, que tal vez es la palabra que mejor define a los creadores, ya sean artistas o científicos. Por eso él nos habla de *Durero* con su "aparato virtual", de *Canaletto* y *Wermer* con su cámara oscura para "calcar del natural", del científico *Senebier* y de todos aquéllos que han ayudado con sus investigaciones a desarrollar este maravilloso y fascinante medio.

No es de extrañar que en determinado momento, ante las posibilidades realistas de la fotografía, el pintor *Paul Delaroche* proclamase: "desde hoy está muerta la pintura". No creo que la intención del arte, desde Altamira hasta nuestros días, haya sido copiar la realidad. Su función ha ido siempre mucho más lejos: dotar a las formas de esa aura personal, mágica o espiritual y al mismo tiempo representativa de la época en que se desarrollan. Por eso los períodos más exacerbados e ingenuamente realistas suelen ser a menudo los menos interesantes.

En su recorrido histórico remarca también cómo la pintura y fotografía, a pesar de sus diferencias iniciales, se entremezclan. Pintores que utilizan la cámara, fotógrafos que pintan, resumido todo en esa

lúcida frase de Man Ray: "Fotografía lo que no puedo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar".

Considero, sin embargo, que lo más interesante del discurso son las reflexiones personales que el nuevo académico ha hecho sobre su propia visión de la fotografía, reflexiones atrevidas, que nos pueden llevar a posiciones filosóficamente encontradas, como cuando nos habla de esa "re-construcción" de la realidad, esa puesta en escena para "re-crear" la intención que el fotógrafo-artista quiere comunicar, es decir, su verdad.

Otra observación lúcida, ligada a su trayectoria profesional de colaborador en la edición de infinidad de libros, es aquélla en la que apunta el marriage eficaz y complementario entre fotografía y literatura, en donde un pie de foto o un título descriptivo, puede hacer cambiar el significado que hubiésemos deducido de contemplar la imagen sola.

En otro párrafo comenta que la fotografía no es sólo un medio de representación y reproducción (que lo es), sino que es antes del disparo, en la gestación de la idea, donde se confiere significación conceptual a la foto, y es este sentido, impregnado de subjetivismos el que personaliza la obra.

Es precisando la idea, a través de la razón y la técnica, como finalmente puede obtenerse una obra de arte.

El arte, se nos ha enseñado siempre, es un lenguaje universal, yo diría el más universal.

No puede haber un lenguaje privado, dice Wittgenstien, todo idioma humano para serlo, necesita ser comprendido por otros y tiene por objeto compartir el mundo de los significados con ellos.

Asistimos en este final y principio de siglo, como apunta Paco Jarque, a la gran revolución de la tecnología digital, en la que la mezcla de imaginación y técnicas sofisticadas nos abocan a un mundo nuevo e irreal como dijimos anteriormente, y es precisamente esa "realidad virtual" la que empuja el arte hacia nuevas y desconocidas metas.

Si hasta aquí hemos hecho un recorrido somero por algunas de, a nuestro modo de ver, más interesantes anotaciones de su discurso sobre la fotografía, hagámoslo ahora por su *currículum vitae*.

Nunca he encontrado a una persona que buscase menos el honor de los premios, prueba de ello es que siempre se ha negado a participar en este tipo de confrontaciones, y a pesar de ello:

—En 1981 obtuvo el Premio a la Libertad Expresiva de la Unión de Periodistas de Valencia.

—En 1985, Premio Turia por su labor fotográfica continuada.

—En 1988, Premio Cavanilles del Centro Excursionista de Valencia.

Como vemos, galardones todos a una trayectoria profesional y a tomas de posesión frente al trabajo y la vida.

Nació en 1940, y en el 58, es decir a los 18 años, comienza ya a trabajar en el laboratorio *Maxim*. En el 62 se incorpora a la agencia de publicidad *Publipress* en calidad de fotógrafo, pasando posteriormente a director del *Estudio Gráfico* y finalmente a director de arte.

Como vemos, no hay en su *currículum vitae* un solo paso por facultades o escuelas superiores, prácticamente todo su desarrollo intelectual está basado en la experiencia: 45 exposiciones personales y 48 libros publicados dan fe de ello...

Hay hombres que, como *Borges*, basan casi exclusivamente su conocimiento en el mundo de los libros, y otros en los que la vida es la base de su desarrollo intelectual. Pensar a través de los ojos, como diría *Richard Wolheim*. En el caso de *Paco Jarque*, es la "vida vivida", apurada e incluso agotada hasta el límite, si fuera menester. No sólo se ha interesado por la fotografía, aunque lo conozco desde siempre con su cámara a mano, también ha tenido una gran preocupación por las culturas populares, sobre todo por aquéllas que él considera genuinas, así como por los últimos vestigios de tradiciones y artesanías, en los que todavía se palpa el hálito de la verdad, que vemos agonizar y desaparecer lentamente.

Imbuido de este espíritu ha recorrido toda España y Portugal, Brasil, Colombia, Méjico, Chile, Turquía y Marruecos, a donde pude acompañarle en una de sus múltiples visitas. También ha visitado innumerables países del continente europeo, pero indudablemente no son éstos últimos los que más le interesan. Son los primeros con su vida intensa y caótica los que marcan sus preferencias, los que le permiten con su vida intensa y caótica los que marcan sus preferencias, los que le permiten entremezclarse con el pueblo, vivir sus fiestas, visitar alfares, degustar su cocina y recoger con su objetivo todo un repertorio de paisajes e imágenes fascinantes, que han quedado grabadas en su cerebro y en sus negativos para deleite de todos.

Empujado por su romanticismo y por su amor a este mundo fantástico y rico de las culturas populares que veía agonizar y queriendo de alguna manera

contribuir a evitar su desaparición, inauguró el *Lleó de Ferro*, una tienda de exquisiteces artesanales elegidas personalmente y traídas a Valencia de entre lo mejor que encontró en sus innumerables viajes, que era en realidad lo que verdaderamente le interesaba y que terminó naturalmente en fracaso, porque tal vez no encontró demasiadas almas gemelas y sensibles en nuestra querida Valencia.

Pero, porqué introduzco en un discurso académico ésta mezcla de cultura, comercio y arte... pues porque sin ellos la figura de *Paco Jarque* quedaría desdibujada, incoherente, sin una explicación lógica de su propio desarrollo intelectual y artístico.

Él siempre ha dicho que no es un artista, que es un profesional de la fotografía. Pero ¿qué es en realidad un artista? Desde que *Duchamps* expuso su célebre "Fontaine", el horizonte de la creación artística se ha ensanchado considerablemente. Manejar una cámara, elegir el motivo, el encuadre, la luz, la composición y que todo al final responda a la idea que el propio fotógrafo nos quiere transmitir son, en realidad, parámetros similares a los que maneja el pintor.

Pero a *Paco Jarque* su subconsciente plástico le delata, incluso cuando se trata de imágenes tan pretendidamente duras como las de su exposición "*Paisatge al carbó*", en cuyo catálogo escribe:

"El propòsit es situar l'espectador davant una amarga i sarcàstica visió que en molts casos és fins i tot fortament bella, una contradicció assumida a l'hora d'associar mort, bellesa, referent pictòric".

Llegado este momento y para finalizar, quiero tomar prestadas las palabras lúcidas y esclarecedoras de su eterna colaboradora *M.^a Àngels Arazo*, escritas para el catálogo de su exposición "*Imatges viscudes*" 1965-1995". En estas pocas líneas se define prácticamente la personalidad y el pensamiento de *Paco Jarque*:

"Mordaz, crítico, con buena dosis de humor para mostrar lo que produce coraje, humano hasta lo impensable; detestando la sociedad en la que se halla inmerso; buscando entre un pueblo que le fascina y le rebela, con amor, con desprecio, con asombro, Jarque fotografió la realidad que le impactaba a lo largo de 30 años. Sería muy fácil relatar que comenzó denunciando el franquismo y los militares desfilando con nazis en la procesión del Corpus, donde también los caballeros católicos-apostólicos-romanos condecoraban sus pechos con medallas, para terminar en una actualidad de holocausto, donde han ardido

árboles y esperanzas, ante un desgarrador "grito" más fuerte y desgarrador que lo representó Munch.

Sin embargo, obviando esta lectura iconográfica por demasiado manifiesta, y aunque ofrece tanto en la plástica como en la intención, una obra de múltiples vertientes que responden a su compleja personalidad, donde la espontaneidad para expresar arquetipos, como un campesino, un guardia civil, o una clavariesa, ceden ante el estudio riguroso de una serie de fotografías como "Aproximació al cos de la dona" que sólo se resuelven en la observación, y el análisis pertinaz de la anatomía femenina fragmentada centímetro a centímetro, porque sólo así en la esencia de la línea y la sombra, se puede amalgamar tanto equívoco, belleza y erotismo".

El desnudo de la mujer es y será un tema recurrente e inagotable que le ha llevado a igualar un vientre grávido con las piedras que orillan un río. *Jarque*, no hay que olvidarlo, es un escenógrafo que mueve personajes, viste o despoja de ropa, maquilla, disfraza, coloca sus estatuas y hasta les incita a la expresión deseada, como certifican las referencias pictóricas a las ya citadas "*Paisatges al carbó*", donde inventa una nueva primavera para *Boticelli*, o recrea otro *Adán* y *Eva* como *Durero*.

La síntesis fotográfica de tres décadas delata la impronta de la selección y *Jarque* se ha decantado por múltiples imágenes en las que muestra otra de sus inquietudes, la preocupación por la arquitectura popular e industrial que desaparece en aras de la especulación. Las cuevas de *Paterna*, el modernismo del *Cabanyal* y las casas de una *Malvarrosa* que ha quedado en el recuerdo, son más que suficientes para dejar constancia de una acusación; pero tales temas urbanos comparten la atención con la geometría de los campos arados, que le sugestionan por su carencia ornamental; y con las representaciones barrocas y fellinianas, de desfiles procesionales. Auténtico, con una sensualidad que igual a un vaso comunicante transfiere al objetivo, mediterráneo como la poesía de *Estellés* o la prosa de *Manuel Vicent*, *Jarque* vive y goza; reniega y lucha, y se confiesa una vez más en sus imágenes... Inconfundibles.

Es este pues la imagen «real y virtual», «negativa y positiva» de este artista-fotógrafo o fotógrafo artista que tanto monta, del hombre que ha sido elegido nuevo académico de número de la Real Academia de San Carlos de Valencia, *Ilmo. Sr. Don Francisco Jarque Bayo*.

HOMENAJE AL EXCMO. SR.

D. FELIPE M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, EN EL ACTO CELEBRADO EL DÍA 21 DE DICIEMBRE DE 1999

ÁLVARO GÓMEZ-FERRER BAYO

Académico Conservador

*Mi querido D. Felipe
Excmas. e Ilmas. Autoridades
Ilmos Srs. Académicos
Srs. Y Sras.*

Un día, hace ya casi 30 años, entré en este edificio, sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y del Museo de Bellas Artes de Valencia, con objeto de valorar los problemas que le afectaban y proponer algunas soluciones desde el punto de vista arquitectónico. No podía imaginar entonces que quedaría ligado a ambas instituciones y que esa relación iba a permitirme conocer profundamente a D. Felipe M.^a Garín, miembro activo de la Academia y pocos años después nombrado presidente de la misma.

Es cierto que, en una primera época de esa doble relación, mi preocupación se centraba más en las propuestas para la mejora y adecuación de las instalaciones del Museo, y que mis contactos eran más frecuentes con su hijo Felipe entonces su director. Pero la Academia estaba ya muy presente porque se trataba en el fondo de adecuar lo mejor posible los espacios a las necesidades de ambas instituciones. De hecho, y durante algunos años, formé parte del Patronato del Museo que se constituyó a finales de 1973 y en donde la presidencia de honor estaba confiada al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes, D. Felipe Garín desde el año siguiente.

Por aquellas mismas fechas, y durante toda su vigencia a lo largo de diez años, compartimos también una difícil tarea como miembros de la Comisión de Protección del Patrimonio Histórico Artístico de Valencia, en la que D. Felipe ponía su experiencia y conocimientos artísticos y su criterio de mediación, ante muchos de aquellos expedientes a veces sin aparente solución. Esa actitud de buscar siempre el consenso, dentro de una irrenunciable postura de independencia, se hizo aun más patente, desde que en 1976 asumió la presidencia de dicha Comisión y que duró hasta la extinción de la misma en 1983.

Poco tiempo después fui propuesto como Académico de Número de la Real de San Carlos, y desde mi toma de posesión mi relación con D. Felipe se fue haciendo cada vez más estrecha, ya que él me otorgó toda su confianza desde el primer momento, proponiéndome pocos años más tarde como Secretario de la Corporación. Fue ese periodo, el que conformó una continua relación entre los dos, al tener que compartir muchas de las preocupaciones que se situaron en el corazón de la Academia, al decidir ésta pasar a una nueva etapa, acorde con las necesidades y evolución de la sociedad y que supuso un cambio radical de la misma, especialmente en su relación con la Administración Autonómica. Es de justicia decir que el Presidente de la Academia, D. Felipe, no solo aceptó sino que promovió muchos de esos cambios que hoy constituyen el nuevo marco estatutario y jurídico de la Academia y que la configuran tal como hoy la podemos ver. Es decir, una Academia renovada, con unos Estatutos democráticos, con un Convenio con la Generalitat Valenciana, y con una presencia cultural activa en nuestra Comunidad.

He sentido la necesidad de presentar estos apuntes que encuadran mi relación con D. Felipe para mostrar ante ustedes que mi cariño por su persona y mi admiración por su labor tantas veces callada, y algunas incomprendida, se ha fraguado en batallas compartidas, en ilusiones comunes, y por qué no decirlo en algunos logros ganados.

Yo no he sido su alumno de la Facultad de Filosofía y Letras o de la Escuela de Bellas Artes. He sido, sin embargo, su alumno de la Academia, y creo que por ese motivo la Academia me ha permitido ser quién personalice en nombre de todos sus miembros, ese entrañable homenaje de afecto y de reconocimiento por la generosidad con la que se entregó a ella.

Ustedes me permitirán que más allá de su dilatada biografía, de su importantísimo curriculum, imposible de resumir sin faltar a espacios y aspectos

importantes de su trayectoria profesional, trace algunos rasgos de su persona.

D. Felipe Garín pertenece a una familia enraizada en la más pura tradición valenciana, la de artesanos y productores de tejidos de seda, industria que es sin duda un referente de Valencia. Desde su tatarabuelo Garín, hasta su padre, Maestro del Arte Mayor de la Seda, varias generaciones trabajaron la seda, y hoy, otras ramas de esa familia continúan manteniendo ligado el apellido a esa industria.

Otro referente de una tradición conservada es el que se refiere al mantenimiento de un nombre propio. Su bisabuelo Mariano, hombre caritativo que acostumbraba a cuidar enfermos en el hospital de Valencia, puso por nombre Felipe a su hijo en honor del santo bienhechor de los enfermos San Felipe Neri. Así es como hoy, hay una saga de Felipe Garín que comprende ya cinco generaciones desde el abuelo de D. Felipe hasta su nieto. Pero como yo creo que el nombre cristiano marca de una cierta forma algunos trazos de la persona, yo veo manifestados en D. Felipe algunos de esos rasgos de bondad y de atención por los demás que el santo compendiaba.

En cuanto a su formación, vocación y vida profesional, D. Felipe tiene algunos rasgos que lo identifican con otros famosos historiadores del arte españoles. Por citar uno casi anecdótico, diremos que forma parte de una serie de historiadores y teóricos del arte cuya formación se fraguó, no solo en esta disciplina, sino que estuvo precedida o acompañada de una formación jurídica como D. Eugenio D'ors, D. Elías Tormo, o el marqués de Lozoya.

Se licenció Garín en Derecho en 1929 en la Universidad de Zaragoza siendo abogado en ejercicio en el turno de oficio en el Colegio de Abogados de Valencia desde 1931 hasta 1936. Pero no satisfecho con la abogacía se licenció en Filosofía y Letras en la sección de Historia de la Universidad de Valencia en 1934. Es interesante recordar cómo eran en aquella época los estudios artísticos: cinco alumnos en la sección de Historia, de la cual el Arte constituía apenas una pequeña parte de las materias. Hay que pensar por tanto que la formación tenía mucho de autodidacta, por más que la relación profesor alumno fuese más intensa que la que hemos conocido la mayor parte de nosotros.

Al terminar sus estudios, su primera intención fue volcarse en la enseñanza secundaria como profesor de Bachillerato, pero un encuentro que D. Felipe señala con precisión el 28 de Julio de 1934, con D.

Antonio Blanco, catedrático de Teoría e Historia del Arte, le hizo cambiar el rumbo de su vida felizmente para los que hemos seguido o compartido su preocupación por el Arte. Era Blanco el depositario de la herencia académica de Domenech, el cual había sido el introductor en España del pensamiento artístico de Worringer, Wolflin, Spengler, y de las corrientes estéticas alemanas que conformaron el substrato cultural de aquellos años.

Fue Blanco el que aconsejó a D. Felipe orientarse en otra dirección, y siguiendo sus recomendaciones comenzó en octubre de ese mismo año la enseñanza en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado nombrado por el Claustro de esa Escuela hasta junio del 36.

En 1935 comienza su dilatada producción investigadora con su primera publicación "Aspectos de la arquitectura gótica valenciana", producción interrumpida por la guerra civil y que se reanuda en 1940 con "Las crisis históricas del arte figurativo". Mención aparte merece su tesis doctoral "La Academia Valenciana de Bellas Artes" publicada en 1945 y reeditada en 1993, que constituye un profundo estudio desde su fundación hasta el final de la ocupación napoleónica. Sus publicaciones en las revistas españolas de arte son innumerables, casi todas ellas referidas a Valencia. Entre sus libros merece lugar aparte la "Historia del Arte de Valencia" publicada en 1978 y los Catálogos Monumentales tanto de la ciudad como de la provincia de Valencia.

A D. Felipe se le debe también una serie de investigaciones monográficas sobre distintos artistas valencianos, sobre variados aspectos de la arquitectura, pintura y escultura, así como la documentación catalogada de los fondos del Museo de Bellas Artes del cual fue su director.

Hoy tiene en prensa dos libros que esperamos no tarden en ser publicados y que constituirán un regalo para los que apreciamos su conocimiento de las personas y la profundidad de su análisis artístico. El primero de ellos lleva por título: "Elías Tormo. La novela de un sabio". El segundo y más esperado, sus memorias tituladas "Mi siglo XX".

Sin embargo, y a pesar de su gran fecundidad investigadora y su capacidad de inventariar y catalogar, lo que a D. Felipe le ha interesado siempre más, hasta el punto de constituir su verdadera y profunda preocupación, ha sido la relación entre el hombre y el arte de tal forma que las publicaciones o conferencias que están presentes en su memoria tienen títulos tan significativos como: "La vida como

obra de arte" 1944, "Fecundidad estética del malessar" 1941, "Riesgo y desventura de la belleza" 1974, entre otros.

En 1940 fue elegido Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En 1942 Catedrático Numerario por oposición de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia nombre con el que se había transformado la Escuela de San Carlos en la que Garín había sido profesor antes de la guerra. En 1944 Doctor en Filosofía y Letras. En 1952 Catedrático por oposición de Historia General del Arte en la Universidad de La Laguna. En 1953 Catedrático de la misma materia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia.

Director de la Escuela Superior de Bellas Artes, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Director del Museo de Bellas Artes, Presidente de la Real Academia, los cargos docentes y académicos de D. Felipe por no citar otras responsabilidades en departamentos o instituciones de investigación, muestran el talante de una persona que ha hecho de su vida un servicio a la causa de la docencia y la investigación del arte. Y ello en el sentido más profundo y fecundo. Como una misión para la que él se sintió llamado aquél señalado día de 1935.

Su deseo ha sido transmitir a sus alumnos el concepto más esencial del Arte. Del Arte como expresión auténtica de la Belleza. Y de la Belleza como expresión de la Bondad. El Arte como vivencia transfundida, como transcendencia del Ser. En definitiva la Estética como motor de los sentimientos más nobles del Hombre. Hay toda una teoría de los valores artísticos que no me corresponde a mi desarrollar en esta contestación académica, y que pertenece a los parámetros y a la conciencia más íntima con la que Garín ha desarrollado su labor docente. Y la respuesta de los hados ha hecho que a lo largo de muchos años y a través de muchas generaciones de alumnos él haya sentido que había acertado y que muchos de sus discípulos recuerden sus enseñanzas y lo que había de más noble en ellas.

Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid, de las de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, de Santa Isabel en Sevilla, de San Jorge en Barcelona, de la Purísima Concepción en Valladolid, así como miembro de número de otras muchas instituciones culturales de nuestro país, y académico correspondiente de diversas Academias europeas e iberoamericanas. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San

Carlos de Valencia, de nuestra Academia, durante veinticinco años, aquí en lo que él consideraba casi como su segunda casa, ha desarrollado una intensa y fecunda labor de custodia de las obras de arte que la Academia conserva como legado artístico de generaciones, de consejo y dictamen técnico cuando era requerido, y de dirección prudente en su gestión diaria. Y digo diaria porque al menos en los años que yo he conocido la vida interna de la Academia, raro era el día que D. Felipe estaba ausente.

D. Felipe Garín es un hombre de fe. De fe profunda. Que cree en el hombre y que cree en los valores trascendentes del hombre. Que cree que el Arte contribuye a formar al hombre y que el hombre puede ser mejor con una formación estética. Que hay una profunda y misteriosa relación entre estética y moral. Y que predicando la Belleza se mejora al hombre. Y eso es lo que ha hecho Garín durante toda su vida.

D. Felipe ha sido un hombre de vocación. Ha sido un hombre de vocación servida con técnica. Quiero decir que ha empleado gran parte de su vida en formarse técnica o profesionalmente como se quiera decir, para hacer llegar de la mejor forma posible a sus alumnos esos sentimientos y convicciones, a la vez que transmitía sus conocimientos artísticos.

Su satisfacción ha sido el haberse proyectado en la juventud, y haber recibido una respuesta gratificante a lo largo de los años, respuesta que se extiende sin duda a sus compañeros de Academia para los que siempre fue también un maestro.

Si queremos encontrar un punto débil como todas las personas tenemos podríamos hablar de una cierta timidez, que ha constituido su propia limitación, en la medida que esta timidez desembocaba a veces en ansiedad, a veces en temor. Temor a lo desconocido y que quizá fue la causa de su absoluta vinculación con su ciudad de la que apenas ha salido y a la que siempre ha regresado rápidamente. Quizá como él mismo dice le ha faltado un violín de Ingres, y se ha sentido a veces sin herramientas. Le ha compensado con creces su absoluta confianza en la providencia de Dios, y a aquellos puntos débiles les dio salida por el Arte.

Hombre modesto y generoso, no tiene D. Felipe, y lo digo a título de ejemplo, ni siquiera ningún ejemplar de las primeras ediciones de sus libros. Hombre de paz, sigue predicando la paz que constituye su mayor deseo y ese deseo es el que estoy seguro quiere que transmita en esta sesión académica.

Como dijo un poeta inglés "Soy parte de lo que se cruza en mi camino". Picasso solía decir "Yo no

busco, encuentro". Yo diría para terminar que D. Felipe Garín ha tenido la capacidad, la intuición y la sensibilidad para reconocer en un encuentro personal y a lo largo de diferentes ocasiones en su vida la llamada de una vocación y de un destino al que luego siempre ha sido fiel.

Ha tenido el don reservado a unos pocos mortales de descubrir por casualidad un camino que quizá buscaba solo vagamente, y que ahora, al volver

la vista atrás, aparece con toda nitidez como el único camino que merecía la pena ser recorrido. Todos nosotros, y especialmente sus compañeros de Academia que hoy le rinden homenaje, le dan las gracias por haber podido acompañarle en un trecho del camino. Muchas gracias D. Felipe.

Valencia, 21 de Diciembre, 1.999

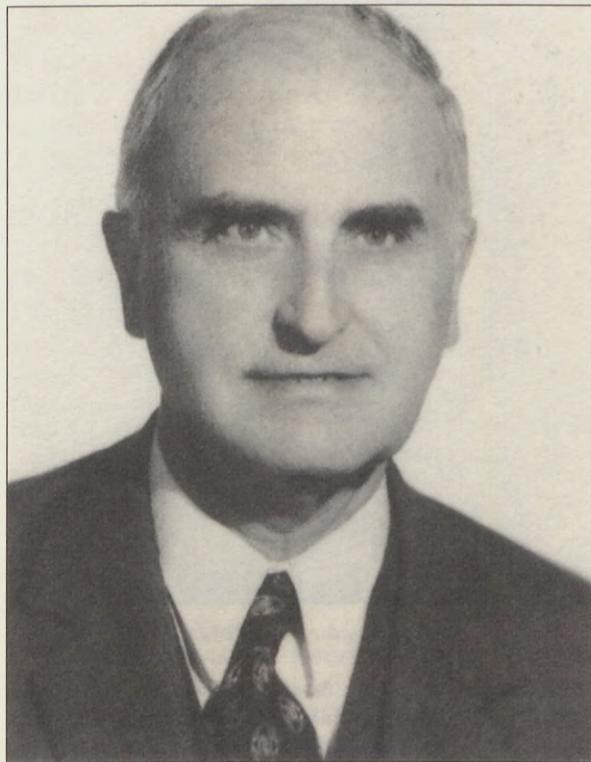
FELIPE MATEU Y LLOPIS

Académico de Honor (+13 de abril 1999)

Personalidad ilustre e importante en la historiografía valenciana era la del *Excmo. Sr. D. Felipe Mateu y Llopis* (Valencia, 1901 - Barcelona, 1998), profesor universitario de una gran formación humanística y fecundo investigador, experto en Numismática, cuyo saber científico se halla impreso en *Titula y cursus de Felipe Mateu y Llopis: Su obra científica al conmemorar el LXXXIII aniversario* (Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1984), un repertorio «vademécum» que recoge toda su producción, entre la que cabe citarse diversos estudios de Archivística y Diplomática; sobre las figuras de *Pérez Bayer, Luis Vives* y *San Vicente Ferrer*; así como las aportaciones a la historia monetaria de época ibérica, romana y visigótica, entre otras investigaciones especializadas (como «La Ceca de Valencia»).

Doctor en Letras por la Universidad de Madrid y facultativo del Cuerpo de Museos, Archivos y Bibliotecas, en 1931 fue nombrado Director del Museo Arqueológico de Tarragona y de su Biblioteca Provincial. Destacada fue, de igual modo, su intervención, en época de la Guerra Civil, en el salvamento del patrimonio arqueológico, artístico y documental, siendo nombrado tras la misma Director de la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona y accediendo en 1943 a la Cátedra de Paleografía y Diplomática de la Universidad de Oviedo, y dos años después a la de la Universidad de Barcelona, siendo pensionado para proseguir estudios en Portugal por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Académico, miembro correspondiente y socio de honor de varias instituciones y corporaciones (miembro de las Sociedades Internacionales de Numismática de París y de Nueva York; Consejero de Honor perpétuo de la Institución Alfonso el Magnánimo; Académico Numerario de la Real Academia de Cultura Valenciana, etc.), se cuenta en su haber con numerosas conferencias pronunciadas, siendo asiduo colaborador del Diario «Las Provincias» durante más de cuarenta años, realizando una



Don Felipe Mateu y Llopis

importante divulgación de los temas más diversos, así como de la revista «Archivo de Arte Valenciano», «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», «Hispania», «Saitabi», «Ampurias» y «Arbor».

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en reconocimiento a su trayectoria profesional, le nombró Académico de Honor en 1994, tratando su discurso de toma de posesión sobre el tema «La Real Academia de San Carlos en mi memoria, 1901-1992» glosando la historiografía valenciana, particularmente la figura de *D. Elías Tormo* y su «Guía» de *Levante* tan precisa y concretada por los historiadores de arte.

JAVIER DELICADO

AMADEO ROCA GISBERT

Académico Correspondiente (+1999)



Don Amadeo Roca Gisbert

Artista fecundo, con una larguísima vida en activo, fue el **Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert** (Valencia, 1905-1999), celebrado pintor retratista y de paisaje, formado a caballo entre Florencia (de donde aprendió de los grandes maestros) y París, luego instalado en Ibiza (la vibrante luz ibicenca de la que tanto tuvo a gala plasmar en sus lienzos) y más tarde en Madrid, en cuyo estudio de la calle de Claudio Coello, se gestó gran parte de su producción pictórica; taller que sería frecuentado por numerosos otros artistas allí formados: Carlos Franco, María Luisa Rojo, Manuel Narváez y otros.

Prontamente iniciado en los rudimentos del bello arte de la Pintura en la Escuela de Artesanos con Manuel Sigüenza, adquiere una sólida formación, prosiguiendo sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y alcanzando diversas menciones en los Premios Roig, siendo becado en 1928 en Florencia (Italia) por la Diputación Provincial de Valencia, obteniendo con su obra «Lagarterana» una Medalla de Plata

en la Exposición del Salón Internacional de Artistas Franceses, celebrada en el Grand Palais, de París, en 1933; y obra que sería portada de la prestigiosa revista danesa «Tidens Kvinder».

Pensionado por la Casa Velázquez, en 1944 participa en la Exposición de Pintores Españoles, y en 1954 obtiene una Primera Medalla en la Exposición «Pintores de Africa», siéndole concedida en 1958 una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Profesor de «Dibujo vivo del natural» en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, a partir de 1963 su participación en exposiciones va a ser frecuentísima en todo el territorio nacional, exponiendo con asiduidad en la Galería Plá y Círculo de Bellas Artes de Valencia, Salón Cano de Madrid, Sevilla y otras ciudades; mientras que en la década de los años noventa le serán dedicadas dos antológicas: En 1994, en la Casa Velázquez de Madrid; y en 1998-1999, en la Sala de Exposiciones Museísticas Caja Sur, de Córdoba, y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, no sin un año antes haber adquirido la Generalitat Valenciana la totalidad de la obra de **Amadeo Roca** existente en su estudio madrileño, fruto de sus más de setenta años de trabajo.

Su obra está presente en colecciones estatales y privadas de Francia, Suiza, Alemania, México y España.

En Madrid, la Facultad de Bellas Artes le otorgó en 1984 la Medalla de Oro, y la Casa Velázquez le concedió la Medalla de Honor de la citada Casa en 1994, mientras que el Ministerio de Cultura de Francia en el mismo año le nombró Oficial de la Orden de las Artes y las Letras, contando, además, en su haber, con otras altas distinciones.

En reconocimiento a su trabajo pictórico, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le nombró Académico Correspondiente en 1978.

En 1996, en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla fue leída la Tesis Doctoral «Amadeo Roca Gisbert, su vida y su obra», a cargo de Antonio J. Barragán de las Cuevas, que sirve de colofón a su trayectoria artística.

JAVIER DELICADO

JOAQUIN RODRIGO VIDRE

Académico de Honor (+Julio de 1999)



Don Joaquín Rodrigo Vidre

El Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre (Sagunto, 1901 - Madrid, 1999), marqués de los Jardines de Aranjuez, fue insigne compositor valenciano de trayectoria universal, «Premio Príncipe de Asturias de las Artes, 1996» y doctor «honoris causa» por la Universidad Politécnica de Valencia. Autor del celebrado «Concierto de Aranjuez», cuenta en su dilatada trayectoria musical una amplísima discografía, que servirá de puente cultural o de nexo, a golpe de pentagrama, entre el siglo XIX y XXI, abarcando su producción: piano, guitarra, orquesta, vocales, ballets, zarzuelas y corales.

Formado con Francisco Antich y Eduardo López-Chávarri, en 1927 se traslada a París, realizando estudios de Composición con Paul Dukas, su maestro (a cuya memoria dedicará en 1935 la «Sonata del adiós» para piano), ciudad en la que entablará amistad con Manuel de Falla y con Victoria Kamhi (con la que casará en 1933). En 1939, por sugerencia del guitarrista Regino Sainz de Maza y el marqués de

Bolarge, compondrá en París el «Concierto de Aranjuez» para guitarra y orquesta, obra que le consagrará internacionalmente, y año en el que se instalará definitivamente en Madrid. En 1943 su «Concierto heroico» para piano le hará acreedor del Premio Nacional de Música y de la Cátedra de Música «Manuel de Falla» de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, de la que será profesor.

En años posteriores el repertorio de su obra será vastísimo, pudiendo citar títulos como «Ausencias de Dulcinea» para bajo, cuatro sopranos y orquesta; «Invocación y danza» para guitarra; «Fantasías para un gentil hombre», cuyo estreno se llevó a cabo en San Francisco (USA), «Concierto de estío», «Himnos nupciales» o «Líricas castellanas», entre otras.

Miembro de diversas instituciones y corporaciones, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en correspondencia a su brillante trayectoria musical, le nombró Académico de Honor en 1968, versando su discurso de ingreso sobre el tema «En torno a la creación musical».

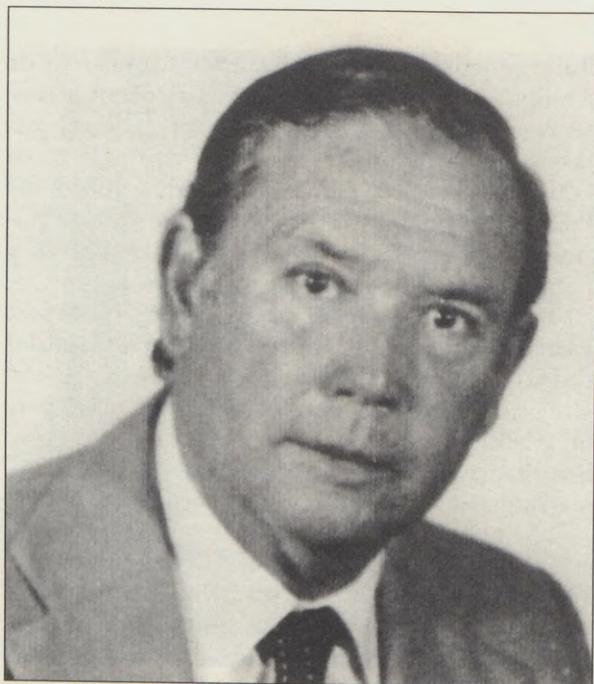
El maestro Joaquín Rodrigo contaba en su haber, entre otras altas distinciones, con la Medalla de Oro y Miembro de Honor de la Generalitat Valenciana, que le fueron concedidas en 1987; así como la Distinción al Mérito Cultural, otorgada por el Gobierno Autónomo en 1995; mientras que el Gobierno Francés en 1998 le concedió la orden de Comendador de las Artes y las Letras, máximo galardón cultural del país galo.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la clausura de su curso académico 1995-1996, rindió homenaje al maestro Rodrigo, siendo el Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Gascó Sidró en aquella ocasión el encargado de glosar la personalidad del ilustre compositor y músico saguntino.

JAVIER DELICADO

SALVADOR OCTAVIO VICENT CORTINA

Académico de Honor (+20-X-1999)



Salvador Octavio Vicent Cortina

El **Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina** (Valencia, 1913-1999) fue un celebrado escultor, en cuya obra se mostró fiel representante de la tradición clásica, siempre en esa búsqueda de la pureza de volúmenes dentro de una misma línea, heredada de la Antigüedad griega y romana, y del Renacimiento italiano. Su viaje a Italia le abriría un mundo lleno de posibilidades, que le afianzaría en su criterio de continuar esta tradición artística.

Nacido en el seno de una familia de artistas e hijo del también escultor Carmelo Vicent Suria, realizó sus estudios en Madrid en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, siendo posteriormente becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, ampliando su formación en Roma y Florencia.

Asiduo expositor en Concursos y Certámenes, en su palmarés cuenta la obtención de Primera, Segunda y Tercera Medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas de 1945 a 1950, participando, además, en numerosas exposiciones

individuales y colectivas, y siéndole dedicada una exposición antológica en Valencia, en 1986, celebrada en el Centro Cultural de Bancaja.

Catedrático de Escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia (en el viejo edificio del exconvento carmelitano de la calle Museo) y de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, simultáneo la docencia con la obra de taller, siendo de su mano numerosas esculturas talladas en piedra o en madera, realizadas por encargo, que hoy presiden el ornato de espacios públicos (en Valencia, la Fuente Monumental de la Universidad y el Monumento al maestro Serrano, entre otros grupos escultóricos; y en Moguer, Huelva, el Monumento a Juan Ramón Jiménez), o bien se hallan presentes en Instituciones, Organismos oficiales, museos (en Valencia, en el Museo Nacional de Cerámica «González Martí» y Museo de Bellas Artes «San Pío V») y templos.

Herederero de la tradición de José Capuz y Carmelo Vicent, **Octavio Vicent**, en su faceta de modelador, destaca la cualidad del dominio del cuerpo humano, logrado mediante la copia del modelo del natural, impregnando a la obra definitiva (esculpió muchos bustos de una fresca vivencial y de un realismo pleno, como los dedicados a Eduardo Sanchis, Amalia Sopena o Francisco Lozano).

De interés será, de igual modo, la producción de temas religiosos que elaborará, basándose en obras del barroco español, y que estudiaría con motivo de su estancia en Valladolid (la obra de Gregorio Fernández).

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en atención a los méritos que concurrían en su dilatada vida profesional, le nombró Académico de Honor en 1988, versando su discurso de ingreso como Miembro de la Corporación sobre el tema «Escultura española contemporánea». Dos años antes había pronunciado el discurso de la sesión inaugural del Curso Académico 1986-1987, sobre «José María Bayarri en su centenario».

La vida y obra del artista se halla glosada en un volumen monográfico que en 1986 publicara Vicent García Editores, titulado «Octavio Vicent, la serena belleza».

JAVIER DELICADO

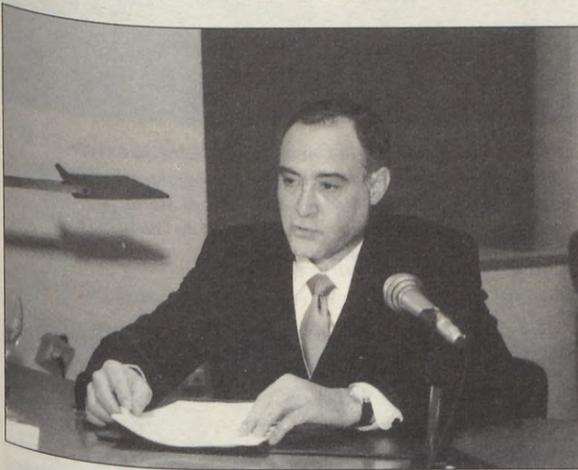
MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO, 1998-1999

En cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se da lectura a la Memoria del curso anterior, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, que se desarrollan en los epígrafes que siguen.

1. SESIÓN INAUGURAL.

En conmemoración de la festividad de San Carlos, tuvo lugar el día 25 de noviembre de 1998.

Se iniciaron los actos bajo la Presidencia del Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, a quien acompañaban en el estrado la Ilma. Sra. Directora General



El Ilmo. Sr. Don Juan Ángel Blasco Carrascosa en su discurso de ingreso como Académico Correspondiente coincidiendo con el acto de apertura del Curso Académico 1998-1999.

(Foto: Paco Alcántara).

de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, Dña. Consuelo Císcar Casabán, Autoridades y Académicos. Abierta la sesión hizo uso de la palabra el Secretario General Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer, quien procedió a dar lectura a la Memoria del Curso 1997-1998. A continuación tomó la palabra el Ilmo. Sr. D. Juan Angel Blasco Carrascosa, Doctor

en Bellas Artes y Presidente de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, quien pasó a dar lectura a su discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la Institución, disertando sobre el tema «Tres escultores, tres miradas: Ricardo Boix, Amadeo Gabino, Miquel Navarro», obteniendo general aplauso por su brillante intervención, y cuyo texto se publica en las páginas del último número de la revista Archivo de Arte Valenciano, portavoz y órgano de esta Real Academia. Seguidamente, el Presidente hizo entrega al Sr. Blasco Carrascosa de la Medalla y Diploma acreditativos de su condición académica. Cerró el acto el Sr. Presidente, glosando la trayectoria profesional del nuevo recipiendario y la presencia activa de la Real Academia de San Carlos en la vida artística valenciana a lo largo de sus más de doscientos años de historia, subrayando a la vez la relevancia de la misma como primera Entidad consultiva de la Comunidad Valenciana, proyectos y programa de actividades para años venideros. Igualmente se refirió al Convenio de colaboración que tiene suscrito con la Generalitat Valenciana, declarando finalmente inaugurado el curso académico 1998-1999.

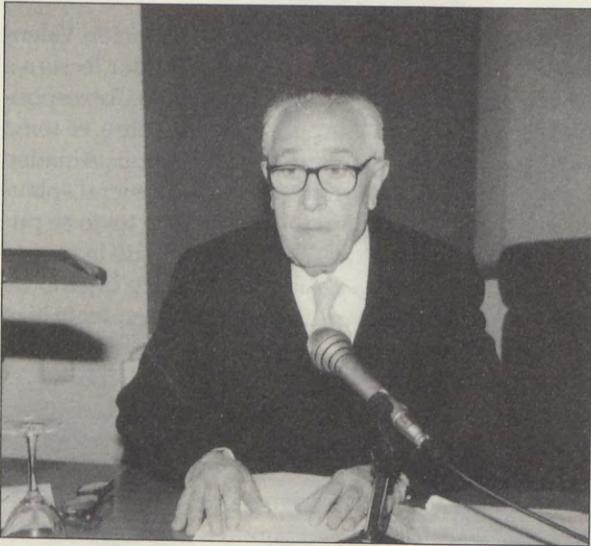
2. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS.

Período 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 diferentes ocasiones, entre Juntas Ordinarias, de Gobierno, Extraordinarias, Estatutarias, de Secciones y Públicas. De los acuerdos y resoluciones adoptados, queda constancia en el correspondiente Libro de Actas.

Las Juntas Ordinarias (la de 15 de diciembre celebrada en Alicante) se ocuparon de asuntos propios de la Corporación; las de Gobierno y Extraordinarias, en particular, del Convenio establecido con la Generalitat Valenciana y del préstamo de obras de arte para exposiciones; las Estatutarias, de la redacción y aprobación de los nuevos Estatutos de la Institución; las de

Sección, de temas especiales relativos a cada una de ellas; y las Públicas, de la celebración de ciclos de conferencias, conciertos, masters y seminarios, así como del ingreso de nuevos académicos.

Entre las sesiones extraordinarias de carácter público merece destacarse la celebrada con motivo del 231 Aniversario de la fundación de la Academia, el 9 de marzo de 1999, en la que intervino el Académico



El Ilmo. Sr. José Martínez Ortiz en su discurso de ingreso como Académico Correspondiente coincidiendo con el acto del 231 Aniversario de la fundación de la Academia. (Foto P. A.)

Correspondiente, Ilmo. Sr. D. José Martínez Ortiz, Doctor en Ciencias Históricas y Cronista oficial de Utiel, quien disertó sobre el tema «El templo gótico de Santa María de Utiel», haciendo expresa mención de los valores arquitectónicos y recibiendo a continuación el Título y Medalla acreditativos de su condición académica.

Tuvo lugar en Alicante el día 15 de diciembre, la clausura del ciclo de conferencias dedicado a «La Pintura Valenciana del siglo XIX», que la Academia venía celebrando desde mayo a diciembre de 1998. En dicho acto, el Ilmo Sr. D. Manuel García Guatas, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y Vicerrector de Extensión Universitaria, disertó sobre el tema «Mariano Barbasán (1864-1924) y los pintores valencianos de su época». Dentro del mismo ciclo, el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello, en Castellón, el día 24 de noviembre, disertó sobre el tema «La estética del siglo XIX y los pintores valencianos».

Entre los actos públicos organizados por la Academia hay que destacar el celebrado en Castellón el día 17 de Noviembre de 1998 en el que intervino el Presidente en funciones de la Academia Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, quien disertó sobre la obra por él publicada «La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Historia de una Institución».

También en acto público celebrado el día 5 de mayo del año en curso la Real Academia hizo entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes - 1998, a la Universitat de València (Estudi General), recibiendo la distinción y el Diploma acreditativo, en nombre de la Universitat, el Rector Magnífico de la misma Excmo. Sr. D. Pedro Ruiz.



El Rector Magnífico de la Universitat de València Excmo. Sr. D. Pedro Ruiz recibiendo de manos del Presidente de la Academia Excmo. Sr. D. Salvador Aldana la Medalla al Mérito en las Bellas Artes - 1998, concedida a la Universitat de València (Estudi General). (Foto P. A.)

Es de reseñar también sendas audiciones musicales celebradas en el claustro de la sede de la Academia los días 16 y 23 de julio, dentro de los «Concerts de Estiu», programados por la Academia e interpretados por Master Trío y el Cuarteto Martín y Soler.

3. ACTO DE CLAUSURA

Se celebró el pasado día 20 de junio y en ella tomó posesión como Académico de Honor el Excmo. Sr. D. Pere M^a Orts i Bosch, quien recibió la Medalla y Diploma de su condición académica.

Seguidamente, el Ilmo. Sr. D. Manuel Bas Carbonell, miembro del Consell Valencià de Cultura y mantenedor del acto, leyó el discurso de clausura del Curso Académico, titulado «Cinco siglos de Arte Valenciano en los libros de viajes extranjeros».



El Excmo. Sr. D. Pere Maria Orts i Bosch en su toma de posesión como Académico de Honor de la Institución. (Foto P. A.)

4. ELECCIONES DE CARGOS DIRECTIVOS DE LA ACADEMIA

Tras la aprobación de los nuevos Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con



Los Académicos Sres. Gómez-Ferrer, Esteve Edo, Nassio Bayarri, Salvador Aldana y Salvador Seguí, miembros integrantes de la nueva Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Foto P. A.)



El Ilmo. Sr. D. Manuel Bas Carbonell en su disertación con motivo de la clausura del Curso Académico 1998-1999. (Foto P. A.)

fecha de 16 de febrero se celebró sesión extraordinaria con el fin de constituir la mesa electoral, que daría como resultado la formación de la nueva Junta de Gobierno.

Desde la fecha indicada y tras su elección por un período de cuatro años, la nueva Junta de Gobierno queda así constituida:

- Presidente, *Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.*
- Vicepresidente, *Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch.*
- Secretario General, *Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez.*
- Conservador, *Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.*
- Bibliotecario, *Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García.*
- Tesorero, *Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo.*

5. NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADÉMICOS.

En nombramientos de Académicos de Honor, en sesión de 12 de enero de 1999 se acordó por unanimidad nombrar Académico de Honor al Excmo. Sr. D. Pere María Orts i Bosch, eminente historiador y Premi de Les Lletres Valencianes 1996, en reconocimiento a su labor como investigador y a su papel como mecenas en el mundo del arte, quien tomó



El Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer en su toma de posesión como Académico de Número en la lectura de su discurso. (Foto P. A.)

posesión del cargo en el acto público celebrado por la Academia el día 22 de junio, recibiendo la Medalla y el Diploma acreditativos de su condición académica, coincidente con la clausura del curso académico 1998-1999.

Y en lo que concierne a Académicos de Número, en acto público celebrado el día 17 de diciembre, tuvo lugar la toma de posesión del Académico electo Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer, quien pronunció su discurso de ingreso sobre el tema «El Director de Orquesta», contestándole en nombre de la Corporación el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello, y recibiendo a continuación la Medalla y el Diploma de su condición académica, cerrándose el acto con la actuación del Grupo Instrumental de Valencia, compuesto por la soprano Rut Rosique y el propio recipiendario como director, que interpretaron obras de Igor Markevitch.

6. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS.

La Corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de dos de sus Miembros de Honor y dos de sus Correspondientes.

En sesión de 6 de julio se dio cuenta del triste fallecimiento del Académico de Honor y compositor valenciano Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre, Medalla de Oro de la Generalitat Valenciana; personalidad sobre la que la Academia prepara la edición de una medalla conmemorativa que realizará el escultor y Académico de Número Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. También durante el mes de octubre pasado hay

que dejar constancia del fallecimiento del Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina, acreditado escultor y Académico de Honor, Premio Nacional de Escultura.

En la Junta de 12 de enero se notificó el fallecimiento del Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Perezgil, celebrado pintor, miembro del Consell Valencià de Cultura, cuya obra está presente en importantes museos y colecciones públicas y privadas.

Y en la Junta de 4 de mayo se dio cuenta del óbito del insigne pintor y Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert, quien estaba en poder de la Medalla de Oro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y de la distinción de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa.

A los familiares de estos ilustres académicos la Academia les expresó su más sentido pésame y viva condolencia, haciéndolo constar así en acta.

7. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL.

Muchos han sido los acuerdos de la Academia en lo que concierne a felicitaciones expresados a sus Miembros por las actividades relevantes celebradas en el transcurso del curso académico 1998-1999.

Del mismo modo la Academia hizo extensiva su felicitación a los Comisarios de aquellas exposiciones en las que la Academia estuvo presente con sus fondos artísticos. Así, la Real Institución felicitó al profesor Dr. D. Javier Pérez Rojas, Director del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, por el Comisariado llevado a cabo de la Exposición «Tipos y paisajes», celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia y por la redacción del Catálogo de dicha Exposición. De igual modo, la Academia expresó su felicitación al profesor Dr. D. Fernando Benito Domenech, Director del Museo de Bellas Artes de Valencia, por su contribución al éxito de la Exposición «La luz de las imágenes», que tuvo lugar en la Catedral Metropolitana de Valencia, en la cual participó la Academia con el préstamo de algunas de sus obras.

En cuanto a adhesiones, en Junta General de 12 de enero la Real Academia acordó adherirse a la solicitud del Ayuntamiento de Valencia, de rotular una calle en la ciudad dedicada al arquitecto Enrique Viedma Vidal. De igual modo, en sesión de 13 de abril, hizo lo propio en la petición realizada por el Rvdo. D. Francisco Gil Gandía, Párroco de la Iglesia de la Santa Cruz, ante el Ayuntamiento de la ciudad, para que



Reunión de Reales Académicos en Santa Cruz de Tenerife (19-20 octubre de 1999), con la participación de la valenciana representada por su presidente Excmo. Sr. D. Salvador Aldana y Bibliotecario Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez

se instale un busto dedicado al escultor Damián Forment, en la plaza de la Santa Cruz, de Valencia, honrando la memoria del citado escultor.

También, la Academia ha estado presente en diferentes acontecimientos de la vida valenciana (muestras, exposiciones, actos culturales), representada en la figura de su Presidente, o en la de aquellos miembros de la misma en los que ha delegado tal función. De entre estas actividades cabe destacar la invitación formulada a la Corporación por la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, de Santa Cruz de Tenerife, con motivo de la celebración en la ciudad canaria durante el mes de octubre pasado del Congreso dedicado a «Las Academias del siglo XXI», participando en la misma una representación de la de San Carlos, encabezada por su Presidente. De igual modo, la Academia ha creado sendas becas de investigación para jóvenes investigadores Licenciados en Historia del Arte o en Bellas Artes, que tendrán su vigencia durante el año 2.000.

Asimismo, y según lo acordado en la Junta General celebrada el día 4 de mayo y posteriores, la Academia procederá a la publicación de las Actas de las conferencias celebradas de mayo a diciembre de 1998, con motivo del ciclo dedicado a «La Pintura Valenciana del Siglo XIX»; a la edición del libro «Las enseñanzas de la Pintura y Escultura en la Academia durante el siglo XVIII», de 1773, a cargo del Presidente de la Institución Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández; y a la publicación del «Inventario de los fondos documentales del Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San

Carlos», llevado a cabo por los investigadores Doña Angela Aldea y Don Javier Delicado.

En cuanto a candidaturas a Premios, en Junta Ordinaria de 5 de octubre de 1999 se propuso para el «Premio de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero de Música, 1999», la candidatura del compositor y musicólogo valenciano Francisco Llácer Plá, a solicitud de la Sección de Música de la Academia.

Por último, dentro de este apartado, se acordó designar al Ilmo. Sr. D. José María López Piñero, Catedrático de Historia de la Medicina, para que pronuncie el discurso inaugural del Curso Académico 1999-2000; así como que la revista «Archivo de Arte Valenciano», en su edición del año 1999, se dedique en Homenaje a Velázquez.

8. MOVIMIENTO DE FONDOS ARTÍSTICOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS.

Diversas son las obras de escultura y pintura, propiedad de la Real Academia, que han participado en exposiciones dentro y fuera del país, merced al Convenio de colaboración suscrito entre la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En sesión de 3 de noviembre y con carácter excepcional se accedió al préstamo temporal de la obra de Francisco de Goya, «Juegos de niños: la pídola», con destino a la exposición monográfica que sobre dicho pintor se celebró en el Museo de Lille (Francia), prorrogada luego a Filadelfia (USA), y aceptada por la Academia en sesión de 12 de enero de 1999.

En sesión de 15 de diciembre se accedió al préstamo temporal de diversas obras solicitadas con destino a la exposición «La fortuna de los Borgia» y la obra del Padre Pozzo con destino a la exposición «La luz de las imágenes», celebrada en la Catedral de Valencia de febrero a agosto de 1999.

En sesión de 9 de febrero se tomó el acuerdo del préstamo temporal de varias obras de fines del XIX, con destino a las exposiciones dedicadas a los pintores Francisco Domingo e Ignacio Pinazo, celebradas en Valencia y Alicante.

En sesión de 13 de abril se autorizó el préstamo temporal del lienzo titulado «El Quijote velando las armas» del pintor José Segrelles Albert, para la Exposición organizada por el F.C. Barcelona, en homenaje al citado pintor valenciano. También se autoriza la cesión del cuadro titulado «Secano», del pintor y Académico de Número D. Francisco Sebastián para que figure en la exposición «50 años en la pintura de

Francisco Sebastián», celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En sesión de 4 de mayo se acordó acceder al préstamo temporal, a petición de la Dirección del Museo de Bellas Artes de Valencia, de las obras de escultura de Antonio Moltó y Such, tituladas «Alegoría de Granada», «El Gran Capitán» «Velázquez» y «Las Cuatro Estaciones», con destino a la exposición «Eclecticismo y Modernismo en Alicante», celebrada en Alicante a mediados de mayo de 1999. También se acordó el préstamo temporal de la obra del pintor José Felipe Parra, titulada «Carlos V recoge el pincel caído a Tiziano» para la exposición conmemorativa del 500 Aniversario del nacimiento de Carlos V en Gante, que tendrá lugar en dicha ciudad belga desde diciembre de 1999 a marzo del año 2000. De igual modo, se aprobó la cesión temporal de las obras «Después del baño», de Enrique Navas; «Esperando la pesca», de Tomás Murillo Ramos; y «Llegada de la barca» de Juan Rivelles Guillén, para la exposición «Mare Nostrum. Visiones del Mediterráneo en pintores valencianos de finales del siglo XIX y principios del XX», que tuvo lugar en Jávea (Alicante) desde el 3 de junio al 5 de septiembre de 1999. Una extensión de esta misma exposición, y según el acuerdo de la Junta celebrada el día 5 de octubre, se lleva a cabo durante los meses de octubre y noviembre, en el Museu de l'Almodí, de Xàtiva.

En sesión de 8 de junio, y a petición del Museo del Prado, se accede al préstamo temporal de la obra «Autorretrato», de Diego Velázquez, para la exposición «Pintores cortesanos del siglo XVII». Asimismo, y a petición del Ayuntamiento de Valencia, se acuerda la cesión temporal del «Busto de Damián Forment», obra del escultor y Académico de la Sección de Escultura que fue, Roberto Rubio, para exornar la plaza pública que lleva su nombre, condicionada dicha cesión a que el Ayuntamiento pueda, si lo estima conveniente, hacer una reproducción en bronce. En tal caso deberá mantener informada a esta Academia de la actuación industrial que el tema requiere.

En sesión de 6 de julio, se da cuenta de la petición de la obra libraria titulada «Observaciones sobre la práctica del arte de edificar», de Manuel Fornés, solicitada por la Universitat de València (Estudi General), para la exposición «Cases per a la Sapiència», comisariada por el profesor Dr. D. Daniel Benito Goerlich; obra que es prestada para dicha exposición. De igual modo, en la misma Junta, se notificó la petición de una serie de dibujos, grabados y

pinturas de los Camarón, por parte del Académico Corresponsable Sr. Rodríguez Culebras, con destino a la Exposición de la Fundación Caja Segorbe, a celebrar en Segorbe próximamente, accediéndose a dicha petición.

Por último, en este apartado de préstamo de obras de arte, cabe destacar, según el acuerdo de la Junta General Ordinaria celebrada el día 5 de octubre, la cesión temporal de las obras que siguen, con destino a la Exposición «Cinc Segles i un dia», que se celebrará en la sede histórica de la Universitat de València (Estudi General), de la calle de la Nave, de enero a mayo del año 2000: «Retrato de Juan Plaza», «Retrato de Jaime Ferrús», «Retrato de Luis Collado», y «Retrato de Pedro Juan Trilles», los cuatro obra de Juan Ribalta y su taller; «Planos de la Universidad Literaria (Fachada y dos plantas)», de Isidro Cano; «Planos de la Universidad Literaria (Planta, fachada, sección y planta)», de José Ramón Cuevas; «Salón destinado a la enseñanza de las Ciencias Físicas y Naturales (Planta y sección transversal)», de Manuel Sorní; «Teatro quirúrgico y anatómico (Planta, alzado y sección transversal)», de Juan Mercader; «Alegoría de Carlos III», de Manuel Camarón Melía; y el grabado «Retrato del General Espartero», de Tomás López Enguñados.

También en la misma sesión se acordó acceder al préstamo temporal de los lienzos «Retrato de Francisco Bayeu» y «Retrato de Rafael Esteve», obras del pintor aragonés Francisco de Goya, con destino a la exposición «Afinidades electivas. Goya-Goethe-Beethoven», que tendrá lugar en la ciudad alemana de Hannover del 1 de junio al 31 de octubre del año 2000, con motivo de la Exposición Universal a celebrar en dicha ciudad.

De igual modo y en la misma Junta, se trató acerca de la solicitud de la Universitat de València (Estudi General), con destino a la exposición «Cases per a la Sapiència», a celebrar en la sede histórica de dicha Institución de octubre a diciembre de 1999, de las obras «Retrato de Alejandro VI», «Retrato de Juan Luis Vives», «Retrato de Honorato Juan», «Retrato de Sebastián Vila», «Retrato de Benito Perera», de Juan Ribalta y su taller; «Retrato de Vicente Gascó», y «Retrato de Cristóbal Sales», ambos del pintor Juan Antonio Zapata; «Retrato del arquitecto Javier Goerlich», de Enrique Navas; «Retrato de Antonio Martorell Trilles», de Teodoro Andreu Ardemans; «Planos de las aulas para la Academia de Nobles Artes en la Universidad de Valencia», de Vicente Gascó; y «Plano de la fachada de la Biblioteca de la

Universidad de Valencia», de Joaquín Martínez; acordándose el préstamo de dichas obras para la exposición mencionada.

También se accedió al préstamo temporal de las obras tituladas «Sermón soporífero», de Fernando Cabrera; «La madre del pintor (Doña Concha Francés)», de Emilio Sala Francés; «Retrato de caballero del siglo XVII», de Lorenzo Casanova; con destino a la Exposición «Pintores de la Escuela de Alcoy», a celebrar en la Sala de Exposiciones de La Lonja de Alicante, desde diciembre de 1999 a enero del año 2000, y en la Sala de Exposiciones del edificio del Reloj, del Puerto Autónomo de Valencia, de febrero a marzo del año 2000.

Igualmente, en sesión celebrada el día 15 de diciembre, se atendió una petición del Ayuntamiento de Valladolid solicitando la cesión de algunos grabados de Piranesi para celebrar una exposición, estándose a la espera de contestación por parte del peticionario, quedando comisionado para las gestiones pertinentes, según lo concretado en la Junta de 13 de abril, el Académico de Número y grabador Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades.

Cabe subrayar en este capítulo la importante 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 por la geografía española y del extranjero.

9. INFORMES OFICIALES Y DE CARÁCTER GENERAL.

Muchos han sido los informes solicitados por Instituciones oficiales sobre temas de patrimonio artístico. También, la Academia, a través de sus Juntas Generales celebradas, ha elaborado diferentes dictámenes sobre obras de restauración y conservación acerca de edificios de carácter histórico de diversas poblaciones valencianas.

En sesión de 12 de enero, el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez informó sobre la petición de los vecinos del Cabanyal del proyecto de prolongación de la Avenida de Blasco Ibáñez, de Valencia, acordando la Junta solicitar información al Excmo. Ayuntamiento de la ciudad y a la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia.

En sesión de 9 de marzo, tanto Presidencia como Secretaría dieron cuenta de la presentación de dos documentos-estudio, en solicitud de que la Real

Academia emitiera informe sobre el interés histórico-artístico de la antigua iglesia de Genovés, en evitación del presumible proyecto de derribo. La Junta delegó en los Sres. Académicos Ilmos. Sres. D. Fernando Martínez García-Ordóñez y D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo, para que estudiaran las alegaciones presentadas y cuanto creyesen necesario para la emisión del informe, que permitiera a la Real Academia pronunciarse.

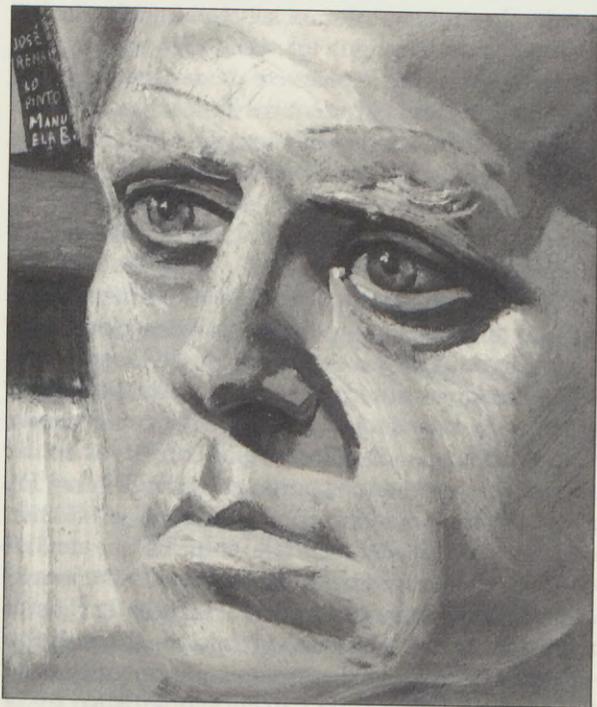
En la misma sesión, el Sr. García-Ordóñez informó del deterioro que presenta la Iglesia de Santa María del Mar, de Jávea (Alicante), de lo que ya se había tratado en anterior sesión de 15 de diciembre, así como la extensión en el tiempo -cinco años- que vienen denunciándose los efectos corrosivos en dicho edificio producidos por la cercanía del mar. En apoyo de su exposición, el propio Sr. García-Ordóñez, como arquitecto, dio lectura al informe que realizó en 1965, en el que subrayaba ya entonces la necesidad de acometer su restauración. Estudiado el tema nuevamente en las Juntas Generales de 13 de abril y 4 de mayo, se planteó la conveniencia de solicitar de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, la declaración de Bien de Interés Cultural de dicha iglesia, lo que así fue solicitado.

10. DONACIONES.

En lo referente a obras de pintura y escultura ingresadas en la Academia, en sesión de 8 de junio se notificó la donación que la familia del pintor Ismael Blat ofrecía a la Academia, de la obra, «Locura de amor divino», que fue aceptada para los fondos de la misma.

De igual modo hay que dejar constancia, según lo informado en la sesiones de 3 de noviembre, 15 de diciembre y 12 de enero, del ofrecimiento de las obras del escultor D. Salvador Vivó, fallecido en Roma, con destino a los fondos de la Academia, según deseo de la prima del pintor Doña Adela Barrachina Vivó y por mediación del albacea, Académico y escultor Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo, quedando pendiente los trámites para su ingreso en la Real Institución.

En sesiones de 15 de diciembre y 12 de enero se informó del ofrecimiento del pintor y Académico de Número Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi, de donar la obra titulada «Epitafio per a Eurídice», añadido a la que ofreció en su día con motivo de su toma de posesión en la Institución como Académico de Número, donación que se ha llevado a efecto en el transcurso del mes de octubre del presente año, y



«Retrato de José Renau» pintado por Manuela Ballester, donación a la Real Academia del Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz. (Foto P. A.)

que queda registrada, al igual que otras obras que se dirán, mediante documento notarial.

También se hace mención de la importante donación hecha efectiva en septiembre de 1999 por el Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz, de los cuadros titulados «Autorretrato» y «Retrato de José Renau», obras de la pintora Manuela Ballester Vilaseca; y «Bebedores» de Francisco Agramunt Moreno.

Asimismo, se constata, en el curso que finaliza, el ofrecimiento a la Academia de diversas obras del escultor Marco Pérez.

En otro orden de cosas, hay que subrayar como donativo a la Academia, la aportación económica de 50.000 pesetas, realizada por el pintor y Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Bényto, con destino a la edición de la revista «Archivo de Arte Valenciano», órgano y portavoz oficial de la Academia, a quien se le agradeció tan noble gesto.

11. MEDALLAS Y DIPLOMAS

En sesión de 3 de noviembre la Real Academia acordó por unanimidad otorgar la «Medalla al

Mérito en las Bellas Artes 1998», a la Universitat de València (Estudi General), por su vinculación con esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y su labor de difusión de la cultura valenciana durante 500 años, que actualmente se conmemoran.

Y en sesión de 6 de julio, acordó la Academia realizar una medalla conmemorativa del IV Centenario del nacimiento de Velázquez, quedando encargada de su realización el grabador y Académico Sr. Alegre Cremades. En igual sentido se propuso la realización de un pequeño busto de dicho pintor, para lo que quedaron comisionados los Académicos escultores que así lo desearan.

12. REVISTA «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO».

Un año más, coincidiendo con el curso finalizado se publica la revista «Archivo de Arte Valenciano», en sus números 78 y 79, correspondientes a los años 1997 y 1998, siendo veintinueve y dieciocho, respectivamente, los trabajos históricos, artísticos y musicológicos, que avalan el interés científico de ambas ediciones. A cuantos profesores e investigadores contribuyen con su desinteresada colaboración a mantener el alto nivel del órgano oficial de la Corporación, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

13. CONVENIO Y ORGANIZACIÓN INTERNA.

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 1999, debido a la addenda del Convenio que tanto la Generalitat Valenciana como la Real Academia han acordado para adecuar la fecha de caducidad del Convenio al año natural 1999, por un importe de 34.000.000 de pesetas.

Es de estimar también la ayuda económica tradicional recibida de la Dirección General de Universidades, de 1.500.000 de pesetas, y la subvención del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, de 2.000.000 de pesetas.

Por otra parte, la Real Academia, tras haber celebrado sus primeras elecciones democráticas y registrada desde febrero de 1999 por una nueva Junta de Gobierno, comenzó a reorganizar sus espacios y el funcionamiento interno de la misma, contratando



La Corporación académica reunida en sesión pública. (Foto P. A.)

nuevo personal técnico que se suma al que ya disponía.

Doña Angela Aldea Hernández, Doctora en Historia del Arte, se halla a cargo del Archivo Histórico de la Academia, llevando a cabo a su vez el intercambio de publicaciones periódicas con la revista «Archivo de Arte Valenciano», prestando asesoramiento a los investigadores procedentes de Universidades, Organismos oficiales y Entidades culturales.

Don Francisco Javier Delicado Martínez, Doctorando en Historia del Arte y Académico Correspondiente, lleva a cabo trabajos de registro y asesoramiento de los Departamentos de Archivo y de Registro, y de coordinación de la revista «Archivo de Arte Valenciano».

Tanto los investigadores Doña Angela Aldea como Don Javier Delicado han llevado a cabo el «Inventario de los fondos documentales del Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», que será publicado próximamente.

Doña Elia Iváñez Gironés está a cargo de la Secretaría de Presidencia, desarrollando el trabajo directo de asesoramiento y despacho de Presidencia.

Doña Catalina Martín Lloris, Licenciada en Historia del Arte, lleva a cabo la Jefatura de Prensa y Protocolo, en contacto con los medios de comunicación y las actividades culturales que celebra la Academia.

Doña Nuria Marco Crespo, Licenciada en Historia del Arte, se halla a cargo del Departamento de Conservación de Obras de Arte.

Doña Concepción Martínez Carratalá, Académica Correspondiente y comisionada al efecto en la

Academia por el Museo de Bellas Artes, desarrolla sus funciones en el Departamento de Administración.

En la Corporación vienen realizando servicio de prestación social sustitutoria los estudiantes universitarios D. Emilio Ricart Añón, D. Sergio Ruiz Sáez y D. Daniel Soria Martínez, por delegación de la Secretaría de Estado, Universidades e Investigación, del Ministerio de Educación y Ciencia.

14. BIBLIOTECA.

El servicio de Biblioteca de la Academia está a cargo de Dña. Carmen Rodrigo Zarzosa, Doctora en Historia del Arte, comisionada al efecto en la Academia por el Museo de Bellas Artes. La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos, intercambio y adquisición de publicaciones. En cuanto a los donativos destacan los efectuados por, el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Joaquim Michavila, que consta de valiosos facsímiles de temática valenciana; y por el Rvdo. P. D. Andrés de Sales Ferri Chulió que versan sobre diversos artistas valencianos del siglo XVIII. En el apartado de intercambios se mantiene relación con 145 Instituciones españolas y 35 del extranjero, siendo de reseñar el intercambio de duplicados con la Biblioteca de la Abadía de Monserrat, que ha enviado valiosas publicaciones de arte de principios del siglo XX, siendo un centenar los libros y dos centenares las revistas de carácter científico ingresados. El cómputo de monografías ingresadas durante el año 1999 ha sido de 250, y el de publicaciones periódicas de 117 títulos.

15. COLECCIÓN DE DIBUJOS Y GRABADOS.

Finalmente, hay que anotar que la importante colección de Dibujos y Grabados de la Academia está a cargo de la Dra. en Historia del Arte Dña. Adela Espinós Díaz, Académica Correspondiente y Conservadora del Museo de Bellas Artes comisionada para el desempeño de tal cometido.

Y con la lectura de este punto da por concluido el resumen de la memoria del curso 1998-1999, de lo que como Secretario General certifico, en Valencia, a 9 de noviembre de 1999.

El Secretario General, Salvador Seguí Pérez



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 1999

ACADEMICOS DE HONOR

S.S. Juan Pablo II

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, 4º. Tel. 96 351 28 32. 46003 Valencia.

Y 28001 Madrid. Villanueva, 36. Tel. 91 276 61 44.

Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni

Gran Vía Fernando el Católico, 24. Tel. 96 391 93 84. 46008 Valencia.

Excmo. Sr. D. Arturo Zabala López

G.V. Marqués del Turia, 45. Tel. 96 351 98 27. 46005 Valencia.

Excmo. Sr. D. Pere M.ª Orti i Bosch

Jorge Juan, 19. 46004 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 - 4.º A. 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 de la Mar, 6. Tel. 96 351 64 97. 46004 Valencia.
- 3-3-1998 Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer
C/. Sta. Amalia, 2 Torre I, 9.ª Edificio Torres del Turia. Tel. 96 362 70 73. 46009 Valencia.
- 16-11-1999 Ilmo. Sr. D. Francisco Jarque Bayo
C/. Roterós, 16, 5.ª Tel. 96 391 67 32. 46003 Valencia.
- Electo Ilmo. Sr. D. Román de la Calle
C/. Guillén de Castro, 46 Tel. 96 391 04 42. 46001 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 Grisolfá 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. Salvador Aldana Fernández.
Vicepresidente: Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch.
Secretario general: Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez.
Tesorero: Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo.
Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García
Conservador: Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo

Domicilio: Palacio de San Pío V
 San Pío V, 9. 46010 Valencia.
 Tels. 96 369 03 38 - 96 369 05 00
 Fax 96 393 48 69
 E-mail: racad.scarlos@jet.es
 http/www: realacademiasancarlos.com

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
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, 7.º. Tel. 33 76 10. Y 03002 Alicante Virgen del Socorro, 117, 13.º. 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)
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	12400 Segorbe (Castellón)

Fecha nombramiento		Residencia
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.ª Asunción Alejos Morán En Valencia: C/ Alcira, 25, 15ª. Tel. 96 384 03 87. 46007 C/ Mayor, 12	46113 Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4º. 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)
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7º. Tel. 91 243 85 50	28003 Madrid
9-1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita Apartado, 51. Tel. 96 360 25 13 Y: Avda. Blasco Ibáñez, 149-96ª. Tel. 963 72 83 49	03730 Jávea (Alicante) 46022 Valencia
9-6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera Av. Santos Patronos, 43, 4º, 7ª. 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
9-6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis Obispo Soler, 26. Tel. 96 153 04 64	46940 Manises (Valencia)
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 2-6E. Urbanización "Monte y Mar" Tel. 96 526 65 01	03016 Albufereta-Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz Calcografía, 1, 7ª, drcha. Tel. 91 573 28 43 Y: Guardia Civil, 20, esc. 5, Pta. 35. Tel. 96 361 71 33	28007 Madrid 46020 Valencia

Fecha nombramiento		Residencia
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 Pasaje de la Rinconada, 5-3. ^o Izqda. Tel. 91 207 19 97	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, 19 ^a . Tel. 96 392 29 24	03300 Orihuela (Alicante) 46003 Valencia
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
9-12-1986	Ilma. Sra. D. ^a Teresa Sauret Guerrero C/. Angel Ganivet, s/n. Chalet "Las Golondrinas" Urbanización Tabico Alto. Tel. Móvil: 609 54 64 57 Alhaurín de la Torre	29130 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 Y: C/. Zaragoza, 39-2. ^o Izqda.	02600 Villarrobledo (Albacete) 46130 Masamagrell (Valencia)
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 , 1 ^a . 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, 1. ^a . Tel. 96 360 77 79	03100 Xixona (Alicante) 46010 Valencia
17-1-1989	Ilma. Sra. D. ^a M. ^a Concepción Martínez Carratalá Doctor Guijarro, 7, 1. ^o . Tel. 96 230 04 92 C/. Jesús, 79. Tel. 96 380 42 74	46340 Requena (Valencia) 46007 Valencia
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino S. Vicente, 32, 6. ^a . Tel. 96 279 26 83	46160 Liria (Valencia)
12-12-1989	Ilmo. Sr. D. Juan Luis Calvo Aparisi La Palmera, 4, 2. ^o C. Tel. 968 86 18 76	30140 Santomera (Murcia)
3-4-1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo Y: Salamanca, 5, 7. ^o , 15. ^a . Tels. 96 333 88 17 - 96 333 22 31	12400 Segorbe (Castellón) 46005 Valencia

Fecha nombramiento		Residencia
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.º, 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, 8º. 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, 23ª. 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
7-7-1998	Ilmo. Sr. D. Fernando Puchol Cuenca C/. Arturo Soria, 319, 18 A. Tel. 91 302 36 51	28033 (Madrid)
7-7-1998	Ilmo. Sr. D. José Luis López García C/. Abderramhan II, 5-6.º B. Tel. 968 29 47 28	30009 Murcia

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento	Residencia
6-4-1954	Ilmo. Sr. Prof. Elviro G. P. Stucogni Roma (Italia)
6-3-1962	Excmo. Sr. D. Miguel Mújica Gallo Lima (Perú) Y: Embajada del Perú. Príncipe de Vergara, 36, 5.º, drcha. 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 198 00 Praha 9 Breitcetlova, 11. Tel. (+4202) 8191 53 61 (República Checa)
10-6-1980	Ilmo. Sr. D. Salvador Moreno Manzano 06600 Ciudad de México Burdeos, 37, 302. Tel. 319 32 17 D.F. (México) Y: Paseo Nacional, 74, B, ático 2 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 75011 París (Francia) Y: C/ Lirio, 3, 6.º. Tel. 96 333 41 85 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 2750 Cascais (Portugal) Y: Jorge Juan, 6, 4.º, 8ª. Tels. 96 352 77 66 - 96 394 34 34 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. 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 Trieste (Italia) Y: Telémaco, 20. Tel. 91 742 93 96 28027 Madrid
14-1-1992	Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls Blaumeisliweg, 6. Tel. 41-1-252 88 77 (Y en París) 8053 Zurich (Suiza) Y: Marqués de Sotelo, 1, 11ª. Tel. 96 394 00 52. Fax 96 394 37 49 46002 Valencia
7-1-1997	Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva Cerrada del Carmen, 36. San Bernabé Ocotepec. Deleg. Magdalena Contreras. C. P. 10300. Tel. 5 85 48 61. y 905 413 1230 México D. F.

PUBLICACIONES PERIODICAS RECIBIDAS EN EL AÑO 1998

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

Bibliotecaria

- ACADEMIA: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Segundo semestre de 1997, nº 85 ; primer semestre de 1998, nº 86.
- ACTIVIDADES. Valencia. Julio, agosto, septiembre 1998.
- AGUAI TS: Revista d' Investigació i Assaig. Xàbia. 1997, nº 13-14.
- ALBORAIA: El Periòdic. Alboraya. 1998, nº 36.
- ALL-I-OLI. Valencia. 1998, nº 127.
- ALTAMIRA: Revista del Centro de Estudios Montañeses. Santander. 1992-1993, tomo L ; 1994-1995, tomo LI.
- ANALES de Historia del Arte / Universidad Complutense. Madrid. 1997, nº 7.
- ANALES del Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. 1997, tomo XXXVII.
- ANALES del Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1989, nº 69 ; 1990, nº 61 ; 1991, nº 62 ; 1997, nº 70.
- ANALES del Museo de América. Madrid. 1997, nº 5.
- ANALES del Museo Nacional de Antropología. Madrid. 1994, nº 1 ; 1995, nº 2 ; 1996, nº 3 ; 1997, nº 4.
- ANALES de la Real Academia de Cultura Valenciana. Valencia. Segunda época, 1997, nº 72.
- ANALES de la Real Academia de Doctores. Madrid. 1998, v. 1, nº 1 ; v. 2, nº 1.
- ANNALES d' Histoire de l' Art & D' Archeologie. Bruselas. 1997, v. XIX.
- ANNALES de la Société Royale d' Archeologie de Bruxelles. Bruselas. 1996, tomo 61.
- ANTIGÜEDAD y Cristianismo: Monografías Históricas sobre la Antigüedad tardía. Murcia. 1997, tomo XIV.
- ANTIQUARIA. Madrid. 1998, nº 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167.
- ANUARIO de la Biblioteca de Cataluña y de las Populares y Especiales de Barcelona. Barcelona. 1976 ; 1979; 1982; 1986.
- ANUARIO de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo. Curso 1996-1997.
- ARBOR. Madrid. 1998, tomo CLIX, nº 627, 628 ; tomo CLX, nº 629, 630, 631-632 ; tomo CLXI, nº 633, 634.
- ARCHIVO Español de Arte . Madrid. 1997, nº 280 ; 1998, nº 281, 282.
- ARCHIVO de Prehistoria Levantina Valencia. 1994, v. XXI.
- ARCHIVO Hispalense: Revista Histórica, Literaria y Artística. Sevilla. 1995, nº 239 ; 1996, nº 240, 241.
- ARIANDA. Palma del Río (Córdoba). 1995, nº 15.
- ARS Longa. Valencia. 1992, nº 3 ; 1994, nº 5.
- D' ART / Universidad de Barcelona. Barcelona. 1996, nº 22.
- ARTE Galicia: Revista de Información de las Artes Plásticas Gallegas. El Ferrol. 1995, nº 31 ; 1998, nº 36.

- ARTIGRAMA / Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 1996-1997, n° 12.
- BARCOS de Época. Barcelona. 1998, n° 15.
- BOLETÍN: Instituto de Estudios Giennenses. Jaén. 1996, n° 162 ; 1998, n° 163, 164, 165
- BOLETÍN: Real Academia de Bellas Artes. Granada. 1993-1994, n° 4 ; 1995-1995, n° 5
- BOLETÍN: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. 1997, n° 32.
- BOLETÍN: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País = Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte. San Sebastián. 1997, tomo LIII, n° 2 ; 1998, tomo LIX, n° 1.
- BOLETÍN de Arte / Universidad de Málaga. Málaga. 1997, n° 18.
- BOLETÍN de Bellas Artes / Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. 1998. Segunda época, n° XXVI.
- BOLETÍN de Sumarios = Aurkibideen Boletina. Bilbao. 1998, n° 1.
- BOLETÍN del Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo. 1997, n° 149, 150 ; 1998, n° 151.
- BOLETÍN de la Institución Fernan Gonzalez. Burgos. 197/2, n° 215 ; 1998/1, n° 216.
- BOLETÍN de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón. 1996, tomo LXXII, n° IV; 1997, tomo LXXIII, n° I, II.
- BOLETÍN de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras «Velez Guevara. Écija. 1998, n° 2.
- BOLETÍN de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes. Córdoba. 1996, año LXVII-n° 131 ; año LXVIII-n° 132.
- BOLETÍN de la Real Academia de la Historia. Madrid. 1997, tomo CXCIV-III ; 1998, tomo CXCVI, II.
- BOLETÍN de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid. 1998, año VIII, n° 26, 28, 29.
- BOLETÍN del Museo e Instituto «Camón Aznar». Zaragoza. 1998, LXXI, LXXII, LXXIII.
- BROCHA, La : Periodico de Arte. Gijón. 1994, n° 102.
- BULLETÍ de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona. 1997, n° XI.
- BULLETIN / Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruselas. 1994/95-26.
- BULLETIN / Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruselas. 1992-1993 /1-4.
- BULLETIN des Musées et Monuments Lyonnais. Lyon. 1997, n° 4 ; 1998, n° 1, 2-3.
- BULLETIN du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Budapest. 1978, n° 51 ; 1979, n° 52, 53 ; 1980, n° 54, 55 ; 1981, n° 56-57 ; 1982, n° 58-59 ; 1983, n° 60-61 ; 1984, n° 62-63 ; 1985, n° 64, 65 ; 1986, n° 66-67 ; 1997, n° 87.
- BULLETIN van het Rijksmuseum. Amsterdam. 1997, n° 4 ; 1998, n° 1, 2-3.
- CAÑA, La. Madrid. 1997, n° 18-19.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo. Bernicarló (Castellón). 1998, n° 59.
- CIVILTÀ Montovana. Modena. 1997, año XXXII, n° 105 ; 1998, año XXXIII, n° 106.
- CLAHR. New Mexico. 1997, v. 6, n° 2, 3, 4 ; 1998, v. 7, n° 1.
- CONTRASTES: Revista Cultural. Valencia. 1998, n° 0.
- COO: Revista de Arte y Pensamiento = Revista d'Art i Pensament. Valencia. 1998, n° 1.
- CUADERNOS de Arte / Universidad de Granada. Granada. 1997, n° 28.
- DEBATS. Valencia. 1997, n° 61.

- DIMENS Arts: Cuaderno de Cultura, de Arte y Amistad. Valencia. 1998.
- ESPACIO, Tiempo y Forma. Madrid. 1997, n.º 10.
- ESTUDIS Baleàrics. Palma de Mallorca. 1997, n.º 58-59.
- FESTES Patronals. Manises. 1998.
- FRAGMENTS. Madrid. 1998, n.º 12-13-14.
- FULL Informatiu. Barcelona. 1992, n.º 1, 2.
- FUNDACIÓN Fondo de Cultura de Sevilla. Sevilla. 1997, n.º 33, 34, 35.
- GADES. Cádiz. 1997, n.º 22.
- GOYA. Madrid. 1997, n.º 261 ; 1998, n.º 262, 263, 264, 265-266.
- INFORMATIU Museus. Barcelona. 1996, n.º 32 ; 1997, n.º 36, 37 ; 1998, n.º 38, 39, 40.
- INSTITUTO de España: Anuario. Madrid. 1997.
- JOURNAL of the Warburg and Courtauld Institutes. Londres. 1997, v. LX.
- KALATOS. Teruel. 1997, n.º 16.
- KÖLNER Museums-Bulletin. Köln. 1997, n.º 4 ; 1998, n.º 1, 2.
- LETRAS de Deusto / Universidad de Deusto. Deusto. 1997, n.º 77 ; 1998, n.º 78, 79, 80.
- LIBROS y Revistas de Italia. Roma. 1996, n.º 1-2.
- LOUVRE. Paris. 1998, enero, febrero, marzo.
- MAESTRAZGO. Tarragona. 1998, época III n.º 56, 57.
- MEMORIA 1997 / Fundación César Manrique. Madrid. 1998.
- MEMORIA Curso Académico 1997/1998 / Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 1998
- MÉRIDA: Ciudad y Patrimonio: Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo. Mérida. 1998, n.º 2.
- MÉRIDA: Excavaciones Arqueológicas. Mérida. 1996, n.º 2.
- METROPOLITAN Museum of Art, The. Nueva York. 1997-1998.
- METROPOLITAN Museum of Art Bulletin, The. Nueva York. 1997/98, n.º 3 ; 1998, n.º 1, 2, 4.
- MILLARS: Espai i Història. Castellón. 1997, n.º 10.
- MINERVA: Revista del Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1996, n.º 3 ; 1997, n.º 4, 5, 7, 8, 9, 10/11, 13, 14; 1998, n.º 15, 17, 18, 19.
- MURÀ, La: Revista del Museu Municipal d'Almassora. Almassora. 1998.
- MUSEO de Pontevedra, El. Pontevedra. 1994 , v. XLVIII ; 1995, v. XLIX ; 1996, v. L.
- MUSEUMS Journal. Berlín. 1998, n.º 1, 2, 3, 4.
- NATIONAL Gallery Technical Bulletin. Londres. 1998, v. 19.
- NEW Mexico Historical Review / University of New Mexico. Albuquerque. 1998, v. 73, n.º 1, 2, 3.
- NEXUS. Barcelona. 1996, n.º 16, 17.
- NORBA-Arte / Universidad de Extremadura. Cáceres. 1996, n.º XVI.
- NOULAS: Bulletí d'Informació Municipal. Nules. 1998, n.º 248.
- ÓPERA. Barcelona. 1997-1998, n.º 26 ; 1998, n.º 27, 28, 29, 30.
- PANORAMA . Barcelona. 1996, marzo, abril, mayo, junio, noviembre ; 1997, enero, febrero, abril, mayo, junio.
- PERSPECTIVAS. Madrid. 1995, n.º 2.
- PRELUDIO. Valencia. 1998, enero, marzo, abril, mayo, junio, julio, septiembre, octubre, noviembre, diciembre.

- PRÍNCIPE de Viana. Pamplona. 1995, n° 205, 206 ;
1996, n° 207, 208, 209 ; 1997, n° 210, 211, 212, ;
1998, n° 213.
- PUNTO, El. Madrid. 1997, n° 432, 462, 465 ; 1998, n°
505, 506.
- REALES Sitios. Madrid. 1997, n.º 134 ; 1998, n.º
135.
- RS: Revista Trimestral del Centro Reina Sofía. Ma-
drid. 1998, n° 1.
- REVISTA de Estudios Extremeños. Badajoz. 1997, t.
LIII, n° 3 ; 1998, t. LIV, n° 1.
- REVISTA de la Real Academia de Ciencias. Madrid.
1997, v. 91, n° 1, 2, 3-4 ; 1998, v. 92, n° 1.
- REVISTA de la Universidad de Antioquia. Medellín
(Colombia). 1997, n° 249, 250 ; 1998, n° 251.
- RITMO: Música Clásica y Discos. Madrid. 1998, n°
694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704.
- SAITABI. Valencia. 1996, n° 46.
- SAÓ. Valencia. 1998, n° 222.
- SCHERZO. Madrid. 1994, n° 81, 83; 1996, n° 105, 110
; 1997, n° 112 ; 1998, n°, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 130.
- SEMATA: Ciências Sociais e Humanidades. Santia-
go de Compostela. 1997, v. 9.
- SIGNOS. Buenos Aires (Argentina). 1997, n° 3, su-
marios.
- TEMAS de Estética y Arte. Sevilla. 1998, v. XII.
- TESELA. Valencia. 1998, n° 28, 29, 31, 32.
- TORRENS. Torrent. 1997, n° 11.
- TURIASO. Zaragoza. 1996, v. XIII.
-

BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*. 3 Tomos. Valencia, Albatros, 1999. 1946 páginas + 1000 ilustraciones en blanco y negro.

Coincidiendo con el final del siglo aparece publicada una obra esperadísima, fruto de dieciséis largos años de trabajo, de la que es autor el doctor en Bellas Artes, Académico y crítico de arte **Francisco Agramunt Lacruz**, titulada *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, que recoge en tres tomos de casi dos mil páginas, más de cinco mil biografías relacionadas con pintores, escultores, grabadores, arquitectos, fotógrafos, artistas falleros, cartelistas, escenógrafos, orfebres, diseñadores gráficos y publicitarios, artesanos, historiadores y críticos de arte, colectivos, movimientos y grupos artísticos, academias, tertulias y revistas especializadas, acompañadas de cerca de mil ilustraciones; compendio que ha sido prologado por Vicente Aguilera Cerni, Director Fundador del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés, contando con una jugosa introducción de Miguel Angel Catalá Gorgues, Académico y Director de Museos del Ayuntamiento de Valencia, quien hace un balance acerca de los historiadores de arte que, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, se han venido ocupando de los artistas valencianos y su obra (Orellana, Arques Jover, Ceán Bermúdez, el conde de la Viñaza, Ossorio y Bernard, Vicente Boix, José Ruiz de Lihory, Martí Grajales, Igual Ubeda, Morote Chapa, Salvador Aldana, Ferrán Salvador, Lorenzo Hernández Guardiola, Eduardo Codina, Adrián Espí Valdés, Andrés Baquero Almansa, Lorenzo Belenguer, Antonio J. Gascó Sidro, Muñoz Ibáñez y otros). La obra que aquí se reseña viene a cubrir un hueco importantísimo en la historiografía del arte valenciano de fines del siglo XIX y todo el XX, habida cuenta que desde el año 1897 (momento en que el barón de Alcahalí daba a conocer su «Diccionario biográfico de artistas valencianos»), no se había acometido glossario alguno de tal envergadura.

El compendio que ha llevado a cabo Francisco Agramunt Lacruz es muy significativo por el número de registros biográficos que inserta, entre los que cabe destacar por lo exhaustivo de su tratamiento las figuras, entre otras de tan extensa nómina, de Joaquín Agrasot, José Agut Armer. Francisco Albert Roses, Andreu Alfaro, Francisco Javier Almenar, Antonio Sacramento, Francisco Badía, Antonio Ballester Vilaseca, Manuela Ballester, Pedro Bas Codina, Nassio Bayarri, Vicente Beltrán Grimal, los Benlliure, Juan de Ribera Berenguer, Francisco Carreño, Enrique Climent, Progreso, José Esteve Edo, Ernesto Furió, Artur Heras, Anzo, Genaro Lahuerta, Venancio Marco Roig, Custodio Marco, Joaquín Michavila, Antonio Muñoz Degrain, Juan Navarro Ramón, Amparo Palacios, Sanleón, Ignacio Pinazo, Juan Bta. Porcar, Luis Prades, Juan Reus, Carlos Ruano Llopis, Francisco Sebastián, Eusebio Sempere, Manuel Silvestre, Manuel Valdés y Antonio Vercher. Todas tratadas con rigor y acervo crítico, en una empresa difícil y compleja, realizada con paciente trabajo y que a partir de ahora ha de ser de obligada consulta por los estudiosos.

Escrito en un momento de madurez del autor, éste ya nos sorprendió no mucho tiempo atrás con otra obra de similares características que, aunque más modesta, no por ello menos enjundiosa. Nos referimos a su libro *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados* (Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992), que supuso una crónica de la historia del exilio artístico en tierras americanas, en la que Francisco Agramunt analiza la trayectoria y avatares de un centenar de artistas comprometidos con la plástica que a aquellos pagos tuvieron que marchar forzosamente para sobrevivir, tras el desenlace adverso de la guerra civil; obra glosada con erudición y en la que el investigador invirtió más de una década en la búsqueda de noticias, puntualmente extraídas de la prensa diaria del momento, y de datos consultados en museos y bibliotecas, además de las entrevistas personales mantenidas con los propios interesados (muchos, de muy avanzada edad),

o con sus familiares y allegados, a través de la correspondencia que de los mismos conservaban y que hoy son fuentes de la memoria.

El *Diccionario...* de Francisco Agramunt no solo contempla el estudio de los artistas nacidos en la Comunidad Valenciana, sino también el de aquellos otros foráneos y del extranjero que en tierras valencianas arraigaron sus señas de identidad: Es el caso, por citar algunos ejemplos, de Willy Ramos, Helma Vanrens, Fahed Kubesi, Egon Possehl y Siegfried Reich.

Unos índices temáticos facilitan la consulta de este gran repertorio, en una impecable y magnífica edición llevada a cabo por Artes Gráficas Soler, impresores, con una dilatada experiencia en publicaciones valencianas.

La obra de Francisco Agramunt, una de la más importantes publicadas en el siglo que finaliza, en síntesis constituye un imprescindible instrumento de trabajo, que ha de servir de eficaz ayuda a los investigadores, para conocer más de cerca la historia del arte contemporáneo valenciano.

JAVIER DELICADO

CLAVIJO GARCIA, Agustín: *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII. Universidad de Málaga, 1998, 292 páginas con 77 ilustraciones.*

Coincidiendo con el tercer centenario del fallecimiento del pintor malagueño Juan Niño de Guevara y honrando a la vez la memoria del profesor **Agustín Clavijo García** (1944-1988), autor del estudio monográfico dedicado al dicho pintor, que permanecía inédito, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, dirigido por la Dra. Rosario Camacho Martínez, acometió la feliz idea de que el citado trabajo de investigación viera la luz, divulgando la vida y obra del artista (ambiente familiar, formación, relaciones humanas, catálogo de sus pinturas, etc).

La figura de **Juan Niño de Guevara** (Madrid, 1632 - Málaga, 1688), de origen nobiliario, es la de un hombre esencialmente religioso, fiel reflejo de su tiempo, cuya máxima preocupación era la vida ultraterrena (aparte de la de procreación de hijos, 14), que queda patente en los innumerables lienzos de temática mística que desarrolló en el transcurso de su vida realizando importantes encargos, dentro de una dinámica barroca y naturalista, para el cabildo catedralicio de

Málaga (trabajando junto al escultor Pedro de Mena) y centros benéfico-asistenciales de la ciudad (ciclo del hospital-iglesia de San Julián), siendo un protegido de quien luego sería Obispo de la diócesis, Fray Antonio Enríquez de Porres.

Formado tempranamente en el taller del pintor Miguel Manrique, en el que adquiere una sólida formación dentro de la estética flamenca, tras el fallecimiento de éste marcha a Madrid a trabajar con Alonso Cano, completando la que será su definitiva impronta dentro de la tradición canesca, a la que cabe añadir su sólida formación humanística, según ya subrayara su biógrafo Antonio Palomino y luego Juan Agustín Ceán Bermúdez.

En la producción artística de Niño de Guevara cabe resaltar, por un lado, la obra de tipo religioso, dada a lienzos de gran aparato y colorido, copiados muchas veces de estampas (pues no era mucha su habilidad compositiva ni de dibujo) donde fusiona los elementos flamencos y principalmente canescos a través de numerosas figuras distribuidas en diversos planos de profundidad; y por otro lado, la retratística, prácticamente desconocida hasta nuestros días.

En lo brevemente comentado es el mundo en el que con gran profundidad ha bosquejado el profesor Agustín Clavijo García a través de su obra *Juan Niño de Guevara, pintor del siglo XVII*, que constituye un capítulo de su tesis doctoral dedicada a «La pintura barroca en Málaga y provincia», que fue publicada en 1993 en formato de microfichas.

La obra de Clavijo, que reseñamos a través de las páginas de «Archivo de Arte Valenciano», deviene estructurada en los siguientes capítulos: la biografía de Niño de Guevara; su cronología; formación, ambiente y estilo del artista; su obra tanto literaria como artística; y el catálogo crítico, que compendia las obras documentadas y no identificadas, las desaparecidas y las erróneamente atribuidas, y se completa con un apéndice fotográfico que reproduce 77 obras pictóricas del artista.

La edición, muy cuidada en su presentación, ha corrido a cargo del Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.

En síntesis, la obra comentada es de una gran significación para el conocimiento de la historia del arte español de la Edad Moderna, a la que nos aproxima, de una manera clara y precisa, las doctas investigaciones llevadas a cabo por el profesor Agustín Clavijo García.

JAVIER DELICADO

FERRER ORTS, Albert: *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi. Una aproximació a la seua història i art (segles XVI i XVII)*, Valencia, Fundació del Puig, 1999. 245 págs., 46 ilustraciones.

La *Cartuja de Ara Christi* (conocida también como la Cartuja del Puig por estar situada en el enclave geográfico de este municipio de la comarca valenciana Horta Nord) fue declarada Monumento Histórico-Artístico el 27 de agosto de 1981. Más tarde, el 4 de julio de 1996, la Generalitat Valenciana la declaraba por su parte *Bé d'Interès Cultural*. Ambos reconocimientos testimonian la singular importancia de este magno conjunto monumental, cuyos resortes históricos, sociales y artísticos han constituido el objeto de estudio del historiador del arte por la Universidad de Valencia, *Albert Ferrer Orts* (Meliana, l'Horta, 1965).

La conservación de la cartuja y su entorno se hallan hoy en una situación verdaderamente preocupante (situación que ciertamente arguye de irresponsabilidad a los poderes públicos que tienen la competencia de su preservación), por lo que ya me apresuro a exhortar desde estas mismas líneas, a la Generalitat Valenciana, para que no demore por más tiempo la necesaria y pronta recuperación de tan valioso conjunto histórico y monumental del País Valenciano. Pero bien, en realidad lo único que estoy haciendo es transmitir al raro lector de este escrito una de las propuestas que con más valentía y convicción aporta Albert Ferrer Orts en su documentado libro.

Porque desde luego, el estudio de este joven historiador del arte conjuga de un modo inusual la alta y rigurosa investigación (con gran acopio de fuentes de archivo exclusivamente exhumadas para este trabajo) con el saludable y cada vez más necesario compromiso social (ya casi debiéramos hablar de *vital*) que todo buen historiador (todo buen amante, diría yo, del patrimonio artístico y cultural) debiera manifestar en sus trabajos científicos. A mi juicio los historiadores ya no podemos permanecer recluidos en nuestra hermosa e irreprochable urna de la erudición científica (que ya es una exigente, irremplazable y gravosa responsabilidad), sino que nos compete también elevar a la opinión pública, cuando proceda, los vertiginosos y lamentables peligros por los que a menudo transcurre el intransferible —e irrepitable— patrimonio cultural de toda comunidad humana. Probablemente nuestra altiva sociedad de

final de siglo y milenio podrá presumir (que no siempre presunción equivale a consecución) de ser muy adulta en diversas materias de índole tecnológico, pero mucho me temo (al menos en lo que atañe a bastante de lo que conozco de la Comunidad Valenciana) que somos verdaderos adolescentes (o adultos un tanto raquíticos) en numerosas e importantes materias de ámbito patrimonial y cultural, o en otras muchas, no menos importantes, del tan desatendido campo de las humanidades.

Pues bien, un modo sereno, responsable y operativo de combatir esta endeble madurez cultural de nuestro país nos lo ofrece *Albert Ferrer Orts* en su elaborado libro que me complace presentar, al abordar lo que sin ningún género de dudas constituye el estudio más complejo (que no por ello definitivo) que hasta el presente se ha realizado sobre la Real Cartuja de Nuestra Señora de Ara Christi. Escribe Ferrer que lo suyo es una «modesta aportación» (p. 151), pero me apresuro a puntualizar que esta apreciación responde únicamente al noble criterio de «un historiador de tasca callada», en palabras de *Toni Molla* («La Cartoixa d'Albert Ferrer», *El Punt*, 4-VII-1999), quien desde hace unos años sirve a la historia y a la cultura de su país sin el menor atisbo de altivo protagonismo. Me parece justo señalar que Albert Ferrer es un sólido profesional de la Historia del Arte que a lo largo de diversas de sus publicaciones se nos muestra como un competente investigador de «llarg quilometratge», como escribe *Toni Molla*. Un historiador que cree en la eficacia del trabajo continuado, en silencio, y que por tanto sabe hacer de su perseverante tenacidad un espléndido ideario ético y profesional. De este modo, y como queriendo abanderarse en la *preciada moderación* tantas veces cantada por el poeta latino Horacio (*Odas*, 2.10.5), Ferrer contribuye con notables, aunque poco aparatosas aportaciones en el terreno de la historia del arte, como queda patente, por ejemplo, en su reciente monografía sobre el *Templo de los Santos Juanes de Meliana. Su arquitectura y documentación*, publicada en 1998.

Insisto, de todos modos, en que su libro sobre la Cartuja de Ara Christi es, por ahora, su trabajo más ambicioso y el que sin duda refleja un mayor nivel de madurez profesional. En su introducción Ferrer plantea con una desacostumbrada claridad —y sinceridad— los cinco objetivos que presiden el desarrollo de su investigación (fruto de una Beca de Estudios concedida por el Ayuntamiento del Puig en 1996). El primero apunta a la lógica consulta y

estudio de toda la documentación inédita (no publicada y no exhumada) sobre la Cartuja de Ara Christi. El segundo objetivo se centra en una pormenorizado análisis de todo lo publicado sobre la mencionada cartuja. El tercero se dirige a una criba y confrontación, pues sólo así se pueden detectar cuáles han podido ser los errores, repeticiones o humanos desenfoces que toda historiografía acostumbra a acarrear. Un cuarto objetivo redundante en una laboriosa recogida de fuentes gráficas (antiguas y modernas) tarea indispensable en todo buen ejercicio de historia del arte. Finalmente Ferrer reserva una parte de su libro al estudio de los valiosos esgrafiados de la Cartuja del Puig, aunque, como se verá, lo que en realidad hace es dejar esbozado un atractivo planteamiento, de tipo general, sobre los esgrafiados valencianos del siglo XVII.

A partir de lo dicho, el libro de Albert Ferrer se estructura en diez bloques fundamentales, cuyos diversos contenidos nos lleva de la mano no sólo al conocimiento pormenorizado de todo lo acontecido en la Cartuja de Ara Christi durante los decisivos siglos XVI y XVII (es decir, en sus épocas fundacional y de consolidación), sino que también nos introduce en las coordenadas socio-históricas de la Valencia de dichos siglos. El espíritu, por ejemplo, de la Orden de la Cartuja, es abordado de forma sintética en el primer bloque del libro (pp. 25-37), con sucintos repases a las paradigmáticas cartujas de Portaceli (Serra, Valencia), Valldecrist (Altura, Castellón) y Viaceli (Orihuela, Alicante), inspiradoras todas ellas, ala postre, de la del Puig.

Un segundo bloque está dedicado al trasfondo económico, social y religioso del País Valenciano moderno (s. XVI-XVII), sobre cuya trama jerárquica y de nueva feudalización, como dice el autor (p. 43), se desarrollará la fecunda renovación social y espiritual del Patriarca San Juan de Ribera (1569-1611).

El tercer bloque se dedica en exclusiva a la fundación de la Cartuja de Ara Christi, acaecida de la poderosa mano de doña Elena Roig de Artés, viuda del caballero valenciano Gaspar Artés, quien el 19 de agosto de 1584 ordena en un codicillo de su testamento que *sia fundada casa de Cartuxos que direm per nom Nostra Señora de Arachristi* (p. 55 y 169). A un puro nivel de curiosidades sorprende observar que en dicha decisión pudo haber intervenido el padre jesuita *Martín Albero*, quien además de haber sido influyente confesor de tan reputada dama, lo fue también del famoso pintor Joan de Joanes.

Procede recordar, de todos modos, que tan clarividente documento hubo que rastrearlo (como otros muchos que aparecen en el valioso apéndice documental, pp. 153-209) en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

En un cuarto bloque del libro de Albert Ferrer se nos ofrece un detallado repaso a todos los priores de Ara Christi, desde 1585 hasta 1700. Otros intentos en esta misma dirección ya fueron desarrollados por Ortí i Mayor en 1700 o en el manuscrito inédito de Sucías Aparicio que se conserva sin fecha en la Biblioteca Municipal de Valencia, pero es de justicia destacar que le corresponde a Albert Ferrer la primera y más exhaustiva confesión de todos los priores del mencionado cenobio, pacientemente exhumada por entre legajos del Archivo del Reino de Valencia y del Histórico Nacional de Madrid. Destaca el período desarrollado bajo el mandato del padre Francesc Almenar (1615-1624), en cuyos años «es planificà i s'inicià la construcció del futur cenobi d'acord amb el model de la cartoixa d'Auladei» (p. 70). De todos modos, en años y mandatos priorales posteriores al del padre Almenar, el desarrollo constructivo y de decoración de la Cartuja de Ara Christi fue incesante, con gran acopio de retablos, libros, piezas de orfebrería, pinturas y campanas (pp. 69-75).

Y llegamos así al decisivo quinto bloque del libro de Albert Ferrer, dedicado al proceso constructivo de la Cartuja de Ara Christi, sin duda una de las aportaciones más atractivas del presente estudio, al menos desde un punto de vista de historiación del arte. Es en este importante capítulo donde se nos permite conocer a muchos de los grandes y pequeños maestros que hicieron posible la construcción y embellecimiento de nuestra cartuja, entre los que merece destacarse al arquitecto carmelita, fray *Gaspar de Sanmartí*, autor de la traza primigenia. Junto a él aparecen documentados fray Antoni Ortíz, fray Pere Ruimonte, Francesc Català, Tomàs Panes, Bertomeu Fontanilla, mossén Guillem Roca y Martí Orinda, además de una larga lista de escultores, pintores, etc., entre los que a título meramente orientativo podríamos destacar al escultor aragonés Juan Miguel Orliens, autor del dorado de unas claves de bóveda, y a Joan Tormo, autor del retablo mayor (p. 84). La primera piedra de la iglesia se puso el 4 de marzo de 1621 beneficiándose diecinueve años más tarde, en 1640. Pero no sólo se aporta esta importante nómina de autores, sino que Ferrer contribuye además con una comedita valoración estilística de este importante cenobio. Digo que es comedita en cuanto que

se observan visos de un buen diseño y percepción estilísticos, aunque me apresuro a añadir, al mismo tiempo, que se trata de la parte que con más urgencia reclama una sustanciosa y deseada ampliación. Ferrer ha embastado una atractiva estructura interpretativa, pero se impone a todas luces, en un investigador de su talla, verificar y ampliar todas y cada una de sus morfologías provenientes del mundo islámico; que puede hablarse además, con razón, de muchas connotaciones góticas en el templo y en otras dependencias monásticas; que por supuesto es el gusto clasicista (¿de qué tipo de clasicismo estamos hablando?) el que, a la poderosa sombra de lo desarrollado en el Monasterio de San Miguel de los Reyes o en el Colegio del Corpus Christi, se extiende y se observa con más consistencia en muchas partes (portería, cúpula, fachada de la iglesia, claustros, refectorio, etc.) de la Cartuja de Ara Christi. Ferrer escribe que toda ella «s'emmarca en eixa convivència peculiar entre la tradició gòtica i la novetat manierisa d'inconfusible arrel castellana» (p. 85), pero yo le exhorto con el mayor ánimo constructivo a que en futuros trabajos, sin prisas y al ritmo de su estilo callado y comedido, redondee, para bien de todos, su atractivo planteamiento.

Un sexto bloque se ocupa de los destacados, aunque maltrechos esgrafiados que se observan en la cúpula, sacristía, algunas capillas y refectorio de la cartuja del Puig, probablemente realizados por el maestro de obra *Joan Claramunt* en torno a 1678. Es importante lo que aquí se plantea, pues además de lo concerniente a nuestra estricta cartuja, Ferrer se extiende, como se ha dicho en su momento, a otros muchos esgrafiados de la geografía valenciana. Es otra de las ventanas que Ferrer se permite entreabrir con todo el sigilo y olfato de un buen investigador.

Continúa un séptimo bloque dedicado al repertorio gráfico que ilustra este importante estudio, lo que permite valorar mejor algunas de las bondades y necesidades (me refiero a su estado de conservación) que conciernen a este importante conjunto monumental de la Comunidad Valenciana. Prosigue una expeditiva pero valiente y comprometida conclusión (bloque VIII), un impagable apéndice documental (bloque IX) que sanciona con autoridad mucho de lo que Albert Ferrer ha planteado en los anteriores apartados, para culminar finalmente con un extenso elenco de las fuentes y bibliografía consultadas (bloque X).

Reconoce Ferrer que «les fonts manuscrites a les quals hem accedit són, només, una part de la

documentació de la cartoixa que encara es conserva» (p. 235), lo cual, además de honrarle como un investigador noble y sincero, le faculta con más autoridad, si cabe, para que sea él mismo, con su sobrio y convincente método de trabajo, quien persevere en la definitiva restitución histórica que sin duda merece la Real Cartuja de Nuestra Señora de Ara Christi.

XIMO COMPANYY

ROIG SALOM, José Luis y MONTOLIU SOLER, Violeta: Restauración de relieves académicos valencianos: Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, Universidad Politécnica, 1998, 163 páginas + 100 ilustraciones en color.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, fue fundada en el año 1768 por el monarca Carlos III. En su seno, desde sus orígenes, fueron varias las enseñanzas artísticas impartidas: Arquitectura, Escultura, Pintura, Grabado, Flores y Ornatos. De entre las citadas, la Escultura ocupó un lugar preeminente, y para incentivar el estímulo de los alumnos en el estudio, dicha Institución estableció, con periodicidad trienal, una serie de Premios o «Concurso de Opositores», que se sucederían hasta promediar el siglo XIX. Las obras presentadas solían ser bajorrelieves modelados en barro y tras su exposición eran devueltos a sus autores, salvo las obras de «pensado», que quedaban en poder de la Academia, pasando a formar parte (unos cincuenta bajorrelieves) de las colecciones de la misma, que aparecen relacionados y documentados en el *Inventario General de las Pinturas, Flores pintadas y dibuxadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases y Diseños de Arquitectura... Y también de las obras pertenecientes al ramo del Grabado, de los libros e impresiones... (Hecho en 1797)*, que, en ejemplar manuscrito (con inventario de obras ingresadas desde la fundación de la Academia hasta 1849), se conserva en el Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (A.R.A.S.C.V., Sign. 149).

Dicha colección permaneció originariamente en el edificio de la Universidad Literaria de la calle de la Nave, donde la Academia tuvo su sede, hasta su traslado en el año 1850 al viejo exconvento carmelitano, al que se trasladó con todos sus enseres, y edificio en el que casi durante una centuria

vivieron aunados Academia, Museo y Escuela. En el año 1946 los dos primeros ocuparon el edificio de San Pío V, mientras que la Escuela de Bellas Artes prosiguió con sus enseñanzas en el viejo edificio del Carmen, y momento en el que la colección de bajo-relieves quedaría fragmentada, al permanecer una veintena de ellos en la referida Escuela, luego convertida en Facultad, y trasladada hacia 1980 al «campus» del Camino de Vera, quedando integrada, junto a otras licenciaturas técnicas, en la Universidad Politécnica de Valencia, quien ante el mal estado de los mismos, decidió acometer su restauración, cuyos resultados, acompañados de un muy documentado estudio histórico, han dado a conocer José Luis Roig Salom, Profesor de Restauración de Escultura del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la citada Universidad, y Violeta Montoliu Soler, Catedrática de Historia del Arte de Composición Arquitectónica de la E.T.S.A. de Valencia, a través de la obra *Restauración de Relieves Académicos Valencianos. Universidad Politécnica de Valencia*, que aquí se reseña.

Es de mencionar la existencia también de dos recientes estudios de carácter histórico-artístico llevados a cabo sobre dicha colección académica por David Vilaplana Zurita («Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia». GOYA. Madrid, 1991, nº 220, pp. 210-219) y Ana Buchón Cuevas («Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica de Valencia». Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1996, pp. 3-18).

La obra de José Luis Roig Salom y Violeta Montoliu Soler *Restauración de Relieves Académicos Valencianos. Universidad Politécnica de Valencia* es una compilación, fruto del trabajo realizado por ambos autores, sobre veintidós relieves escultóricos académicos de terracota que alberga la Universidad Politécnica de Valencia, y que representan escenas del *Antiguo Testamento* y de tema histórico.

El libro, prologado por el Dr. Justo Nieto, Rector de la Universidad Politécnica de Valencia, recoge en primer lugar un capítulo introductorio de carácter histórico, a cargo de la profesora Violeta Montoliu, dedicado al estudio del academicismo en Europa, aludiendo al caso español e incidiendo en las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de San Carlos como abanderadas de dicho modelo en la enseñanza de las Nobles Artes, para, a continuación, particularizar en el origen de los relieves de la Academia valenciana, fruto de los concursos y premios que la

misma convocaba; en la vigencia del neoclasicismo ya entrado el siglo XIX; y en los relieves restaurados, analizando los temas y alegorías en ellos representados, cuyas autorías se deben, entre otros afamados escultores, a Ignacio Vergara, Jose Esteve Bonet, José Gil y Vicente Llácer, y las fuentes que los inspiraron.

El segundo capítulo del libro se halla dedicado al proceso de intervención habido en los relieves escultóricos, llevado a cabo por el profesor José Luis Roig, de 1992 a 1998, quien trata del criterio seguido y metodología aplicada: la analítica, el desmontaje del marco, la limpieza efectuada, la situación de los relieves una vez realizada la operación de desmontaje, el encolado y sellado de juntas, la restauración del marco, el montaje y sellado perimetral y las reposiciones (la escayola exa-dura aglutinada con acetato de polibilino y la madera tallada), que ilustra el restaurador con abundante material gráfico.

La tercera parte del libro establece el catálogo de las obras restauradas, haciendo mención de los títulos originales anotados en el correspondiente Libro-inventario y Libros de Individuos (registro de Académicos) de la Academia, en el último tercio del siglo XVIII y primera mitad del XIX.

Y el cuarto apartado anota el índice de las intervenciones realizadas.

El libro, lujosamente editado, ha sido patrocinado por la Universidad Politécnica de Valencia, e impreso por Textos i Imatges, SAL, constituyendo una obra de síntesis de primera mano que nos ayudan a valorar y conocer mejor un legado del pasado, el de los bajo-relieves de la Academia, alguno de los cuales hoy se halla expuesto en la Sala de Juntas del Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia.

JAVIER DELICADO

VV.AA.: Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana: Valencia. Tomo I (Obra coordinada por Salvador Aldana). Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999. 510 páginas + 232 ilustraciones.

Muchas son las obras arquitectónicas desaparecidas en el ámbito hispánico (conventos, monasterios, edificios civiles) desde promedios del siglo XIX y, particularmente, a principios del XX, con motivo de la expansión urbana de muchas ciudades, que vieron, paulatinamente, «modernizar» sus viejos centros

históricos, agravándose el tema con la especulación del suelo, lo que hizo que fuera mucho lo derribado hasta la aparición de la Ley de Patrimonio Artístico de 13 de mayo de 1933, en cuyas fuentes bebe la más reciente de 25 de junio de 1985, con anexos posteriores, ambas en defensa de la conservación y protección del Patrimonio Histórico Español. Cuando no esto, fueron las tragedias en el curso de la historia, tales como seísmos, incendios e inundaciones, las que provocaron derrumbamientos y otros daños en edificios históricos.

Pese a existir Organismos e Instituciones que, a raíz de la desamortización de Mendizábal de 1835, fueron creados para evitar estos desmanes (tales como las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, entes de carácter consultivo bajo la tutela de las Reales Academias de Bellas Artes, y que se preocuparon por conservar y proteger el patrimonio artístico mediante informes y dictámenes favorables), no existirá un verdadero control sobre dicho legado hasta la disposición de 1 de junio de 1900, que ordenaba la formación de un *Catálogo Monumental de España*, cuya catalogación se haría por provincias y, compendios que, en parte, permanecen inéditos (entre ellos, los de las provincias valencianas, redactados por Manuel González Simancas y Luis Tramoyeres Blasco), siendo contados los publicados hasta el momento presente; «Catálogo» que estaba destinado a superar la obra romántica de Quadrado (*España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, 1887-1889). Y no será hasta bien avanzado el siglo XX, cuando sólidas voces de denuncia se pronuncien sobre aquellos otros edificios que pudieran encontrarse en estado ruinoso o de abandono y que causaron pérdida. Y una de esas voces, sólida, contundente y ejemplar, aunque aislada, fue la del historiador de arte Juan Antonio Gaya Nuño, quien abordará el tema a través de una gran obra, de obligada referencia, titulada *La Arquitectura Española en sus monumentos desaparecidos* (Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1961), dando noticia de quinientos edificios expoliados -muchos de ellos por codicia de riqueza-, acompañando al texto cerca de trescientas ilustraciones testimoniales; a la que cabría añadirse -siguiendo en esa parcela- las recientes investigaciones del arquitecto, restaurador y conservador del Alcázar de Segovia, José Miguel Merino de Cáceres, particularmente a través de su estudio «El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental» (*Revista de Extremadura*. Cáceres, mayo-agosto de

1990, núm. 2, pp. 39-69), donde el autor analiza el expolio y las fraudulentas ventas llevadas a cabo de edificios históricos españoles (casos de los Monasterios de Óvila y Sacramenia), algunos incluso protegidos, muchas de cuyas piezas (claustros, portadas, artesonados y techumbres) fueron desmontadas piedra a piedra abandonando el viejo solar hispano, para ir a asentarse en países del extranjero, y que hoy vemos presidiendo museos (el Castillo de Veléz Blanco, de Almería, en el Metropolitan Museum de Nueva York), entidades financieras o «adornando» villas de recreo en Miami (Florida). <El término «elginismo» proviene «en honor» del VII conde de Elgin, uno de los mayores depredadores de obras de arte en el arco mediterráneo en la primera mitad del siglo XIX, que desmembró esculturas de la acrópolis de Atenas, entre ellas del Partenón, trasladándolas luego a Inglaterra.>

No menos importante, aunque en este caso relacionado con el patrimonio mueble, es la desaparición de numerosos coros de catedrales españolas en el siglo XX, de una manera calculada, fría e ignorante, como los de Santiago de Compostela, Valencia (en 1940, con las maderas del coro neoclásico se hicieron bancos, confesonarios y puertas), Granada y Huesca, o el anunciado desmantelamiento de los coros de Segovia, Burgos y Salamanca, todos ellos magníficamente estudiados en su trasiego por Pedro Navascués Palacio, en *Teoría del coro en las catedrales Españolas* (Madrid, Real Academia de San Fernando, 1998), que fue su discurso de ingreso como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pioneros en el ámbito valenciano sobre el tema serán, Francisco Almela y Vives, a través de la obra *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano* (Valencia, Tipografía Moderna, 1958), en la que se hace eco de lo mucho desaparecido en el siglo XIX, aportando de notorio entre otras noticias, las casas solariegas derribadas en Valencia de 1940 a 1950 y posteriores, entre ellas la Casa de los Vilaragut; y Antonio Igual Ubeda, en la *Historiografía del Arte Valenciano* (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956), en cuyos preliminares se queja de la destrucción sistemática de templos, monasterios y palacios, así como de la evasión de obras de arte (retablos y pinturas de caballete).

Sin embargo, hasta el momento presente se carecía de un «corpus» sistematizado de todos aquellos monumentos significativos, desaparecidos en el ámbito valenciano. Y así, asumiendo el reto, el

profesor Salvador Aldana Fernández se propuso llevar a cabo, bajo el patrocinio del Consell Valencià de Cultura, y contando con la colaboración de diversos especialistas, la catalogación monumental del patrimonio artístico valenciano desaparecido o arruinado, a través de la obra por él coordinada y que lleva por título *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana: (1) Valencia*, cuyo tomo I ve la luz en el presente año de 1999, dedicado a Valencia y su provincia, y al que continuarán en años sucesivos los tomos concernientes a Alicante y Castellón.

La obra dirigida y prologada por el profesor Salvador Aldana cataloga en la ciudad de Valencia 170 monumentos desaparecidos, entre los que, por su relevancia, destacan diversos edificios de carácter civil, asistencial y religioso (entre ellos, la antigua Casa de la Ciudad y los Palacios de la Inquisición, de Mosén Sorell -destruido en 1878 por un incendio a consecuencia de una venganza personal- y del Embajador Vich); las viejas murallas de la ciudad con sus puertas (del Real, del Temple, de San Vicente...) y portillos, y el núcleo fortificado de la Ciudadela; e infinidad de conventos (San Agustín, Ntra. Sra. de Belén, San Felipe, el Pilar, San Francisco, Jerusalén...) y monasterios (La Puridad, Santa Tecla) que habían sido exclaustrados en 1835 y nunca hallaron un uso definitivo (cuarteles, hospicios, escuelas provisionales,...), y fueron derribados en la segunda mitad del siglo XIX; e iglesias (como La Compañía y San Bartolomé).

La misma «suerte» acontece en las diversas poblaciones de la provincia de mayor abolengo y peso histórico, tales como Alzira, Sagunto y Xátiva, donde las fortificaciones desaparecidas u otros restos de las mismas conservados (torreones y baluartes), los monasterios y los palacios, adquieren un gran protagonismo en la obra que se reseña, siendo de destacar los estudios llevados a cabo sobre el Monasterio jerónimo de la Murta, de Alzira, y sobre el Palacio de los condes de los Centelles, de Oliva -que

pese a ser declarado monumento nacional en 1920, sucumbió bajo la ruina total-, siendo 93 los registros identificados en el ámbito de la arquitectura militar, civil y conventual.

De significativo interés es el material gráfico que acompaña a la obra, aportando planos, plantas, alzados, grabados y fotografías de los elementos arqueológicos que subsisten o de las obras perdidas, constituyendo el refrendo parlante de algo ya perdido y que nos permite conocer, cual vestigio de antaño. De igual modo, los índices de autores, onomástico, toponímico y de ilustraciones, facilitan la tarea de consulta.

Por último, citar los colaboradores que han hecho posible la obra de investigación que aquí se comenta: *Salvador Aldana Fernández, Asunción Alejos Morán, Javier Pérez Rojas, Cristina Aldana Nàcher, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Josep Montesinos Martínez, Fernando Pingarrón Seco, Manuel Ortiz Serra, Armando Pilato Iranzo y Francisco Javier Delicado Martínez*; todos miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

La edición ha sido patrocinada por el Consell Valencià de Cultura y la impresión, muy cuidada, ha corrido a cargo de Artes Gráficas Soler.

En el momento actual, tanto a nivel estatal como autonómico, disponemos de un «corpus» jurídico que ampara el patrimonio histórico-artístico, como un bien fundamental para conocimiento, uso y disfrute de las sociedades que lo poseen. La obra *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana: (1) Valencia*, de sumo interés testimonial, tiene el valor de manifiesto de la incultura, la dejadez o el abandono de otros momentos de la historia en que primaron intereses diversos. Su conocimiento puede servir al estudioso, entre otras muchas cosas, para no repetir la historia.

JAVIER DELICADO

ÍNDICES

ÍNDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
Velázquez y la Academia, por <i>Salvador Aldana</i>	7
El templo gótico de Santa María de Utiel, por <i>José Martínez Ortiz</i>	12
Introducción a la orfebrería bajomedieval, por <i>Catalina Martín Lloris</i>	23
Los pendientes masculinos en la pintura valenciana y europea: Siglos XV-XVIII, por <i>Rosa E. Ríos y Susana Vilaplana Sanchis</i>	35
Los Hernando y El Spagnuolo de Florencia, por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i>	43
La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes, por <i>Ximo Company y Lluïsa Tolosa</i>	50
Algunos grabados para el conocimiento de la obra de José Camarón, por <i>Santiago Montoya Beleña</i>	62
Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid, por <i>José Luis Sancho</i>	72
El monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, de Alzira: Degradación y ruina tras las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural, por <i>Francisco Javier Delicado y Carolina Ballester Hermán</i>	80
Francisco Martínez, restaurador de la Real Academia de San Carlos, por <i>Pilar Ineba</i>	91
Sobre la concepción y ejecución del Monumento al rey Jaime I el Conquistador en el Parterre de Valencia, por <i>Fernando Pingarrón</i>	93
Dos cuadros de Joaquín Sorolla en Génova, por <i>Armando Pilato Irazzo y Rossana Vitiello</i>	100
La central Hidroeléctrica Española de Nou Moles, de Valencia, por <i>Alejandro Amorós</i>	107
La mujer como donante de obras a la Real Academia de San Carlos. Segunda etapa: siglo XX, por <i>Ángela Aldea Hernández</i>	114
El pintor José Vilar y Torres. Aproximación al estudio de un paisajista, por <i>Alicia Larrey Vilar</i>	128

Abstracts	133
Cinco Siglos de Arte Valenciano en los libros de viajes extranjeros, por <i>Manuel Bas Carbonell</i>	136
La pintura y la Fotografía, dos medios de expresión, Francisco Jarque, Discurso de ingreso en su toma de posesión como Académico de Número de la Corporación y Discurso de contestación del Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés.	150
Homenaje a D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco, por Alvaro Gómez-Ferrer Bayo,	159
In memoriam,	163
Memoria del Curso Académico, 1998-1999,	167
Listado de Académicos actualizados	177
Publicaciones recibidas	185
Bibliografía	189

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

El Templo Gótico de Santa María, de Utiel:

Foto 1.- Calle de Santa María. Al fondo la esbelta torre parroquial. (Foto Ponfel. Exclusivas Verdejo. Año 1957)	14
Foto 2.- Fachada sur, recayente a la Pl. del Ayuntamiento. (Foto, Programa de Festejos de 1965)	15
Foto 3.- Planta general (tomada de los «Estudios previos» de los arquitectos citados. Año 1993)	17
Foto 4.- Planta de bóvedas (tomada de los «Estudios previos» de los arquitectos citados. Año 1993)	18
Foto 5.- Interior del templo, donde se aprecian las columnas y arcos helicoidales. (Ilustración de la felicitación navideña de los sacerdotes de la Parroquia, en 1998)	20

Los pendientes masculinos en la pintura valenciana y europea. Siglos XV-XVIII:

Fig. 1.- Prendimiento. Taller del Bosco. Valencia, Museo de Bellas Artes.	36
Fig. 1bis.- Flagelación. Taller del Bosco. Valencia, Museo de Bellas Artes.	36
Fig. 2.- El hallazgo de Moisés (detalle) Veronés. Madrid, Museo del Prado.	37
Fig. 3.- Carlos I de caza (detalle). París, Museo del Louvre.	39
Fig. 4.- Retrato de un oriental (detalle). Rembrandt. Munich, Pinacoteca.	39
Fig. 5.- El Emperador Domiciano (detalle). Obrador de Zurbarán. Col. particular.	40
Fig. 6.- Epifanía (detalle). Rodrigo de Osona. San Francisco, Fine Arts Museum.	40
Fig. 7.- Epifanía (detalle). Pablo de San Leocadio. Gandia, Convento de Santa Clara.	41
Fig. 8.- Epifanía. Gregorio Bausá. Monasterio de El Puig. Valencia.	41

Los Hernandos y el spagnuolo de Florencia:

Fig. 1.- Fernando Yáñez. Santos Eremitas. Milán, Pinacoteca de Brera.	43
Fig. 2.- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.	44
Fig. 3.- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.	45
Fig. 4.- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.	46
Fig. 5.- Fernando Yáñez. El Salvador. Colección privada.	48

La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes:

Fig.1. Vicent Macip y taller (fase Maestro de Cabanyes): Camino del Calvario, compartimento del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita", Valencia, Museo Diocesano, h.1510-1515.	52
Fig.2. Joan de Joanes: Camino del Calvario, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.	52
Fig.3. Joan de Joanes: Camino del Calvario, pormenor de la cabeza de Cristo, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.	52
Fig.4. Joan de Joanes: Camino del Calvario, pormenor de la cabeza de un soldado romano, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.	52
Fig.5. Joan de Joanes: San Pedro, detalle, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.	53
Fig.6. Joan de Joanes: Adoración de los pastores, detalle, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.	53
Fig.7. Joan de Joanes: Pentecostés, detalle de un apóstol, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.	53
Fig.8. Joan de Joanes: Pentecostés, detalle de un apóstol, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.	53
Fig.9. Joan de Joanes: San Roque, detalle, Segorbe, Museo Diocesano, 1529-1532.	53
Fig.10. Joan de Joanes: Santa Ana, detalle de la "Purísima Concepción entre San Joaquín y Santa Ana", Sot de Ferrer (Castellón), iglesia parroquial, h.1560.	55
Fig.11. Joan de Joanes: Camino del Calvario, detalle de la Virgen, Madrid, Museo del Prado, 1535-1545.	55
Fig.12. Joan de Joanes: Calle de la Amargura, detalle de la Virgen, compartimento del "Retablo de la Capilla del Cristo", Valencia, Parroquia de San Nicolás, h.1540-1545.	55

Fig.13. Joan de Joanes: Calvario, detalle de la Virgen, tabla central del "Retablo de la Capilla del Cristo", Valencia, Parroquia de San Nicolás, h.1540-1545.	55
Fig.14. Joan de Joanes: Lamentación, detalle de la Virgen; compartimento del "Retablo mayor de Fuente la Higuera", h.1550.	56
Fig.15. Joan de Joanes: Purísima, detalle de la cabeza de Cristo, Madrid, Colección Central Hispano, h.1535-1540.	56
Fig.16. Vicent Macip y taller (fase Maestro de Cabanyes): Camino del Calvario, detalle de la cabeza de Cristo de un compartimento del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita", Valencia, Museo Diocesano, h.1510-1515.	56
Fig.17. Joan de Joanes: Bautismo de Cristo, detalle de Cristo, Valencia, Catedral, h.1535-1540.	56
Fig.18. Joan de Joanes: Bautismo de Cristo, detalle de Dios Padre, Valencia, Catedral h.1535-1540.	57
Fig.19. Joan de Joanes: Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago, detalle de la Virgen, Colección Lassala, h.1545.	57
Fig.20. Joan de Joanes: Sagrada Familia, detalle de la Virgen, Madrid, colección particular, h.1560-1570.	57
Fig.21. Joan de Joanes: San Sebastián, detalle, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1545.	57
Fig.22. Joan de Joanes: Santa Ana, la Virgen y el Niño, detalle de la Virgen, Madrid, colección particular, h. 1545.	58
Fig.23. Joan de Joanes: Virgen de Loreto, detalle, Barcelona, Colección Perdigó, h.1560.	58
Fig.24. Joan de Joanes: Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, detalle de la Virgen, Barcelona, Colección Condes de Valle Marlés, h.1545.	58
Fig.25. Joan de Joanes: Epifanía, detalle de San José, Valencia, colección particular, h.1545.	58
Fig.26. Joan de Joanes: Última Cena, detalle de un apóstol, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1545.	58
Fig.27. Joan de Joanes: Última Cena, detalle de Cristo, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1545.	58
Fig.28. Joan de Joanes: Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, detalle de la Virgen, Barcelona, Catedral, h.1545.	59
Fig.29. Vicent Macip y taller (fase Maestro de Cabanyes) Ascensión, detalle de la Virgen, compartimento del "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita", Valencia, Museo Diocesano, h.1510-1515.	59
Fig.30. Joan de Joanes: San Juan Evangelista, detalle, Gandía, Colegiata (desaparecido en 1936), h.1550.	59
Fig.31. Joan de Joanes: San Juan Bautista, detalle, Valencia, Museo de Bellas Artes, h.1550.	60
Fig.32. Joan de Joanes: Conversión de Saulo, detalle, Valencia, Museo Diocesano, h.1550.	60

Algunos grabados para el conocimiento de la obra de José Camarón:

Fig. 1.- Apoteosis de Santa Catalina Mártir	63
Fig. 2.- Ilustración para el Libro de la Sabiduría	64
Fig. 3.- Ilustración para un Devocionario	66
Fig. 4.- Ilustración para un Devocionario	67
Fig. 5.- San José de Calasanz	68
Fig. 6.- San Alberto de Sicilia, Carmelita	70

Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid:

Foto 1.- Colgadura de la Cámara de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, bordada por Mattia Gasparini, y característica del gusto del rey por el «barocchetto». Detalle, anterior a la restauración.	73
Foto 2.- Colgadura de la Cámara de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, bordada por Mattia Gasparini, y característica del gusto del rey por el «barocchetto». Detalle, anterior a la restauración.	73

Foto 3.- Tejido valenciano de seda, del primer tercio del siglo XVIII, en una almohada del Relicario de San Fernando. Palacio Real de Madrid	75
Foto 4.- Tejido valenciano de seda, del primer tercio del siglo XVIII, en una almohada del Relicario de San Fernando. Palacio Real de Madrid	76

El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta, de Alzira, tras las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural:

Fig. 1.- El Monasterio de Santa María de la Murta en el valle del mismo nombre. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, del año 1846. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina)	80
Fig. 2.- ALZIRA. Ruinas del Monasterio de la Murta. En primer término la torre fuerte que mira a Levante (1547-1601). (Foto Javier Delicado)	81
Fig. 3.- ALZIRA. Monasterio de la Murta. Portada tardorrenacentista de la iglesia, siglo XVII. (Foto Carolina Ballester)	82
(Fig. 4).- TALLER DE JUAN RIBALTA. Retrato de Benito Arias Montano. Óleo sobre lienzo. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)	83
(Fig. 5).- TALLER DE JUAN RIBALTA. Retrato de Juan Luis Vives. Óleo sobre lienzo. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)	85
(Fig. 6).- El Monasterio jerónimo de la Murta. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, del año 1846. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina)	86
(Fig. 7).- ROLAND DE MOIS: Retrato de Doña Mencía Manrique de Lara y Fajardo. Óleo sobre lienzo, del año 1581. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)	88
(Fig. 8).- ROLAND DE MOIS: Retrato de Don Álvaro Vich y Manrique. Óleo sobre lienzo, de fines del siglo XVI. Museo de Bellas Artes Valencia. (Foto Paco Alcántara).	89
(Fig. 9).- ALZIRA. Monasterio jerónimo de la Murta. Detalle del recinto claustral tras las excavaciones llevadas a cabo en la campaña de 1999 por los arqueólogos Agustín Ferrer y Assumpta Galán (Foto Carolina Ballester, julio de 1999)	90

Francisco Martínez, restaurador de la real academia de San Carlos:

(Fig. 1).- Vicente Macip: La Última Cena. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Valencia	91
(Fig. 2).- Reverso del lienzo con la inscripción anotada por Francisco Martínez en 1868.	91

Sobre la concepción y ejecución del monumento al rey Jaime I el Conquistador en el Parterre de Valencia:

Fig. I.- Grupo escultórico del rey Jaime I el Conquistador en el Parterre de Valencia	93
Fig. II.- Idem lámina I. Detalle.	97
Fig. III.- Idem lámina I. Detalle.	97
Fig. IV.- Firma autógrafa de Agapito Vallmitjana, entre otras, en el convenio del 27 de octubre de 1882 para realizar la estatua del rey Jaime I el Conquistador (A.R.V.)	99
Fig.V.- Firma autógrafa de Francisco Climent, fundador de la estatua de Jaime I el Conquistador, entre otras, y sello de "La Maquinista Valenciana" en el acta de inauguración del monumento el 12 de enero de 1891 (A.R.V.)	99

Dos cuadros de Sorolla en Génova:

Fig. 1.- Joaquín Sorolla y Bastida. «Niño durmiendo en una barca» 1895. Óleo/lienzo, 45,5 x 66,5 cm. Museo Raccolte Frugone, Génova. Italia. (Armando Pilato/Rossana Vitiello).	102
Fig. 2.- Joaquín Sorolla y Bastida. «Regreso de la pesca», 1904. Óleo/lienzo, 75 x 105 cm. Museo Raccolte Frugone, Génova. Italia (Armando Pilato/Rossana Vitiello)	103

La Central Hidroeléctrica Española de Nou Moles en Valencia:

Fig. 1.- Sección del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908	109
Fig. 2.- Alzado del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908	110
Fig. 3.- Parte oriental del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española	111
Fig. 4.- Instalación de la central de Nou Moles, Hidroeléctrica Española, 1909. Foto cedida por ARTTEL, Asociación Valenciana de Arte y Tecnología Eléctrica.	112
Fig. 5.- Planta del edificio de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908	112
Fig. 6.- Plano de situación de la central de Nou Moles, Hidroeléctrica Española. A.H.M.V. 1908	112

La mujer como donante a la Real Academia de San Carlos. Segunda Etapa: Siglo XX:

Foto 1.- Retablo de Pueblalarga. Siglo XV. Anónimo. Depósito: viuda de Estela (1923). Donación definitiva: Javier Goerlich (1946). Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes). Foto: Paco Alcántara.	117
Foto 2.- El Balancín. Óleo/lienzo. Autor: Francisco de Goya Donante: Encarnación Marqués, viuda de Tarazona. Fecha donación: 1924. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara	118
Foto 3.- Eva. Óleo/lienzo. Autor: Carlos Verger Donante: María Lozano. Donado en 1929. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara	120
Foto 4.- San Juan Bautista. Óleo/lienzo. Autor: Domenikos Teotokopulos, «El Greco» Donante: Condesa de Ripalda. Donado en 1943. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara	123
Foto 5.- María Teresa de Quinzá, (busto en mármol blanco). Autor: Mariano Benlliure. Donante: Esperanza Quinzá. Donado en 1960. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara	124
Foto 6.- Els Cirialots del Corpus. Óleo/lienzo, 110 x 101 cm. Autor: Manuel Moreno Gimeno. Donante: M. ^a Teresa Ripoll Monserrat. Donado el 23 de abril de 1983. Colección de la Real Academia de San Carlos (expuesto en el Museo de Bellas Artes) Foto: Paco Alcántara	126

El pintor José Vilar y Torres: aproximación a un paisajista:

Fig. 1.- El pintor José Vilar y Torres. (Fotografía de hacia 1890).	128
Fig. 2.- José Vilar: Peñas de Europa (Asturias), óleo sobre lienzo, 1889. Colección particular.	131

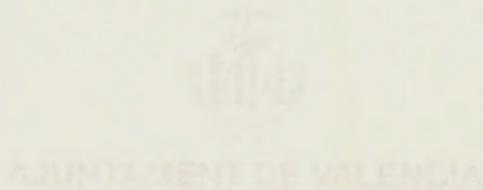
In memoriam::

Felipe Mateu Llopis	163
Amadeo Roca Gisbert	164
Joaquín Rodrigo Vidre	165
Salvador Octavio Vicent Cortina	166

Memoria del Curso Académico, 1998-1999:

Foto 1.- El Ilmo. Sr. Don Juan Ángel Blasco Carrascosa en su discurso de ingreso como Académico Correspondiente coincidiendo con el acto de apertura del Curso Académico 1998-1999. (Foto: Paco Alcántara).	167
Foto 2.- El Ilmo. Sr. José Martínez Ortiz en su discurso de ingreso como Académico Correspondiente coincidiendo con el acto del 231 Aniversario de la fundación de la Academia. (Foto P. A.)	168
Foto 3.- El Rector Magnífico de la Universitat de València Excmo. Sr. D. Pedro Ruiz recibiendo de manos del Presidente de la Academia Excmo. Sr D. Salvador Aldana la Medalla al Mérito en las Bellas Artes - 1998, concedida a la Universitat de València (Estudi General). (Foto P. A.)	168
Foto 4.- El Excmo. Sr. D. Pere Maria Orts i Bosch en su toma de posesión como Académico de Honor de la Institución. (Foto P. A.)	169

Foto 5.- El Ilmo. Sr. D. Manuel Bas Carbonell en su disertación con motivo de la clausura del Curso Académico 1998-1999. (Foto P. A.)	169
Foto 6.- Los Académicos Sres. Gómez-Ferrer, Esteve Edo, Nassio Bayarri, Salvador Aldana y Salvador Seguí, miembros integrantes de la nueva Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Foto P. A.)	169
Foto 7.- El Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer en su toma de posesión como Académico de Número en la lectura de su discurso. (Foto P. A.)	170
Foto 8.- Reunión de Reales Académicos en Santa Cruz de Tenerife (19-20 octubre de 1999), con la participación de la valenciana representada por su presidente Excmo. Sr. D. Salvador Aldana y Bibliotecario Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez	171
Foto 9.- «Retrato de José Renau» pintado por Manuela Ballester, donación a la Real Academia del Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz. (Foto P. A.)	174
Foto 10.- La Corporación académica reunida en sesión pública. (Foto P. A.)	175



CONSEJO DE REDACCIÓN DE
ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

EXCMO. SR. D. SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ
PRESIDENTE, DIRECTOR DE LA REVISTA

ILMO. SR. D. NASSIO BAYARRI LLUCH
VICEPRESIDENTE

ILMO. SR. D. SALVADOR SEGUÍ PÉREZ
SECRETARIO GENERAL

ILMO. SR. D. JOSÉ ESTEVE EDO
TESORERO

ILMO. SR. D. SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA
BIBLIOTECARIO

ILMO. SR. D. ALVARO GÓMEZ-FERRER BAYO
CONSERVADOR

ILMO. SR. D. ANTONIO ALEGRE CREMADES
COORDINACIÓN Y DISEÑO

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.

Redacción y Administración:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS.
Calle San Pío V, 9. 46010 Valencia. Tels: 96 369 03 38 - 96 369 05 00
Fax: 96 393 48 69 - E-mail: racad.scarlos@jet.es
<http://www.realacademiasancarlos.com>



AJUNTAMENT DE VALENCIA

ESTA PUBLICACIÓN SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALITAT VALENCIANA,
Y LA AYUDA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

1599



1999



REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS
VALENCIA

ISBN 84-922839-5-5



9 788492 283958