



rchivo de Arte Valenciano



REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS

VALENCIA

Año LXXXI

2000

Número único



Archivo de Arte
« Valenciano »

**Archivo de Arte
« Valenciano »**

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

2000

VALENCIA

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

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

COORDINACIÓN Y DISEÑO: Antonio Alegre Cremades.

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

I.S.B.N.: 84-922839-6-3

DEPÓSITO LEGAL: V-5.209-2000

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

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas.
Artículos e ilustraciones quedan amparadas bajo el copyright de la Real Academia de San Carlos. Se prohíbe su reproducción total o parcial en cualquiera de los medio impresos o electrónicos sin permiso escrito de la Real Academia.

Toda la correspondencia se dirigirá a : ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS.

C/ . San Pío V, 9 - 46010 VALENCIA. Fax 963 934 869. E.mail: racad.scarlos@jet.es. Página web: www.realacademiasancarlos.com.

ARTÍCULOS

UN RETABLO GÓTICO EN LA YESA ATRIBUIDO A PERE LEMBRÍ

ELISA HERRÁEZ SÁNCHEZ

Universitat de València

Pere Lembrí is one of the main figures of the tryptich picture at the end of the century XIV. The information about his private life is very scarce, and there are disagreement about the exact time he was in an long, we know he was married, he belonged to the Master School and he live in Morella for a lot of the time.

Between 1400 and 1420, he painted in Valencianine altarpieces, but just one of the them has survived until on time, the Tryptich of Saint John the Baptist shows that he was a craftsman who learned about formal, and tecnical resources from gothic painting. The main root of his stile is from Catalonia, but his narrative sense took him to another source in the second decade especially of valencian tradition, he's also caracterized by his faste for the miniature, sometimes naire or caricatures.

La pintura retablística valenciana de finales del siglo XIV y principios del XV tuvo con Pere Lembrí una gran presencia y representatividad. El pintor produjo una obra muy extensa y trabajó en distintas poblaciones del Maestrazgo, habiendo casi desaparecido su producción, por lo que prácticamente ésta es desconocida, contribuyendo a ello la escasa documentación que de él se conserva.

No obstante, a lo largo del presente estudio, pretendemos acercarnos a este virtuoso de la pintura, a través de la investigación y del estudio del *Retablo de San Juan Bautista* (Fig. 1), que se encuentra en la localidad de La Yesa, en la comarca valenciana de Los Serranos. Actualmente esta pieza se halla en el Centro Técnico de Restauración del Carmen, de Valencia, en espera de una pronta restauración.

Dicho retablo puede constatar la evolución de la pintura retablística valenciana, así como el desarrollo de la carrera artística de Lembrí. En ella se aprecian las diversas influencias, sobre todo catalanas, que la pintura valenciana recoge a lo largo de los siglos XIV y XV. Esta pieza, de estilo gótico internacional, acusa influencias catalanas y valencianas¹, donde el estilo anteriormente mencionado se aprecia en el predominio de la línea suave, en el carácter cortesano y elegante de los personajes y ropajes, y en las tracerías y pináculos góticos que forman parte de la ornamentación arquitectónica que encierran las escenas pintadas.

1.- PINTURA ITALOGÓTICA EN EL REINO DE VALENCIA.

Durante el tránsito del siglo XIV al XV el lenguaje formal del arte europeo experimenta un cambio hacia la uniformidad, cuya constatación por parte de los especialistas ha dado lugar a la denominación del Gótico Internacional. A partir de varios centros de actividad, pero de modo sincrónico, florecen tendencias estilísticas similares derivadas por un lado de la síntesis entre la pintura sienesa y florentina, y por el otro franco-flamencas.² Estas corrientes, al entrar en interacción unas con otras, crean un lenguaje formal nuevo, cuyas características a destacar son el suave pintoresquismo que se manifiesta, sobre todo, en el ritmo decorativo de los pliegues de las vestiduras; en el diseño delicado de las formas en el trazado caligráfico; y en el movimiento rítmico de las figuras.

En el contexto histórico cabe reseñar que entre los años 1392 y 1394, por influencia del Conde de Urgel,

1 CATALÁ GORGES, MIGUEL ANGEL: "Gótico lineal y la influencia italo-catalana". *Historia del Arte Valenciano*, (coordinado y dirigido por Vicente Aguilera Cerni). Arte Gótico, Vol. II, Valencia, 1988, pp. 141-236.

2 MIGUEL A., CATALÁ GORGES: "Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana", (dirigido por Felipe Garin Llombart), Cap. 1, "Valencia y el gótico internacional", Valencia, 1986, pp. 6-8.



Fig.1. PERE LEMBRÍ: "San Juan Bautista", S.XIV - XV. Tabla central del retablo gótico bajo dicha advocación existente en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Angeles, de La Yesa.

Jaime II estableció en Valencia una corte brillante que modificó la situación que en esos momentos atravesaba nuestra pintura. Con ello se originó una importante demanda retablistica y, debido a que el número de talleres locales era escaso, se llamó a artesanos y artistas foráneos, algunos de los cuales conocemos por documentos escritos, mientras que de otros se desconoce su origen. Estos autores, atraídos en muchas ocasiones por la prosperidad económica del Reino de Valencia, dejaron sus lugares de origen debido a las crisis sociales en ellos existentes.

Esta época supuso la eclosión del Gótico Internacional en Valencia y representó una época privilegiada de la pintura.³ Este estilo, importado desde Cataluña, no se practicará en los talleres de la capital del Reino, sino en poblaciones lejanas del mismo como Segorbe, Gandia, Morella y San Mateo.⁴

El historiador de arte Ramón Rodríguez Culebras propone una doble línea de la pintura italogótica valenciana de derivación catalana, con la existencia de un doble foco, uno en Morella y otro en Valencia. Para el primero, resucita la vieja tesis de Guillem Ferrer, del que ya se señalaron sus relaciones con el taller de los Serra⁵ y su actividad documentada en Ares de Maestre, Morella y otras poblaciones del límite septentrional valenciano o de las zonas más al Norte, en las actuales provincias de Tarragona y Teruel. Y para la segunda, la intervención documentada de Jaume Serra (1370), junto a Francesc Serra II y Lorenzo Zaragoza, procedentes de Barcelona, que actúan por esas fechas en Valencia.⁶

Las localidades de Morella y Tortosa⁷ fueron centros importantes de retablistica. En sus talleres se perpetuaron tradiciones familiares. El centro que más destacó por su actividad pictórica fue Morella, entre 1380 y 1450, registrándose allí numerosas obras, siendo su artista más "internacional" Pere Lembrí.

2. EL ARTISTA Y SU FORMACIÓN.

Sobre la figura del artesano Pere Lembrí desconocemos el origen y la fecha de nacimiento. A la vez, los distintos estudiosos que se han acercado a su obra, tampoco se ponen de acuerdo en el momento en que llegó a nuestras tierras y empezó a trabajar.

Siguiendo las hipótesis de A. Sánchez Gozalbo, desarrolladas en títulos como *Pintors del Maestrat* parece ser que Pere Lembrí fue pintor perteneciente a la Escuela del Maestrazgo, y conocedor de los recursos expresivos y técnicos de la pintura gótica lineal. Mediante este lenguaje resuelve el modelado

3 COMPANY y CLIMENT, XIMO y GARIN LLOMBART, FELIPE VICENTE: "Valencia y la pintura flamenca". *Historia del Arte Valenciano*, (coordinada y dirigida por Vicente Aguilera Cerni). Tomo II, Valencia, 1988, pp 236 - 270.

Ibidem, cap. 2, "El gótico Hispano - Flamenco en Valencia", pp 18 - 21.

4 *Op. cit.* pp. 180- 230.

5 Pere y Jaume Serra, pintores trecentistas catalanes distintos de los Serra que trabajaron junto a Pere Lembrí durante los siglos XIV y XV.

6 SARALEGUI, L.: "La pintura valenciana medieval. Introducción. Los primitivos. Fuentes de influjo catalán en tierras valencianas. Dos señeros exponentes del trecentismo italianizante". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia . 1932, pp 3 - 68.

7 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: *Pintura Medieval Castellonense*. Castellón, 1987.

de las figuras en atención a acusados trazos, y el vigoroso sentido dibujístico es el que prevalece dentro de un sistema de composición, en el que la noción de espacio y volumen apenas cuenta.

2.1 RESEÑA HISTÓRICA DE LA OBRA.

En Morella, desde mediados del siglo XIV, viven personas de apellido *Lembrí*, pero no podemos asegurar que fuesen familia de este maestro. Las primeras noticias que tenemos de él, provenían de centros comarcales como Morella y otros dónde realizó diversos trabajos.⁸

De la labor de este artesano, desconocido por la mayoría, hay que valorar la magistral ejecución y dominio del pintor respecto de la técnica; un temple muy puro, y en algunas zonas de las tablas unos rasgos arcaizantes, que no desmerecen la brillantez de la obra.

3. LA PRODUCCIÓN RETABLÍSTICA DE PERE LEMBRÍ.⁹

En 1399, Pere Lembrí está establecido en Morella y al año siguiente contrataba con el rector¹⁰Guillermo Savit de la parroquia de Canet lo Roig y con el Jurado del mismo lugar, Tomás Limiñana, un retablo bajo la advocación de Santa Lucía por el precio de cuarenta libras. Se comprometió a tenerlo terminado en el plazo de un año¹¹.

El 23 de Abril de 1401, en Catí¹², firma el primer plazo por cien florines, del precio total de quinientos treinta, a que ascendía la pintura del retablo del titular de su iglesia.¹³ Este nómade pintor debió vivir largo tiempo en Catí donde estableció su taller para componer el retablo de Santa María de la villa, puesto que dos años después todavía lo hallamos en el referido lugar.

El 25 de Julio de 1403 firmaba el contrato de un retablo cuyo titular era San Bartolomé para la Iglesia Parroquial de Villanueva de Alcolea, por ochenta y siete libras. En Febrero de 1405, lo encontramos nuevamente trabajando en Morella, confiriéndole poderes generales al notario Pedro Peconada¹⁴. Este hecho determina que se traslade a Tortosa, ciudad episcopal, donde en 1407 cobra del clavario de dicho municipio, Pedro Macip, la cantidad de cuatro libras, trece sueldos y cuatro dineros por ennegrecer setenta blandones y pintar cuatro escudos de la ciudad en cada uno de

ellos. En la misma fecha cobra siete florines por el boceto de un "pali" para la Catedral.¹⁵

En Tortosa trabajaba para la municipalidad, siendo llamado para realizar el retablo de Beceite en 1412.

Pere Lembrí ha formado un hogar, se ha casado con Margarita, de apellido desconocido (según costumbre de los documentos coetáneos) y de patria también ignorada, y saliendo fiadora de su marido en el contrato de Beceite que ella firma el 11 de Febrero de 1412. Algo debió influir en el ánimo del pintor porque cesó su nomadismo y a partir de 1407 nunca más pierde la vecindad de Tortosa. Allí le nacen sus dos hijos, Francisco, que continúa la tradición, y que ejerce la misma profesión de su padre, e Inés, que se casará con el pintor Jaime Serra¹⁶.

Para que le liquide sus cuentas en Morella y le representen, nombra procurador suyo al mercader Matías Figuerola el 1 de Febrero de 1413.¹⁷ Matías Figuerola cobra en su nombre el 29 de Enero de 1415 de Antonio Gozalbo y su mujer Bartolomea, vecinos de Mirambel, treinta florines de censo que le pertenecían de cierta heredad de su propiedad¹⁸.

- 8 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "*Pintors del Maestrat. Contribució a la Historia de la Pintura Valenciana Quatrecentista.*" Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1932, pp. 59 - 66.
- 9 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "*Pintores en Morella. Noticias y documentos de los siglos XIV y XV.*" Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, 1943, cap. V, p 64.
- 10 Pere Lembrí según los documentos manejados a lo largo de su estancia en nuestras tierras, en numerosas ocasiones contrata las distintas obras de manos del rector y jurado de la población, y en muy pocas de los comitentes.
- 11 *Ibidem*, pp 63 - 66.
- 12 PUIG PUIG, J.: "*Pintors en Catí.*" Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Vol. XX (1944), pp. 55-66 y 108-125.
- 13 Protocolo de Pedro Pesonada. Archivo Eclesiástico de Morella. Vide Apéndice XI y en Catí, en Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, vol. XVIII, Castellón, pag. 170 - 178.
- 14 Protocolo de Pascual Ros. Archivo Eclesiástico de Morella
- 15 PASTOR LUIS, F.: El Arte Pictórico en Tortosa (1347 - 1703), "La Zuda", n.º 34 (31 de Diciembre de 1915) p. 245. Libro de datos comunes del clavario Pedro Macip.
- 16 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "*Bernat Serra, pintor de Tortosa y Morella.*", Castellón, 1935, pp. 23, 29, 35, y 92.
- 17 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "*Pintores en Morella. Noticias y Documentos de los siglos XIV y XV.*" Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1943, p. 63.
- 18 Archivo Eclesiástico de Morella. Protocolo de Pedro Peconada.

Por estos años debió trabajar en el retablo de la Virgen para la Iglesia de Mosqueruela, pues al contratar el de Castellfort, dedicado también a Santa María, fijan las capitulaciones sea su factura de diestra mano e igual a los de Catí y Mosqueruela¹⁹. Con los Jurados de Castellfort, Miguel Cabanes y Pascual Pruñonosa establecía un contrato para un retablo de la Virgen, el 27 de Mayo de 1415, por el precio de cuatrocientos veinte florines, acabado a los dos años contando desde la festividad de San Juan Bautista próxima²⁰.

En Octubre de 1415²¹ (día 26) cobra otro plazo de cincuenta florines, del retablo de San Bartolomé de la Iglesia de Beceite, de manos del presbítero Lorenzo Canicar.

En estas fechas pintaba también otro retablo de la Virgen, para la Iglesia Parroquial de Xert, lugar del Maestrazgo de Montesa, por el precio de cuatrocientos veinte florines. Al año siguiente, el 23 de Abril de 1416²² concluía el retablo de Beceite. El 15 de Octubre del mismo año cobra cincuenta florines que suma a los treinta que le entregó su hermano Fray Francisco Lembrí y los veinte que recibió de manos de Jaime Monsó.

Hacia 1417 vuelve a residir en Morella durante otra temporada, debido al intenso trabajo en la comarca. Confiere poderes generales, por no poderse trasladar a Tortosa, a Francisco Menganegues el 26 de Noviembre de 1417. En el acto de otorgamiento consta que vivía en Morella pero sin haber perdido la vecindad en Tortosa²³.

Desconocemos el momento de su regreso a Tortosa, porque en Morella el 31 de Octubre de 1420, su apoderado Guillermo Logay, cobra del Jurado y del Clavario Guillermo Ledós de Lóriga, parte del precio del retablo de San Miguel, que Pere Lembrí había pintado. Poco tiempo después debió morir, puesto que su viuda había contraído segundas nupcias, poco antes de 1423, con el pintor Bernardo Serra (todo indica que Bernardo, junto con su hermano Jaime Serra se formaron como pintores en el brillante taller de Pere Lembrí, como aprendices primero y oficiales después).²⁴ Bernardo Serra consiguió apropiarse del taller en ausencia de Pere Lembrí, partiendo de las enseñanzas procedentes del mismo que las adaptó a la evolución del estilo internacional catalán durante el segundo cuarto del siglo XV.

Debido a Pere Lembrí son ocho los retablos de que se tienen noticia, que llevó a cabo entre 1400 y 1420 en dichas tierras, y cuya relación es la que sigue:

- 1400, Retablo de Santa Lucia, para Canet lo Roig.
- 1401, Retablo de Santa María, en Catí.
- 1403, Retablo de San Bartolomé, para Villanueva de Alcolea.
- 1412, Retablo de San Bartolomé, en Beceite.
- 1415, Retablo de Santa María, de Mosqueruela.
- 1415, Retablo de la Virgen, para Castellfort.
- 1416, Retablo de la Virgen, en Xert.
- 1420, Retablo de San Miguel, para Morella.

A modo de conclusión del apartado presente, cabe señalar la falta de documentación existente sobre la figura de Pere Lembrí, debido a que la historiografía no le ha prestado la suficiente atención a su trayectoria profesional. Seguidamente debemos destacar que durante la investigación que hemos realizado sobre el autor y su obra, la constatación de que su figura marcó un antes y un después en la pintura retabística valenciana de finales del siglo XIV y principios del XV.²⁵

3.1 DATOS CONTRADICTORIOS EN LA OBRA DE PERE LEMBRÍ.

La diversa historiografía que ha investigado sobre su persona (Pere Lembrí) no consigue ponerse de acuerdo en los años que estuvo en nuestro territorio. Así, A. Jose Pitarch²⁶ al igual que Sánchez Gozalbo coinciden y lo documentan entre 1399 y 1420-23, mientras Miguel Ángel Catalá Gorgues en el volumen II de la obra *Historia del Arte Valenciano*, da noticia de que años atrás ya pintaba, y que la producción artística de Pere Lembrí se remonta a finales del siglo XIV (1398-99) cuando realizaba retablos para iglesias valencianas y de Teruel. Siguiendo a Sánchez

-
- 19 Archivo Notarial de Morella. Protocolo de Pedro Sans. Vide Apéndice XXV
 - 20 Archivo Notarial de Morella Protocolo de Pedro Sans. Vide Apéndice XXVI.
 - 21 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "Pintores en Morella", Boletín de la Sociedad de Cultura Castellonense, Castellón 1943, pp 64.
 - 22 Ibidem, cap. V, pp.63, 65.
 - 23 Archivo Eclesiástico de Morella . Protocolo de Francisco Pallares..
 - 24 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "Bernat Serra, pintor de Tortosa y Morella", Castellón, 1935, pp 23.
 - 25 Mi agradecimiento a Don Vicente Blasco Llodra, párroco de la iglesia de La Yesa, por haberme facilitado el acceso al Retablo de San Juan Bautista, así como facilitada la documentación gráfica sobre el mismo.
 - 26 JOSÉ PITARCH, A.: "Les arts plàstiques: l'escultura y la pintura gòtiques en Historia del País Valencià", vol. 1. Valencia, 1986.

Gozalbo y su libro *Pintors del Maestrat*, hemos encontrado los documentos que demuestran y explican la presencia de Pere Llebri en Morella y poblaciones cercanas a ésta. Su producción artística más floreciente abarca desde 1400 hasta 1420.

Algunos especialistas opinan que el Retablo de San Juan Bautista, forma parte del círculo de Valentín Montoliu²⁷, de la Escuela del Maestrazgo, hacia 1400. En esta aportación, respecto de la iconografía, también existen posturas antagónicas respecto de la documentación anteriormente desarrollada.

4. EL RETABLO DE LA YESA.

a) Características de la obra de Pere Llebri:

Sobre la trayectoria artística de Pere Llebri, al cual atribuimos el Retablo de San Juan Bautista, sabemos, gracias a los documentos que anteriormente se han mencionado, que era un artesano conocedor de los recursos formales, expresivos y técnicos de la pintura gótica lineal, y que resolvía el modelado mediante acusados trazos, con un dibujo casi caligráfico, que prevalece dentro de su sistema de composición. Sus personajes están descritos de forma reiterativa y un tanto infantil, vestidos elegantemente a la moda de la época, de manera convincente y original. En sus fondos, por lo común, suele representar paisajes convencionales bastante estilizados o por el contrario suelen enmarcar a los personajes por una arquitectura más cuidada.²⁸

Todos estas características de Pere Llebri se acompañan de la pureza de un temple, de pinceladas cortas y yuxtapuestas, que apreciamos, sobre todo, en las carnaciones, y que dota a la pieza de una riqueza y magistral habilidad en la forma de usar el pincel.

La raíz principal de su estilo es catalana²⁹, pero su sentido narrativo le llevó a acudir a otras fuentes a lo largo del segundo decenio del s.XV, produciéndose una modificación en su estilo por influencia de la tradición valenciana. Esta última aportación se manifiesta en su obra, en los personajes sentados en el suelo de la predela, al igual que, la iluminación parisina de 1400, como cita Miguel Ángel Catalá, como característica de Pere Llebri, en la obra *Historia del País Valenciano*, respecto a una de las tablas del Retablo de la Virgen y San Juan Bautista, de la Iglesia Parroquial de San Juan del Barranco (Teruel)³⁰ y en concreto esta iluminación afecta a la tabla de la Crucifixión. Este retablo hoy se encuentra desaparecido.

La pintura de Llebri también se caracteriza por su enorme sentido miniaturista y en ocasiones ingenuo o caricaturesco, como se nos muestra en el Retablo de San Juan Bautista (que estamos estudiando), en concreto los angelotes de la parte superior del guardapolvo, y un intenso cromatismo en oposición a sus fondos dorados. Estas características son las que singularizan la figura del artista.

Antes de concluir, decir que esta es la única obra (*Retablo de San Juan Bautista*), que hasta el momento se conoce, y que permanece "in situ" desde el momento que fue terminada. El resto de sus obras ha desaparecido.

b) Su estudio.

En la población valenciana de La Yesa localizamos en la Iglesia Mayor el Retablo de San Juan Bautista atribuido a Pere Llebri. Por sus dimensiones sabemos que pertenecía a la capilla de la Ermita de San Juan levantada sobre un altopiano se halla antes de llegar a La Yesa por la carretera que viene de Alpuente. Hoy en ruinas, sin culto ni imágenes.

Dicha obra fue salvada por los vecinos del lugar durante la guerra civil de 1936 y gracias a ellos la obra subsiste.

c) Estructura.

El Retablo de San Juan Bautista con unas dimensiones de 210 por 230 cms más la predela, de 47 por 234 cms, ésta formado por tres partes: el cuerpo central es el que se atribuye a Pere Llebri y mide 180 x 165 cm.; la polsera es posterior, del siglo XVI teniendo una anchura de 22 cm ; y la predela es coetánea en el tiempo al cuerpo central. El esquema del retablo se detalla a continuación:

El cuerpo central se halla dividido en tres calles: en la central aparece representado *San Juan Bautista*,

27 VV.AA.: "Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia". Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp 205-206.

28 BETI BOFILL, M.: «Catálogo Exposición de la Pintura Gótica en la Corona de Aragón». Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Zaragoza, 1980.

29 SARALEGUI, L.: "Para el estudio de la Escuela del Maestrazgo". Archivo de Arte Valenciano, Valencia. 1932, pp. 33-36.

30 COMPANY Y CLIMENT, XIMO Y GARIN LLOMBART, FELIPE VICENTE: "Valencia y la pintura flamenca". Historia del Arte Valenciano, (coordinado y dirigido por Vicente Aguilera Cerni). Tomo II, Valencia, 1988, pp 236 - 270. y, CATALA GORGES, MIGUEL ÁNGEL: "Gótico lineal y la influencia italo-catalana". Historia del Arte Valenciano, (coordinada y dirigida por Vicente Aguilera Cerni). Arte Gótico, Vol. II, Valencia, 1988, pag. 234.

la Piedad y en el nivel superior de esta escena, la Anunciación. La calle derecha incluye las escenas del Bautismo de Cristo, Juan Bautista acusando a Herodes y Prisión del Bautista. Y la calle izquierda las escenas de la Degollación de San Juan Bautista, Banquete de Herodes y Sepelio de San Juan por sus discípulos. En el ático, La Crucifixión.

El Guardapolvo en sus nueve espacios acoge diversas figuras bíblicas tales como El Padre Eterno y Espíritu Santo (paloma), San Miguel, el Ángel Custodio del Reino, San Pedro, San Pablo, San Bartolomé, Santiago y dos Querubines.

Por último, en la predela, que consta de siete compartimentos, de derecha a izquierda se representan a San Pablo, San Pedro, Santa Catalina, la Virgen con el Niño, Santa Ursula, San Felipe y San Antonio Abad (actualmente en el frontal del altar mayor).

En la disposición actual se ha intercalado entre retablo y predela, un fragmento de otra predela, compuesta de 10 tablas en dos piezas donde se representa una serie de figuras de apóstoles, exceptuados San Pedro y San Pablo, en estilo muy cercano al Maestro de Ollería, pintura gótica del s. XIV, con interesantes solerías valencianas y gofrados bajo arquería gótica. De las representaciones de apóstoles se identifican sin dificultad tan solo a dos de ellos, (San Andrés y Santiago el Mayor) correspondientes a las tablas 3 y 9. El resto exige un análisis pormenorizado.

d) Iconografía e Iconología.

El retablo, dedicado a la vida de San Juan Bautista³¹, presenta en su composición las siguientes escenas extraídas del Nuevo Testamento y cuyo estudio simbólico procedemos a desarrollar:

En la calle central:

* **San Juan Bautista**, aparece en primer plano, barbado pero con rostro juvenil (parecido en rasgos al rostro de Cristo) cubierto con un manto rojo y azul que realza su figura y contrasta con el fondo dorado. Lleva una túnica corta de piel de camello, ceñida con gruesa faja anudada por delante. Se acompaña de uno de sus atributos, el Cordero Divino. Esta escena se completa con las figuras de la Piedad y de la Anunciación³²; en primer plano, la Virgen, abrazando el cuerpo herido de su hijo muerto centran la composición y a uno y otro lado, dos personajes con aureola que comparten el dolor de María. Esta última aparece vestida a la manera de las matronas que cubrían la cabeza con velo, que desde tiempos remotos tenía la significación de sagrada y a la vez cumplía la doble condición de Virgen y Madre.



Fig. 2. PERE LLEBRÉS: "Banquete de Herodes", S. XIV - XV. Calle de la izquierda del cuerpo central del Retablo de San Juan Bautista.

En el ático:

* **La Crucifixión**, cuyo eje de simetría lo marca el madero en el que Cristo esta clavado, acompañado a sus pies por María y San Juan Evangelista.³³

En la calle de la derecha:

* **El Bautismo de Cristo** presenta el preciso momento en que San Juan Bautista vierte agua sobre la cabeza de Cristo, y ambos aparecen acompañados del ángel que lleva las vestiduras de Cristo. Este acto está cargado de simbolismo ya que es el momento en que el Espíritu de Dios Padre penetra en el cuerpo terrenal de su Hijo.

* **Juan Bautista acusando a Herodes**. Tanto la figura de Herodes como la de Herodias están enmarcadas por arquitecturas y el suelo, de azulejos, es de impronta valenciana.

* **La Prisión del Bautista** refleja el momento en que San Juan entra en prisión.

31 La festividad en honor a San Juan Bautista, en muchos pueblos de la comarca de Los Serranos tiene una larga tradición y es muy probable que algún noble de la época dedicase a este santo el retablo que estamos analizando.

32 VIDAL, C.: "Guía Iconográfica, la Biblia y los Santos", Editorial Alianza, Madrid, 1996, pp 260 - 264.

33 S. Llonch apunta la posibilidad que el grupo del Calvario derive de una obra de Jaume Serra, dada la similitud con su Crucifixión del Retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza, conservado en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad.

En la calle de la izquierda:

* **La Degollación de Juan Bautista.** Mandada por Herodes para complacer a su mujer, ésta fue llevada a cabo en el recinto carcelario. En la tabla se representa por un lado la prisión y bajo ese marco el momento en que San Juan es decapitado, mientras que un grupo de personajes contempla la sangrienta escena.

* **El Banquete de Herodes** (fig. 3). La escena acoge el momento en que una sirvienta es portadora en una bandeja de la cabeza de San Juan que se le presenta a Salomé acompañada por su madre, la reina Herodías.

* **El Sepelio de San Juan por sus discípulos:** composición equilibrada cuyo centro es el cuerpo del profeta y a los lados se distribuyen sus discípulos. Cristo aparece como uno más, entre ellos, asistiendo a la escena.

En la polsera:

* **San Miguel** es el príncipe de los ángeles, vencedor de Lucifer, protector de la Iglesia e invocado en las tentaciones y en la hora de la muerte. Sus atributos representados son, un largo palo que termina en cruz, una lanza, balanzas y uno o más diablos.

* **Querubín**, angelito niño caricaturesco.

* **San Pedro**, pescador de oficio, hermano de Andrés apóstol y primer Papa. Fue crucificado en Roma por el emperador Nerón. Se le representa con barba corta y redondeada. Su atributo es el libro o rollo de pergamino, junto a las simbólicas llaves del cielo.

* **San Bartolomé**, apóstol, que según la tradición evangelizó la India, Mesopotamia y Armenia, en donde fue desollado vivo y luego decapitado. Sus atributos personales son, un cuchillo en la mano y el demonio a sus pies, al que tiene sujeto con una cadena.

En el lado derecho³⁴:

* **Ángel Custodio del Reino.** Se le representa porque simboliza la protección del Reino de Valencia con las armas de la ciudad.

* **Querubín**, ángel niño de rostro caricaturesco.

* **San Pablo**, apóstol de los gentiles. Se le representa semicalvo, barba negra y algo picuda; viste túnica y manto como el resto de apóstoles. El atributo personal que le acompaña es la espada que indica ser el instrumento del martirio.

* **Santiago**, apodado el Mayor o Peregrino, sus atributos son variados, haciendo referencia a su triple personalidad de apóstol, militar y peregrino por lo que se le muestra con la espada, los moros vencidos bajo su caballo, el estandarte con cruz roja o zurrón, conchas, sombrero con alas y calabaza de peregrino.



Fig. 3. PERE LEMBRÍ: "San Miguel Arcángel", S.XIV - XV.
Polsera del Retablo de San Juan.

En la predela:

* **La Virgen María con el Niño**, su figura marca el eje central de simetría y a los lados se distribuyen otras seis figuras en grupos de a tres. Aparece vestida a la manera de las doncellas, con la cabeza cubierta con velo y se hace acompañar del cordón de San Francisco atado a la cintura. El triple nudo representa los votos hechos por el santo: pobreza, castidad y obediencia.

En el lado derecho:

* **Santa Ursula**, (fue noble hija de un príncipe de Bretaña, martirizada hacia el año 383 en Colonia). Se la representa vestida ricamente, generalmente con corona real y se acompaña de la palma del martirio la saeta, instrumento de martirio.

* **San Felipe**, apóstol, viste túnica y palio como los demás apóstoles. Su atributo es una pequeña cruz latina en la mano.

* **San Antonio Abad** viste hábito talar oscuro con manto y capuchón del mismo color, propio de los monjes antonianos, que le consideran su fundador. Como atributos el báculo abacial y el libro abierto.

En el lado izquierdo:

* **San Pedro**, patrón de los pescadores al igual que su hermano y se le suele representar con uno o varios peces, y también con la cruz del martirio.

34 ROIG FERRANDO, J.: "Iconografía de los Santos," Omega, S.A, Madrid, 1950, pp 47, 104 - 156, 200 - 218 y 264.

* **San Pablo**, apóstol de los gentiles. En las representaciones más antiguas se le añade el libro del texto de las Sagradas Escrituras.

* **Santa Catalina**, Virgen y mártir de Alejandría, de familia noble; murió decapitada por orden de Majencio. Vestida a modo de princesa con un manojo de flores que recoge en la falda.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL RETABLO DE LA YESA³⁵.

El retablo está realizado al temple, sobre tabla. La preparación de la obra se ha mantenido en estado favorable, aunque deteriorado en varias zonas a causa de la humedad y demás factores que también han afectado al soporte y a la película pictórica. Hay que decir que la imprimación está ejecutada con una eficacia total y con tal sutileza que sus efectos secundarios son como han de ser, y no se ha alterado de otra forma. Esta preparación en pintura es de importancia máxima porque de ella depende en gran parte la luminosidad y la vida de la obra de arte.³⁶

El artista ha utilizado una pintura por medio de veladuras aplicada en capas transparentes y sutiles, superponiéndolas con poco pigmento y mezcladas con exceso de aglutinante. De este modo, ha obtenido unos efectos sorprendentes en la realización, sobre todo de las carnaciones.³⁷ Como pigmento dominante aparece el rojo, aunque quizás en esta pieza sea cinabrio, que se extrae de un mineral que se encuentra en la naturaleza. Cabe la posibilidad que se usaran otros pigmentos de este mismo color, o lacas como la *Laca de Kermes* que se obtiene de los cuerpos muertos de insectos. Presente puede estar el amarillo de plomo o de estaño, ya que es un pigmento artificial.

El **cuerpo central** del retablo esta constituido por un conjunto de cuatro tablas de 1'5 cm aproximadamente de espesor, unidas entre sí por una serie de travesaños en el dorso formando un sólido conjunto.

El soporte se halla atacado de insectos xilófagos, sobre todo en los bordes de las planchas. Este ataque biológico ha sido llevado a cabo principalmente por anóridos. Las juntas entre las planchas se han abierto algunos centímetros debido, en la mayoría de casos, a la contracción de la madera.

El estado de conservación³⁸ de la **capa pictórica** es deficiente debido a la falta de cohesión del extracto de la pintura en numerosas zonas, por lo que tiende a

disgregarse, produciendo multitud de pequeños desprendimientos. Además, se observa gran acumulación de suciedad en las diversas tablas y no se aprecia ninguna capa de barniz que se haya alterado.

En esta pieza, el **dorado**, conseguido por medio de la técnica del dorado al agua bruñido, presenta perdidas de adhesión respecto al soporte en numerosos puntos. Las aristas y los bordes son las zonas en peor estado con múltiples desprendimientos.

La **ornamentación arquitectónica**, realizada en yeso y madera, tallada y pegada al soporte acompaña a las escenas. En este tipo de ornamentos, al igual que en el extracto pictórico, se han producido desprendimientos y perdidas importantes, tanto parcialmente como en piezas completas. Buena parte de la moldura que remata todo el borde de la polsera se ha perdido.

El estado de conservación de la **predela** es diferente al resto del conjunto del que forma parte ya que ésta fue intervenida anteriormente. La supuesta restauración de la tabla cubrió parte de la película pictórica y dorados originales mediante repintes que desbordan las lagunas. Estos repintes son deficientes ya que impiden y alteran la correcta visión de la obra. El reverso de la tabla aparece cubierto por una espesa capa de cola blanca.

Tras el estudio realizado se sugiere, la urgente restauración de la pieza, dada su importancia para el Patrimonio Artístico Valenciano. Debido a las valoraciones anteriormente expresadas se trata de una obra de gran valor dentro del estilo Gótico Internacional que Pere Lembrí realizó en nuestras tierras, a lo largo del siglo XIV y XV, además de ser la única que nos consta que ha sobrevivido a los avatares del tiempo.

35 DÍAZ MARTOS, A.: "Arte Restauro", S.A., Monteclaro, 1975, pp. 13 - 26, 41 - 48, 68.

36 BONTLÉ, J.: "Técnicas y secretos de la Pintura", 3ª edición reformada, L.E.D.A., Las ediciones del Arte de Barcelona, pp. 25 - 35, 50 - 52, 106 - 109, 162 - 168.

37 CORRADO MALTESE.: "Las técnicas artísticas". Arte Cátedra, Madrid, 1980, pp 296 - 304.

38 DÍAZ MARTOS, A.: "La Conservación de Antigüedades y Obras de Arte". Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1986.

LA IMPRONTA DEL REFORMISMO ILUSTRADO EN LA FORMACIÓN DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS Y LAS JOYAS COMO SÍMBOLOS DE VIRTUDES CIVILES EN LA IMAGEN DEL REY FILÓSOFO: LA ALEGORÍA DE CARLOS III DE MANUEL CAMARÓN

ROSA E. RÍOS LLORET.
SUSANA VILAPLANA SANCHIS.

The enlightened reformism of Charles III, his centralist policy, and his eagerness for reform and education as a means to improve the situation of the country are the background of the establishment of the Academia de Bellas Artes de San Carlos. We should remember how important Pérez Bayer and other Valencian people were in implementing the royal proposals, making up a second generation of enlightened intellectuals who, although the heirs of Mayáns, were to follow the political guidelines emanating from the Crown. Drawing on these principles, we can easily conclude that the self-image the monarch was seeking had to be wholly in accordance with the conception of the king philosopher he embodied. An institution such as the Academia could not obviate these wishes. Jewels became a new way to get it, and the Alegoría de Carlos III, by Manuel Camarón, is an adequate example to show it.

En el año 1768 se aprobaron los Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, pero antes de esta fecha sucedió toda una serie de acontecimientos que derivaron en la creación de esta importante institución cultural y que, de alguna manera, la definieron. No trata este artículo del papel de la Academia en la difusión de determinados estilos artísticos, estudio que está ya suficientemente documentado, sino de la relación que existe entre la fundación y desarrollo estatutario de esta entidad y el reformismo ilustrado de Carlos III. El afán de control por parte del monarca unido a las ideas de la necesidad de las reformas, del progreso y de la mejora de las enseñanzas, alcanzó también a las Bellas Artes. Todo esto motivó una imagen del rey que ya no era la de los Austrias, y que las joyas ayudaron a crear.

EL REFORMISMO ILUSTRADO Y SU INFLUENCIA EN LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA DE BBAA DE SAN CARLOS DE VALENCIA

Aunque el siglo XVIII es el del triunfo de las Academias, Garín Ortiz de Taranco (1993) habla de "una atmósfera protoacadémica" en España ya desde la época de Felipe II, que enlaza con la institución fundada por Pacheco en Sevilla (BROWN, 1988) y con otras similares, como la de Murillo, o la seiscentista

Academia de Nobles Artes que, curiosamente, tuvo un entusiasta protector en el valenciano Vicente Giner. El mismo Garín resume los orígenes académicos valencianos remontándolos a una academia fundada en el siglo XIV, al Colegio de Pintores del siglo XVII y, en otro orden de cosas, a la famosa Academia de los Nocturnos (1591) que, aunque dedicada a actividades literarias, la considera vinculada, por su organización y nomenclatura, al tipo de entidad cultural que estudia. Las reuniones de artistas con la finalidad de aprender y difundir ideas, teorías y conocimientos, también fueron bastante comunes ya en el siglo XVII y principios del XVIII en Valencia, en torno a personajes como Corachán, Zaragoza o Tosca, dentro del movimiento de los *novatores*; así como la existencia de los estudios particulares para la enseñanza de la pintura, como el de Juan Conchillos, o el de los Vergara.

Pero el siglo academicista será el XVIII, época del nacimiento de las Academias de Estocolmo, Copenhague, Londres y San Petersburgo y, por supuesto, de las españolas. La monarquía absoluta y su variante conocida como despotismo ilustrado, favorecieron su fundación ya que, mediante las Reales Academias, se aplicaban las teorías políticas ilustradas del estado moderno basado en el progreso de las artes, de las ciencias y de las técnicas, de la educación y del desarrollo económico, todo ello desde la perspectiva centralizadora y vigilante de

la monarquía. En España, las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, o la de San Fernando, en Madrid, serán los ejemplos primeros de ese interés de la nueva dinastía borbónica.

En 1742 se fundó la Academia Valenciana con el fin de difundir la cultura y mejorar los conocimientos y enseñanzas de materias tales como la Historia, todo ello dentro de la óptica ilustrada. Al mencionarla, a menudo, se nombra casi de pasada el papel que Gregorio Mayáns tuvo en su nacimiento, al mismo tiempo que se considera a esta entidad como uno de los precedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Conviene matizar ambas afirmaciones. Antonio Mestre (1968, 1970) ha demostrado lo decisiva que fue la intervención de Mayáns para la existencia de esta Academia, cuya fundación fue un "intento de reformar las letras españolas al margen de la Corte". El afán crítico y de independencia intelectual del erudito de Oliva le había ganado amigos pero también importantes enemigos entre los grupos intelectuales de la Corte. La animosidad que sentían hacia él algunos de los académicos de la Lengua y de la Historia era recíproca y, como prueba Mestre (1970), Mayáns no dudaba en manifestar en su correspondencia, y probablemente en conversaciones con sus íntimos, el desprecio que sentía por algunos de estos hombres que se reputaban a sí mismos como eruditos, y en criticar algunas de sus investigaciones por considerarlas burdas y faltas de juicio.

Mestre dice que "es imposible entender la génesis de la Academia Valenciana sin tener en cuenta dos factores: el proyecto de reforma de las letras españolas propuesto por D. Gregorio y la seguridad económica que busca para imprimir las obras necesarias" (MESTRE, 1968, pág. 133). Así, solicita la ayuda del barón y señor de Beniparrell y, con otros amigos animosos, se decide a crear una entidad en Valencia, con unas constituciones redactadas por él mismo y bajo su dirección e influjo, que pudiera convertir en realidad su programa basado en ilustrar las cosas de España, y cuyo fin fundamental era la reforma cultural. Si se potenciaba el desarrollo de las artes y de las ciencias se lograrían otras grandezas: la política, la económica y, por qué no, la militar.

Al leer los principios mayansianos que componen la Academia, se evidencia su identificación con la filosofía de la Ilustración, pero desde una perspectiva emancipada de la tutela oficial: la Academia Valenciana se gesta y forma al margen de Madrid, ni intenta parecerse a las Reales Academias existentes, ni se hace hincapié en la protección del monarca

y ni siquiera se intenta añadir el adjetivo "Real", que con tanto ahínco buscan otras instituciones similares.

Mayáns es un erudito de espíritu independiente, que pretende llevar a cabo las reformas necesarias pero que, justamente por su espíritu crítico y libre, choca con los grupos partidistas de los intelectuales cortesanos, es un hombre cuyos antecedentes familiares austracistas y de clara defensa de los Fueros valencianos lo hacían, como poco, sospechoso, en una corte como la borbónica. Todo esto provocará recelos y favorecerá camarillas que lo acusarán de anticlerical y antiespañol. Si a ello se añade su actitud, a menudo poco diplomática y habilidosa, propia del hombre de estudio que busca la plasmación de sus ideas antes que el medro y la aceptación aduladora, se comprenderá que sea considerado un personaje poco atractivo dentro de las aguas turbulentas de la política española dieciochesca.

En 1751 se disuelve la Academia Valenciana, entre otras causas, pero sobre todo, por la negativa de los académicos valencianos a obtener la protección real a cambio de que sus estatutos coincidieran con la Real Academia de la Historia y dependieran constitucionalmente de ella. En ese sentido, los académicos valencianos no fueron tan sumisos como los de la Real Academia de las Buenas Letras de Sevilla, ni tan dóciles como los catalanes de la Real Academia de Bellas Letras. Para Mayáns, los cimientos que sostenían su edificio cultural se basaban en la independencia del estudioso con respecto al poder, ya que sin esa autonomía no había crítica posible, y de no existir ésta, todo es adocenamiento, sumisión y carencia de nuevos caminos e ideas. La Academia Valenciana perdía la protección real si no acataba unas directrices que venían de fuera. Ni el gobierno, ni las entidades culturales radicadas en la Corte, aportaron apoyo y comprensión, antes al contrario, persiguieron las actuaciones de la Academia, o intentaron centralizar la actividad de la corporación cultural valenciana. El tiempo de una entidad ilustrada y autónoma había cumplido.

De 1754 data la creación de una Academia pública y oficial -aunque no estatal- de Pintura, Escultura y Arquitectura, a la que llamarán de Santa Bárbara, en honor de Doña Bárbara de Braganza, la esposa del rey Fernando VI. Conviene resaltar dos hechos: primero, el sitio donde se establece, en tres aulas del edificio de la Universidad y, segundo, la circunstancia ya señalada de que no es una academia estatal, por cuanto es sufragada por la Ciudad y por ricos próceres, e incluso por los propios académicos. Ambas cosas son significativas, como intuye

Garín (1993, pág. 51). Comenzar las enseñanzas artísticas dentro del ámbito universitario expresa el deseo de convertir aquéllas en una tarea de mayor enjundia que la derivada de la maestría o actividad gremial. Al insistir en el tono universitario, se considera a la Academia como una facultad más. Al mismo tiempo, el hecho de que surja desde la propia ciudad, desde el empeño de un grupo entusiasta de artistas, aristócratas e intelectuales, revela el interés por los avances en la enseñanza y aprendizaje de las artes dentro de las tendencias que se estaban imponiendo en el resto de Europa y demuestra la existencia de un grupo nutrido de ilustrados valencianos, continuadores del trabajo de los *novatores* seiscentistas. Y sin embargo, la Academia de Santa Bárbara nace mirando a Madrid, no sólo porque sus Constituciones se asemejan a las de San Fernando, sino también porque sus creadores comprenden pronto la necesidad de conseguir el favor real para solucionar el problema económico: el dinero, la subvención eran indispensables. La muerte de la reina primero y, al cabo de un año, la del rey, dejaron desamparada a la Academia de Santa Bárbara, y la convirtieron en un valeroso ensayo, sólo temporalmente fracasado.

La subida al trono de Carlos III y su fama de mecenas y protector de las artes reaviva la esperanza de los académicos valencianos por conseguir el calificativo de Real, y, en 1762, se había entregado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una "Representación" de Valencia, para hacerla valer al nuevo monarca. Estas teorías, la del interés artístico del rey y el apoyo de la Academia madrileña, han sido las tradicionalmente utilizadas para explicar la relativa rapidez con que se concretaron las aspiraciones valencianas. Y no obstante, habría que considerar alguna otra intervención no menos decisiva, la de un personaje de cuyo protagonismo en la fundación de la Academia de San Carlos poco o nada se ha hablado: el catedrático y hebraísta valenciano Francisco Pérez Bayer.

Antonio Mestre (1977) demuestra la existencia de un grupo valenciano en la corte de Carlos III dirigido por Bayer, que intervino de una manera rotunda en las medidas reformistas que, en el plano cultural, deseaba llevar a cabo el monarca. En estas reformas, tales como la expulsión de los jesuitas, el control de las enseñanzas y de la Universidad o la reforma de los Colegios Mayores (RÍOS LLORET, 1977), tuvo Bayer una actuación decisiva. Provisto del favor del monarca, el catedrático valenciano supo rodearse de amistades que le permitieron ascender en su situación en



Fig. 1.- Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1768. Aguafuerte buril. Realizado por Manuel Monfort y Asensi. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

la Corte, donde llegó a tener un importante puesto por su sintonía con los intereses del rey, que vio en él a quien podría servirle en lo que deseaba: conseguir el sometimiento absoluto a la autoridad real de la Iglesia, la Nobleza y todas aquellas instituciones que todavía gozaran de independencia. A este punto esencial de la política carolina habría que añadir el interés del monarca por la necesaria mejora de la enseñanza y de la cultura españolas, típicas de un monarca ilustrado.

Nombres como Felipe Bertrán, Raimundo Magí, José Climent, Juan Bautista Muñoz, José Tormo, Vicente Blasco, Antonio José Cavanilles, Antonio Ponz, son algunos de los que, en mayor o menor medida, constituían este grupo, todos ellos dirigidos por

Bayer. Sin embargo, el interés de Bayer no estaba ceñido a las reformas que deseaba el rey, sino que su ambición era mucho más amplia, deseaba controlar el mundo intelectual valenciano, como de hecho lo consiguió controlando el cabildo y la universidad. El primero mediante la elección de canónigos de la Metropolitana afectos a su partido; la segunda, con la elección de Blasco como rector de la Universidad e imponiendo su Plan de Estudios. En esta tesitura, ¿cómo iba a consentir que existiera una entidad cultural, la Academia, que escapara a sus designios?.

En 1761, Manuel Monfort viaja a Madrid comisionado por los académicos valencianos para presentar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando una "Representación" en la que se exponía la valía de los que habían de regir la futura Academia valenciana (fig. 1). Esta pretensión llegó enseguida al conocimiento de Carlos III y fue rápidamente atendida: "Oyó el rey con mucho agrado sus súplicas" (GARÍN, 1993, pág. 61). Además del éxito de su comisión, es sabido lo provechoso que le resultó el viaje a Monfort, ya que recibiría el cargo de tesorero administrativo de la Real Biblioteca, a instancias de Pérez Bayer, y lograría el honor de ser académico de San Fernando. El favor que le proporcionó el hebraísta valenciano es un hecho indiscutible. Así lo confesaba Juan Antonio Mayáns en carta a Vega Sentmenat: "Manuel Monfort, el laminista, no es largo en el buril, pero muy travieso en las entradas en las oficinas, de que ha hecho usos provechosos, pero muy pícaros, a la sombra del Ilmo. Bayer contra todo género de gentes" (SERRANO MORALES, 1898-99). Esta intensa relación entre Monfort y Bayer también la señala Ruiz Lasala (1974), quien confirma el apoyo y las influencias que recibirá el grabador valenciano gracias a la amistad de Báyer. Por tanto, aunque la preparación y las obras de los académicos valencianos tuvieran la calidad necesaria, es evidente que, en la benévola acogida de Carlos III a sus pretensiones, no fue ajena la mano de Báyer. De hecho, una vez aprobada la creación de la Academia y aprobada su condición de real, Báyer pronto fue nombrado académico, de la misma manera que lo fueron muchos de sus afectos, como Raimundo Magí, Ponz o Cerdá y Rico. Se puede objetar que tales designaciones eran fruto de las virtudes de estos caballeros, pero, sin negarlo, lo cierto es que dentro de la Academia había un grupo numeroso que seguía las directrices de Bayer, y éstas se encontraban en la línea del reformismo ilustrado de Carlos III. En este sentido resulta significativa la intervención oficial de la Academia en el arte sacro, a

cuyo efecto se recibió una Real Orden comunicada por Floridablanca a la Academia, el 25 de junio de 1787, confirmatoria de otra del año anterior, a las que Garín (1993, pág. 101) califica de "regalistas e ilustradas", en la que la academia recibía el encargo de controlar todas las obras, reformas, etc. que se hicieran en edificios, retablos, planos y dibujos de cualquier construcción o reforma relativa a un lugar sagrado, debiendo someterse las autoridades eclesiásticas a lo dispuesto por la Academia. Esta orden es una prueba de las medidas intervencionistas del monarca de las que Báyer era cumplido servidor, ya que, como se señaló anteriormente, no sólo tenía valedores en el interior de la Academia que tanto le debía, sino también en el cabildo de la metropolitana, donde los canónigos eran mayoritariamente amigos suyos y del que él mismo formaba parte.

Las diferencias entre el concepto de Academia de Báyer y el de Mayáns son evidentes: mientras que el primero apostará por una entidad que, siguiendo los criterios ilustrados y reformistas, sirva al mismo tiempo a los intereses monárquicos, Mayáns deseaba una Academia independiente de los poderes fácticos, con todas las dificultades que esto entrañaba. En este contexto y sabidas las complicadas relaciones entre Mayáns y Pérez Báyer (MESTRE, 1977, pág. 570), se comprende mejor un hecho que se ha interpretado de diversas maneras, la no publicación, caso insólito, de la *Oración* de Mayáns en la Academia del año 1776. Se ha dicho que el discurso era excesivamente largo, que había sido producto de un olvido involuntario, o simplemente se ha explicado este hecho por la controversia y unánime censura que suscitó el discurso (GARÍN, 1993, págs. 87 y ss.). Gracia (1998) considera el hecho de la censura del discurso como una represalia por el modelo de enseñanza que Mayáns defendía para la Academia. Para la autora, el escrito del de Oliva "se convirtió en una verdadera lección sobre el arte de la pintura, que puso en evidencia a los académicos locales" (GRACIA, 1998, pág. 405), además de adecuar las enseñanzas de la pintura a nuevos criterios educativos, entre ellos los del conocimiento de materias como la Geometría, Aritmética, Física, etc. Pero, amén de todos estos motivos, convendría no olvidar que Mayáns, intelectual de categoría indiscutible, no era hombre de muchas diplomacias y aprecio; ya se ha señalado lo complejo de su amistad con Bayer, pero también existían reticencias con otros académicos, por ejemplo con Monfort -cuyo padre, Benito, ya puso extraordinarias dificultades para editar la car-

ta de Don Gregorio al pavorde Calatayud (MESTRE, 1975)-, y buena prueba de la poca sintonía entre Manuel Monfort y Mayáns es el testimonio del cura Hermán, quien, en una carta a Mayáns de 1768, escribe lo siguiente: "No sé como se ha traslucido mi consulta. Lo cierto es que Monfort no es amigo mío ni de Vmd." (MESTRE, 1977, pág. L).

Esta segunda generación de valencianos ilustrados encabezada por Bayer está ya perfectamente identificada con el centralismo borbónico, con la necesidad de reformas en la enseñanza y con el control de la cultura desde las altas instancias del Estado, frente a la generación de Mayáns, que apelaba al criticismo y a la independencia del intelectual. No se trata de juzgar aquí cuál de las dos opciones era la correcta, sino de señalar que, en la formación y desarrollo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el reinado de Carlos III, tuvo una mayor incidencia la postura de Bayer que la de Mayáns.

LA IMAGEN DEL REY CARLOS III Y LAS JOYAS COMO SÍMBOLOS DE VIRTUDES CIVILES. LA "ALEGORÍA DE CARLOS III" DE M. CAMARÓN.

La Razón fue objeto de un culto universal por los intelectuales ilustrados del siglo XVIII, hasta tal punto que su credo reemplazó al de la religión por ellos combatida, y una mística sustituyó a otra. Derivado de este culto nacía la necesidad de la difusión de la cultura, de "las luces", y, en este sentido, para los ilustrados españoles la cultura en la España de este período, "como se hallaba poco desarrollada, y reservada a unos cuantos privilegiados, aquellos que disfrutaban de ella la sienten preñada de valores infinitos. Es ella la única que puede regenerar al país y devolver su dignidad y su libertad al individuo. Así pues, hay que distribuirla generosamente a todos para convertir en una España grande un país degradado" (SARRAILH, 1974, pág. 155). ¿Por qué esta fe en la cultura? ¿qué virtudes ven en ella los españoles ilustrados para venerarla de este modo? La cultura se les muestra como una fuente de felicidad, puesto que crea y desarrolla la felicidad del pueblo, y los reyes Borbones la impulsarán, porque no se puede hacer feliz al pueblo sin instruirlo. Por ello, la nueva dinastía pone en práctica una política cultural que se basa en una "cultura que es, a la vez, utilitaria y dirigida" (SARRAILH, 1974). La suma de ambos conceptos es decisiva para comprender muchos de los aspectos de la vida intelectual española de la segunda mitad del XVIII.

Los aristócratas y muchos miembros de la Iglesia siguieron estas doctrinas, sobre todo desde la perspectiva del puro conocimiento. Resulta interesante señalar cómo el Arzobispo Mayoral, uno de los primeros benefactores de la Academia de santa Bárbara, fundó una Biblioteca en el Palacio Arzobispal de Valencia, en la cual se encontraban *les meilleurs ouvrages étrangers sur la géographie et l'histoire* (LABORDE, 1809). Y, por supuesto, participa todo ese grupo de intelectuales que surgen de las capas medias de la sociedad, y que tanto contribuirá a los cambios en el reinado de Carlos III. Es importante señalar cómo también se van a agregar los nuevos burgueses, descendientes de las antiguas familias de mercaderes y de maestros de los gremios, pero con un espíritu muy distinto del de sus abuelos. La expansión y la ganancia eran sus objetivos y no la estabilidad y la seguridad. Así pues, aun dejando aparte a la mayoría de la población española que todavía vive de la agricultura y que se resiste a los cambios, lo cierto es que existe una minoría selecta, de variado origen social que, por diversas razones, sí que estaría dispuesta a aceptarlos. Es dentro de esta minoría selecta donde se pueden encuadrar a muchos de los académicos y a la propia Academia como un canal más de propagación de las ideas ilustradas. A esta minoría citada habría que añadir la actitud de la realeza. La mayoría de los escritores que celebraban los adelantos materiales de España los atribuían a la política ilustrada de Carlos, y ninguna de las medidas adoptadas para fomentar la prosperidad nacional fue más admirada que el apoyo prestado a las instituciones culturales, singularmente a las Universidades y a las Sociedades Económicas de Amigos del País (HERR, 1973). El hacer un estudio más profundo del porqué de esta actuación real rebasa los límites de este trabajo, sin embargo, no hay que obviar los anteriormente citados deseos de la monarquía de controlar todas estas entidades, las cuales, en el caso valenciano, estuvieron intensamente relacionadas con la Academia. Dentro de esta línea de actuación se entiende la Academia de Bellas Artes de San Carlos que "había creado un estilo artístico que fue aprobado y fomentado por la monarquía. El objetivo: crear una imagen visual del nuevo estado centralizado. (...) El hecho de que la Academia hubiera sido creada por la monarquía la convertía en garante de los intereses culturales de aquella, y en administradora de la cultura aceptable" (GRACIA, pág. 402, 1998).

Con todo este entramado de nuevas exigencias y reformas hay que relacionar la imagen que Carlos III desea ofrecer, imagen que los académicos valencianos se prestará a divulgar, como integrantes de una institución tan sensible a los intereses del monarca. Una imagen, por tanto, de un monarca que favorece las Artes y las Ciencias, preocupado por la cultura y la enseñanza, y que dirige todos sus intereses a lograr el bienestar económico y la prosperidad de sus súbditos y, por ende, la de todo el país.

Aunque hay unos patrones tópicos en las imágenes reales a lo largo de los tiempos, los cambios no se deben tanto al abandono de esas cualidades que se consideran propias del gobernante, como a la diferente prelación que se establece entre ellas en cada una de las épocas, e incluso al diferente contenido que se le otorga a un mismo símbolo. Es posible que el signo sea el mismo, pero ahora tendrá un distinto significado.

Durante el Barroco, los teóricos de la monarquía hispánica mantuvieron la idea de que la autoridad del príncipe tenía un origen divino, pero en esta concepción teocrática del poder, el rey no fue más que un vicario de Dios encargado de dirigir a su pueblo a buen puerto. El monarca no podía inhibirse de la Iglesia, y debía ser modelo de virtudes cristianas como ejemplo para su pueblo (SEBASTIÁN, 1995). La importancia política de la Iglesia en el siglo XVII se puede adivinar, cuando los tratadistas españoles de la época coinciden en señalar que el período de decadencia que se observa en España se debe esencialmente al comportamiento político desviado de la recta virtud cristiana. La fe cristiana y la religión son el norte de la monarquía espiritualista de los Austrias (GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1987). Para Morán (1990) el concepto de príncipe del XVII queda claramente reglamentado en la *Idea del príncipe político-cristiano* de Saavedra Fajardo, pero, a partir de Fernando VI, la literatura política más moderna, como la de Feijoo, ofrece una alternativa a la idea del monarca que tendrá incidencia sobre su representación plástica.

La instauración de una nueva dinastía, con guerra civil incluida, supuso cambios en la imagen real, lo que provocó que Felipe V tuviera que buscar en el extranjero un pintor que fuera capaz de representarle de la forma que él consideraba adecuada. Sin embargo, con Carlos III ya existe una generación de artistas españoles que son capaces de imaginar al rey como desea. Esa segunda generación de ilustrados regalistas y centralistas ayudarán a conformar el



Fig. 2.- Alegoría de la Real Academia y Carlos III, 1783. Óleo sobre lienzo. Realizado por Manuel Camarón Meliá. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

nuevo concepto del rey. Un ejemplo de esto es el cuadro de Manuel Camarón *Alegoría de Carlos III*, realizado en 1783 para optar al concurso general de premios de ese mismo año convocado por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, concurso que ganó (fig. 2). El tema fue impuesto por la propia Academia, que precisó de una manera minuciosa y exhaustiva el tema a representar. Este hecho, aunque dentro de la dinámica de la institución, no se debe obviar, y habría que entenderlo no sólo como explicitación de las reglas de un premio, sino también desde el horizonte del asunto a desarrollar: la imagen específica que el monarca desea ofrecer a su pueblo, imagen que la Academia, la Real Academia que lleva su nombre, no puede ni quiere eludir.

Carlos III aparece en esta obra según una concepción de la majestad real típicamente versallesca, con manto de armiño y corbata anudada a la francesa, que resulta distinta de la apariencia casi austera a la que se ajustaban los Austrias, cuyo modelo de representación comunicaba al espectador una sensación de aislamiento majestuoso, al colocar al rey generalmente en un interior, sobrio el vestido y el decorado, con pocos elementos simbólicos -mesa, sillón, reloj, espejo- (GÁLLEGO, 1987), y con un cierto rechazo del retrato alegórico-mitológico. Otra diferencia con respecto a los retratos de los Habsburgo es el nuevo tono militarista que se va a imponer como constante entre los Borbones, que gustan de verse con armadura y bastón de mando, incluso cuando, como en este caso, se dedican a las tareas más pacíficas de su gobierno. Y, sin embargo, éste no es un retrato de un

príncipe conquistador cuyo único móvil sea la ambición personal. La condena que hacen muchos de los escritores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, como Feijoo, del rey guerrero, enlaza con la figura tan querida del príncipe filósofo, sustitutiva del príncipe cristiano del XVII. Y es que, si al advenimiento de Felipe V era imprescindible una figura regia de claro contenido belicista, con Carlos III, asentada la nueva dinastía, la imagen ideal era la del pacifismo, la prudencia y la benignidad del príncipe, virtudes que, sin negar su poder militar, lo superan, de ahí la curiosa mezcla de armadura con medias blancas y zapatos de salón con hebillas de oro, una de las joyas masculinas más típicas de este siglo junto con los botones. Las hebillas, de oro y gemas, pastas vítreas y plata u otros materiales que imitaban a los metales nobles, solían llevarse allí donde la indumentaria lo permitía, en la cintura, en los puños o en los zapatos. Las más extendidas fueron estas últimas, y existía todo un protocolo codificado respecto a ellas, de tal forma que podía adivinarse la posición social de una persona simplemente observando las hebillas que llevaba. El hidalgo solía usar a diario las de plata y, en las grandes ocasiones, las doradas; los petimetres preferían las de acero facetado y pastas vítreas, mientras que los aristócratas podían permitirse usar las de diamantes y gemas preciosas. Las había de gran variedad de formas, diseños y tamaños. Hacia 1770, los más esclavizados por la moda llevaban unas hebillas tan grandes que cubrían casi toda la parte delantera del zapato.

Las características tradicionales del retrato real no sintonizaban con el nuevo concepto de monarquía borbónica. Frente a los retratos de traje oscuro y austeridad en el ornato y en las joyas, típicas de los Austrias, los Borbones quisieron que la majestad se representara en todo su esplendor. En los retratos de Carlos III, como en los de sus predecesores y continuadores, aparece un elemento diferenciador de los retratos de la anterior dinastía: la mesa en la que reposa la corona que, casi nunca, se encuentra en los retratos de los Austrias y que sí aparece siempre en el de los Borbones. Así se puede comprobar, entre muchos otros, en los retratos de Carlos III que realiza Maella (fig. 3) y en la obra de José Vergara Gimeno, *Carlos III*, actualmente en el Museo de la Ciudad de Valencia. Ya se ha hablado del manto de armiño y terciopelo y, respecto a las joyas, el rey viste collar de eslabones de los que pende la insignia de la orden de su nombre. Se trata de la Muy Distinguida Orden de Carlos III, la más importante



Fig. 3.- Retrato de Carlos III, 1784. Óleo sobre lienzo. Realizado por Mariano Salvador Maella. Madrid, Palacio Real.

condecoración española, instituida por este monarca en 1771. Tiene forma de Cruz de Malta, y en el centro se distingue el esmalte que representa a la Inmaculada Concepción, de ahí que la banda sea de color azul. Confeccionada en oro, diamantes y esmaltes, en la parte superior lleva un cuerpo compuesto por corona que pende del collar. Esta clase de joyas sirve para ilustrar el tránsito de los antiguos "hábitos" y "veneras" a las modernas condecoraciones. Como consecuencia de la disminución de la religiosidad en esta edad de la razón, las antiguas veneras y encomiendas fueron poco a poco sustituidas por este otro tipo de alhaja conmemorativa. Estas insignias caballerescas, que llevaban tanto hombres como mujeres y que no desdeñan los preladados, eran muy comunes, como lo demuestran las pinturas y los testimonios escritos de viajeros como Twiss. Aunque los diseños estaban sometidos a las normas impuestas por la Orden que lo



Fig. 4.- Carlos IV, 1789. Óleo sobre lienzo. Realizado por José Vergara Gimeno. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



Fig. 5.- Toisón de Oro de Maximiliano III José de Baviera. Oro blanco y brillantes. Realizado en 1765 por Johann Staff.

otorgaba, lo cierto es que en el siglo XVIII se puso muy de moda el que estuvieran ricamente engalanadas con piedras preciosas. Se podían llevar pendientes del collar, cosidas a una banda o al vestido y, muy a menudo, adornadas con un lazo con los colores de la Orden.

No podía faltar el collar de la Orden del Toisón de Oro, que, veladamente, se entrevé. Esta orden de caballería instituida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, de la que era jefe el rey de España, era elemento indispensable entre los reyes habsburgueses, y se convertirá en parte del atuendo de los Borbones. El collar, del que pende el vellocino de oro, símbolo principal de la Orden y que hace alusión a la epopeya de Jasón y los Argonautas, es de eslabones, alternando, como es costumbre, los de la doble B de Borgoña, con los de pedernales en llamas. Con ambos collares

aparece Carlos III en los dos retratos que le hace Mariano Salvador Maella, el del Palacio Real, y la copia que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de México. Incluso en el boceto de Vicente López para la decoración de la bóveda del salón de Carlos III, el monarca no deja de estar revestido de estos atributos. En la segunda mitad del siglo XVIII, el Toisón también evolucionó, dentro de su uniformidad, a modelos más recargados, tanto por la rica pedrería como por la adición de piezas entre el vellocino y el collar, como el que luce Carlos IV en el retrato de José Vergara Gimeno, propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (fig. 4). Muy semejante a éste en cuanto a su composición es el de Maximiliano III José de Baviera, realizado en 1765 por Johann Staff (fig. 5). El colgante, de brillantes blancos y doblados en rosa, se compone de un motivo de lira que sostiene dos fascas.

Con todo, lo que articula la pintura es la manifestación del monarca como el gran protector y valedor de la Academia de Bellas Artes de Valencia, en concreto, y de las Artes y las Ciencias en general, para mayor progreso y felicidad de sus súbditos. Cuando Jovellanos escribe el *Elogio a Carlos III* está ofreciendo esta misma imagen del rey: "Estaba reservado a Carlos III aprovechar los rayos de luz que estos dignos ciudadanos habían depositado en sus obras. Estaba reservado el placer de difundirlos por su reino y la gloria de convertir enteramente sus vasallos al estudio de la economía. Si, buen rey. Vé aquí la gloria que más distinguirá tu nombre a la posteridad. El santuario de las ciencias se abre solamente a una porción de ciudadanos dedicados a investigar en silencio los misterios de la naturaleza para declararlos a la nación. Tuyo es el cargo de recoger sus oráculos, tuyo el de comunicar la luz de sus investigaciones, tuyo el de aplicarla al beneficio de tus súbditos. La ciencia económica te pertenece exclusivamente a ti y a los depositarios de tu autoridad".

Es éste el sentido de todas las figuras mitológicas que aparecen en la *Alegoría de Carlos III*, mientras que en los Austrias, el uso alegórico de estos personajes tiene una finalidad ceñida a la moralidad cristiana: el rey ha de poseer las virtudes tradicionales propias del buen cristiano; ahora, para los Borbones, el simbolismo tiene un objetivo que se podría definir como laico. Cuando se representa a Apolo o a Minerva se está hablando de la protección de las Artes y de la Sabiduría, con un sentido pragmático de ambos conceptos, por eso la diosa presenta a la Academia con el cuerno de la abundancia (por otro lado, y no inocentemente, uno de sus símbolos). Las estrellas anuncian las bondades de la Academia, un ángel trompetero difunde las excelencias de la política del monarca. Cuando, en la obra de Camarón, aparece Hércules con la hidra, este Hércules dieciochesco tiene otras connotaciones de las de siglos pasados, no es la encarnación de la Virtud, es el triunfo de la Razón que lucha contra los monstruos que dan lugar a la decadencia y la ruina material del país (MORÁN, 1990, págs. 39-43). Es la suma del principio ilustrado de confianza y fe en el progreso que llevará a la felicidad.

A la derecha del rey se encuentran representadas la Prudencia y la Generosidad, dos virtudes que adquieren aquí un significado que se aleja del específicamente religioso para adquirir un contenido "civil".

En el caso de la primera conviene recordar que la literatura emblemática influida por el jesuitismo había insistido mucho en esta virtud cardinal que consiste en discernir lo bueno de lo malo, pero en el reinado de Carlos III, las ideas de los jesuitas estaban en franco retroceso (recuérdese la expulsión de esta orden religiosa). Aquí, tiene un sentido laico, se refiere a la templanza, cautela, moderación, a la sensatez y buen juicio que posee el monarca. Es el concepto del decoro tan grato a los ilustrados. Por lo que respecta a la Generosidad, aparece tal y como la describe Ripa: "Una bellísima joven, a cuya belleza corresponden todos los miembros del cuerpo en proporción y donaire. Tendrá el cabello rubio y en parte rizado graciosamente. Vestirá un traje real, con corona de oro en la cabeza. Tendrá extendido el brazo derecho y desnudo, en cuya mano sostendrá collares de oro, joyas y otros objetos de gran valor, en acción de donarlos. Colocará la mano izquierda sobre la cabeza de un león que esté próximo y familiar a ella." (REVILLA, 1999, pág. 197). Aquí, las joyas tienen un claro significado relacionado con la magnificencia del rey, lograda gracias a su labor de mecenazgo, de desarrollo del país. Frente al sentido ambivalente de las joyas en períodos anteriores, ahora con la Ilustración la riqueza que ellas simbolizan no tiene por qué tener un contenido negativo. Cuando Mariano Salvador Maella pinta *La apoteosis de Adriano*, para la bóveda de la llamada Cámara Oficial del Palacio Real de Madrid, las alegorías allí representadas están dentro de la misma temática de las señaladas en el cuadro de Manuel Camarón. Así, Minerva, la Magnificencia, Hércules, la Fama, etc. vuelven a utilizarse unidas a otras tan significativas como la Liberalidad, la Prosperidad, la Felicidad Pública, o la Abundancia, y todas ellas con joyas y coronas y toda clase de ricas alhajas como símbolos propios.

El principio de la felicidad material y terrena propugnado por los filósofos de la época vence a las ideas de felicidad espiritual y celestial, tan caras a los místicos del XVI y a los tratadistas del XVII. Las joyas forman parte de una imagen ideal según la cual, en la segunda mitad del siglo XVIII, la figura del rey experimentó un cambio radical. El pacifismo, la prudencia y la benignidad del monarca son los pilares del Templo de la Fama que se abrirá para él y de una nueva época, una mítica edad de oro para satisfacción de sus súbditos.

- BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 2ªed. 1988.
- GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1987.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.ª: *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia. 2ª ed. 1993.
- GONZÁLEZ de ZÁRATE, J.M.ª: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987.
- GRACIA, C.: *Arte Valenciano*. Valencia, 1998.
- HERR, J.: *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid, 1973.
- LABORDE, A.: *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. 2ª ed. París, 1808.
- MESTRE SANCHIS, A.: *Ilustración y Reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de D. Gregorio Mayáns y Sísca (1699-1781)*. Valencia, 1968.
- MESTRE SANCHIS, A.: *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del XVIII*. Valencia, 1970.
- MESTRE SANCHIS, A.: *La carta de Mayáns al pavorde Calatayud: dificultades con la censura*, en "Cuadernos de Historia", V, pp. 459-85, 1975.
- MESTRE SANCHIS, A. (Transcripción, notas y estudio preliminar). *Epistolario VI. Mayáns y Pérez Bayer*. Valencia, 1977.
- MORÁN; M.: *La imagen del rey. Felipe V y su corte*. Madrid, 1990.
- REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. 3ª. ed. Madrid, 1999.
- RÍOS LLORET, R.E.: *El grupo valenciano en la reforma de los Colegios Mayores durante el reinado de Carlos III*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, inédita. Valencia, 1977.
- RUIZ LASALA, I.: *D. Benito Monfort y su oficina tipográfica (1757-1852)*. Zaragoza, 1974.
- SARRAILH, J.: *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, 1974.
- SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995.
- SERRANO MORALES, J.: *Diccionario de los impresores valencianos*. Valencia, 1898-99.

EL PINTOR VALENCIANO FRANCISCO FOLCH DE CARDONA Y SU OBRA PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DEL SALVADOR DE JUMILLA

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

In the last third of the 18th century, in the parish church of The Saviour of Jumilla, it is erected a great altarpiece with simulated architecture of the Italian painter Pablo Sistori, surrounded, as the one from the Agustinas Nunnery from Murcia, by seven big paintings on canvas, made by the Valencian painter Francisco Folch de Cardona. Four in the lower part of the altarpiece; two in the both sides, representing scenes of the Nativity of Christ, and three at the top of it with the Resurrection and the Appearance of the Magdalene in each side and in the middle the colossal one of the Ascension.

In the lower part of the altarpiece there are four paintings of rectangular shape, two in both sides, nowadays just restored, of 2,50 mts. high, which represent scenes of the Nativity of Christ: 1st. Nativity, 2nd. Epiphany, 3rd. Circumcision and 4th. Presentation of Jesus in the Temple. The date of execution of them was approximately in the years 1784-86.

EL PINTOR VALENCIANO FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

Francisco Folch de Cardona nace en Valencia en 1744, siendo bautizado en la iglesia parroquial de San Esteban de la ciudad del Turia. Su formación artística la realiza en la Real Academia de San Carlos, siendo sus maestros en dibujo y pintura, José Vergara, Esteve, Camarón, y Planes⁽¹⁾.

En 1782, consta documentalmente que se trasladó a Murcia, donde desempeñó el cargo de Director de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, junto al pintor oriolano Joaquín Campos, percibiendo como sueldo cada uno 450 reales de vellón⁽²⁾.

Permaneció en nuestra ciudad cuatro años, de 1782 a 1785, donde hizo amistad con el escultor Francisco Salzillo, que ostentaba el cargo de Director General de la Sociedad Económica de Amigos del País, el cual quizás le recomendara las pinturas que decoran el retablo del Altar Mayor de la iglesia-convento de las Agustinas de Murcia.

Al fallecer Salzillo en 1783, ocupó el cargo de Director de la Sociedad Económica en su Sala de Dibujo⁽³⁾.

No solo trabajo para Murcia y Jumilla, sino también para Cartagena (donde decoró las bóvedas de la iglesia de Santa María de Gracia), Molina de Segura y Tobarra en Albacete⁽⁴⁾.

En Murcia, retrató al Conde de Floridablanca, y gracias a este encargo, el poderoso ministro lo manda a la Corte, de manera que el día 1º de junio de 1790, Carlos IV le nombra pintor de Cámara con un sueldo de 15.000 rs de vellón; realizando una serie de lienzos para la familia real⁽⁵⁾.

El 4 de febrero de 1795, el escultor valenciano Pedro Juan Guissart residente en Murcia, da poder a Cardona para que lo defienda ante los tribunales de justicia por un proceso que se está siguiendo contra los maestros tallistas de Murcia, lo que denota la importancia que tenía nuestro artista en la Corte⁽⁶⁾.

- (1) MORALES Y MARÍN, José Luis: *Pintura en España 1750-1808*. Madrid. Ed. Cátedra. 1994. Pág. 248. - *La Pintura Española del siglo XVIII. (Arte Español del siglo XVIII)*. Madrid. Colección "Summa Artis" Vol. XXXVII. Ed. Espasa-Calpe. 1984. Pág. 32.
- (2) A.R.S.E.A.P. (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País). Libro 1º de Actas de 1770 hasta 1790. Acta de la Sociedad. Jueves 19 de Diciembre de 1782. Acta de la Sociedad Jueves 18 de Diciembre de 1783. Folio 167 r.
- (3) BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas*. Murcia. Imp. Nogués. 1913. Pág. 285.
- (4) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Legajo nº: 174-1/5. Pintores.
- (5) MORALES Y MARÍN, José Luis: *Pintura en España 1750-1808*. o.c... págs. 248, 249 y 250.
- (6) A.H.M. (Archivo Histórico de Murcia). Protocolos Notariales. Signatura: 3.620. Notario: Ortiz, José Antonio. Año 1795. Folio 37 r y 37 v.

Muere en su ciudad natal, Valencia, el 18 de marzo de 1806, en la calle de la Cruz. Hizo testamento y su viuda solicitó una pensión al monarca.

SU OBRA PICTÓRICA PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DEL SALVADOR DE JUMILLA

Los cuadros que decoran el retablo del Altar Mayor de la iglesia-parroquial del Salvador de Jumilla están perfectamente documentados y son obra del pintor valenciano Francisco Folch de Cardona, ya que en marzo de 1784, el artista envía un memorial al Director General de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, donde consta que era Director de la Escuela de Dibujo, pidiendo licencia para "ejecutar cierta obra de Pintura; en la Yglesia Parroquial de aquel Pueblo", concediéndole dicho permiso la citada Sociedad ⁽⁷⁾.

En el memorial que nuestro pintor manda al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 23 de agosto de 1795, -once años más tarde, ya establecido en la Corte, como pintor del rey Carlos IV-, para su nombramiento como Teniente-Director de la Real Academia de San Fernando, señala: «Para la iglesia nueva ⁽⁸⁾, de la Villa de Jumilla el Altar Mayor que consta de ocho quadros de cinco y seis varas de alto; pinto tambien todos los retablos de esta misma yglesia, en perspectiva»⁽⁹⁾.

También se demuestra claramente que al margen de pintar los lienzos de este retablo, trabajo presumiblemente en colaboración con el pintor escenógrafo italiano Pablo Sistori, con la arquitectura fingida del mismo ⁽¹⁰⁾.

PINTURAS QUE DECORAN EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DEL SALVADOR DE JUMILLA

En la parte inferior del retablo hay cuatro cuadros enmarcados de forma rectangular, dos a ambos lados, hace poco tiempo restaurados, de aproximadamente cuatro varas de alto (2'50 mts.), que representan escenas del Nacimiento de Cristo: 1º) *Nacimiento*, 2º) *Adoración de los Reyes Magos*, 3º) *Circuncisión*, 4º) *Presentación de Jesús en el Templo*.



Francisco Folch de Cardona: El Nacimiento. 2'50 mts de altura. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla.

DESCRIPCIÓN DE LOS CUADROS

Nacimiento. 2'50 mts de altura. Oleo sobre lienzo.

Pintura al óleo, de ágil, suelta y gruesa pincelada, de clara técnica impresionista. En un primer plano, aparece una mujer en bello escorzo, sosteniendo con su brazo izquierdo a su hijo, junto a ella y en la parte inferior del cuadro se muestran dos gallinas y una cesta con huevos.

- (7) A.R.S.E.A.P. Libro 1º de Actas de 1777 hasta 1790. Acta de la Sociedad, Jueves 18 de marzo de 1784. Folio 173 r.
- (8) La iglesia nueva era la del Salvador, barroca; la antigua era la de Santiago, que es de estilo renacentista.
- (9) A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 174-1/5. Pintores.
- (10) MOYA GARCIA, María Luisa: *Pablo Sistori (Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII)*. Murcia. Academia Alfonso X el Sabio. Biblioteca de Bolsillo. Nº: 49. Imprenta Nogués. 1983. Pág. 176.



*Francisco Folch de Cardona: Nacimiento. Detalle.
Oleo sobre lienzo. Parte inferior del
Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla.*

El pintor también presenta en el mismo plano, dos amplios peldaños y en el ángulo inferior derecho un hermoso perro se dispone a subirlos.

En la parte o zona central del cuadro (fig. 2), se muestra el tema más notable, el pesebre e inserto en él aparece en actitud reclinada y desnudo el Niño Jesús que en clara postura atrevida observa entusiasmado a su Madre, y recíprocamente María a su Hijo. La Virgen sedente y en escorzo porta un bellissimo manto azul y vestido rosa. Su rostro muy rococo es de facciones dulces y suaves, de una gran belleza, el cual se ve orlado por un finísimo velo de color beige. Junto a ella, su esposo San José, en la margen izquierda del cuadro, de técnica y dibujo más flojo, y de tonalidades más oscuras. Al otro lado, un pastor semiarrodillado, que, acompañado de su hijo, porta en su mano derecha una oveja y con la izquierda de forma educada se quita el sombrero. Justo encima del pastor, en el ángulo superior derecho del cuadro, nuestro artista muestra un bellissimo paisaje de montañas, árboles y ríos.

En la parte superior, en el centro y sobre el rostro de la Virgen aparece como decoración arquitectónica un pedestal, basa y fuste de columna, rota por unos bellísimos angelitos abren un hermoso cortinaje donde penetra la luz e ilumina la escena.

Oleo de grandes contrastes cromáticos, donde predominan los colores beige, marrones, grises, verdes, azules y rosas. De gran iluminación, luces y sombras, de enormes clarososcuros.

*Adoración de los Reyes Magos. 2'50 mts de altura.
Oleo sobre lienzo*

Cuadro de armoniosa composición, y muy semejante en cuanto a la disposición de planos, con el lienzo del Nacimiento.



*Francisco Folch de Cardona: Adoración de los Reyes Magos.
Detalle. 2,50 mts. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del
Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla.*

En un primer plano, y sobre un graderío de escalones, aparece en el ángulo inferior izquierdo semiarrodillado en escorzo un pastor que apoyado en una pequeña balaustrada contempla absorto la escena. Al otro lado, en el ángulo inferior derecho, y de perfil, también semiarrodillado se nos presenta el rey Baltasar, con un regalo entre sus manos, acompañado de un paje, que de pie sostiene con sus manos su manto. El rey porta una fina capa de color púrpura que hace contraste con su faz negra. Sobre el primer escalón se muestra su sombrero, que en la parte superior lleva una perla engarzada con rico plumaje.

En la zona central del lienzo se encuentran los reyes Gaspar y Melchor arrodillados ante el redentor ofreciéndoles sus dones.

Melchor, de perfil, con su rostro barbado, en escorzo, sostiene con una de sus manos el pie derecho del Niño Jesús en actitud de besarlo. Gaspar, también en idéntica posición, aparece de lado, en actitud reflexiva lleva un rico manto de armiño. La Virgen María se encuentra sedente, con rostro ovalado muy dulce, contempla a su Hijo, que también sentado sobre la rodilla de su Madre, mira exultante y lleno de gozo a los Reyes de Oriente. La imagen de Cristo es dulce y muy hermosa, con anatomía de bellos volúmenes y grandes morbideces. Al igual que en el cuadro del Nacimiento, María porta una rica vestimenta con manto azul y traje rosa de finísimos plegados y hermosos juegos de volúmenes. A su lado, aparece San José de mejor técnica en dibujo y técnica pictórica que su homónima del lienzo del Nacimiento, con las manos juntas, sosteniendo su vara floreada, y de rostro muy expresivo.

En el ángulo superior derecho, y de forma escalonada en perspectiva aparecen unos niños pajes portando entre sus manos los presentes. Un poco más arriba del lienzo, en la zona superior se observan unos camellos, teniendo como fondo un cielo entre nubes de color azul plumizo y junto a ello la estrella que los guía.

En otro plano, en el ángulo superior izquierdo del cuadro, unos bellos angelitos y querubines abren los cortinajes e iluminan la escena, teniendo como arquitectura fingida al igual que los otros cuadros, un pedestal, basa y fuste de una columna.

Lienzo de bellissimo contraste policromo donde predominan las tonalidades marrón, beigs, azul plumizo, rosa, grises y blancos marfileños.

Obra de ágil técnica y de gran modelado, dominando la perspectiva y el escorzo.

Circuncisión. 2,50 mts. de altura. Óleo sobre lienzo.

Muestra en el cuadro dos planos importantes, uno superior y otro inferior. En la parte superior aparecen rodeando una mesa cubierta por un tapete de terciopelo verde, con los bajos dorados, dos hombres cubiertos con túnica blanca marfileña, testigos del acto, portando en el extremo de la mesa, unas velas encendidas, acompañando a la Virgen y a San José. En el centro se muestra el sacerdote hebreo con corona y traje talar en el momento de circuncidar al



*Francisco Folch de Cardona: La Circuncisión. 2,50 mts.
Óleo sobre lienzo. Parte inferior del
Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla.*

Niño Jesús llevando en su mano derecha un fino cuchillo. El Niño se encuentra sentado sobre un bello cojín, adornado con cuatro borlas en los ángulos. Al lado de Jesús, en la margen central izquierda aparece una mujer en escorzo, sosteniendo una palanquilla de agua y vendajes.

Los rostros de los testigos y el sacerdote denotan expresividad y gran realismo, al igual que los de María y José.

En el ángulo superior derecho del lienzo unos hermosos querubines rompen un cortinaje de color púrpura por donde entra la luz y junto a ellos como complemento arquitectónico hay un pedestal, con basa y fuste de columna, al igual que algunos lienzos que decoran la parte inferior del retablo.

En el ángulo inferior izquierdo en perfecto claroscuro se muestra un anciano de perfil, que arrodillado junta sus manos en oración. A sus pies sobre el escalón aparece un precioso brasero.

La figura más sobresaliente del óleo es la de San José de gran formato se encuentra de pie, entre los escalones y de lado en perfecto escorzo con manto beige y túnica verde, con rostro de perfil muy naturalista. Portando en su mano derecha la vara floreada y con la izquierda sostiene un recipiente. Tanto en la mano como en la túnica hace un perfecto estudio de pliegues y volúmenes.

Como fondo del cuadro aparece la arquitectura fingida del templo.

En el lienzo predominan los verdes, grises, marrones, blancos marfileños, ocre y rojos púrpura.

La Presentación de Jesús en el Templo. 2'50 mts de altura. Oleo sobre lienzo.

Precioso cuadro el que nos ofrece el pintor valenciano Folch de Cardona, en dos hermosos planos.

En la zona superior del lienzo y en su parte central se muestra de pie el sacerdote Simeón con bellísimo traje talar hebraico, de tonos ocre y marrones, portando corona de cuernos en su cabeza. Lleva entre sus manos envuelto en finos y delicados pañales al Niño Jesús en actitud reclinada, en presencia de su Madre que arrodillada, se muestra en actitud sencilla y resignada. Rostro de perfil finísimo, con hermoso contraste cromático entre el manto azul y la túnica rosa, muy utilizada por Cardona en sus lienzos. A su lado y en un segundo plano, acompañando a su esposa, aparece San José que de perfil sostiene su símbolo la vara floreada, señal de fidelidad y pureza.

En la zona central y en la margen izquierda del cuadro tenemos a un hombre arrodillado sosteniendo un grandioso y artístico candelabro, rematado por un hermoso cirio que ilumina el pasaje evangélico.

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro se muestra la figura colosal de un hombre, mercader, arrodillado en los escalones, que en soberbio escorzo, agarra con su mano derecha una jaula abierta y con la izquierda sobre el hombro sostiene un bastón. De la jaula se han soltado dos tórtolas que aparecen en la parte central del primer escalón, y que sirven de sacrificio y ofrenda al acto.

Como fondo y entre cortinajes de color púrpura se observa la arquitectura del templo.

En la parte superior del retablo, y rematando el mismo, también perfectamente enmarcados en una



Francisco Folch de Cardona: Presentación de Jesús en el Templo. 2,50 mts. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla.

arquitectura fingida se muestran tres lienzos de grandes dimensiones, de aproximadamente cinco y seis varas de alto (3 y 3'50 mts de alto), que representan la Resurrección de Cristo y la Aparición a la Magdalena a ambos extremos y en el centro el colosal de la Ascensión.

La fecha de ejecución de estas obras es aproximadamente de 1784-86. Estos lienzos han sido recientemente restaurados.

Resurrección de Cristo. 3 mts de altura. Oleo sobre lienzo

Presenta a Jesucristo en el preciso momento de su Resurrección gloriosa a los Cielos, figura de canon esbelto y armonioso de hermoso dibujo, de suaves y finos colores, de claro estilo neoclásico. En su divino cuerpo hay un perfecto contraste entre el paño de pureza de color blanco marfileño y su túnica de tono color rosa, agitada y movida de clara tendencia barroca.

En el ángulo superior derecho del cuadro, se muestran dos bellos querubines que observan perplejos la escena.

En la parte inferior del lienzo, tres soldados romanos aparecen con vestimentas anacrónicas propias del siglo XVII español, con bellas armaduras, y yelmos con penachos, en atrevidas posturas y en distintas posiciones. Uno al fondo, con armadura y casco, se muestra asombrado al contemplar el sepulcro vacío, sostiene con su mano izquierda el santo sudario. Otro en el ángulo inferior derecho se muestra reclinado y descansando, apoyando su mano derecha en la barbilla y con la izquierda sostiene en reposo la lanza, porta armadura, casco y penacho. Todo él va envuelto en un manto de color púrpura, predilecto de Cardona.

El último soldado, lo presenta en actitud expectante al contemplar la Resurrección de Cristo a los Cielos, rostro realista y expresivo, de bastante fuerza y de clara técnica impresionista, con gruesa y ágil pincelada. Levanta sus brazos, en actitud de sorpresa, con colores de tonos rojos, plata y grises, que hacen contraste con la dulzura y suavidad del cuerpo de Cristo.

Al fondo del cuadro el pintor muestra un paisaje rocoso, todo iluminado por la presencia de Cristo en su Resurrección gloriosa a los cielos.

*Aparición de la Magdalena. 3 mts de altura.
Oleo sobre lienzo.*

Presenta en el centro del cuadro a Jesucristo de pie, de canon esbelto, de composición fina y elegante, envuelto en una túnica de color rosa. A su lado en el ángulo inferior derecho aparece María Magdalena, la pecadora, sentada, junto a un hermoso árbol, llevando su mano derecha al pecho, en señal de arrepentimiento. El rostro de la santa es expresivo y lo muestra el artista en escorzo, con los cabellos sueltos sobre el hombro y escote; y ojos expresivos, con técnica impresionista de gruesa y ágil pincelada aprendida de los maestros valencianos.

Los colores gris verdoso, y beige del vestido y manto de María Magdalena contrastan con el rosa de la túnica de Cristo. Junto a Jesucristo aparecen dos mujeres una arrodillada y la otra de espaldas se muestra con los brazos abiertos.

En la parte superior y como constante en la obra de Cardona tenemos dos bellos querubines y dos bellísimos angelitos que contemplan la escena.

*Ascensión de Cristo a los Cielos. 3 mts de altura.
Oleo sobre lienzo.*

Muestra a Jesucristo subiendo a los cielos, en posición manierista con las piernas cruzadas. Su disposición es similar al Cristo Resucitado. Extiende su brazo derecho, señalando el cielo y la mano derecha la abre a la esperanza. Su canon es esbelto y proporcionado, destacando su faz fina y elegante, con dibujo perfecto y correcto, de suaves tonos. Sus ojos mirando al cielo, son muy expresivos. Su sudario aparece agitado y en pleno movimiento barroco. Su paño de pureza es de color azul plateado.

En un segundo plano del lienzo y en su parte inferior, en forma de círculo se muestran los apóstoles arrodillados, en actitud expectante, con atrevidos y bellos escorzos.

En el ángulo inferior izquierdo y junto a ellos, se encuentra la Virgen María semiarrodillada con túnica rosa y manto azul de tonos fríos y claros, de estilo neoclásico. Su rostro es bello, dulce, inserto en una corriente naturalista, rodeada por los apóstoles que en diferentes actitudes, el del centro se muestra arrodillado en difícil escorzo, quedan impresionados al contemplar la ascensión de su Maestro a los cielos.

En la parte superior, y a ambos lados del lienzo, entre nubes, aparecen formando parejas bellos querubines.

En el cuadro predominan los grises, verdes, azules y rosas.

Arrepentimiento de San Pedro. 3 mts de altura. Oleo sobre lienzo. Contraportada interior de la iglesia parroquial del Salvador de Jumilla

En la pared de la contraportada interior de la fachada principal de la iglesia barroca del Salvador de Jumilla hay un lienzo al óleo de grandes dimensiones, aproximadamente 3 mts de altura que representa el "Arrepentimiento de San Pedro", y que atribuimos al pintor valenciano Francisco Folch de Cardona. Esta obra está directamente inspirada en la magnífica obra que hizo Francisco Salzillo para el Camarín del retablo del Altar Mayor de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Murcia, imagen realizada por nuestro genial artista en 1780, tres años antes de su fallecimiento en nuestra ciudad.

Debido a la estrecha amistad que profesaba ambos artistas en la Real Sociedad Económica de Amigos del

País, en donde Salzillo hasta su muerte era Director General de la Sala de Escultura y Folch de Cardona director de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País. Este último era un ferviente admirador de su obra. Era obvio que en el momento de ejecutar dicha obra el "Arrepentimiento de San Pedro", se inspirara en la obra del genial artista murciano.

La imagen de San Pedro es de 1780. Folch de Cardona se trasladó a Jumilla en 1784, para decorar pictóricamente la obra de la iglesia del Salvador, no solo los ocho lienzos del retablo del altar mayor, sino las perspectivas fingidas de las capillas laterales y otros cuadros, presumiblemente este, dentro del recinto de la misma iglesia.

Muestra al igual que nuestro soberbio escultor a San Pedro semiarrodillado sobre una roca, con las manos entrelazadas, y con su rostro triste, lloroso y atormentado por haber negado tres veces a su Maestro. De enorme intensidad, en donde predominan los grises, verdes oliváceos y beigs de su manto y túnica. Al fondo del cuadro aparece un paisaje arbóreo.

El lienzo, de grandes dimensiones, posee unas características de gran dinamismo, barroquismo, y esta ejecutado dentro de un gran realismo y expresividad. Con pincelada gruesa y suelta como nos tiene acostumbrado Cardona.

A P É N D I C E D O C U M E N T A L

I

Memorial del pintor valenciano Francisco Folch de Cardona, solicitando permiso para marchar a Jumilla para decorar con pinturas la iglesia parroquial del Salvador.

(A.R.S.E.A.P. Acta de la Sociedad, Jueves 18 de marzo de 1784. Folio 173 recto).

Mem.l de Card^a pidiendo liz.a para pasar a Jumilla

Viose Memorial de Dn. Fran.co Folch de Cardona, Maestro Director dela Escuela de Dibuxo, haciendo prrsente, tiene precision de pasar a la Villa de Jumilla, a ejecutar cierta obra de Pintura; en la Yglesia Parroquial de aquel Pueblo; y concluye suplicando sele conceda la licencia necesaria para este efecto; y enterada la Sociedad de su contenido, desde luego le concede dho permiso; y atendiendo a la cesion que hace en don Joaquin Campos, se confirma con ella, y Acuerda se tenga presente al tiempo de despachar los Libramientos, que acostumbra esta Sociedad, en fin de cada año, para que crea, y se entienda a favor del referido Campos.

Folio 173 r.

II

Memorial de Francisco Folch de Cardona, solicitando la plaza de Teniente-Director de la Sala de Pintura de la Real Academia de San Fernando de Madrid.

(A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 174-1/5. Pintores).

Excmo. Señor:

Dn. Fran.co Folch de Cardona, hace presente a V.S. que desde el año 1755, que tiene el honor de ser uno de los Discipulos matriculados en los Estudios de V.E. ha sido spre de los mas asistentes y aplicados como es notorio, y el único que ha pintado los modelos en la Sala del Natural: Que en quatro años que estuvo ausente de esta Corte y residió en el Reino de Murcia, executó las obras siguientes=

Enla Yglesia mayor de la Ciudad de Cartagena dos medias Naranjas, para el Combento de San Agustín, de la misma ciudad catorce quadros, de varios asuntos de H^a Sagrada; para la Yglesia nueva dela Villa de Jumilla el Al-

tar Mayor que consta de ocho cuadros de cinco y seis varas de alto, seis capillas y dos cruceros que contienen otros tantos cuadros de quatro varas de alto; Pintó también todos los Retablos de esta misma Yglesia, en perspectiva: Ha executado igualmente varias obras en los lugares de Molina y Tobarra, en el propio Reyno de Murcia, que no mencionara por no molestar la atención de V.E.

Durante los dicho quatro años ha sido Director de la Escuela Establecida en Murcia por la Sociedad y habiendo regresado a Madrid obtuvo del Rey N.S. la gracia de su Pintor de Camara; y subcesivamente la distincion de que el mismo Rey y la Reyna (Nros Señores) le mandasen pintar el gran quadro en el que representaban ambos soberanos con toda su Augusta Familia; quadro que executo dentro dela Rl. Casa de V.E. sin auxilio de ningun otro Profesor como consta a su actual Conserge, y Quadro en fin por el qual tuvo V.E. a bien de graduar a el Exp.nete con el apreciable titulo de Academico de Mérito.

Ademas, Señor siempre que V.E. se ha dignado de nombrarle Ayudante del Teniente de Director delas Salas de Principios ha asistido y se ha esmerado en corregir a todos los Diputados con el mayor celo y cariño, lo qual han presenciado los Sres. Consiliarios y Academicos de Honor que han asistido en los respectivos meses a ceder el buen Orden de los Estudios.

Por todo lo qual a V.E. rendidamente supp.ca

Suplica tenga la bondad de tenerlo presente en la Provision dela Plaza de Teniente-Director que debe resultar vacante gracia que espera del favor de V.E.

Madrid 23 de Agosto del año 1795.
Excmo. Señor

Rubricado: Fran.co Folch de Cardona.

III

El escultor valenciano Pedro Juan Guissart da un poder general al pintor Francisco Folch de Cardona, para que lo defienda ante los Tribunales de Justicia.

(A.H.M. Protocolos. Notario: José Antonio Ortiz. Año 1795. Signatura: 3.620. Folios 37 r y 37 vto.).

Dn. Pedro Juan Guisart Poder Gral A Dn. Fran.co Fol de Cardona.

En la Ciudad de Murcia en quatro dias del mes de Febrero de mil settecientos nobentta, y cinco; Ante mi el Ess.no del numero, y Testigos parecio Dn. Pedro Juan Guissart, vecino de estta ciudad, Academico de Merito de la Real de Sn. Carlos dela de Valencia, y Dixo da y confiere todo su poder cumplido, el que por dro se requiere, y es nezesario, suias puede y debe valer, a Dn. Fran.co Fol de Cardona, vecino dela Villa y Cortte de Madrid, Pintor de Camara del Rey Nuestro Sor. Gral para que le defienda ante la Ynstancia, que esta siguiendo contra los Maestros Tallistas de esta Ciudad, como en los demas pleittos, causas y negocios, que pueda tener, con qualesquier persona en todas las audiencias y Tribunales Eclesiasticos o Seculares, siendo actor o demandado, y en ellos, o en cada una de que su dro y justicia, presentando pedimentos, testigos, escritos. Ess.ra, provanzas y todo genero de Justificazion, pida su publicacion abone sus testigos tache y contradiga los de contrario, recurre Juezes, Letrados, Ess.nos, Notarios, u otras personas, y las junte o se aparte de ellas, si convenciere, haga en Anima del Otorgante, qualesquier juramenttos de calumnia o decisorios, pida que las demas partes los practiquen, concluya, siga y oigan Auttos, senttencias, yntterlocuttorios o difinitivas, lo favorable consientta, y delo que no fuese apele, y suplique, siga las apelaciones, y suplica donde se deva, gane Reales y Provision, Executorias, Letras, Empleratorias y otros Despachos y sequiera con todo ello, a parte a quien corresponda, saque qualesquiera papeles de en cuyo poder esten, y en su virtud pida execuciones, prisiones, pregones, benttas, tranzes, y remattes de vienes, ttome posesion de ellos, y la continencia, ceda, renuncie, o traspase, en quien le pareciere y finalmentte practique y quantas diligencias judiciales o extrajudiciales, fuesen conducentes, y el ottorgante, estaria pressente siendo parte del poder, que para todo es menester, el mismo le da y confiere, sin limitacion alguna con franca, libre y gral Administracion y con faculttad de enjuiciar, jurar y de que lo pueda substituir evoquen le pareciere, revocan y rehelevacion en dro nezesaria en cuyo testimonio assi lo ottorgo y firmo siendo testigos Dn. Juan Sanchez Curcio y Palomero, Dn. Josef Picardo, y Dn. Francisco Martinez Conesa vecinos de esta Ciudad y a ttodos, yo el Ess.no doy fee y conozco.

Rubricado: Pedro Juan Guissart.
Ante mi: Joseph Antonio Ortiz.

NUEVOS DATOS SOBRE EL PINTOR JOSÉ APARICIO (1770 - 1838): SU FAMILIA Y PRIMERA FORMACIÓN EN ALICANTE Y VALENCIA

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA
Académico Correspondiente

José Aparicio (Alicante, 1770 - Madrid, 1838) is undoubtedly one of the foremost artists in Spanish Neoclassicism, and one of the most famous in his life - time. In the absence of a thorough study about his life and works, this paper is trying to fill some gaps about his background and early years, as well as his formative years at Alicante's School of Art and at the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos in Valencia.

Con motivo de documentar la conferencia «El pintor José Aparicio, discípulo de David», que impartí en el Museo del Prado el pasado 3 de noviembre de 1999, tuve la ocasión de constatar la enorme laguna que sobre la vida del artista alicantino existía desde el nacimiento (1770) hasta su matrícula en la Academia de San Fernando en 1793, y ello a pesar de que, desde siempre, se había advertido de una primera formación en la Escuela de Dibujo de Alicante y en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Fruto de la investigación realizada, por el motivo antes indicado, sobre ese desconocido período de la vida de uno de los más representativos (y en su tiempo famoso) pintor del Neoclasicismo español, son las notas que siguen a continuación.

1. EL NACIMIENTO Y LA FAMILIA. EL APELLIDO «APARICI».

José Aparicio Inglada (Fig. 1); nace en la ciudad de Alicante el 14 de diciembre de 1770, entre las diez y las once de la noche, siendo bautizado dos días después en la parroquia de San Nicolás. Es hijo de Vicente Aparicio y de su primera esposa, Mariana Inglada y, al parecer, el octavo de los nueve vástagos nacidos de este matrimonio, aunque creemos que hubo más, como veremos. Se le imponen los nombres de José

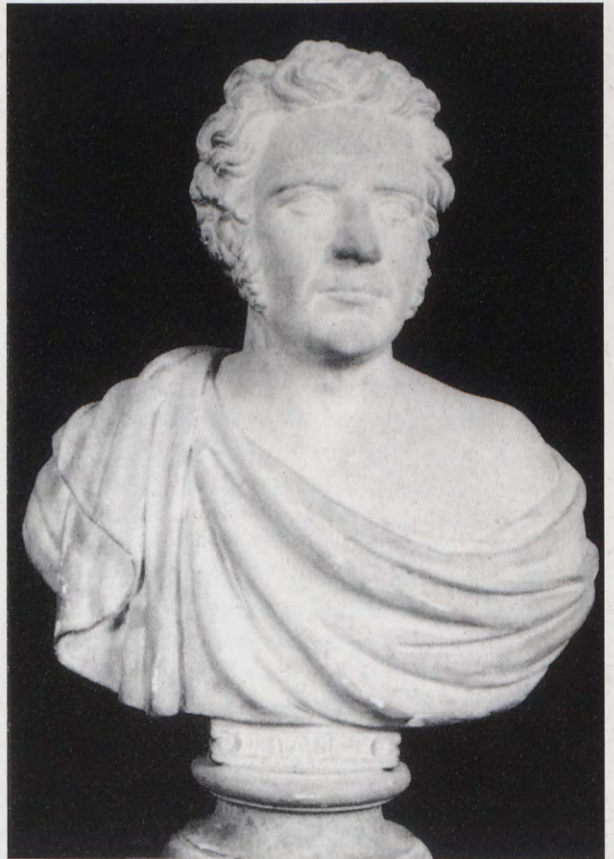


Fig.1.- Retrato de José Aparicio en escayola (c. 1830), por Valeriano Salvaatierra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Nicolás y son sus padrinos Matías Inglada —hermano de su madre— y Josefa Aracil, consortes, sus tíos⁽¹⁾.

El bisabuelo de nuestro pintor es el primer Aparicio de la familia, que tengamos documentado, vecino de Alicante. Se trata de Juan Aparicio, natural de Villanueva de la Jara, provincia de Cuenca, que contrae primeras nupcias en 1703, en la mencionada parroquia alicantina, con María Nuévalos, muy pronto fallecida. Cuatro años después, el 1 de enero de 1707, desposa de nuevo con Ana María García, de cuyo matrimonio nacerá Juan Bautista Aparicio el 23 de abril de 1708, bautizado dos días más tarde⁽²⁾. No sabemos si este último tuvo hermanos.

Ignoramos también, por otro lado, qué relación pudo tener con Juan Aparicio, el Juan Blas Aparicio, Maestro Arquitecto de Játiva que en 1699 estaba edificando el campanario de la iglesia parroquial de Biar (Alicante) y al que se le encomendaron las trazas del santuario de la Virgen de Gracia en la misma población⁽³⁾. ¿Son la misma persona, o hijo y padre respectivamente?

Juan Bautista o simplemente Bautista Aparicio, como se le nombra con frecuencia, casará a su vez el 10 de diciembre de 1728, en la misma parroquia de San Nicolás, con Ana María Cortés⁽⁴⁾. Tendrán cuatro hijos: Vicente, el padre de nuestro pintor, nacido en 1730 (y muerto en epidemia de fiebre amarilla, que asoló Alicante a fines de 1804 y dio lugar al asunto de uno de los mejores cuadros del hijo, «La epidemia de España o la fiebre amarilla en Valencia», donde se le representa agonizando); José en 1733; Bautista en 1735 y María Teresa en 1737⁽⁵⁾. Juan Bautista o Bautista Aparicio es el primer miembro de la familia (que sepamos con seguridad) relacionado con la actividad artística. Carpintero y escultor, lo tenemos documentado en el año 1746, momento en que llevó a cabo distintas obras efímeras con motivo de la proclamación de Fernando VI en Alicante, que fueron decoradas por el pintor local Agustín Espinosa, que lo era de la Ciudad⁽⁶⁾.

Ya hemos señalado que el padre de nuestro pintor, Vicente, nace en 1730, el 30 de abril para ser más exactos, siendo bautizado en la mencionada iglesia de San Nicolás, de la que eran feligreses los miembros de su familia, el 3 de mayo. El acta de su bautismo aún se escribe en lengua vernácula y el cura párroco anota en la misma el nombre de su padre, Juan Bautista, con el apellido valencianizado, esto es, «Aparici» en lugar de «Aparicio» y con esa variante se recoge el nombre de Vicente en la mencionada acta y en el libro correspondiente al índice de

bautizados de la parroquia⁽⁷⁾. Ello explica (junto con otros documentos que hemos localizado) el uso que del apellido «Aparici» hará su hijo, nuestro pintor, en alguna que otra ocasión y aclara, a su vez, la extrañeza que esta circunstancia ha suscitado entre algunos investigadores⁽⁸⁾.

Vicente Aparicio contrae primeras nupcias el 3 de septiembre de 1752 —siempre en la misma parroquia de San Nicolás— con Mariana Inglada, hija de Juan Bautista y Magdalena Vale⁽⁹⁾, nacida en Alicante el 28 de marzo de 1736 como veremos; ambos engendrarán, que hayamos podido documentar con exactitud, nueve hijos, siendo el octavo nuestro pintor⁽¹⁰⁾. Tras

- (1) Archivo Parroquial de San Nicolás de Alicante (en adelante APSNA). Libro de Bautismos (1770-1773). fol. 79 vto. El primero en localizar la fecha exacta del nacimiento del pintor, tradicionalmente considerada la de 1773, fue el investigador local Martínez Morellá. Vid. MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente: «José Aparicio». Alicante, diario «Información», 6 de febrero de 1963. El acta de su bautismo fue publicada por ESPÍ VALDÉS, Adrián: «José Aparicio: pintor alicantino y de Corte». Alicante, Rev. del Instituto de Estudios Alicantinos de la Excm. Diputación Provincial, n.º 23, Enero-Abril de 1978, p.10.
- (2) APSNA. Libro de Desposados (1700-1716), fols. 48 vto. y 89 vto. ID. Libro de Bautismos (1707-1711), fol. 31 vto.
- (3) Vid. GONZÁLEZ MOLLÁ, Francisco: «Biar. Origen de las fiestas de moros y cristianos». Alicante, Excm. Diputación Provincial, 1980, pág. 83.
- (4) APSNA. Libro de Desposados (1726-1731).
- (5) ID. Vid. Libro «Índice de Bautizados».
- (6) Realizó el castillo de fuegos, simulando una torre o baluarte, que se disparó en la ciudad, así como cuatro arcos, fundamento de una linterna, y un león de madera para el carro triunfal, que se construyó a expensas del municipio por el mismo motivo de la proclamación real. Vid. Archivo Municipal de Alicante: «Cuentas (1744-1747)». Ar. 19. Leg. 82, fols. 202-218 y 243 y ss.
- (7) APSNA. Libro de Bautizados (1727-1730), fol. 234 vto. «Índice de Bautizados». Vid. APARICI, Vicente.
- (8) Vid. ESPÍ VALDÉS, Adrián: «José Aparicio: pintor alicantino y de Corte», *op. cit.* p. 13.
- (9) APSNA. Libro de Desposados (1751-1755), fol. 61 vto.
- (10) María Magdalena en 1755; Juan Bautista en 1757; Ana María en 1759; Vicente en 1762; Buenaventura en 1764; María Manuela en 1766; Mariana en 1768; JOSÉ APARICIO INGLADA en 1770 y Juan Bautista en 1773. Es muy probable que el Juan Bautista nacido en 1757 falleciera pronto, lo que explica que se le pusiera su mismo nombre de pila a su hermano nacido en 1773. Vid. APSNA. Libros de bautismos de esos años. Es posible que nacieran más vástagos de este matrimonio, como se advierte del acta de confirmación de una hija del mismo no documentada hasta ahora, María Inés Aparicio Inglada, que es confirmada el 20 de junio de 1761. Vid. APSNA: «Libre de els Confermats en la Esglesia insigne Colleg. 1. del Señor Sent Nicolau de la Ciutat de Alacant. Comenza en lo Any 1735. Acaba en lo Any 1802».

enviudar, vuelve a casarse en 1778 con Salvadora Mondedeu, a su vez viuda de José Inglada ⁽¹¹⁾, enlace del que nacerán otros siete hijos, algunos de los cuales debieron fallecer de niños ⁽¹²⁾. Como se puede advertir, el clan Aparicio Inglada mantiene sólidos lazos, incluso después de los fallecimientos de los primeros cónyuges.

La madre, pues, del artista que biografamos fue Mariana Inglada. Sabemos que nació en Alicante el 28 de marzo de 1736 y fue bautizada con los nombres de Mariana Magdalena Francisca ⁽¹³⁾. En 1778 consta como fallecida en el enlace de su esposo con su segunda mujer, por lo que debió morir en torno a los 40 años, quizá agotada por los numerosos partos. José Aparicio, quedó, por tanto, huérfano de madre antes de cumplir como máximo los ocho años. Parece ser que nuestro pintor, en posteriores ocasiones, se referiría a su madre como Manuela ⁽¹⁴⁾, circunstancia para la que no tenemos explicación de momento, a no ser que se trate de una equivocación del propio artista, al confundir el verdadero nombre de pila de su madre, a la que apenas llegaría a conocer o recordaría. Unos tíos suyos, José Aparicio y Manuel Inglada (hermanos respectivamente del padre de la madre de nuestro biografiado) son los padrinos de una de sus hermanas, Ana María, nacida en 1759. Es probable que a la muerte de su madre fueran atendidos por estos parientes y nuestro pintor confundiera con el tiempo el nombre de su madre Mariana, por el de su tía, Manuela, que ayudaría a criarla ⁽¹⁵⁾.

Lo que sí debemos suponer es que tanto José Aparicio como sus hermanos se integrarían en la nueva familia del padre al casar éste con Salvadora Mondedeu, viuda a su vez de un Inglada como hemos advertido, matrimonio del que nacerán otros vástagos. Uno de ellos, Vicente (Vicente Aparicio Nomdedeu), que vería la luz también en Alicante en 1787, ha de ser el hermano de nuestro pintor que se documenta en París viviendo con él en 1806 y es también retratado en «La epidemia de España» (París, Academia de Medicina) ⁽¹⁶⁾.

2.- EN LA ESCUELA DE DIBUJO DE ALICANTE.

Tradicionalmente se ha venido afirmando (y negando después), que José Aparicio debió iniciar su primera formación reglada en la Escuela de Dibujo de Alicante (en ocasiones también llamada Academia de Nobles Artes), que dependía del Consulado

de Mar y Tierra, creado por Carlos III en 1785 y que contaba también con escuelas de Comercio, Pilotaje y Agricultura. Por noticia, publicada, de 1809 ⁽¹⁷⁾ y documentación inédita de 1814 y 1821 ⁽¹⁸⁾, sabemos que José Aparicio se formó, en algún momento, en esta Escuela, desconociéndose la fecha precisa, aunque antes de 1793 en que Aparicio se matricula en la Academia de San Fernando. Y es probable que lo

-
- (11) ID. Libro de Desposados (1771-1778), fol. 182 vto.
(12) María Josefa en 1780; María Rafaela en 1781; Vicente en 1784; María Josefa en 1785; Vicente en 1787; Francisca en 1789 y Francisco en 1791. Seguramente los primeros hijos llamados María Josefa, Vicente y Francisco morirían siendo niños o de meses. Vid. APSNA. Libros de Bautismos de esos años e índice de Bautismos.
(13) APSNA. Libro de Bautismos (1735-1737).
(14) ESPÍ VALDÉS, A.: «José Aparicio...», *op. cit.* p. 10.
(15) En el bautizo de uno de las hermanas del pintor, Ana María, en 1759, se nombran como los padrinos de esta última a un José Aparicio y a una Manuela Inglada (Bautismos, 1758-1760, fol. 190 v). Es posible que el primero sea su tío, nacido en 1733 y la segunda su tía materna nacida en 1732 y mayor que Mariana. APSNA. Vid. Libro de Bautismos de estos dos años.
(16) Vid. AUGÉ, Jean-Louis y ROMANENS, Marie-Paule: «Les élèves espagnols de David». Cat. de la expos. Musée Goya. Castres, 24 de juin - 31 août, 1989, p. 36. Sobre este lienzo de Aparicio, vid. ROSENBLUM, R.: «L'épidémie d'Espagne d'Aparicio». París, «La Revue du Louvre», 1974m n.º 6, pp. 429-436. El hecho de que el pintor se retrate junto con su hermano en un lienzo oval que una de las hermanas, a su vez, enseña al padre moribundo en esta magna composición de «La Epidemia de España», parece indicar que ambos no estuvieron presentes en Alicante aquel año de 1804 en el momento de la muerte del progenitor, que se produciría inesperadamente, a causa de la epidemia, y la noticia del óbito les cogiera en París.
(17) En el documento de 1809 se le nombra como José Aparici y se advierte de la circunstancia de encontrarse en Roma, donde de hecho estaba. Vid. ESTEVE GONZÁLEZ, Miguel Angel: «La enseñanza en Alicante durante el siglo XIX».
(18) La de 1814 se refiere a una relación escrita por el director entonces de la Escuela, Vicente Suárez Ordóñez, alusiva a los alumnos que habían estudiado en la misma y que habían sido pensionados para estudiar en otras Academias: «Relación de Alumnos que han salido de la Academia de Dibujo de este Consulado Nacional de Alicante, pensionados (sic) por S. M. para continuar su Curso de Pintura en otras Academias, á saber: Dn. Josef Aparicio, pasó á la Academia de Roma poco antes de la Ynsurrección (sic)». AMA. «Correspondencia». Legajo 13/1-37. Años 1814-1819. Depósito 1-B. En la de 1821, el entonces Director de la Escuela, José Peyret, certifica que tanto él como «Dn José Aparicio, conocido por su grande suficiencia», tuvieron sus principios en ella. AMA. «Correspondencia». Legajo 16. Año 1821. Depósito 1-B.



Fig. 2.- «Judith», lienzo atribuido a José Aparicio (Alicante, Excma. Diputación Provincial).

hiciera con José Luciano García (Alicante, 1733-1790...), pintor que había estudiado en la Academia de San Fernando, profesor de Pintura y Dibujo, que en los primeros años de la década de 1790 era el responsable de la enseñanza artística en la mencionada entidad ⁽¹⁹⁾.

Del paso de Aparicio por esta escuela o tal vez regalo posterior del artista a la misma, es un lienzo de «Judith», (Fig. 2) que se le atribuye desde siempre, nombrado en las dependencias del Consulado y que posteriormente se integró en la colección de la Diputación Provincial de Alicante, donde se localiza. De composición tradicional, evocadora del barroco italiano, con cierto interés por el claroscuro y colorido académico, puede tratarse de una obra del pintor posterior a su viaje a París (1799-1807), ya que el modelo de la heroína bíblica parece evocar otros de su maestro francés, Louis David (1748-1825).

3.- EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

Es el propio pintor, José Aparicio, quien nos advierte, en una hoja de servicios firmada el 27 de agosto de 1835, que «empezó su carrera en Valencia; de allí pasó a Madrid» ⁽²⁰⁾. Que sepamos, nadie hasta ahora había intentado profundizar documentalmente en esta noticia, salvo alguna incursión esporádica de A. Espí ⁽²¹⁾.

En efecto, José Aparicio ingresa como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en enero de 1789. En el libro de matrícula correspondiente se le nombra como «Josef Aparisi», hijo de Vicente y de Mariana Ynglada (sic), natural de Alicante y de dieciocho años ⁽²²⁾. En realidad, el pintor ya ha cumplido un año más: equivocarse en su edad va a ser muy frecuente en José Aparicio, ya fuera por la poca importancia que al parecer se le daba en la época a este detalle, ya sea por determinados intereses del pintor que no alcanzamos a comprender. (Fig. 3).

El 7 de junio de ese mismo año de 1789 logra su primer premio conocido en las aulas académicas, en el concurso anual que convoca la institución para cada una de las modalidades de Enseñanza (Pintura, Escultura, Yeso y Arquitectura) en estudios avanzados y para los correspondientes a la primera etapa de formación, los llamados Estudios de Principios (figuras, cabezas, manos y pies), siempre de Dibujo. Aparicio comparte en aquella fecha, junto con un tal Joaquín Domenech, el premio de principios en la

(19) Una síntesis sobre la Escuela de Dibujo de Alicante y José Luciano García, con aportaciones documentales inéditas en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: «José Aparicio (1770-1838) y la Academia de Nobles Artes de Alicante» en «Grandes pintores de la Comunidad Valenciana», fasc. n.º 8 del coleccionable. Valencia, Diario «El Mundo».

(20) AUGÉ, Jean-Louis: «Quelques précisions d'archives sur Aparicio, Alvarez Cubero, Lacombe et Madrazo» p. 119, en «Le Neoclassicisme en Espagne». Castres, Musée Goya, 1991.

(21) ESPI VALDÉS, A.: «Documentación valenciana sobre los pintores de las tierras alicantinas. Siglo XIX. José Aparicio y Vicente Rodas». Tirada aparte, Primer Congreso de Historia del País Valenciano», Vol. IV. Universidad de Valencia, 1974, pp. 237-247.

(22) «AÑO 1789. Enero. Josef Aparisi hijo de Vicente y de Mariana Ynglada natural de Alicante de 18 años» Vid. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (en adelante ASCV): «Matrícula de la R. Academia de San Carlos. Libro I. Desde 18 de febrero de 1766 hasta abril de 1799», fol. 63.



(Fig. 3).- «La epidemia de España o la fiebre amarilla en Valencia», 1806. José Aparicio (París, Academia de Medicina).

modalidad de «cabezas».⁽²³⁾ Al año siguiente, 1790, en 7 de marzo, alcanza —también en Principios— el premio de «figura»⁽²⁴⁾.

Entre febrero y diciembre de 1790, Aparicio consigue distintos premios mensuales de la Academia: el primero de «figuras» en febrero: el séptimo (de ocho) en «Yeso» en abril; el cuarto en mayo en la misma modalidad; el segundo, también en «Yeso» en octubre; el quinto en noviembre y el segundo en diciembre, también en «Yeso»⁽²⁵⁾. El aprendizaje en la modalidad de «Yeso», suponía un avance en la formación de los alumnos, ya que en esta nueva etapa los mismos dibujaban modelos reales (no grabados o dibujos de otros maestros) de fragmentos o esculturas completas en yeso, vaciados de esculturas clásicas, de los que en la Academia de San Carlos se conservaban muchos ejemplares⁽²⁶⁾. Al año siguiente, 1791, consigue el primer premio en enero, el quinto en febrero y el primero en marzo⁽²⁷⁾. El 3 de abril de ese año alcanza el anual, también en la clase de «Yeso»⁽²⁸⁾.

Tal vez este último galardón (es lo más seguro) lo consiguiera por el único dibujo conservado seguro de manos del artista en la Academia: el «Hermafrodita», (Fig. 4) copia de un vaciado en yeso de la estatua del «Hermafrodita dormido», que había sido un regalo de la Academia de San Fernando a la fraterna institución valenciana⁽²⁹⁾. Excelente y apurado dibujo, de la más pura ortodoxia académica, en el que se advierte la facilidad de Aparicio para reproducir o copiar modelos reales, quizá su mejor cualidad como artista.

A partir de abril de 1791, Aparicio deja de estar documentado en los premios mensuales de la Academia. Y no creemos que ello fuera porque no

consiguiera galardones, sino porque probablemente la habría abandonado, seguramente decidido a ir a Madrid. ¿Le sirvió el premio anual del 3 de abril para ser pensionado por San Carlos en la capital de España? No lo sabemos y el propio pintor no dice nada al respecto en ninguno de sus memoriales u hojas de servicios.

No obstante, aún en 1792 lo encontramos en la lista de opositores al Concurso General (que se celebra cada tres años) para el premio de Segunda Clase de Pintura, mencionándosele como natural de Alicante y de edad de 20 años, esta vez sin equivocarse en su edad en la presunta instancia para optar al premio⁽³⁰⁾.

Ignoramos si llegó a concursar. En todo caso, no debió de conseguir el galardón; de lo contrario nos lo hubiera hecho saber el propio pintor en alguna ocasión, celoso como era —y necesitaba para vivir— de sus logros en el mundo de la pintura⁽³¹⁾.

(23) En Pintura obtuvo el galardón Vicente López; en Escultura, Pedro Bellver; en Yeso, Mariano Torr, y en Arquitectura, Juan Marzo. En los estudios de principios, en «figura» Vicente Llácer; en «manos» Joaquín Soriano y Gerónimo Crespo; en «pies» Blas Grifol y Francisco Milln. ASCV. «Premiados y Pensionados (1772-1834). Legajo 44, n. 5, fol. 53.

(24) Id. ibid. fols. 53 y 54. en Pintura, el galardón lo obtuvo Vicente Capilla; Yeso, Mariano Torr; Arquitectura, Manuel Alemán, desconociéndose desierto el de Escultura. En Principios, además de Aparicio en «figuras», Joaquín Ariño en «cabezas», Manuel Monfort en «manos» y Antonio Rodríguez en «pies».

(25) ASCV. «Edictos y Premios. Concursos Generales». Legajo 44, n. 1, s/ fol.

(26) Vid. ESPINÓS DÍAZ, Adela: «Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (siglo XVIII)». Tomo I (A-V). Madrid, 1984, p. 26.

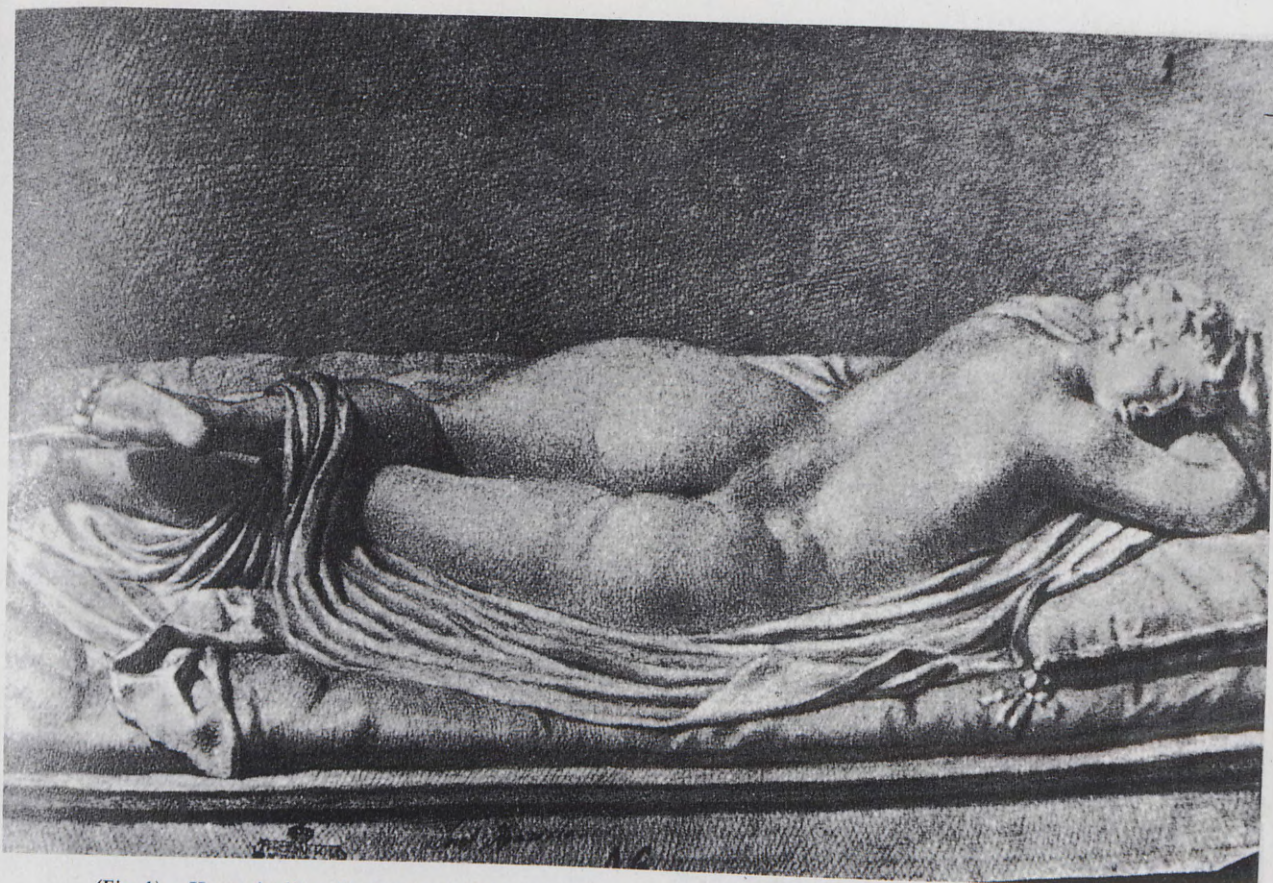
(27) ASCV. «Edictos y Premios. Concursos Generales». Legajo 44, n. 1, s/ fol.

(28) En la documentación manejada no se menciona el premio anual de Pintura, el de Escultura queda vacante y Aparicio lo consigue en la clase de Yeso. En «Estudios de Principios», el premio es para Pedro Cloostermans en «figuras»; Joaquín Llop en «cabezas»; Juan José Quirós en «Manos» y Filomeno Sanchiz en «pies». ASCV. «Premiados y Pensionados (1772-1833)», fol. 56.

(29) 388 x 500. Lpiz negro. Papel verjurado blanco. A tinta: «Josef Aparicio» y «46». Sello de la Academia. Vid. Espinós Díaz, A.: «Museo de Bellas Artes de Valencia», op. cit. p. 63, n. 164.

(30) ASCV. «Edictos y Premios. Concursos Generales». Legajo 44, n. 1, s/ fol. Para el premio de Primera Clase de Pintura, se presentó Vicente Goslbez, natural de Alcoy, de 23 años.

(31) En los Concursos Generales de la Academia, que se celebraban trienalmente, los temas eran impuestos por la propia institución. En el de 1792 y para los de Segunda Clase de Pintura, el tema de pensado aludía a «Abigail contiene la indignación de David con un abundante presente» y el tema de «repente» el alusivo a «Meleagro presenta la cabeza del jabalí a Atalanta». Vid. Espinós Díaz, A.: «Museo de Bellas Artes de Valencia», op. cit. pp. 32-33.



(Fig. 4).- «Hermafrodita» (lápiz negro), 1791. José Aparicio (Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos)

Nosotros creemos que después de abril de 1791 hasta noviembre de 1793, en que aparece matriculado en la Real Academia de San Fernando, Aparicio debió de residir más o menos permanentemente en su ciudad de cuna y asistir a las clases que en la Escuela de Dibujo del Consulado impartiría el anteriormente mencionado José Luciano García.

En San Carlos, José Aparicio ha debido de estudiar con José Camarón Boronat (1731-1803), pintor de marcado acento rococó, que accede a la dirección

de Pintura de la Academia en 1790, tras la muerte de Cristóbal Valero, y ha sido condiscípulo del gran Vicente López Portaña, tres años más joven que Aparicio y que en la misma fecha en que éste se matricula en la Academia, consigue el premio para ser pensionado en San Fernando. Las vidas de Aparicio y López se cruzarán, más tarde, en alguna ocasión, en Madrid, pero esta circunstancia y la posterior carrera de nuestro pintor alicantino son lo suficientemente conocidas.

NUEVOS DATOS SOBRE EL PINTOR VALENCIANO FRANCISCO MICHANS GARGORI (1777- post 1837)

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA
Universitat de València

Francisco Michans Gargori is one of a large group of Valencian Artists trained at the San Carlos School of Fine Arts and specialising in Floral and Ornamental Art. His work is not widely known and it could be due to continued confusion with another painter, Francisco Millán (1799 - post 1823), whose work was also influenced by the San Carlos School.

The first part of this article presents the empirically researched facts about Michans' development under Master of Floral Art Benito Espinós (1784-1815). The second part deals with his professional career and based on data from the archives of the Royal Palace of Madrid. Thanks to this documentation we know that during this time Michans was assigned the post of private painter of María Luisa Carlota and he also acted as personal attendant to Prince Francisco de Paula y Borbón.

Francisco Michans forma parte del amplio grupo de artistas formados en la Escuela de Flores y Ornatos de la Academia valenciana de Bellas Artes de San Carlos, cuya obra sigue siendo actualmente muy poco conocida. En este caso, además, no es fácil determinar con seguridad los pocos datos que se tienen sobre su paso por la Academia y su trayectoria profesional. Esta dificultad procede principalmente de la repetida confusión entre Michans y Francisco Millán (1799 - post 1823), que también fue discípulo de la Escuela de Flores valenciana¹.

Como es sabido, la sala de "Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para los Tejidos" comenzó a funcionar en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en el año 1778. Su creación estuvo determinada por la necesidad de formar pintores especializados en el diseño textil (fig. 1) capaces de crear modelos originales que asegurasen la independencia y el desarrollo de las sederías valencianas. Esta sala se convirtió en la Escuela de Flores y Ornatos seis años más tarde, a partir de la Real Orden de 1784. En ella, Carlos III equiparó oficialmente estos estudios en rango, dotación y dignidad con las restantes enseñanzas académicas y nombró como director al "Maestro de Flores" Benito Espinós (1748-1818)². Estos estudios, que continuaron impartiendo hasta 1855, sólo lograron parcialmente convertirse en un estímulo para la industria textil. Sin embargo, formaron a un exce-

lente grupo de pintores de flores, entre los que puede situarse a Francisco Michans.

- 1 La situación se complica todavía más porque existe otro artista llamado Francisco Millán nacido en Valencia en 1773 que, como en los dos casos anteriores, participó en los concursos de la Academia durante los años finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, aunque posteriormente se dedicó a la escultura. Sobre este último, ver ALDANA FERNÁNDEZ (1970a), p. 235.
- 2 Entre los trabajos dedicados a la Escuela de Flores valenciana destaca el estudio de ALDANA FERNÁNDEZ (1970b), que sigue siendo el único dedicado íntegramente a estos artistas. Igualmente valiosos son los capítulos de PÉREZ SÁNCHEZ (1983) y de JORDAN; CHERRY (1995) dedicados a la Escuela valenciana en sus catálogos sobre la pintura española de bodegones. El Profesor PÉREZ SÁNCHEZ también dio a conocer nuevas noticias sobre algunos pintores valencianos de flores de esta época en su estudio sobre naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia (1996), pp. 81-145 y, sobre todo, en su capítulo dedicado a la pintura valenciana de flores del catálogo sobre el arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII (1997), pp. 31-47. En este último catálogo, participaron también ALDANA FERNÁNDEZ (1997), pp. 63-80, con un resumen de la historia institucional de la Escuela de Flores y ESPINÓS DÍAZ (1997), pp. 81-106, con un análisis de los dibujos de flores aplicados al tejido de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la catalogación de los que figuraron en la exposición, pp. 177-272. La última publicación sobre la Escuela de Flores valenciana es el resultado de mi tesis doctoral: LÓPEZ TERRADA (2000).



(Fig. 1).- FRANCISCO MICHANS, *Modelo par tejido*.
Dibujo premiado en el concurso general de 1801. Valencia,
Museo de Bellas Artes.

La *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* de Ossorio y Bernard (Madrid 1868-1869) es el primer trabajo donde se menciona a Francisco Michans como pintor de flores³. Según este autor, el artista, nacido en Valencia en 1778, participó en los concursos de la Academia de San Carlos en los años 1801 y 1804 "en la enseñanza de flores y adornos, obteniendo respectivamente los premios de la tercera y segunda clase". Estos mismos datos fueron erróneamente atribuidos a Francisco Millán por Vicente Boix y el Barón de Alcahalí, autores de los principales repertorios sobre artistas valencianos del siglo XIX, lo que sin duda ha ocasionado la confusión posterior⁴. La información proporcionada por Ossorio y Bernard sobre Francisco Michans fue fielmente recogida por Cavestany y Oña Iribarren en los estudios que dedicaron a la pintura de flores y bodegones españoles⁵.

Gracias al estudio que el profesor Aldana realizó sobre los pintores valencianos de flores a partir de las fuentes documentales de la Academia de San Carlos, fue posible precisar estos pocos datos y diferenciar a los dos discípulos de la Escuela de Flores. Según la información proporcionada por las actas de la Academia, Francisco Millán nació en Valencia en 1799. En 1816, consiguió dos premios consecutivos en la Sala de Principios. La única noticia que se conoce de su paso por la Sala de Flores es que opuso a la segunda pensión el año 1823. No se tiene ningún otro dato seguro de su actividad ni de su producción posterior⁶.

Por su parte, Francisco Michans, hijo de José y Teresa Gargori, nació en Valencia en 1777⁷. A los diez años, se matriculó en la Sala de Principios de la Academia de San Carlos. Como es sabido, el paso por esta Sala constituía la primera etapa en la formación de pintores y escultores. En ella, los discípulos de la Academia comenzaban su aprendizaje del dibujo del cuerpo humano copiando partes aisladas, como los ojos o las manos. Tras un examen se accedía a la Sala del Yeso, donde los alumnos tomaban como modelo reproducciones de esculturas de la Antigüedad. La tercera fase era la Sala del Natural en la que se pasaba a dibujar modelos vivos. Este sistema educativo revela la importancia que se concedía en la Academia a la representación del hombre, considerado entonces la criatura más perfecta de la Creación y la más digna de imitar⁸.

3 OSSORIO Y BERNARD (edición de 1883), p. 447.

4 BOIX (1877), p. 47; ALCAHALÍ (1897), p. 215. Entre los estudios posteriores que han mantenido esta confusión, puede citarse el diccionario de PAVIÈRE (1963), vol. II, p. 45, donde se menciona muy brevemente a Francisco Millán como pintor de flores de la Escuela española con la fecha de nacimiento de Michans.

5 CAVESTANY (1936-1940), p. 104. Esta destacada obra es en parte el catálogo ilustrado de la gran exposición celebrada en Madrid el año 1935 en la que se incluyeron obras del siglo XVII al XIX. El libro no pudo publicarse hasta 1940 debido a la Guerra Civil. Sorprendentemente, este autor atribuyó exactamente la misma información a Francisco Millán, p. 102. OÑA IRIBARREN (1944), p. 99.

6 ALDANA (1970b), p. 225.

7 1787, febrero. Valencia. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. *Libro 1º de Matricula de la Real Academia de San Carlos*, p. 132. Citado por ALDANA (1970b), pp. 185-186.

8 ÚBEDA DE LOS COBOS (1992), p. 20; GARCÍA MELERO (1998), p. 24. Esta consideración está directamente relacionada con la clasificación jerárquica de los temas en la pintura, donde los cuadros de historia ocupan el puesto más alto, pues tratan del hombre, y los cuadros de flores se sitúan en la base, puesto que se ocupan solamente de la naturaleza inerte. Sobre este tema, ver también EECKHOUT (1996), p. 287.

De hecho, en la Real Orden de 1778 que estableció la organización y finalidad de los nuevos estudios de Flores y Ornatos se indicaba claramente que "no se admitirá en dicha Sala a discípulo alguno que no sepa ya diseñar las partes del cuerpo humano, en cuyo ejercicio pueden solo adquirirse la exactitud y corrección necesarias"⁹.

La primera noticia que conocemos de Francisco Michans como discípulo de la Sala de Flores corresponde a 1794, año en que le fue concedido uno de los premios particulares de la disciplina. El otro premio particular de la sala fue entregado a Pascual Soto Ximeno (1772 - post 1840) que acabaría siendo nombrado Académico de Mérito por la pintura de flores en 1832, mientras que José Burgos (1768 - post 1789) consiguió la tercera pensión¹⁰. Poco tiempo después, en el concurso general de 1801, Michans obtuvo el premio de tercera clase, siendo el segundo para el prácticamente desconocido Juan Bautista Bru (1773 - post 1801)¹¹ y el primero para Miguel Parra (1780-1846), que con el tiempo se convertiría en uno de los pintores valencianos más significativos de la primera mitad del siglo XIX. Al igual que los premios particulares, los concursos generales eran una forma de evaluar el esfuerzo y la valía de los discípulos de la Sala de Flores, pero tenían un carácter público¹². En sus convocatorias, que eran distribuidas en las diferentes instituciones artísticas del país, se daban a conocer las normas, temas y plazos estipulados. Las obras presentadas, que debían adaptarse a estas disposiciones, constituían el ejercicio «de pensado». Tras examinar estas obras en la Junta General correspondiente se determinaban los temas para el ejercicio «de repente», que debía llevarse a cabo en la Academia. Se disponía para ello de dos horas y los dibujos se realizaban en papeles iguales, rubricados por el secretario y no se firmaban. Los tres premios se adjudicaban a partir de los votos obtenidos y se entregaban en la Junta Pública convocada para ello. En el *Inventario de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas ... de la Academia de San Carlos de Valencia* (1797-1834) se mencionan las obras por las que Michans obtuvo el premio de tercera clase de flores en el concurso de 1801. Además de un "florero de dos y dos y medio palmos, pintado al óleo" y "dos dibujos de lápiz en papel azul", el artista había presentado como ejercicio "de repente" "en medio pliego azul [...] varias flores dibujadas de lápiz"¹³.

Tres años más tarde, en el concurso general de 1804, (fig. 2) Francisco Michans consiguió el segundo premio, siendo el primero en esta ocasión para



(Fig. 2).- FRANCISCO MICHANS, *Modelo para tejido*. Ejercicio "de repente" presentado en el concurso general de 1804. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Pascual Soto y el tercero para Jerónimo Navases (1787 - post 1840), que por estas fechas trabajaba como dibujante para las fábricas valencianas de seda. Las obras que debían presentarse para optar a este segundo premio eran "la mitad de un dibuxo para un paño de púlpito, con su cenefa de adorno y enlaces de flores, que se adapte a los tejidos en ala" y "un Florero de dos palmos y medio de alto y dos palmos de ancho", que Michans realizó al temple¹⁴. El ejercicio "de repente", que consistía en "una cenefa en

9 1778, 24 de octubre. Real Orden por la cual el Rey aumenta la dotación de la Real Academia de San Carlos de Valencia y se crea el Estudio de Flores y Ornatos. Archivo de la Real Academia de San Carlos, *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde 1770 a 1828*. Este documento se analiza y reproduce en el estudio de ALDANA (1970b), pp. 262-263.

10 Según ALDANA (1970b), p. 92, la primera y segunda pensión de la convocatoria del concurso de 1794 quedaron vacantes.

11 Este artista no debe confundirse con el pintor y escultor valenciano Francisco Bru (1733-1802) ni con el dibujante y grabador Juan Bautista Bru de Ramón (1742-1799) con el que muy posiblemente estuviera emparentado. Sobre la vida y la obra de este último, ver la tesis de licenciatura y la doctoral de JEREZ MOLINER (1995) y (1998), así como el trabajo de LÓPEZ PIÑERO (1996).

12 Sobre el funcionamiento de estos premios, ver el artículo de ESPINÓS (1997), pp. 84-104.

13 *Inventario* (1797-1834), n° 60 y 63. ALDANA (1970a), p. 308.

14 RODRÍGUEZ GARCÍA (1959), Relación de temas propuestos y alumnos premiados por el "Estudio de Flores y Ornatos aplicados a los tejidos" en los "Concursos Generales" de la Real Academia de San Carlos, pp. 172-180. Ver también ESPINÓS (1997), pp. 102-104. *Inventario* (1797-1834), n° 75 y 78. ALDANA (1970b), p. 309.

ala", todavía se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, al igual que otros tres dibujos más realizados para el concurso de 1801¹⁵.

Lamentablemente, los dos floreros que se encontraban en la Academia se han perdido. Las únicas composiciones de flores en sentido estricto que hoy se conocen de Francisco Michans son los dos floreros realizados al temple sobre papel que fueron dados a conocer por Pérez Sánchez en 1997¹⁶. Este historiador los considera "adaptaciones de los modelos de Espinós, resueltos sin embargo con evidente gracia decorativa y con tonalidades frías que el vehículo empleado (guache) favorece". Estas obras, en efecto, responden al modelo propuesto por el entonces director de la Sala de Flores Benito Espinós. Estos "floreros de invención" no reflejan un arreglo floral real, sino que son el resultado de una composición meditada, una cuidadosa distribución de la luz y un delicado dibujo de contornos derivado de estudios previos. Como sucede en todas las composiciones de flores de la época, su objetivo era ofrecer una visión idealizada de la naturaleza en la que la imaginación "mejorase" lo observado en los estudios del natural y que debía tener como resultado obras que aspirasen a la perfección. Resulta evidente que los mismos valores y procedimientos que la Academia dictaba para la pintura de historia se aplicaron a la representación de las flores¹⁷. La personalidad artística y el concepto de enseñanza que se implantó con Benito Espinós fueron decisivos para la formación del futuro núcleo de pintores valencianos de flores. De hecho, la época de mayor prestigio de la Escuela de Flores corresponde a los años de su dirección (1784-1815) durante los cuales estudió Francisco Michans.

La participación en el concurso general de 1804 es la última noticia de la presencia de este artista en la Academia de San Carlos. Hasta el momento, su actividad posterior sólo se conocía muy parcialmente a partir de los breves datos proporcionados por Ossorio y Bernard y por Cavestany. Según la biografía del primero, Michans debió seguir cultivando la pintura de flores, pues en la Exposición Nacional de 1837 participó con "un lienzo figurando el regalo de flores que hizo la Milicia Nacional de Madrid a la Reina Doña Isabel II"¹⁸. Por otra parte, gracias al testimonio de Cavestany sabemos que Michans trabajó también como retratista, pues él mismo vio "un retrato de niños con perros daneses", firmado por este pintor, "que recuerda la pintura inglesa de este orden"¹⁹.

Gracias a la documentación localizada en el archivo del Palacio Real, de Madrid es posible conocer la ocupación de Michans en la Corte entre los años 1829 y 1834. Su marcha a Madrid debió producirse una vez acabada su formación académica, después de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Es posible que Michans perteneciera al círculo de pintores cortesianos que trabajaron bajo la orientación de Vicente López, que era primer pintor de cámara desde 1815. Este mismo año, Miguel Parra, al que hemos visto compitiendo con Michans en los concursos de la Academia de San Carlos, viajó a Madrid para entregar a Fernando VII unos lienzos con vistas de sus entradas triunfales. Por estas obras, consiguió el nombramiento de Pintor honorario de Cámara²⁰. Al parecer, fue el propio Vicente López, que entonces ya era su cuñado, quien lo había introducido en la Corte.

El 1 de septiembre de 1829, Francisco Michans fue nombrado pintor particular de la Infanta Luisa Carlota, hija del rey de las Dos Sicilias Francisco I y esposa del Infante Francisco de Paula, hermano menor de Fernando VII. Esta información aparece, entre otros documentos, en una carta fechada el 22 de julio de 1831 en la que Michans solicita al rey que "se digne agradecerle con el goce del uniforme correspondiente a su clase", es decir, con el uniforme de los pintores de cámara, "para que pueda desempeñar dicha servidumbre con la decencia debida y que no se le ponga impedimento por los centinelas al ir a entrar a las Reales Habitaciones". En este documento, se presenta como pintor particular de la Infanta Luisa Carlota y afirma que sus obras han merecido "la aprobación de Su Alteza con cuyo motivo le ha distinguido y ocupado igualmente en otras

15 ALDANA (1970b), p. 243, n° 212-215; ESPINÓS (1997), pp. 232-233, n° 49 y 50.

16 PÉREZ SÁNCHEZ (1997), p. 44, fig. 7. En este año, la pareja de floreros de Francisco Michans, que están firmados, se encontraba en el mercado anticuario. Los dos floreros desaparecidos realizados por el artista para los concursos de 1801 y 1804 debían ser muy similares a estas obras.

17 JORDAN; CHERRY (1995), p. 168.

18 OSSORIO Y BERNARD (edición de 1883), p. 447.

19 CAVESTANY (1936-1940), p. 104.

20 Según el oficio enviado por Parra a la Academia de San Carlos desde Madrid, fue nombrado pintor honorario de cámara por el cuadro "La entrada del Rey Nuestro Señor en España por los Pirineos de Cataluña". Actualmente se conservan tres *Entradas triunfales de Fernando VII* en el Palacio Real de Madrid, mientras que *El paso del río Fluvia por Fernando VII en su regreso a España* se encuentra en el Palacio de San Ildefonso.

de su profesión la Reyna"²¹. A pesar de su cargo, la petición de Michans no fue concedida.

La siguiente noticia corresponde al año 1833, cuando Michans fue nombrado ujier de cámara del Infante Francisco de Paula (1794-1865). En una carta fechada el 13 de septiembre, el Secretario del Infante Francisco de Paula informa que éste "se ha servido nombrar para la plaza de Uxier de Cámara de su real servidumbre que ha resultado vacante por fallecimiento de Don José Rojo (...) a Don Francisco Michans con el sueldo anual de diez mil reales señalando a la planta de dicha clase y Su Majestad se ha servido aprobar el referido nombramiento hecho por su Augusto hermano". Parece interesante tener en cuenta que el hermano menor de Fernando VII se interesó desde muy joven por las Bellas Artes, dedicándose especialmente al dibujo y la pintura. En 1816, la Academia de Bellas Artes de San Fernando le concedió los títulos de académico de Honor, académico de Mérito y consiliario²². Michans realizó seguramente en esta época los dos lienzos que se conservan en el Palacio de San Ildefonso²³. En ellas, en un jardín junto a jarrones de flores, se representa a los perros *Fidel* y *Solimán* (fig. 3) que, al parecer, pertenecían al infante Francisco de Paula²⁴.

La última noticia documental localizada en el Palacio Real, de Madrid corresponde también al año 1833. A finales de diciembre, Michans solicitó el puesto de "Alcayde conservador del Teatro del Real Sitio del Pardo (en la actualidad en este Real Palacio) hallándose con los conocimientos necesarios para su desempeño como tiene acreditado en las diferentes obras que ha tenido el honor de presentar para Vuestra Magestad". Este puesto no le fue concedido principalmente porque "el Teatro del Real Palacio del Pardo se halla enteramente desmantelado, por haberse traído todos los efectos de él, para aprovecharlos en el teatro que se ha construido en este Real Palacio"²⁵.

Los nuevos datos sobre la trayectoria profesional de Francisco Michans revelan que ésta se desarrolló muy lejos de los objetivos iniciales de la Escuela de Flores valenciana. Como otros muchos discípulos de esta institución, Michans nunca quiso convertirse en un diseñador textil, sino en un "artista".



(Fig. 3).- FRANCISCO MICHANS, *El perro Fidel en un jardín*.
La Granja, Palacio de San Ildefonso.

Aspiró además al favor real y al patronazgo de los coleccionistas más poderosos de la Corte, como había hecho antes que él su maestro Benito Espinós y como conseguiría un poco después el también pintor de flores Miguel Parra.

- 21 Madrid. Francisco Michans. Pintor particular de la infanta Doña Luisa Carlota. Uxier de Cámara del Infante Francisco. Archivo General de Palacio Real. *Personal de empleados*, C 679/3, leg. 66. Los documentos que se citan a continuación se encuentran en este mismo legajo.
- 22 En la Academia de San Fernando se conservan algunos de los cuadros realizados por el Infante Francisco de Paula, como *La Magdalena penitente*, que copió del original de Lucas Jordán, actualmente en el Museo del Prado o *San Jerónimo penitente*, copiado de un Ribera que se conserva en El Escorial. Sobre estas obras, ver AZCÁRATE *et al.* (1988), vol. I, pp. 171-172.
- 23 Estas obras son dos óleos sobre lienzo de 109 x 143 centímetros. N° del inventario de Patrimonio Nacional: 10027347 y 10027349.
- 24 Así lo afirma al menos OÑA IRIBARREN (1944), p. 99, que describe el cuadro en el que se representa al perro Solimán.
- 25 Como es sabido, la construcción del Teatro Real de Madrid, después de la Ópera, se llevó a cabo durante los reinados de Fernando VII e Isabel II, entre los años 1818 y 1850, con largas etapas de paralización ocasionadas por las crisis políticas y económicas. El proyecto original fue de Isidro González Velázquez. El trazado interior fue diseñado por Antonio López Aguado. GARCÍA MELERO (1998), pp. 163-166 y 239.

- ALCAHALÍ, Barón de (1897), *Diccionario de artistas valencianos*, Valencia, Domenech.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970a) *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970b), *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1997), "La Escuela de Flores y Ornatos y el Arte de la Seda en Valencia". En: *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, pp. 63-80
- AZCÁRATE Y RISTORI, J. M. de et al. (1988), *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Comunidad Autónoma de Madrid.
- BOIX, V. (1877), *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre.
- CAVESTANY, J. (1936-1940), *Floreros y Bodegones en la Pintura Española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- ECKHOUT, P. (1996), "Petit historique des tableaux de fleurs du XVI^e au XVIII^e siècle". En: S. van Sprang (dir.), *L'Empire de Flôre. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^e au XIX^e siècle*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, pp. 261-288.
- ESPINÓS DÍAZ, A. (1997), "Dibujos de flores aplicados al tejido en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos". En: *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, pp. 81-106,
- ESPINÓS DÍAZ, A. (1997), "Catálogo de óleos y dibujos". En: *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, pp. 177-272.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1998), *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro.
- JEREZ MOLINER, F. (1995), *El dibujante y grabador valenciano Juan Bautista Bru de Ramón (1742-1799) y su obra*, Valencia, Tesis de licenciatura inédita de la Universitat de València.
- JEREZ MOLINER, F. (1998), *Los artistas valencianos y la ilustración histórico-natural y médica (1759-1814)*, Valencia, Tesis inédita de la Universitat de València.
- JORDAN, W. B; CHERRY, P. (1995), "La escuela valenciana". En: *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid. Catálogo de la exposición celebrada en la National Gallery de Londres, pp. 165-174
- LÓPEZ PIÑERO, J.. M. (1996), *Juan Bautista Brú de Ramón. El atlas zoológico, el megaterio y las técnicas de pesca valencianas. 1742-1799*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia .
- LÓPEZ TERRADA, M. J. (1997), "El contexto histórico: La escuela valenciana de flores y la botánica". En: *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, pp. 49-62.
- LÓPEZ TERRADA, M. J. (2000), *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- OÑA IRIBARREN G. (1944), *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de Flores y bodegones*, Madrid.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (edición de 1883), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid. Edición facsímil, Madrid, Ediciones Giner, 1975.
- PAVIÈRE, S. H. (1963), *A Dictionary of Flower, fruit and Still Life Painters*, Leigh-on-Sea, F. Lewis publishers
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983), "La Escuela valenciana de Flores y Ornatos y su influencia". En: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado durante los meses de noviembre de 1983 y enero de 1984, pp. 177-189.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1996), *Natures Mortes i Flors del Museu de Belles Arts de València*, Valencia
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1997), "La pintura valenciana de flores". En: *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, pp. 31-47.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S. (1959), *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1992), *La Academia y el artista*, Cuadernos de Arte Español, Madrid.

TRAYECTORIA ACADÉMICA Y ARTÍSTICA DE LOS ESCULTORES JOSÉ CLOOSTERMANS Y JOSE GIL NADALES

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ

Doctora en Historia del Arte. Universidad Complutense

Their work was developed between the last decade of the 18 th century and the former one of the 19 th. century. Their training being so strongly academicist did mainly tend towards the so called "sacret" art even the Helenistical classical antiquity art exerted its influences on them. Unfortunately, today the main part of their works is missed, specially, because the remarkable religions nature of their works provoked during the wars brutal attacks against them and that is why the few remains of their work which could arrive us, are those made of terracotta or baked clay reliefs, many of them turned out ho be those came before the entity Prises by the artist. We hope that this little piece of work may help ho know and value both scultors and also ho hold in high steem the teaching imparted in that time by the St. Charles Royal Accademy.

Presentamos conjuntamente a estos dos eminentes escultores, ya que hemos podido comprobar que en muchos de sus aspectos -ya biográficos o de índole artística- mantienen un paralelismo semejante. Nacidos en las postrimerías del Siglo XVIII, comenzarían ambos sus estudios a tempranísima edad en la *Real Academia de San Carlos*, en un momento realmente notable para dicho Centro y donde se irían forjando estos dos futuros maestros del cincel, que desarrollarán sus principales obras artísticas a lo largo de su vida, sobrepasando el primer tercio del Siglo XIX.

La última década del Siglo XVIII, coincidirá con una etapa de esplendor y gloria en la mencionada Entidad, como puede constatarse -entre otras cosas- por los nombramientos de nuevos Individuos que ya entonces comenzarían a tener cierta relevancia; tal es el caso de *Manuel Tolsá* - que llegaría a ser Director de Escultura tanto de la Academia de San Carlos (Valencia) como de su onómana de allénde los mares, de la ciudad de México- o del célebre pintor *Francisco de Goya*, creado por entonces Académico de Mérito de la Institución Valenciana. Será también un momento idóneo de pensionados -ya de Madrid o de Roma- como *Vicente López*, o el grabador *Esteve*, que habian trabajado bajo la dirección del eminente *Manuel Monfort*, valencianos todos ellos atrapados en la Corte. Notable sería también destacar que muchos de los discípulos de

esta ínclita Corporación -la Academia de San Carlos- se esparcirían por doquier y destacarían dirigiendo a su vez, nuevas Academias; como el ya aludido *Tolsá* o el no menos notable grabador *Fabregat* en México; o también *Pascual Moles* que alcanzaría a ser director de Escultura de la Academia de Sevilla, sin olvidar a *Joaquín Campos*, Director de Pintura en la de Murcia, ni a *Tomás Medina* como Director de Pintura en la de Cuenca. Otro valenciano - *José Ortiz y Sanz*- traducirá los 10 libros de Vitrubio. Será también la época del magnífico grabador *Selma*, o del no menos célebre *López de Enguñanos*. Como contraste desaparecerán miembros destacados que pertenecieron al Centro Académico, como el erudito Canónigo *Pérez Báyer*; los arquitectos *Gilabert y Ribelles*, los académicos *Pascual Cucó*, *el Duque de Almodovar* y *el Conde de Fernan Nuñez etc.*⁽¹⁾.

En estos años tomarían bastante hincapié los *Concursos y Premios*, los cuales se establecieron en la Entidad desde su fundación y se realizaban siempre que ésta tuviera suficientes caudales disponibles. Estos primeros Premios llamados también *Particulares*, se convocaban tres veces al año, y a partir de 1770 se convierten en anuales. Se distribuían en tres

(1) GARIN ORTIZ DE TERANCO, FELIPE M^a. *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Tesis Doctoral. Valencia 1944. Reeditada en 1993.

Salas distintas: de Principios y Estampas, de Modelo en Blanco y del Natural, las cuales a su vez se diversificaban en cuatro modalidades (pintura, arquitectura, grabado y escultura) ⁽²⁾; las convocatorias normalmente se daban en Marzo, Junio o Diciembre que, en cuanto atañe a la escultura, la prueba llamada "de repente" solía durar seis noches consecutivas y los aspirantes solo podían estar acompañados del Presidente, Consiliarios, Viceconsiliarios y Secretario; ni siquiera el director o profesor podían estar presentes. En lugares separados y en papeles rubricados por el Presidente y Secretario trabajaban el tema que se les señalara -el cual debía ser de índole diverso, ya fuera Historia de la Religión, Biblia, Fábulas, Alegorías, Leyendas etc.- y después, una vez transcurrido el tiempo reglamentario, entregaban sus obras al Presidente, sin aparecer en ellas ni su nombre ni ninguna otra señal identificadora, sino tan solo un número. Estos temas exigidos, eran los mismos tanto para los alumnos de Pintura como para los de Escultura, diferenciándose tan sólo en que para los de esta última, la prueba del examen se haría en planos de barro, lo cual exigía al artista un sinnúmero de complejísticas escenas con numerosos personajes, planos y perspectivas. También, a partir de 1772 se convocan *Concursos Generales* para la prueba "de Pensado", y una vez cada tres años mediante un Edicto que se fijaba en las cabezas de partido de todo el Reino o fuera de él, se exponía el tema exigido, dando un tiempo máximo para efectuarlo, de seis meses. Las obras de "repente" se devolvían después al alumno, pero las de "pensado" quedaban en propiedad de la Academia. Más, cabría preguntarse por qué razón los alumnos se presentaban a estas difíciles pruebas. Existían varios motivos convincentes: por un lado el ganador obtenía una gratificación de índole monetaria (reales de vellón); por otra parte, éste podía lograr una pensión para ampliar estudios en Madrid o en Roma. Otros factores persuasivos podrían ser el obtener un título -Académico de Mérito o Supernumerario- lo cual resultaba muy tentador para el opositor, pues ello llevaba implícito sí lo conseguía, la condición de "persona noble" así como también la posibilidad de ejercer la profesión sin necesidad de pertenecer a ningún Gremio.

Estas obras de escultura, de efímero y frágil material -escayola, barro cocido o terracota, ejecutadas en bajorrelieve, mediorrelieve o vaciados para relieve en mármol- solían estar magníficamente ejecutadas, a juzgar por los escasos ejemplos que han

podido salvarse: algunas se hallan en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad, unas pocas en la Real Academia de San Fernando en Madrid y otras que están depositadas en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y que, encontrándose la mayor parte de ellas en pésimo estado, han sido recientemente restauradas por D. Jose Luis Roig Salom ⁽³⁾ gracias a lo cual, hoy las podemos contemplar en toda su gloria y esplendor. Casi todas corresponden a obras pertenecientes a antiguos discípulos de la Academia de San Carlos, como *Vicente Llácer Alegre* (Premio de 1ª Clase en 1798), *Antonio Esteve Romero*, *Vicente Roig*, *Joseph Cotanda* (Premio de 1ª Clase en 1789), *Feliciano Iranzo* (Premio de 2ª Clase en Concurso General de 1810), *Feliciano Berenguer*, *José Gil Escrig* (Premio 1º de los Concursos Generales de 1783), *Ignacio Vergara*, *Francisco Bru*, *Francisco Millán*, *Francisco Sánchis*, *Pedro Valero*, *Vicente Gil y Meliá*, *José Esteve Bonet* y por último *José Gil Nadales* y *José Cloostermans* y *Vox* que son los alumnos-escultores que hemos elegido para este estudio.

1. EL ESCULTOR JOSÉ CLOOSTERMANS Y VOX.

El escultor *José Cloostermans* -hijo del también escultor francés *Pedro Cloostermans* que llegaría a ser director de la Fábrica del Duque de Híjar en Alcora nació en un pequeño pueblecito de la Borgoña Francesa en 1781, y no en Alcora como se afirma en las biografías que escuetamente le tratan ^(3a). Esta aseveración la confirman sus propias palabras en una instancia presentada a la Entidad y que entre otras cosas decía lo siguiente: "...la casualidad hizo que naciese en un pueblo de Francia y siendo aún de pechos y menor de un año se trasladó a España y pueblo de Alcora de la presente provincia..." ⁽⁴⁾. No fue único hijo, ya que como mínimo tenía un hermano mayor que él, llamado como su padre -Pedro- el cual aparece como alumno de San Carlos en la especialidad de Pintura. Admitido, pues, *José Cloostermans* como alumno en la Academia de San Carlos de Valencia, comenzó sus

(2) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA. Legajo 66/1/1T. XXII Premios.

(3) ROIG SALOM, José Luis y MONTOLIU SOLER, Violeta. *Restauración de Relieves Académicos Valencianos*. Universidad Politécnica. Valencia 1998.

(3a) BARON DE ALCAHALÍ. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Pag.360. Valencia 1897. Edición facsimil.

(4) A.R.A.S.C.V.. Leg. 73/1/6

estudios en 1790, continuandolos en las Salas de Principios, de Yeso y del Natural. Siendo su inclinación hacia la escultura, deseó perfeccionarse en el dibujo asistiendo a clases privadas con el profesor *D. Luis Antonio Planes*, y algo mas tarde se preparó en la escultura con el Director *D. Francisco Alberola*. Vivió en su juventud en la calle del Medio de Pescadores de la ciudad valenciana y mas tarde en la plaza de Santa Catalina, y contraería matrimonio con María Alberola, hermana del escultor Alberola, ya mencionado.

Desde el principio de sus estudios recibió señaladas distinciones de sus maestros, tanto por su notoria aplicación en el estudio como por su excelente conducta. Deseoso de triunfar, no dudaría en presentarse a los numerosos premios que por entonces existían en el citado Centro, como ya hemos expuesto más arriba, y se le adjudican *Premios Mensuales* de las Salas de Principios, Yeso y Natural. También se presentaría a cuatro *Concursos Generales*, siendo premiado en la 2.^a y 1.^a Clase de Escultura y gratificado en la 3.^a. Y así -como puede constatarse en la documentación investigada- en la lista del *Concurso General* de 1792, aparece su nombre y refiriéndose a él puede leerse que "...había dos figuras de bajorrelieves y uno dibujado por José Cloostermans que no ha cumplido en entregarlas al Conserje como previno el Sr. Director General..."⁽⁵⁾. Este mismo año y en el mismo *Concurso General* de 1798, en la 3.^a Clase de pintura y Flores, se presenta su hermano Pedro de 18 años de edad.

En el *Concurso General* de 1798, cuando tenía 17 años se presenta también en la 3.^a Clase de escultura con el número 2. Vuelve a presentarse en 1801 -a los 20 años de edad- en la 2.^a clase de Escultura, y en 1804 también en la 2.^a clase de Escultura⁽⁶⁾. En este último *Concurso*, presentó un *bajorrelieve* en barro cocido de un tema del Nuevo Testamento .titulado *Jesucristo partiendo el pan en el Castillo de Emaus*^(6a) obteniendo el 2.^o premio. En el *Concurso General* de 1807, presentará un tema del mundo clásico también de barro cocido y bajorrelieve con el título *Idomedeo sacrifica a su hijo en ofrenda a Neptuno*⁽⁷⁾.

Cuando contaba 27 años de edad -1808- tuvo que servir en el ejército, pero durante el tiempo que permaneció en la ciudad valenciana, proseguiría con gran ardor pretendiendo ser nombrado Académico de Mérito, para lo cual presentaría como mérito el *Busto del Rey Fernando VII*, por el cual sería nombrado por votación unánime Académico Supernumerario por la Escultura -12 de Febrero de 1809-. Pero el artista en mención deseaba seguir ascendiendo y

se presentó de nuevo tras el asunto que la Junta Ordinaria del 22 de Junio de 1810 le señalara⁽⁸⁾, y era *Jesucristo hablando en el pozo a la Samaritana*. La obra -tierra cocida en bajorrelieve, fue aceptada por unanimidad y creado Académico de Mérito, como era su deseo el 4 de Noviembre de 1810.

Tras seguir sirviendo a las armas, siempre en defensa de la Nación y del Rey Fernando VII, sería hecho prisionero en el momento que la ciudad se rendía, y fue trasladado a Francia con otros compañeros, donde permaneció el largo periodo de dos años y medio. Por fin regresa a España fiel a la bandera y una vez aquí sería en breve plazo de tiempo, exonerado del servicio militar con otros cuatro discípulos del mismo Centro, por una Real Orden del 18 de Septiembre de 1814. Vuelto a la tranquila paz del recinto académico, redobla nuevamente sus esfuerzos en el mismo, y no tardando demasiado tiempo la Junta de la Academia le considera apto para *tasar* las obras públicas en la clase de Escultura, siendo nombrado para este importante cargo el 6 de Agosto de 1815.

(5) IBIDEM. Leg.44/1/1

(6) IBIDEM. Leg.126/4/6. Concurren a este premio por la Escultura: José Cloostermans, Felipe López, Feliziano Yranzo y Manuel Campos. Los nueve votos que deberían adjudicarse a este premio, todos los nueve estuvieron por las obras de José Cloostermans.

(6^a) Terra-cotta de 0,60 X 0,50. Obra depositada en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y recientemente restaurada.. Cfr. Nota N^o3.

(7) IBIDEM. Leg.126/4/6.

Concurso General de 1807. A fin de que los opositores que aspirasen a Premios Generales que en todo trienio distribuye la Academia para realizar el trabajo en el termino de medio año, las obras de "Pensado, se señalaron en la Junta Ordinaria de Marzo de 1807 los asuntos oportunos...En cuanto al pensado: verificado el tiempo señalado, entregarían sus obras con arreglo a las condiciones prevenidas. Se presentaron entre otros Jose Cloostermans y Jose Gil.

En cuanto al Repente: En la junta ordinaria del 11 de octubre, se señalaron los dias en que se habia de celebrar la General para determinar los asuntos que habian de trabajar los opositores en las dos horas, a fin de que en vista de estas obras y las de Pensado pudieran los profesores adjudicar los premios con todo conocimiento.

Concluidas las dos horas señaladas, entregan sus obras, colocanse junto a las hechas de pensado, y en vista de unas y otras, se procedió a votar los premios por escrito, quedando , en cuanto a la Escultura, como Premio primero con los vootos de todos los vocales, a favor de las obras de Josef Cloostermans, y como 2^o premio a las de Josef Gil Nadales..

(8) IBIDEM. Leg. 68/7/7

Como había nacido en un país extranjero (Francia), solicitaría en la primera legislatura de 1820 que se le diese carta de ciudadano ya que deseaba obtener la plaza de *teniente-director*, por haber quedado vacante la plaza de Director de Escultura y que regentara su propio padre político -imposibilitado hacía ya tres largos años-. Intenta, como decimos, presentarse a esta plaza, pero al no tener la carta de ciudadano, no le es posible verificar, por lo que suplica mediante larga Instancia⁽⁹⁾ se suspendieran las Oposiciones a la misma y provisión de plaza de *teniente* durante la próxima legislatura, hasta que se le expidiera la carta de *ciudadano* -9 de Febrero de 1822-

Sus fantásticas pretensiones no fueron escuchadas, y él prosigue presentando instancias, y esta vez- siendo difícil conseguir la tenencia de Escultura, pretende alcanzar la de *Ayudante* de la misma, una vez que ésta quedase vacante, y que cree merecer por los méritos contraídos durante años⁽¹⁰⁾. Por fin, y en competencia con el Académico de Mérito *D. José Gil Nadales*, sería elegido el 7 de Diciembre de 1823 *Ayudante de Teniente de Escultura*, habiéndole faltado únicamente un voto para ser elegido por unanimidad.

Más, demostrando ser de carácter tenaz, prosigue deseando la plaza de *Teniente* y presenta de nuevo larga instancia, alegando sus incontables méritos contraídos durante 38 años: 18 como Académico de Mérito, 13 como Tasador de las obras públicas y 5 como *Ayudante de Teniente*. Para conseguir esta plaza, el artista en mención, debió esperar largos años, y por fin por ascenso de *D. Josép Piquer* a Director, sería José Cloostermans nombrado *Teniente de Escultura*, el 1 de Febrero de 1829.

Y por último, el citado escultor, recibirá lo máximo que un profesor podía aspirar en su escalafón: ser nombrado *Director General* en su rama, del citado Centro. En Junta General del 17 de Enero de 1836, por muerte -en 1834- de *Francisco Grau*,⁽¹¹⁾ y tras haber estado ejerciendo el cargo de Director General en funciones durante tres años el otro Director *D. Miguel Parra* -manteniéndose al artículo XXVIII nº 6 que decía que "...en el transcurso del año entrante debería ser elegido uno de la clase de Escultura para dicho cargo de Director General durante tres años.."- se hizo la propuesta por orden de antigüedad en los directores de Escultura, dando como resultado, en primer lugar a José Cloostermans, y en segundo a *D. José Gil Nadales*. Tras la votación, resultó un voto en blanco, seis a favor de José Gil y 21 a favor de Cloostermans que quedó elegido como director General por tres

años hasta Diciembre de 1838. Pero al encontrarse el elegido enfermo y no poder asistir a esta Junta, se acordó que en la primera que se celebrase, tomaría posesión de la misma. Pero murió el eminente escultor el 17 de Julio de ese mismo año, en su casa de la plaza de Santa Catalina de esta ciudad, cuando solo contaba 55 años de edad.

Obras.-

Sin duda alguna muchas debieron ser las obras escultóricas realizadas por José Cloostermans a lo largo de su vida dentro y fuera de la ciudad, pero desafortunadamente la mayor parte de las mismas han desaparecido por diversas causas: expolio, guerras, roturas, inundaciones etc. Mas pese a a ello, podemos destacar las siguientes:

VALENCIA

Real Academia de San Carlos:

1804. Temas del Nuevo Testamento, 2ª Clase de Escultura: *Jesucristo partiendo el pan en el Castillo de Emaus*, bajorrelieve en barro cocido, con el que obtuvo el 2º premio. Habiendo quedado en depósito en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y encontrándose muy deteriorado, ha sido recientemente restaurado⁽¹²⁾ por esta Entidad.

1807. Temas del mundo clásico, Concurso General: *Idomeo sacrifica a su hijo en ofrenda a Neptuno*, bajorrelieve también en barro cocido.

1808. Para obtener el título de Académico de Mérito: *Busto del Rey Fernando VII*. Por la presentación de esta obra escultórica, sería nombrado Académico Supernumerario el 12 de Febrero de 1809. Obra depositada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

1810. Al reintentar obtener el título de Académico de Mérito: *Jesucristo hablando en el pozo a la Samaritana*. Bajorrelieve en tierra cocida. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Fig. Nº 1)

Obras escultóricas de cronología dudosa:

Iglesia de Santa Catalina: diversas obras escultóricas (desaparecidas)

Iglesia del Salvador: diversas obras (desaparecidas)

(9) IBIDEM. Leg. 73/1/6

(10) IBIDEM. Leg. 73/2/13

(11) IBIDEM. LIBRO DE ACTAS

(12) Cfr. Nota 5a



(Fig. 1).- Jesucristo hablando en el Pozo a la Samaritana.
 Autor: José Cloostermans (Bajorrelieve en tierra cocida), 1810.
 Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
 Depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
 (Foto: Paco Alcántara).



(Fig. 2).- Jesucristo muerto. (Retablo en madera policromada).
 Autor: José Cloostermans. Colegiata de Játiva.
 (Foto: Angela Aldea)

Convento de Monjas Capuchinas: diversas obras (desaparecidas)

Convento de Monjas de Santa Catalina de Sena: Obras (desaparecidas)

Parroquial de San Miguel: Obras (desaparecidas)

Real Convento de Montesa: Obras diversas 1834.

Para colocar en la Puerta Nueva de la Ciudad: Modelos de las estatuas de San Vicente Ferrer y San Vicente Martir, ejecutadas en piedra.⁽¹³⁾ Estas obras sí se conservan y fueron desmontadas de la susodicha puerta al ser ésta derribada en 1869 y 70

JÁTIVA

Colegiata: La Asuncion de la Virgen, San Sebastian, Jesucristo muerto. (Fig. N° 2) Esta última obra es la única que hoy día puede contemplarse en el citado recinto; es un retablo hecho en madera con figuras en altorrelieve hermosamente esculpidas y policromadas. El *San Sebastian*, hoy está expuesto en el Museo de dicha población.

ALDAYA (Valencia)

Iglesia Parroquial: La Piedad

2. EL ESCULTOR JOSÉ GIL Y NADALES.

Nace este eminente escultor en la ciudad de Valencia en 1782, siendo hijo del no menos prestigioso escultor D. José Gil Scrig que falleciera en 1828 cuando desempeñaba el cargo de Director General interino de la Academia de San Carlos- cuyas obras, tanto públicas como privadas, repartidas por Valencia y su región -y fuera de ella- son por su perfección y excelente ornato dignas de ser conocidas por los estudiosos del arte.

Su infancia transcurre felizmente, siempre bajo la sabia protección de su padre quien sin duda le

(13) A.R.A.S.C.V. Leg. 75/2/9

inculcaría a seguir sus pasos. Se matricula, pues, en 1803 en la Academia de San Carlos para iniciar su carrera de escultor, cuando apenas contaba con poco más de 10 años de edad, asistiendo a la Sala de Principios y Modelo en Blanco y Vivo, demostrando tener ya entonces tal celo que consigue los tres Premios Generales de escultura, en la tercera, segunda y primera Clase en los Concursos Generales del 1804, 1807 y 1810. Desde 1800 trabaja en el taller de su padre, y a partir de 1814 en su propio taller.

Tras la obtención de los Premios referidos, entre los que se puede destacar *El desembarco de Colon en las Indias donde fija la Cruz* -Premio de 2ª Clase en el Concurso General de 1807-^(13a) el joven escultor deseaba ascender y presenta al citado Centro una instancia -1 de febrero de 1815- pidiendo "asunto" con el fin de que se le concediese ser nombrado Académico⁽¹⁴⁾. El mismo año -Julio de 1815- presenta otra instancia suplicando se le concediese el título de aprobación para poder ejercer su carrera "...para ejercer la referida carrera de Escultura en los terminos que V.d.. tenga por conveniente y con arreglo a los estatutos..."⁽¹⁵⁾. Obtiene el título de Académico Supernumerario por la escultura en 1816, presentando una obra en bajorrelieve en barro del Antiguo Testamento, cuyo tema sería *Dalila entrega a Sansón a los filisteos*, la cual se halla depositada en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

Pero deseando tener el honor de ser contado en el número de Académicos de Mérito de la *Academia Nacional* -apelativo como se la conocía tras la Invasión Francesa-, presenta un *bajorrelieve* con la significación siguiente: *Valencia ostenta la proteccion de la Constitución Política de la Monarquía Española, dispensando a los alumnos de las tres bellas artes Pintura, Escultura y Arquitectura. Presenta un zócalo en el que primeramente se ofrece un relieve patentizando el acto de jurar S. M. la Constitución, cuyo código abierto tiene la España en sus manos. Encima se halla colocada una lápida con el lema "La Constitución de la Monarquía Española protege las Bellas Artes" Mas arriba se descubren los retratos de S.M en una medalla sostenida por la Fama y un Genio con el premio de tres coronas preparado para los alumnos que se hallan en el primer grado. A su lado se divisa el templo de la inmortalidad y a lo lejos se descubre el arco Iris*⁽¹⁶⁾. Estudiado el asunto del bajorrelieve presentado, a pesar de que el mismo estaba bien ejecutado, no se le pudo admitir por no seguir el mismo cierto reglamento impuesto^(16a). Presenta, de nuevo el pertinaz José Gil, otra instancia⁽¹⁷⁾ suplicando se le admitiera una vez más y que se le impusiera una prueba de "repente" del asunto que le

tocase en suerte, acompañando certificaciones de Directores o Tenientes de haberle examinado en Geometría, Anatomía y Perspectiva, además de presentar *dos figuras dibujadas del natural*. Se sorteó, pues, el asunto en Junta Ordinaria del 17 de marzo de 1822, y le tocó a José Gil, el repente siguiente: *Alonso Tercero de León abdica la corona a favor de su hijo D. García*, de cuatro palmos de barro cocido. El susodicho José Gil, definió la obra dentro de la Academia, practicó el repente en el termino de dos horas, dibujó las dos figuras del natural firmadas por el director de ejercicio D. Miguel Parra y habiendo satisfecho todos los requisitos exigidos, tras presentar certificaciones firmadas por los profesores José Piquer, Mariano Torrá, Miguel Parra, Francisco Grau y Manuel Blasco, se le aprobó -el 17 de Abril de 1822- por unanimidad absoluta de la Sala de Principios concediendosele el Título de Académico de Mérito, siendo el primero que se sujetó al plan nuevo acordado en 1815⁽¹⁸⁾. Desde dicha época y por su graduación, proseguirá alternando con el Académico *José Cloostermans* en la dirección de los estudios en las Salas de Principios, modelo vivo y blanco hasta fines del año 1828, en las ausencias y enfermedades de los Tenientes y Directores, y en la temporada del año 1829 sustituyó él solo al Director *D. Felipe Andreu*, sin haberse negado jamás a las convocatorias del Sr. Secretario de la Academia.

(13a) Cfr. Nota 3

(14) IBIDEM. Leg. 71/1/19R. 1 de Febrero 1815

(15) IBIDEM. Leg. 71/1/19Y

(16) IBIDEM. Leg. 79/1/16A.

(16a) IBIDEM. Leg. 73/1/16A. *Reglamento aprobado por la Academia de San Carlos y mandado observar por deliberación de la Junta Ordinaria del 12 de Abril de 1822 para la admision de Académicos de Mérito por la Pintura, Escultura y ambos grabados. "...el que aspire al grado de Académico de Mérito en cualquiera de las expresadas tres clases, deberá constarle a la Academia ser sujeto de buena conducta tanto moral como facultativa. Para la clase de Pintura, el aspirante el mismo dia que su memorial, entregará tambien un Quadro pintado al óleo..de su invencion y ejecucion, cuyo asunto deberá ser un paisaje de Historia o de la Fábula elegido por el pretendiente... Se le harán al pretendiente preguntas sobre la obra... Se sorteará por el Presidente un asunto tomado del cuadro.. que deberá desempeñar el pretendiente en un boceto tambien al óleo ejecutado en repente en un dia... Para la Clase de Escultura será del mismo modo, sin mas diferencia que el memorial vendrá acompañado de un bajorrelieve como los de los Premios Generales de barro coccido y sobre asuntos históricos o fabulosos más no alegóricos. La prueba de repente será en todo igual a la de Pintura sin más diferencia de que en vez de boceto trabajarán un bajorrelieve en barro o cera del asunto sorteado cuyas figuras no bajarán del palmo valenciano.*

(17) IBIDEM. Leg. 73/1/35B. 7 Marzo 1822

(18) IBIDEM. Leg. 73/1/35 C 13 Abril 1822

Habiendo quedado vacante la plaza de *Ayudante de Escultura* y *tasador de obras* se presenta José Gil, esperando tras los méritos obtenidos, conseguirla ⁽¹⁹⁾, alegando también que estaba interviniendo en el Catafalco del General Elío, que se estaba construyendo en la Catedral junto a su padre y otros artistas ⁽²⁰⁾; pero solo obtuvo siete votos.

Más, no todo en la trayectoria del mencionado artista, era tan plácido como a primera vista parece. Al igual que a los demás ciudadanos, también él y su familia tuvieron que sufrir los atropellos de la guerra napoleónica. Su casa situada en la esquina junto al Colegio del Patriarca, había sido dañada por una bomba ⁽²¹⁾ y aunque él y su familia pudieron salir totalmente ilesos salvándose de entre las ruinas, sin embargo su casa había quedado totalmente destruida, por lo que lo perdió absolutamente todo, incluso las herramientas, quedando en total penuria. Por este motivo el 24 de Abril de 1823 presenta al Presidente una instancia suplicando se le abonasen los 18 meses de sueldos atrasados que se le debían, ya que era la única propiedad que le quedaba ⁽²²⁾. Pocos meses después, su esposa Teresa Bas -17 Oct.1823- solicita también mediante instancia, el sueldo atrasado de su esposo ya que por los acontecimientos pasados habían perdido hasta los muebles. El artista, prosigue con ansiedad presentando instancias, ya al Consiliario Jose Mateu, al Presidente etc, alegando que conoedor que en los fondos de dicha Academia existían algunos miles de reales, acudía al Secretario D. Vicente Vergara para que se le entregara algo. ⁽²³⁾

Tras conseguir poco a poco sus necesarios haberes del citado Centro Académico, el artista en mención, proseguirá con firmeza su carrera ascendente y así por su buen comportamiento en varias obras públicas que hizo para el Ayuntamiento de esta Ciudad, mereció que éste le nombrara su *Escultor Honorario* el 12 de Enero de 1829, con título formal, como lo había obtenido durante más de 40 años su difunto padre. El 22 de Febrero de ese mismo año la Junta ordinaria celebrada ese día le nombró por unanimidad de votos *Ayudante de Escultura*, desempeñando dicho cargo a plena satisfacción del Centro. En Enero de 1829 solicita la plaza de *Teniente Director* de Escultura, vacante por el ascenso de Jose Piquer a Director y que ocupaba antes su padre José Gil Scrig; pero de los 46 votos emitidos, tuvo a su favor 17. En Noviembre de 1830 la solicita de nuevo, ya que estaba vacante la plaza por ascenso de Jose Cloostermans a Director, presentando la relación de sus méritos, pero

no sería nombrado *Teniente de Escultura*, hasta el 14 de Noviembre de 1834. por ascenso a Director D. José Cloostermans. Llegaría a asumir el cargo de *Director* el 6 de Octubre de 1831 y tras más de una década regentandola eficazmente, comienza a padecer una enfermedad crónica que poco a poco le irán distanciando de su carrera y cargo. El hijo del artista en mención -*José Gil y Bas*- apreciando la grave dolencia de su padre que definitivamente le recluye en casa, envía a la Junta de la Real Academia una instancia que entre otras cosas decía así: "...*que hallandose su indicado padre padeciendo de una enfermedad crónica la que según parecer de los facultativos que le han visitado no puede encontrar mejoría para continuar ejerciendo los trabajos de su clase y viendose el caso de no poder acudir a desempeñar el cargo de Director en los estudios. Por tanto Suplica a VE. tenga a bien proponer a la Junta jubilarle según está prevenido por los Estatutos que rigen esta Academia. Valencia a 13 de Marzo de 1843.*

Firmado

Jose Gil ^(23a)

Tras la lectura de esta instancia, el 22 de Abril del mismo año, la citada Junta Académica, enterada de las justas razones que por parte de Jose Gil y Bas se exponen ante la enfermedad física de su padre, y tras los dilatados y buenos servicios del mismo ejercidos en el Centro durante muchos años, acuerda concederle a éste la jubilación que solicita con todos los honores, prerrogativas y sueldo. Y que desde ese momento se declararía vacante la plaza de Director de Escultura, la cual con arreglo al Estatuto 28 de Real Orden del 1 de Abril de 1779 debía recaer en el Teniente de dicha clase D. Antonio Esteve que automáticamente pasaría a Director de la misma clase ^(23b). Pero poco tiempo pudo el insigne escultor disfrutar de esta jubilación, pues pocos meses después, el 7 de Junio de 1843, fallecía.

(19) IBIDEM. Leg. 73/1/35 G. 24 Sep.. 1822

(20) Cfr. ALDEA HERNÁNDEZ, Angela. "Obras artísticas en torno a la figura del General Elío" *Rew. Archivo de Arte Valenciano*. Año 1996. Pags. 204-214

(21) Debido a la cercanía del lugar entre el domicilio de Jose Gil y La Academia de San Carlos ubicada entonces en el recinto de la Universidad Literaria, tal vez la bomba que dañó la casa del aludido escultor, fuera la misma que en 1812 había caído sobre el susodicho recinto universitario dañando -en cuanto se refiere a la Academia de San Carlos- las Salas del Natural, Yeso y Sala de Flores.

(22) A.R.A.S.C.V. Leg. 73/2/22D. 24 Abril 1823

(23) IBIDEM. Leg. 73/2/17A. 7 mayo 1823

(23a) IBIDEM. Leg. 76/3/46

(23b) IBIDEM. Leg.76/3/84A

Obras.-

VALENCIA

Academia de San Carlos:

1804 *Bajorrelieve en barro*. Premio en la segunda clase del Concurso General

1807 *El desembarco de Colon en las Indias* bajorrelieve en terracotta. Premio de segunda clase en el Concurso General de 1807. (O, 65 X O,55). Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia donde ha sido recientemente restaurado.

1816 *Dalila entrega a Sanson a los filisteos* bajorrelieve en barro cocido por el que obtiene titulo de Académico Supernumerario por la Escultura. Esta obra se encuentra en depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Fig. N° 3)

1820 *Valencia ostenta la proteccion de la Constitucion Politica de la Monarquia Española*. Presenta esta obra con el fin de ser nombrado Académico de Mérito por la Escultura. Bajorrelieve que seria rechazado por ir contra el Reglamento que habia sido aprobado recientemente, en el que no se podian presentar obras de tipo alegórico (Cfr. nota 16a) 1822 *Alonso III de Leon abdica la corona a favor de su hijo D. García* bajorrelieve en barro cocido presentado por el artista con el fin de conseguir el título de Académico de Mérito y que consigue al fin. Obra de "repente" ejecutada por el autor en dos horas. (desaparecida) (*)

MONCADA. (Valencia) 1818.

Ermita de Santa Bárbara: las esculturas del Altar mayor que contienen *dos estatuas de cho palmos y otras dos de nueve palmos con su gloria y serafines y nubes*, y tambien *la estatua principal de ocho palmos con sus adherentes*. Las esculpió por disposicion del alcalde D. José Horta y el Ayuntamiento.

VALL DE UXÓ (Castellón)

Iglesia Parroquial: *El angel de la Guarda*, estatua de trece palmos, sujeta a la composicion del lienzo pintado por Vicente Lopez, y encarga por Joaquin Grollo.

CASTALLA (Alicante)

Convento de Mínimos: por comision del R.P.Fr. Tomás Bellot, corrector del Convento extramuros de la ciudad y encargada por el Sr. Grollo, esculpió una estatua de tamaño natural representando a *San Francisco de Paula*. Otra imagen de igual nombre y alzada que la anterior encargada por D. Vicente Clulvi y que adquirió el comerciante D. Francisco Carreras, de esa ciudad.



(Fig. 3).- *Dalila entrega a Sanson a los filisteos*. (Bajorrelieve en barro cocido). Autor: José Gil Nadales, 1816. Propiedad de la Real Academia de San Carlos. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto: Paco Alcántara)

RAFELBUÑOL (Valencia)

Iglesia Parroquial: *La escultura del Retablo de la Virgen del Milagro*, compuesta de dos estatuas de nueve palmos y un grandisimo grupo de angeles sosteniendo una corona imperial en el remate de todo el retablo, por disposicion del cura D. Juan Jose Royo y el Ayuntamiento.

VALENCIA

Convento de Predicadores: esculpió un grupo que representa al *Angel San Rafael y a Tobias* colocado frente al púlpito del altar mayor, por comision del procurador del Convento Fr. Mariano Moya y el Ayuntamiento., y encargado por Grollo.

Iglesia de Santa Tecla: la escultura del retablo de *La Virgen de los Desamparados*, colocado al lado del altar mayor, por comision del P. Vicario del referido Convento.

Iglesia Metropolitana: Por orden del Ayuntamiento de esta ciudad desempeñó parte de la escultura y los adornos para el *Catafalco del General Elío* en el año 1823, aparte de la que desempeñó su

(*) Esta relación de obras de José Gil Nadales, procede de un expediente presentado por el propio artista para obtener alguno de los títulos que a lo largo de su carrera intentó conseguir.

propio padre y estando como director de dicho catafalco Miguel Parra.

Realizó parte de la escultura en piedra de la *taza sepulcral* donde debía depositarse el cadaver del General Elío, y el *Busto de este General* que encima de aquella debía colocarse, por orden del Capitan General D. Francisco de Longa.

LEDAÑA (Cuenca).

Iglesia de San Andrés: La escultura para el retablo mayor, por comision del Sr. Procurador general de la Señora Condesa de Almodovar D. Benito Garcia de Motilla, compuesto de *tres estatuas de tamaño natural y dos grupos de niños* para el rebanco de la cornisa, y la *escultura* que contiene el frontal; pero la estatua del nicho principal fue ejecutada por su padre Jose Gil Scrig. Todo el retablo fue dirigido por D. Vicente Belda. (desaparecidas durante la Guerra del 36)

MONÓVAR (Alicante)

Ermita del Pinoso: esculpe un gran grupo con sus andas adornadas de los Santos de la Piedra y un San Jose de seis palmos, por comision del P. Vicario Fr. Miguel Perez y encargada toda la obra por D. Vicente Chulvi.

SOLLANA (Valencia)

Grupo de los Santos de la Piedra, de cinco palmos, encargados por el Sr. Chulvi. Y la *Estatua de Santa Magdalena* con su cueva, de seis palmos, encargada por Grollo.

ALZIRA (Valencia)

Iglesia Parroquial de Santa Catalina: esculpe un grupo de serafines y mancebos con sus andas bien adornadas, todo de oro fino, y la *escultura del Catafalco Fúnebre para la Reina Nuestra Señora Maria Josefa Amalia de Sajonia* (**) -tercera esposa de Fernando VII- en el año 1829, por comision del Sr. Carlos de Vargas, gobernador militar de Alzira y Academico de Mérito de arquitectura de San Carlos, y fue donado por Grollo.

VALENCIA

Convento de San Juan de la Ribera: Un bajorrelieve de diez y seis palmos para su fachada.

Convento de Nuestra Señora del Socorro: la escultura que contiene todo el cascaron donde se habia de colocar el cuerpo de Santo Tomás de Villanueva, por encargo del P. Fr. Antonio Esteve, Prior que fue del mismo en 1827.

La escultura que contenia el *Arco Triunfal en la Calle Zaragoza* que erigio el Gremio de Zapateros en el año 1829 para el homenaje que esta ciudad hacia a la Reina Nuestra Señora y a sus Augustos padres, en el corto tiempo de diez y siete dias.

Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados: dos escudos, por disposicion del Ayuntamiento de esta ciudad como patrono de dicha Capilla, en el año 1829.

LINARES 1833(***)

Iglesia en Linares:

Para una Iglesia de Linares (Arzobispado de Zaragoza) ⁽²⁴⁾

Retablo de orden jonico en madera, por encargo del Sr. Aguilar, imitando a jaspe. Segun el informe del propio Jose Gil que presentó junto con un dibujo del mismo ⁽²⁵⁾, decia que *dicho Retablo no puede tener nincho y en su lugar se colocará un lienzo de "La Encarnación del hijo de Dios"* y encima de la mesa de dicho retablo se habia de colocar una estatua chica de *San Antonio Abad*. El Retablo se colocaria en lugar de otro que en esos momentos aún existia .

ANTELLA (Valencia)1837

Azud de la Real Acequia de Alzira:

Grupo alegórico, en piedra contratado en la Baylia General del Real Patrimonio, cuyo modelo aprobó la Academia en Junta Ordinaria del 13 de Marzo de 1836 y que habria de pagar la *Junta Común de Regantes*.

La Real Academia de San Carlos, siguiendo el parecer del Director General -D. José Cloostermans-Pascual Agulló y Antonio Esteve, tasó la obra por *dos mil quinientos reales de vellón en monedas de oro de buena calidad, es decir veinte onzas y media de primera clase, cuatro luises y un napoleon, con una peseta y cinco reales...* ⁽²⁶⁾ . En esta tasacion se incluian el trabajo y dispendios, ademas de lo siguiente: *un modelo aprobado por la Academia* de dos palmos y medio de altura, constanding de dos figuras, una representando la

(**) Cfr. MONTOYA BELEÑA, Santiago. "Arte Provisional en la Iglesia de Santa Catalina de Alzira". Rv. Archivo de Arte Valenciano 1995. pag. 86- 90.

(***) Linares. Debe referirse el escultor a algún pueblo de la provincia de Zaragoza que nosotros no hemos podido identificar, o tal vez sea el Linares de la provincia de Jaen cuya diócesis perteneciera entonces a Zaragoza.

(24) IBIDEM. Leg. 75/1/70B. 7 Dic.1832

(25) IBIDEM. Leg. 75/1/70A. Informe Facultativo. 22 de Enero de 1833

(26) IBIDEM. Leg.75/3/76 y Leg.75/3/7C

Agricultura y la otra al río Jucar por un anciano arrojando agua, y un relieve ovalado que representaba a la Junta General de Regantes. Otro modelo de la misma composición de dos palmos de altura; dos borradores en barro: un dibujo en grande de contorno, sujeto a la composición del modelo. Dos modelos pequeños en barro de un palmo de altura; tres dibujos, uno del bajorrelieve y los otros alusivos a la composición. Y cuatro cartones en papel de estraza que demarcaban el corte de las piedras para las estatuas. (13 de Abril de 1836) . Pero, tras la aprobación y tasación de este modelo, a los pocos días, el Secretario de la Real Academia recibiría un largo oficio firmado por D. Antonio Gomez Madroño -jefe superior de la Bailía General del Real Patrimonio- en el que exponía que el Síndico Prior de la Comunidad de Regantes - D. Angel Sanz- y el propio D. José Gil Nadales -director y ejecutor de la obra- les habían expuesto que entre sí habían convenido que del modelo que había aprobado la Academia, se hicieran las siguientes modificaciones: variación del brazo de Neptuno (que sujetaba el tridente), colocar el cuerno de la abundancia sobre el pedestal -como mostrara el diseño que acompañaba firmado por Miguel Parra- que se pusiera el retrato de S.M. la Reina Gobernadora en el centro del círculo rodeado de un laurel y el letrero que se designaba, además de un pedestal de la figura del piso, y el Sol detrás del círculo según indicaba el dibujo, que el letrero del círculo debía estar atendiendo al espacio, así como el punto de altura en que debía estar para que se distinguiera bien *La Comunidad de Regantes a su Reina Gobernadora*, para demostrar que por gratitud dedicaban esta obra. Todo por la cantidad de 15.000 reales contratados, prefijando tres meses más para la terminación de la obra. (13 Mayo 1836) ⁽²⁷⁾.

La Bailía General del Real Patrimonio dice así al respecto de este complejo trabajo: “..Sera de cuenta de la comuna de regantes el arranque de las piedras de sillares que se necesitan para toda la obra, que será una para cada figura que representan las aguas, dos para las que denota la agricultura, y otra para el medallón y bajorrelieve y las que se necesitan para el tercero y demás alegorías de adornado también será de cuenta de la misma la construcción de todas las dichas al punto donde debe trabajarse la obra que lo será en el paraje que más acomode al Director de ella..” ⁽²⁸⁾

José Gil, pide el permiso de cinco meses de vacaciones para poder realizar la obra en el pueblo de Antella; se le concede el permiso, pero siendo la referida obra demasiado compleja se vería obligado a

pedir seis meses más. Este hermoso proyecto, lo comenzó el referido escultor con entusiasmo, pero debido a diversos pleitos y otras cuestiones que aún no conocemos, éste se interrumpiría definitivamente. En el lugar elegido para colocar el grupo, únicamente queda la base con las estradas; en una fuente cercana al azud, se ha colocado el Neptuno inacabado y deteriorado y esparcidas por acá y por allá hemos reconocido diversas piedras labradas que sin duda pertenecieron al aludido grupo.

En conclusión debemos decir que estos dos escultores, pertenecen a una generación de artistas casi olvidados y de primer orden -a caballo entre dos siglos, últimas décadas del XVIII y primeras del XIX- que además de la homogeneidad estilística, acentuará sus tintas -como exigía entonces el estudio académico- hacia el arte sacro principalmente, y también recibirían gran influencia del arte clásico-helenístico de la antigüedad, de ahí su carácter marcadamente barroquizante. Fueron sin duda, muy prolíferos en su producción artística, pero al abundar en ésta el carácter eminentemente religioso -escultura en madera para retablo en Iglesias, escultura en piedra o mármol para sepulcros o imágenes de santos, relieve en piedra para fachadas o portadas de Conventos, Monasterios o Iglesias. etc- influiría para que a través de las cruentas guerras y revueltas que han acaecido en nuestra tierra, el ensañamiento hacia las mismas fuera realmente encarnizado. De ahí que sean raros los ejemplos que se pueden contar y contemplar y que hacen valorar en sumo grado lo poco que queda de su producción escultórica, principalmente en relieve y que milagrosamente ha sobrevivido a pesar de lo endeble de su material -terracota, barro cocido, escayola..etc- y que como testigos del glorioso pasado, resaltan y engrandecen a sus autores, demostrándonos el grado de perfección, disciplina y capacidad que llegaron a alcanzar.

Sirva este pequeño trabajo para conocer y valorar mejor a estos dos escultores decimonónicos y apreciar como se merece el arte que se impartía en la Academia de San Carlos en esta lejana etapa.

(27) IBIDEM. Leg.75/3/6

(28) IBIDEM. Leg.75/3/30

EL MONASTERIO CISTERCIENSE DE SANTA MARÍA DE LA VALLDIGNA TRAS LAS DESAMORTIZACIONES DEL SIGLO XIX. LA DISPERSIÓN Y PÉRDIDA DE SU LEGADO ARTÍSTICO Y LA DESTRUCCIÓN DE SU PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ - CAROLINA BALLESTER HERMÁN
Historiadores del Arte. Universitat de València

The Monastery of "Santa María de la Valldigna" is a cistercian foundation of the XIII century, established by king Jaime II. Its community was the largest of the valencian land and was owner of a great amount of properties, real state and works of art. The disentanglement of 1835 caused the abolition of the order which kepted it and this way was the building sold by auction and acquired by the people, and its parts sold by auction and acquired by the people, and its parts sold as building materials; ets rich art heritage dispersed and some of its pictures were brought to the Fine Arts Museum of Valencia, while others were distributed among the churches and people of the region. Nowadays after two centuries of sacking, ruin and destruction, the valencian government has acquired it in order to its restoration and consolidation, specially its splendind baroque chapel, and dedicated to cultural center.

El acontecer monástico cisterciense de monjes bernardos contó en el antiguo Reino de Valencia con las casas en activo, hasta la exclaustración, del *Monasterio de Benifassà* (1233) en las agrestes tierras del Maestrazgo, y en el valle de Alfandech el *Monasterio de la Valldigna* (1298), y en las proximidades de Valencia el *Priorato de San Vicente Mártir* (1287). Dichos monasterios o abadías, como fue habitual en otros de la Orden bernarda dispersos por Europa (Clairvaux, Fontenay, Maulbronn, Eberbach) se pondrían bajo la advocación de Santa María. Hay que hacer notar que Benifassà y San Vicente se constituyeron como filiales del Monasterio de Poblet, mientras que la Valldigna lo fue del Monasterio de Santes Creus, dependiendo del anterior el *Priorato de San Bernat de Rascanya* (1374), situado en la huerta de Valencia, y el *Priorato de la Magdalena de Montsant*, en los aledaños de Xàtiva (desde 1317 monasterio de monjas cistercienses, trasladadas en 1580 a la Zaidía, de Valencia), el de *Montesa*, en el recinto fortificado de su castillo, y el de la *Zaidía*, en Valencia.

Dichos monasterios formarán asentamientos en valles abiertos, en zonas de riego que permita el cultivo, y contarán todos con regios protectores: los monarcas Jaime I, Pedro III, Jaime II, Alfonso IV, Juan I y Martín el Humano. En el caso de la Valldigna éste, desde sus orígenes, gozará de numerosas propiedades, como los lugares de Barx, Ràfol, Alcudiola,

Maçalalí, Rugat, Almussafes, Rascanya y Espioca, siendo muchos también sus bienhechores (como Bernardo Clapés) y disponiendo de un amplio vassallaje, resintiéndose de mano de obra cuando la expulsión de los moriscos. Diversos monarcas (Martín el Humano, Felipe II) serán huéspedes en diversas épocas en el cenobio.

1.-EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA VALLDIGNA

El *Monasterio de Santa María de la Valldigna* – largos años arruinado y que hoy la moderna arqueología va rescatando del olvido– ha venido siendo objeto de estudio por parte de investigadores y eruditos desde tiempos de la desamortización hasta la actualidad¹.

1 Para una bibliografía especializada consúltese ESCOLANO, Gaspar: *"Décadas de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia"*. Valencia-Madrid, Terrasa, Aliena y Compañía Ediciones, 1879, Tomo II, pp. 82-83; VILLANUEVA, Jaime Lorenzo: *"Viaje literario a las iglesias de España"*. Madrid, 1804, Tomo IV, pp. 85-87; ZACARES, José M.ª: "Recuerdos de Valencia: El Monasterio de la Valldigna". *EL FÉNIX* (semanario). Valencia, 10, 17, 24 y 31 de agosto de 1845, Núms. 45-48; SUCÍAS APARICIO, Pedro: *"Notas útiles para la historia del Reino de Valencia"*. Distrito de Alcira: Simat. Manuscrito de hacia 1895. Tomo III, fs. 326-348; SOLER Y PÉREZ, Eduardo;

Asentado sobre un extenso valle que lleva su nombre, que se encuentra abierto a la costa mediterránea, y que es delimitado por la Serra de les Agulles al norte y por el Toro y el Montdúver al sur, próximo al trazado viario que une Alzira con Gandía, el acontecer histórico de este cenobio se inicia a fines del siglo XIII, en el momento en que el rey Jaime II, el Justo, concedió en el valle de la Valldigna (entonces denominado de Alfandech) unas tierras a Fray Bononat de Vila Seca, abad del Monasterio de Santes Creus, para que en ellas se instalara una nueva fundación cisterciense, compuesta por trece monjes benedictinos procedentes de Cataluña.

En sus 537 años de singladura (1298-1835) tres fueron las etapas constructivas del monasterio:

· La primera, iniciada durante el siglo XIV, que vendría a configurar toda la organización de sus dependencias, siguiendo el esquema compositivo de otros monasterios de la orden, tales como Fontenay, Santes Creus y Poblet. Todo dentro de un recinto amurallado obrado durante dicho siglo y el siguiente, momento en el que el cenobio contó con importantes y activos abades para su engrandecimiento.

· Una segunda etapa quedaría determinada por el terremoto de 1396, que asoló gran parte del cenobio, siendo reconstruidas todas aquellas partes dañadas y teniendo que levantar una nueva iglesia durante el siglo XV.

· Y un tercer período que comprende los siglos XVII y XVIII y en el que, como consecuencia del seísmo acaecido en 1644, se decidió levantar un nuevo

templo abacial, en estilo barroco, a la vez que se construía la Capilla de la Virgen de Gracia y se llevaba a cabo la "obra nueva" en el ala oeste del claustro, que albergaba 16 celdas para alojar a los religiosos y otras dependencias.

La organización de este monasterio, caracterizada por un determinado componente modular que es el cuadrado, dispondrá las principales construcciones (sala capitular, calefactorio, refectorio y dormitorios) en torno del claustro (denominado del silencio), de disposición cuadrada, organizado mediante cinco arcos por lado en los anditos y cubriendo su doble galería (baja y alta) con bóveda de crucería, obra de los siglos XV y XVI.

Pieza significativa la constituye la *sala capitular*, situada en la panda este, de la época de los Borja, obra del cantero Pedro Ferrando en una de sus etapas constructivas, de planta cuadrada, sin apoyos y rematado por almenas, que cubría con bóveda estrellada, y cuyos arcos apeaban sobre ménsulas ostentando el Tetramorfos. Sobre el fondo, estructurado en nicho, la capilla, estando decorada la estancia con retratos de monjes.

De grandes proporciones es el *refectorio*, dispuesto longitudinalmente a la panda sur del claustro, de disposición rectangular, obra del siglo XV, sobre el que volteaba bóveda de crucería, ya perdida. Sobre el muro de la derecha, escalera empotrada por la que se accedía al púlpito de lectura. Recercaba el recinto

"Valldigna y sus iglesias". EL ARCHIVO. Denia, 1890, Tomo IV, pp. 181-186; 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. 657-664; SARTHOU CARRERES, Carlos: "El Monasterio de Valldigna". LA ESFERA (Semanario). Valencia, 11 agosto de 1917, n.º. 189; 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, pp. 169-179; SANCHIS SIVERA, José: "Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia". Valencia, Tip. Moderna a cargo de Miguel Gimeno, 1922, pp. 433-435; TORMO Y MONZÓ, Elías: "Levante: provincias valencianas y murcianas". Madrid, Guías regionales Calpe, 1923, p. 226; SARTHOU CARRERES, Carlos: "Monasterios valencianos (su historia y su arte)". Valencia, Imp. La Semana Gráfica, 1943, pp.195-201; TOLEDO GIRAU, José: "La iglesia del monasterio de Valldigna. Apuntes para su estudio". Anales del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, 1948, pp. 14-23 y 96-107; GAYA NUÑO, Juan Antonio: "La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos". Madrid,

Espasa-Calpe, S.A., 1961, pp. 197-198; AGUILAR, Inmaculada y MUT, Fernando: "Monasterio de Santa María de Valldigna". Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana. Tomo II. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1983, pp. 177-187; MONTAGUT PIERA, Bernardo: "Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano: Monasterios valencianos: Valldigna, Cotalba, Luchente". Valencia, Generalidad Valenciana, 1983, pp. 5-24; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Valencia. Arte". Madrid, Fundación Juan March, 1985 (de la serie "Tierras de España"), p. 282; MONTAGUT PIERA, Bernardo: "Simat de Valldigna. Monasterio de Valldigna". Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia (coordinado por Felipe M.ª Garín). Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 97-101; AA.VV.: "Simat de Valldigna. Real Monasterio de Santa María". La España gótica: Valencia y Murcia. Vol. IV (obra dirigida por Joan Sureda Pons). Madrid, Ediciones Encuentro, S.A., 1989, pp. 516-521; BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: "Arquitectura Barroca Valenciana". Valencia, Bancaixa, 1993, pp. 38, 42, 68, 234-235; SERRANO DONET, Alfred: "El Reial Monestir de Santa Maria de Valldigna". Benifairó de la Vall d'ign, Edicions La Xara, 1996; MARTÍNEZ GARCÍA, José Manuel: "Guía del Monasterio de Santa María de la Vall d'ign". Simat de Vall d'ign, Edicions La Xara, 1998.



Monasterio de Santa María de la Valldigna.
Cabecera de la iglesia y torre de las campanas.
(Foto Javier Delicado, junio de 2000)

un zócalo de azulejos del siglo XVIII representando escenas dedicadas a la vida de San Benito y de San Bernardo, de los que se conservan algunos restos. Tras el terremoto de 1644 se habitó para iglesia mientras se edificaba un nuevo templo. Presidía un gran lienzo de *La Santa Cena* y otro ovalado que representaba *La donación del valle de la Valldigna al abad fray Bononat de Vilaseca por Jaume II*, ambos muy flojos y pintados en el S. XVI. Anejo a la cabecera se localizaba la *cocina*.

Adosado al lado norte del claustro se halla el templo litúrgicamente orientado, de vastas proporciones. Remontándonos a sus orígenes, a últimos del siglo XIII se inició la construcción de la primera iglesia de la abadía, en estilo gótico, que fue destruida por un seísmo en 1396, levantándose un segundo

templo en el siglo XV que quedaría maltrecho tras otro terremoto acaecido en 1644, por lo que tuvo que ser derribado. Un tercer templo sería levantado, que es el que hoy subsiste. Las obras de la nueva *iglesia*, cuya decoración es de factura nerviosa y sentido colorista³, se iniciaron por el maestro Joaquín Bernabeu⁴, vecino de Carcaixent, en estilo barroco, haciéndose éste cargo de las obras el 18 de marzo de 1648, siendo abad de dicho monasterio fray Rafael Torbado y Figueroa, cuya cimentación, estribos, basas y torres se realizarían en mármol de Buixcarró (cantera ubicada en el Pla de Corral en término de Simat), concluyendo la fábrica en 1697 los maestros Gaspar Díez, Gaspar Martínez, Francisco Giner y Bartolomé Díaz. De planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, es de una sola nave que cubre con bóveda de cañón reforzada por arcos torales y sitúa tres capillas por lado (las del lado del Evangelio dedicadas a *La Asunción*, *Nuestra Sra. de la Murta* y *Nuestra Sra. de los Dolores*; y las del lado de la Epístola, bajo la advocación de *Santa Bárbara*, *San Judas Tadeo* y *San Cristóbal*) entre contrafuertes.

La cabecera del presbiterio es recta y profunda (en 1743 se dispuso el órgano de 46 registros y cinco teclados, obra del factor Matías Salamanca, mientras que la caja era obra del entallador Joaquín Verdú), y está provista de transagrario que presidía una imagen de talla de la titular *Nuestra Señora de la Valldigna*. Sobre el crucero se eleva, sobre alto tambor con pechinas decoradas con escudos de los Austria, una cúpula apuntada, protegida exteriormente por teja vidriada en verde, cobrizo y blanco, de tono sorprendente en el contexto levantino pero que vemos también en otros sitios, como en las poblaciones de Ulldecona y Peñíscola. Las ventanas de los lunetos se hallan cerradas por finos tableros de piedra de alabastro traslúcido, de factura reciente.

3 TORMO Y MONZÓ, Elías: "El arte barroco en Valencia". ARTE ESPAÑOL. Madrid, 1920, p. 123; 1921, p. 174.

4 Joaquín Bernabeu pertenecía a una familia de maestros de obras originaria de Tibi (Alicante). Vivió alrededor de veinte años en Carcaixent, donde aparece documentado en 1625 al frente de la obra nueva (crucero, media naranja, sacristía, capilla de la Comunión) de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora que se concluyó en 1645, y de lo que dieron noticia José Sanchis Sivera y Francisco Fogués Juan. Vicent Guerola Blay ha anotado el hecho de que también trabajó en las obras de la iglesia de Vallada.



Monasterio de Santa María de la Valldigna. Aula capítular, s. XV. Detalle de una de las ménsulas.
(Foto Carolina Ballester, junio del 2000)

El centro del crucero estuvo presidido por un grandioso baldaquino de 30 metros de altura y gran dinamismo ascensional, obra del escultor José Borja (autor también de todos los altares de las capillas), por cuyo trabajo percibió 800 libras, que tomaba como modelo el baldaquino berninésco de San Pedro, de Roma. Sobre una plataforma cuadrada se levantaban cuatro poderosas columnas de fuste o caria entorchada, que sustentaba un dosel, en cuatro de cuyos ángulos se disponían santos de la orden del Cister, coronado por una imagen de la Purísima Concepción. En el lado versante al coro se dispuso sobre el tabernáculo un sagrario trabajado por José Cotanda, en cuya portezuela se hallaba una tablita representando *El Buen Pastor*, pintada por Vicente López en 1801. Grandes lienzos de Conchillos exornaban el crucero y el presbiterio, mientras que

la sacristía daba acogida a cuatro cuadros de la Pasión, de Juan de Juanes que deben de ser los mismos que cifran los inventarios del siglo XVII en el coro del segundo templo desaparecido. Sobre el presbiterio, la sillería del coro con cien sitios, y sobre las portadas de piedra, del crucero, los retratos de cuerpo entero de los reyes fundadores D. Jaime II y Dña. Blanca.

Sobre las bóvedas, gran exorno barroco de follajes en estuco, muy en la línea de Pérez Castiel⁵, llevado a cabo de 1688 a 1700 por Gaspar Díez, con decoraciones también al fresco realizadas por los pintores Pascual Ramos y fray Vicente Ferrer, "los cuales traducen el ámbito figurativo del esgrafiado y de la decoración de trepa a la pintura al fresco"⁶, mientras que las pinturas decorativas murales del frontis de la iglesia, así como la de los emblemas, a modo de dosel con cortinajes, del crucero, representando *La Fortaleza* y *La Abundancia*, acaso obra de Pascual Moscardó, a quien también deberán asignarse las pinturas murarias de arquitecturas fingidas (imitando ventanales abiertos con personajes que conversan), muy primarias aunque curiosas, existentes en el atrio (cuerpo añadido en 1697), situado a los pies del templo (una cancela de hierro lo separaba del cuerpo de la iglesia), espacio destinado a los conversos provisto de dos capillas a los lados con altares que cubre con cupulines ciegos, que se advierten al exterior y encierra un noble portada clasicista.

Exteriormente, la iglesia aparece defendida por torres o donjones provistas de troneras, apreciándose sólo en la situada exenta al noroeste, ubicadas en las esquinas, mientras que sobre la cabecera y en el lado de la Epístola se sitúa la torre-campanario, levantada en 1697 por el maestro de obras Francisco Martínez, de dos cuerpos, coronada por un remate en forma de templete, de porte análogo a los campanarios que se realizarán más tarde en Cheste, Chiva y Turís, y a las directrices señaladas en los tratados del padre Tosca.

Algo alejado del templo y en la parte oriental del monasterio se localiza, arruinado, el *palacio del abad* (o "palaciet"), obra del siglo XIV al XVI, una de las singulares muestras de la arquitectura civil española del gótico (muy en concordancia con el claustillo del abad del monasterio de Benifassà), contando con

5 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 282.
6 BÉRCHEZ GÓMEZ, J.: *op. cit.*, p. 68.

capilla propia (oratorio que según Orellana⁷ estuvo decorado por 1735 con obras de Joseph Parreu), dormitorio, sala de los profetas y pabellones de huéspedes ilustres que contenían retratos de príncipes y reyes. Poseía un magnífico sobreclaustro de mármol blanco, hoy trasladado, organizado mediante arcos ojivales que apean sobre capiteles blasonados. Diversos inventarios del siglo XVII dan noticia de la existencia de noventa y dos pinturas en este ámbito. No lejos, una almazara.

Un doble recinto amurallado (la Puerta Real otorgaba el ingreso a la clausura) recerca el monasterio, con dos grandes plazas abiertas, una anterior y otra posterior, situándose en línea exterior de muralla, en el lado oeste, el *Portal Nou* o puerta defensiva de acceso al cenobio, flanqueada por dos torreones de planta cuadrada del siglo XV (y lugar donde se disponía la portería), cuyas almenas fueron sustituidas por un remate festoneado barroco. Junto a dicho portal se construirá en 1690 la *Capilla de Nuestra Señora de Gracia* levantada sobre el solar de otra preexistente, de la que hay noticias en 1530, de planta de cruz griega, exteriormente muy pintoresca y con portada barroca muy española, obra de Fray Vicente Ferrer, que era utilizada por algunos monjes para prestar servicios litúrgicos, al igual que planteaba la abadía de Fontenay. Próximos se encontraban el *refectorio para pobres*, el *matadero*, el *molino de yeso*, los *abrevaderos* y los *molinos de aceite* (noticia no confirmada arqueológicamente).

En el costado sur del lienzo de la clausura, rematada de almenas se abre la *Puerta de la Xara*, que data del siglo XVI, denominada así por estar orientada hacia la alquería y mezquita islámicas del mismo nombre (poseía inscripciones coránicas y desde 1609 fue puesta bajo la advocación de Santa Ana); y entre este lienzo y el del perímetro exterior de muralla (y en el que se disponía la "Puerta de la Sopa", por la que se proveía a las gentes menesterosas del valle) se hallaban la *hospedería* y otras dependencias auxiliares.

El *cementerio* de los monjes legos se emplazaría al norte de la iglesia con acceso desde el crucero izquierdo y que luego cubriría un campo de naranjos.

2.- LA VALLDIGNA Y LAS EXCLAUSTRACIONES EN EL SIGLO XIX

El siglo XIX significará la total extinción para muchos de los monasterios y conventos españoles debido a las desamortizaciones, trayendo como

consecuencia su posterior ruina, a no ser que se les determine un uso o función posterior.

2.1.- LA DESAMORTIZACIÓN DEL TRIENIO CONSTITUCIONAL

Entre las vicisitudes por las que pasará en dicho siglo el *Monasterio de Santa María de la Valldigna* hay que citar en primer lugar la de la francesada. Durante la Guerra de la Independencia, el 6 de febrero de 1812, los monjes blancos serán arrestados en el castillo de Xàtiva, mientras que el cenobio será clausurado y ocupado por el ejército invasor⁸ que lo utilizará como hospital de guerra, encargándose mientras tanto de su administración Vicente Orta, regresando los religiosos el 29 de mayo de 1814.

Algo después, en 1819, un real decreto de Fernando VII dado en 7 de septiembre ordenaba adjudicar a la Corona todos los bienes monacales, dejando así a esta comunidad sin propiedades. De esta manera, el 1 de octubre de 1820 el monasterio de la Valldigna quedaba suprimido, sacando la administración de Bienes Nacionales algunas propiedades a pública subasta, siendo vendidas 82 de sus fincas⁹, que fueron rematadas en 5.213.154 reales (en Carcagente, en la partida de Benivaire, se desamortizaron 77 propiedades), en un momento en el que la comunidad contaba con 42 religiosos –de hecho era la más numerosa del País Valenciano– retornando los monjes en 1823 tras ser abolida la constitución.

A partir de este momento y hasta la exclaustación de 1835 será ésta una etapa de difícil convivencia entre los religiosos, debido al enfrentamiento político surgido en el seno de la comunidad, puesto que entre los monjes existían dos tendencias claramente definidas, la de signo liberal y la de talante absolutista, según se desprende de lo anotado por el historiador Pedro Sucías Aparicio cuando describe, entre otras cosas, que "... el día 7 de marzo (1823) ya estaba reunida la comunidad, pero en honor a la verdad estos ya profesaban ideas constitucionales y ya no eran hombres

7 ORELLANA, Marcos Antonio de: "Biografía pictórica valentina". Valencia, Ayuntamiento, 1967 (ed. preparada por Xavier de Salas), p. 384.

8 BRINES BLASCO, Joan: "La desamortización eclesiástica en el País Valenciano durante el trienio constitucional". Universidad de Valencia, 1978, p. 81.

9 *Ibidem*, p. 90.

de retiro y oración sino políticos"¹⁰, llegando en ocasiones a las manos, siendo el monasterio registrado un par de veces por haberse denunciado que los frailes sostenían y armaban a los realistas de Ramón Magraner, de Xátiva, y siendo importante el odio contra los monjes, fomentado en los pueblos de la Valldigna por los cabecillas carlistas.

2.2.- LA DESAMORTIZACIÓN DE MENDIZÁBAL: LA PÉRDIDA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y LA RUINA DEL CENOBIO

Como fue el caso de tantos otros monasterios españoles crecidos en número de religiosos, el de la Valldigna será extinguido en 1835 según decreto desamortizador de Juan Álvarez de Mendizábal, disolviéndose la comunidad que lo custodiaba y originando la dispersión de su patrimonio artístico y la venta en pública subasta del bien inmueble a José Martínez, que vendería los materiales para construcción. De igual modo, otras propiedades como hornos y molinos arroceros y harineros serían adquiridos por particulares.

Poco se sabe acerca de dónde fueron a parar (algunas al exclaustro Monasterio del Temple, de Valencia, donde residía la Comisión de Amortización¹¹) o qué destino corrieron las numerosas obras de arte (esculturas, pinturas, piezas de orfebrería, ornamentos religiosos, libros, documentos y otros elementos mobiliarios) que el monasterio albergó hasta 1835, y que conocemos por los inventarios redactados en dicho año por José Vergara, Comisionado subalterno de Arbitrios de Amortización del partido de Alzira, autorizado por el notario de Simat de Valldigna, Mariano Girau Marco¹², y de que ya se ha hecho relación, pertenecientes al templo y otras dependencias monásticas, desaparecidas tras esta segunda exclaustro, entre las que se hallaban pinturas de Juan de Juanes (*Oración en el Huerto, Los azotes a la columna, La Calle de la Amargura y El Descendimiento de la Cruz*); Martín de Vox (dos tablas, una de *San Francisco de Asís* y otra de *San Juan Bautista*); Pedro de Orrente (pasajes bíblicos); Salvador Valero (bodegones); Francisco Ribalta (cuatro tablas con los Evangelistas y una pintura de *El tránsito de San Benito*); José de Ribera (*Nuestra Señora del Popolo*); Juan Conchillos (dos pasajes, uno de la vida de San Bernardo y otro de la vida de San Benito); Joseph Parreu (*Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca*) y Vicente López (una tablita de *El Buen*

Pastor, que constituía la portezuela del sagrario); y dos esculturas de José Esteve Bonet entre las obras identificadas.

En este punto, cabe dar noticia, para poder estudiar las pinturas y esculturas procedentes de los conventos y monasterios valencianos exclaustros —y en particular el de la Valldigna—, de la existencia de dos inventarios manuscritos redactados por Melchor Ferrer en Valencia en 22 de febrero de 1838 y conservados en el Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Valencia: El primero 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 han ingresado en el Museo provisional hasta esta fecha (1838) de los conventos suprimidos*", cuya copia acompaña; y el segundo 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 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 la Procura de Valldigna (que debían constituir las oficinas administrativas) siete pinturas; y de los bernardos de la Valldigna sesenta y tres pinturas; mientras que en el "*Inventario general o Copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Grabados...*", que anota advocaciones o títulos de obras sin atribuciones o autorías, se relacionan, provenientes de la Procura de la Valldigna, las siguientes: "*Una pintura de San Benito y la Virgen, otra de San Bernardo y San Benito; una plancha pequeña con una Dolorosa; un cristal con el Prendimiento de Jesucristo; otro id. con la Calle de Amargura, y dos lienzos*

10 SUCÍAS APARICIO, Pedro: "*Notas útiles para la historia del Reino de Valencia*". Distrito de Alcira: Simat. Tomo III. Manuscrito, folio 343.

11 BRINES BLASCO, Joan: "*La desamortització del Monestir de Valldigna: Estudi sòcio-econòmic*". Primer Congreso de Historia del País Valenciano (celebrado en 1971). Vol. IV, Universidad de Valencia, 1974, p. 336.

12 A.R.V. (Archivo del Reino de Valencia). Sala de Gobernación: Sección Clero. Libro 4.180. *Inventarios practicados en 1835 cuando la exclaustro. Ms.*



Monasterio de Santa María de la Valldigna. Iglesia, de fines del s. XVII. Panorámica del interior. (Foto Francisco Teodoro).

arrollados de dos Dolorosas"; sin embargo la relación de obras referente a los bernardos de la Valldigna (al igual que las de los conventos de capuchinos y agustinos de Alzira, jerónimos de la Murta, capuchinos de Alberique, dominicos de Algemesí y agustinos de Aguas Vivas) no constan ni por asomo, por lo que dichos cuadros nunca debieron de llegar a poder de la Comisión de Amortización y debieron "distraerse" entre manos ajenas en su tránsito hacia Valencia, circunstancia de la que ya se hiciera eco Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco ("*Recuperación y coleccionismo artístico durante el dominio francés y la desamortización en Valencia*", Valencia, Sucesores de Vives Mora, Artes Gráficas, 1964, pp. 26-27) en su discurso de ingreso como Académico numerario del Centro de Cultura Valenciana.

No obstante, sí hallamos referencia de obras procedentes del Monasterio de la Valldigna ingresadas en el Museo de Pinturas de Valencia (luego Museo de Bellas Artes), en el manuscrito "*Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el*

edificio del ex-convento del Carmen de esta capital...", procedentes de los conventos desafectados, redactado en 1847¹³ por miembros de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (Comisión sobre la que el investigador Javier Delicado prepara su tesis doctoral) y que conserva el Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Dicho catálogo anota como obras procedentes del Monasterio de monjes bernardos de la Valldigna las siguientes, con expresión del número de inventario, material, asunto que

13 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.

representa, autores, escuelas, dimensiones en pies y pulgadas, estado de conservación, procedencia y observaciones sobre las mismas:

· N° 17. Lienzo. "Pasaje de la vida de San Benito". Conchillos. Escuela valenciana. 20,4 x 30,3 pies. Bien conservado. Bernardos de Valldigna. Firmado.

· N° 30. Lienzo. "Pasaje de la vida de San Bernardo". Conchillos. Escuela Valenciana. 20,4 x 30,3 pies. Bien conservado. Bernardos de Valldigna. Firmado "Joanes Conchillos Falcó, 1700".

· N° 127. Lienzo. "La aparición de la Virgen con varios ángeles a San Bernardo entregándole el hábito de su orden". Conchillos. Escuela Valenciana. 13,6 x 14 pies. Regular. Valldigna. Firmado: "Joanes Conchillos Falcó, 1713".

· N° 128. Lienzo. "Acción de gracias a Ntra. Señora por el favor recibido anteriormente (la de la entrega del hábito de la Orden)". Conchillos. Escuela Valenciana. 13,6 x 14 pies. Regular. Firmado: "Joanes Conchillos Falcó, 1713".

· N° 276. Lienzo. "San Bernardo". 4,9 x 3,2 pies. Deteriorado. Convento de Bernardos de Valldigna. Escuela de Espinosa.

· N° 521. Tabla "El Divino Pastor". Vicente López. Escuela Valenciana. 2,6 x 1,2 pies. Bien conservado. Monasterio de Valldigna.

Los lienzos reseñados con los núms. 17 y 30 estuvieron expuestos en 1847 en la denominada "Capilla de Nuestra Señora de la Vida", del ex-convento del Carmen; los registrados con los núms. 127 y el 128 en la galería baja; el anotado con el núm. 276 en la escalera; y el reseñado con el n° 521 (tablita de Vicente López) en la Sala de Juntas. Posteriormente aparecen reseñados en los Catálogos del Museo de 1863 y 1867¹⁴ los cuatro primeros e instalados en el "Salón de las Escuelas anteriores al siglo XV".

De dicha relación de pinturas, cabe resaltar por su interés iconográfico dos grandes lienzos, de muy buena factura, dedicados a la vida de San Benito y de San Bernardo, con unas dimensiones aproximadas cada uno de ellos de 552 x 850 cms., que proceden del crucero de la iglesia del monasterio de la Valldigna, cuyos apoyos todavía son visibles sobre los muros de dicho cenobio, formando "pendant". Dichos cuadros hoy se hallan albergados —como ya se ha dicho— en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en espera de su restauración. Van firmados por Conchillos y fechados en 1700, y de los mismos dieron referencia Antonio Palomino, Marcos Antonio de Orellana, Juan Agustín Ceán Bermúdez, José M^a Zacarés, Ceferino Araujo y José Ruiz de

Lihory (barón de Alcahalí)¹⁵, siendo obras de estimable mérito. El primero de los lienzos de Conchillos está dedicado a la vida de San Benito de Nursia y presenta dos escenas, rodeadas de grandes glorias de ángeles sobre fondos de arquitectura: la de la izquierda evidencia a *San Benito descubriendo el engaño del rey de los godos Totila*¹⁶, quien envió en su lugar a uno de sus oficiales revestido con el manto real. El rey, confundido, se echa a sus pies mientras que un ángel señala su mentira portando una máscara sobre la mano izquierda; y la de la derecha muestra a *San Benito en la gruta de Subiaco* (sobre el dintel de una de las capillas barrocas, a cuya puerta se halla el santo postrado, se lee la fecha de "1700"). El segundo gran cuadro hace alusión a la vida de San Bernardo a través de otras dos escenas, representando, la situada en el lado de la izquierda, una visión de *San Bernardo postrado ante la Virgen María*, mientras que la del lado de la derecha corresponde al momento en que *San Bernardo intercede ante el papa Inocencio II (que aparece revestido de pontifical sobre su silla) para que el noble Guillermo de Aquitania, duque de Guyenne y conde de Poiteau (en primer plano arrodillado y con la corona real en el suelo), reconozca al anterior como Sumo Pontífice, con el fin de que éste le levante la excomunión*, a la vez que permita reinstalar a los obispos en sus sedes episcopales, y restituirles los bienes que les habían sido confiscados¹⁷. Como fondo de todo el conjunto escenográfico, un cónclave de dignidades eclesiásticas en sus sitiales que asisten a la escena, todo encuadrado por arquitecturas barrocas.

14 SERRANO Y GASCÓ, José: "Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital". Valencia. Imp. De La Opinión a cargo de José Doménech, 1863, pp. 6 y 60; IDEM, 1867, p. 37.

15 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: "El Museo Pictórico y Escala Óptica". Madrid, M. Aguilar editor, 1947, p. 1133; ORELLANA, Marcos Antonio: "Biografía pictórica valentina". Madrid, Gráficas Marinas, 1930, pp. 203-204; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, Impr. de la viuda de Ibarra, 1800, Tomo I, p. 354; ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino: "Los Museos de España". Madrid, Impr. Medina y Navarro, 1875, pp. 145-146; ALCAHALÍ, barón de: "Diccionario biográfico de artistas valencianos". Valencia, Impr. de Federico Doménech, 1897, p. 93.

16 RÉAU, Louis: "Iconografía del Arte Cristiano". Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, Tomo 2, vol. 3, p. 203.

17 *Ibidem*, p. 216.

Gran interés, también, presenta la tablita al óleo, de medio punto, de Vicente López, que representa "El Buen Pastor", datada hacia 1801 y hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con unas dimensiones de 71 x 33 cms., y que constituía la portezuela del sagrario del templo monacal¹⁸. En la misma aparece representado Jesucristo de medio cuerpo portando un manto azul con un cordero sobre sus hombros. Sobrevuelan la cabeza del Salvador cuatro querubines, y de dicha tablita existe una copia en el castillo de Perelada (Gerona), que ha sido catalogada por José Luis Morales y Marín, y José Luis Díez García¹⁹.

Respecto a los restantes lienzos, deben permanecer albergados en el referido museo, confiando que el catálogo definitivo que ya hace largos años que se viene realizando del mismo, pueda identificar los procedentes de la Valldigna.

Nada sabemos, sin embargo, acerca del paradero de dos grupos escultóricos tallados en madera, uno dedicado a *San Benito* (con ángel mancebo y diablo a los pies) y otro a *San Bernardo* (acompañado de un Crucifijo, del Espíritu Santo y de un niño), ambos de 6 palmos de altura, equivalentes a 147 cms., realizados en 1787 por el escultor José Esteve Bonet²⁰, cuyo coste ascendió a 160 libras y 100 sueldos, y que estuvieron ubicados sobre sendos nichos en el presbiterio.

Interesante era la sillería del coro, de madera de nogal, que se disponía en el presbiterio del templo. Se componía de 100 sitiales (más el del abad), disociados por columnas salomónicas que remataba una cornisa angrelada. Las puertas que cerraba el coro presentaban cuatro escenas pintadas al óleo de *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, *La Virgen vistiéndola casulla a San Ildefonso* y las dos restantes representaban paisajes de arquitecturas con monjes. Tras la desamortización fue trasladado al convento de la Zaidía de Valencia conservándose hasta 1936, año en que la madera se vendió a peso para combustible²¹.

La sacristía del templo daba acogida a una cajonería que alojaba importantes ornamentos litúrgicos (casullas, capas pluviales, dalmáticas) y a diversas piezas de orfebrería (relicarios, cruces de plata, custodias, cálices). Sobre lo dicho, hoy advertimos en la iglesia parroquial de San Pedro, de Tabernes de Valldigna, una capa pluvial con capillo y fimbrias del XVI transplantadas sobre tejido del XVIII, reproduciendo en la hilatura el cuadro de *La Purísima Concepción* de Juanes, acompañado de la letanía laurenciana, ornamento éste que fue pieza

museable en la exposición "La luz de las imágenes", celebrada en la Catedral de Valencia de febrero a septiembre de 1999. También la iglesia de Tabernes conserva, procedente de la Valldigna, una cruz procesional fechada en 1650²² y unos cálices del XVII. Nada sabemos, por el contrario, del frontal de plata maciza del altar mayor de la iglesia monástica, obra del platero Gaspar Lleó, que databa de 1720 y pesaba siete arrobas.

En lo concerniente al tabernáculo que cobijaba el gran baldaquino del crucero, éste pasó al altar mayor de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, de Cullera, en donde estuvo hasta 1880, pero por resultar demasiado grande fue sustituido por otro de nueva factura, siendo sus restos (una vez desmontado) trasladados al archivo del mencionado templo cullerano²³.

Uno de los retablos de las capillas laterales se aprovecha hoy como retablo del altar mayor de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de Castelló de Rugat; mientras que la cancela de hierro del atrio y florones techados de la bóveda de cañón de la iglesia pasaron al templo parroquial de Benifairó de Valldigna.

18 TRAMOYERES BLASCO, Luis "Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia". Valencia, Imp. Doménech y Taroncher, 1915, p. 53; TORMO Y MONZÓ, Elías: "Valencia: Los Museos". Fasc. I. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932, p. 56; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^o: "Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos". Valencia, Diputación Provincial, 1955, p. 195.

19 MORALES Y MARÍN, José Luis: "Vicente López". Zaragoza, 1980, p. 111; DÍEZ GARCÍA, José Luis: "Vicente López (1772-1850). Catálogo razonado". Vol. II. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 34 y 596.

20 MARTÍ, José V.: "Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor". Castellón, Impr. y Libr. de Rovira Hermanos, 1867, p. 59; VIÑAZA, conde de la: "Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez". Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889. Tomo II, p. 182; IGUAL ÚBEDA, Antonio: "José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras". Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971, p. 77.

21 TOLEDO GIRAU, José: "La iglesia del monasterio de la Valldigna. Apuntes para su estudio". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, 1948, pp. 99-100.

22 ALEJOS MORÁN, Ascensión: "Tabernáculos de Valldigna. Iglesia parroquial de San Pedro". *Catálogo Monumental de la provincia de Valencia* (coordinado por Felipe M^o Garín). Valencia, Caja de Ahorros, 1986, p. 494.

23 "Lo Rat Penat en Cullera". *Diario LAS PROVINCIAS*. Valencia, 23 de febrero de 1897, p. 2.

En cuanto al patrimonio documental y bibliográfico que atesoraba el "Armarium" o librería del cenobio valldignense —de promedios del siglo XV (y que fue renovada tras ser asolada con motivo de la guerra de las Germanías, en la que se perdieron muchos manuscritos, y del terremoto de 1644)—, muy ricos eran sus fondos, entre los que se contaban pergaminos, bulas apostólicas, privilegios reales, biblias, psalterios, abacilogios, memoriales de pleitos con el vasallaje y crónicas del monasterio, de lo que dio puntual noticia el Padre Villanueva²⁴. Esta biblioteca vería incrementar sus fondos con obras impresas adquiridas a partir de 1732, en época que regía los destinos del cenobio el abad fray Félix Gárix, siendo elogiada por jurisperitos y escritores como Mayans y Císcar, y el padre Josef Teixidor. Además, el monasterio poseía privilegios para custodiar libros prohibidos. Tras la desafección del cenobio en 1835, se realizaría un exhaustivo inventario de dichos fondos²⁵, que serían llevados (unos 5000 volúmenes) en carros al Monasterio de monjas bernardas de la Zaidía, de Valencia (habiendo sido demolido el edificio en 1809, por tácticas estratégicas de la ciudad ante la guerra contra la francesada, se levantó de nueva planta en el mismo lugar por el arquitecto Joaquín Tomás), desapareciendo la documentación allí custodiada durante la guerra civil de 1936, y hallándose otra repartida entre el Archivo Histórico Nacional (806 documentos en pergamino) y el Archivo del Reino de Valencia (83 pergaminos, entre ellos seis originales de Jaime I, además de sentencias, reales cédulas, autos y expedientes civiles, inventarios de obras y escrituras notariales, visitas de amortización, censos y arriendos de las posesiones monásticas en poblaciones de su jurisdicción)²⁶.

Si disperso y perdido quedó el maltrecho patrimonio mueble del cenobio, no le anduvo a la zaga la arquitectura y otras estructuras ornamentales del mismo, muchas de cuyas dependencias se verían afectadas por el salvajismo y la destrucción sistemática de los nuevos propietarios del inmueble, a raíz de ser vendido el monasterio hacia 1840 en pública subasta a particulares (José Martínez y su saga, y posteriormente Rafael Almiñana, "Rafaelet el Ric", y Juan del Pino), que lo destinaron a explotación agrícola y ganadera, dedicando el grandioso templo a almacén y envasado de naranjas y de ajos, y la sala capitular y el refectorio para establo y corral. Por otra parte, Pere Enrich, terrateniente de Valencia, será el primer comprador de tierras del monasterio.

De este modo, comprobamos cómo prontamente diversos elementos arquitectónicos y decorativos serán extrañados. Es el caso de dos puertas barrocas de mármol rojo y negro, que, procedentes del templo de la Valldigna y desmontadas, fueron reutilizadas en la construcción de la Capilla de la Comunión neoclásica, de la iglesia parroquial de Cullera²⁷.

Y pieza ornamental de interés es la fuente que presidía el centro del claustro, obra realizada aproximadamente en 1746 por el maestro cantero Andrés Soler. Trabajada en mármol rosa y gris, está compuesta por una taza circular de perfil alabeado, plato provisto de cuatro caños en forma de mascarones y, en el eje central, un pináculo surtidor exornado con otras tantas cabezas de monstruos marinos. En la cima se advierte una fecha y la grafía de su origen "Valldigna". Trasladada en 1842 a la plaza de San Lorenzo, de Valencia, hacia 1946 fue ubicada frente a la entrada del jardín neoclásico del Museo de Bellas Artes "San Pío V", sito en los Jardines del Real²⁸, lugar donde hoy se halla. Otra fuente de mármol, en estilo barroco, debió acoger la sacristía del templo siendo llevada al mismo ámbito en la iglesia parroquial de los Santos Juanes, de Cullera.

Ante los estragos que vendría a causar la desamortización, algunas instituciones y corporaciones comenzarían a preocuparse por la suerte de estos edificios. Es el caso de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que en 1844 levantaría su voz "al ver destruirse por un mezquino interés privado" tantos monasterios y conventos valencianos exclaustrados, emitiendo sobre los mismos un largo informe sobre su valoración artística redactado por el Secretario de dicha Institución, Vicente Marzo, atendiendo la Real Orden de Su Majestad Isabel II de 2 de abril del referido año, y elevándolo al Gobierno de

24 VILLANUEVA, P. Joaquín Lorenzo: *op. cit.*, IV, p. 85.

25 A.R.V., Sala de la Gobernación, Sección Clero, núm. 4180. *Inventarios de bienes desamortizados en 1835*. Ms.

26 TOLEDO GIRAU, José: "El Archivo-biblioteca del Real Monasterio de Valldigna". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, enero-febrero 1944, pp. 72-94; marzo-abril 1944, pp. 96-132.

27 ALEJOS MORÁN, Asunción: "Cullera. Iglesia parroquial de los Santos Juanes". *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia* (coordinado por Felipe M^a Garín). Valencia, Caja de Ahorros, 1986, p. 473.

28 CATALÁ TORQUES, Miguel Ángel: "Jardines del Real". *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia* (coordinado por Felipe M^a Garín). Valencia, Caja de Ahorros, 1983, p. 96.

la Nación. Dicho informe, en lo que atañe al Monasterio de la Valldigna, vino a decir a la letra: "Este monasterio de PP. Bernardos es uno de los que más brillaban en esta Provincia, tanto por su magnificencia como por el enlace que tenía en la historia del País. Verificada la enajenación, los compradores se han apresurado a sacar el fruto de su especulación sin respetar su recomendable antigüedad ni las preciosidades que contenía. Según noticias, se conservan todavía restos de su antigua arquitectura; muchos arcos en sus claustros elegantes, su iglesia majestuosa y otras oficinas del monasterio, lo cual se indica por sí el Gobierno de S(u) M(ajestad) encuentra en éste como en los demás edificios enajenados, en donde se conservan restos de su antigua grandeza, algún medio para impedir que desaparezcan enteramente en descrédito de nuestra ilustración". Y líneas más abajo añadía sobre su iglesia: "Esta iglesia se designó por el Gobierno para el culto con el objeto principal de que no fuera destruido un edificio de los más bellos y suntuosos, de los que muy pocos se conservan"²⁹. Un año después, en 1845, un oficio de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia dirigido a la Central de Monumentos, se manifestaba en similares términos, a petición del Ayuntamiento constitucional de Simat de Valldigna, suplicando se concediera para parroquia la iglesia del monasterio³⁰. Sin embargo, nada se conseguiría pese a los trámites realizados ni en lo que restaría de siglo, ni en gran parte del subsiguiente.

Abundando ahora en la cronología histórica, y acerca de la "suerte" del cenobio, durante la segunda mitad del siglo XIX diversos historiadores se harían eco del lamentable estado en que se hallaba el maltrecho monasterio.

Roque Chabás en 1890 se hace eco del montón de escombros en que se hallaba la Valldigna, argumentando que los "paredones se hallan a medio derribar y que se venden a parcelas para aprovechar los materiales de construcción", aunque el baldaquino del templo todavía se hallaba en pie, y subrayando que "los artesonados de los techos se han deshecho para aprovechar las maderas"³¹.

También en dicho año Eduardo Soler y Pérez da cuenta de que el expolio del monasterio se realizó de manera pacífica. Así, anota el autor que en la iglesia parroquial de Benifairó se conservaba el púlpito y la cancela de la iglesia; en la de Tavernes, la silla abacial; en las monjas de la Zaidía de Valencia, la sillería del coro; en la iglesia de Castell de Castells, el viril; en la plaza de San Lorenzo de Valencia, la fuente del claustro del monasterio (luego

trasladada a los Jardines de Viveros); y diversos cuadros y azulejos, dispersos en varias casas de Tavernes³².

Por la misma época Teodoro Llorente mencionará que las paredes del monasterio se hallan ruinosas, los lienzos de murallas derruidos, los portales sin puertas, las ventanas sin marcos ni postigos, conservándose en su época todavía las arcadas ojivales del claustro grande, el refectorio hundido y la iglesia dedicada para almacenar naranjas³³.

Hacia 1895 es de lamentar la desaparición del impresionante baldaquino barroco, que fue dinamitado. Así, Pedro Sucías anota en sus memoriales sobre conventos valencianos que el baldaquino ya había desaparecido cuando él visitó dicho monasterio, mientras que del claustro dice que "está asolado y sus piedras bruñidas y otras que representan arcadas y pequeños grupos de columnas, convertidas, en una alta pared de trinquete de pelota". Y añade: "su iglesia, convertida en fábrica de hacer cajones para encajonar tomates; las capillas en cuadras, ..." ³⁴.

Ya en el siglo XX, Carlos Sarthou Carreres hacia 1918 subrayará del monasterio las interesantes ruinas que destruyó la incultura, destacando que el claustro del abad hace equilibrios por mantenerse en pie, mientras que en lo referente a las pinturas murales del crucero (las alegorías que representan la Fortaleza y la Abundancia) los cajones de madera que contra ellas se amontonan las van destruyendo. Y continua manifestando: "Fuera de la iglesia abrumba contemplar tanto destrozo: los muros desmoronados, las techumbres hundidas y las ruinas a montones (que la hiedra y los matorrales tratan de encubrir con verdes gasas).

29 A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos). Leg. 141-1/44. "Informe emitido y elevado al Gobierno de S.M. por la Real Academia de San Carlos, con el fin de preservar aquellos conventos y monasterios exclaustros que tuviesen interés artístico". Valencia, 8 de mayo de 1844. Ms. en 20 fs.

30 A.R.A.S.C.V., Leg., 141-1/80. Borrador del "Oficio de la Comisión Provincial de Monumentos dirigido a la Central solicitando para parroquia la iglesia del monasterio de la Valldigna". Valencia, 21 de mayo de 1845. Ms. 1 f. en 4º.

31 CHABÁS, Roque: "Valldigna. Excursión arqueológico-geográfica". EL ARCHIVO (Revista de Ciencias Históricas). Denia. Noviembre y diciembre, 1889. T. III, cuaderno XIII, pp. 295-296.

32 SOLER Y PÉREZ, Eduardo: *op. cit.*, p. 183.

33 LLORENTE, Teodoro: *op. cit.*, pp. 659-660.

34 SUCÍAS APARICIO, Pedro: *op. cit.*, t. III, f. 348.



Vicente López: *El Buen Pastor*. Óleo sobre tabla, de 71 x 33 cms. Año 1801 (fue portezuela del sagrario de la iglesia). Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)

Junto a la iglesia citada estuvo el claustro gótico, del que sólo se aprecian ya tres arcos apuntados y alguna pilastra de sillería. Frente a la puerta lateral del templo se ve, medio enterrada, la del refectorio. El interior de éste es hoy corral. Por el suelo están rotas las cuatro claves blasonadas de las bóvedas... Entre el refectorio y el templo recaía al mismo claustro la entrada de la sala capitular (hoy establo para ganados)³⁵.

En 1926 asistimos al extrañamiento del claustro alto del palacio del abad, que fue vendido por el propietario del monasterio al conde de las Almenas, José

M^a de Palacio y Abarzuza, quien procedió a reconstruirlo, respetando la traza original, en la azotea de su finca campestre llamada "Canto del Pico" en Torrelorones (Madrid), constituyendo éste un ejemplo más de la depredación del patrimonio artístico emigrado de tierras valencianas³⁶. Esta residencia madrileña sería declarada monumento artístico nacional en 1930, gracias al expediente de declaración redactado por el insigne historiador del arte Elías Tormo y Monzó³⁷.

Muchos otros autores se harán eco del estado ruinoso del edificio en el siglo que venimos rastreando, siendo mucho lo aportado por otros autores, tales como José Toledo Girau, quien dedicará extensas páginas a la vida de los abades y a la historia del monasterio, a través de diversos estudios publicados en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* y en los *Anales del Centro de Cultura Valenciana* entre los años 1935 y 1957. En 1940 un rayo rompió uno de los contrafuertes del pináculo de la torre-campanario.

También habrá que hacer especial mención a lo anotado por Juan Antonio Gaya Nuño ("*La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*". Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1961, pp. 197-198), acerca del claustro gótico exiliado a Madrid –y del que líneas arriba hemos hecho mención–, cuando sobre el mismo dice: "Pocas obras del siglo [XIV] sería posible mencionar en la arquitectura civil española tan cautivadoras en punto a riqueza de materiales, superior finura de labra y grandísima esbeltez como este claustro. Soportó sin el menor deterioro las muchas injurias, daños y sevicias con que fue aquejado el monasterio de Simat de Valldigna, sin que ninguna lo mellase ni siquiera en grado mínimo, y en el destrozado monasterio continuaba con su noble erguidura, hasta que fue vendido por su propietario".

Todavía en la década de los setenta habría que asistir al asolamiento total de las estructuras que quedaban en pie en el claustro, que fueron dinamitadas y sus restos utilizados como material de relleno de diversas obras.

35 MARTÍNEZ ALOY, José y SARTHOU CARRERES, Carlos: *op. cit.*, t. II, pp. 174-175.

36 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier y BALLESTER HERMÁN, Carolina: "Ruina y recuperación del patrimonio artístico: el caso valenciano". *Actas de las II Jornadas Internacionales de Patrimonio, Comunicación y Gestión de la Cultura*. Santa María de la Valldigna, mayo de 2000. (En prensa).

37 TORMO Y MONZÓ, Elías: "Informe relativo a expediente sobre declaración de monumento artístico de la casa llamada Canto del Pico, en Torrelorones (Madrid)". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 30 de septiembre de 1929, n° 91, pp. 161-166.

3.- LA LENTA RECUPERACIÓN DE UN PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO ASOLADO

Tras ser declarado el *Monasterio de Santa María de la Valldigna* monumento histórico-artístico de carácter nacional en 1970, merced al informe favorable emitido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁸, muchos serán los obstáculos que tendrán que salvarse hasta 1987, año en que se iniciaría el expediente de expropiación forzosa del conjunto monacal, siendo adquirido en 1991 por la Generalitat Valenciana³⁹, no sin antes haber causado uno de sus últimos propietarios, Rafael Almiñana, grandes estragos sobre las ya dañadas dependencias del cenobio (la utilización de palas mecánicas para allanar el terreno y destinarlo a cultivos). En el interin, y en defensa de la conservación del monasterio, como ya lo fue en 1844 y 1845, nuevamente la voz de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos —a través de su entonces presidente Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco, último presidente a la sazón de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia— pudo escucharse a través de los diferentes informes emitidos en defensa de la conservación, reapertura al público y expropiación del monumento, solicitada consecutivamente durante el intervalo de años que comprende desde 1976 a 1981⁴⁰. También es de señalar la gran preocupación existente por esos años por la Asociación de Amigos de la Valldigna en beneficio de la protección, defensa y restauración del monasterio, siendo desafortunadamente restaurado hacia 1980 el Portal Nou por el Ministerio de Cultura. A partir de 1992 se iniciará un plan director con la ayuda de un equipo interdisciplinar de profesionales dirigidos por el arqueólogo José Manuel Martínez García y los arquitectos Salvador Vila Ferrer y Carlos Campos González, que vienen actuando hasta la actualidad con la puesta en valor de distintas dependencias consolidadas⁴¹ (iglesia y torre, sala capitular, refectorio, almazara, etc.) en ese intento de recuperación arqueológica (FIG. 5) e histórica del que fue uno de los mayores centros culturales del pasado histórico valenciano, que ha merecido la distinción de ser sede de la cultura mediterránea y de la Fundación Jaume II el Just, y de haber adquirido el reconocimiento, por la *Ley del Patrimonio Cultural Valenciano*, en su disposición adicional primera, de ser “templo espiritual, político, histórico y cultural del antiguo Reino de Valencia” e igualmente “símbolo de la grandeza y soberanía del pueblo valenciano reconocido como nacionalidad histórica”⁴².



Monasterio de Santa María de la Valldigna. En primer término, el sobreclaustro del palacio del abad antes de su traslado a Torrelodones, Madrid. (Foto Archivo Real Academia de San Carlos, Leg. 149/93, de hacia 1918).

38 Decreto 1777 de 29 de mayo de 1970, publicado en el B.O.E. de 1 de julio de 1970.

39 MARTÍNEZ GARCÍA, José Manuel: *op. cit.*, p. 46.

40 A.R.A.S.C.V. “Libro de Actas de Juntas Generales celebradas por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”. Años 1974-1987. Ms. Juntas Generales de 11 de mayo de 1978 y 9 de enero de 1979.

41 Para tener una visión gráfica del pasado y presente monumental del monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna, es imprescindible la consulta de MARTÍNEZ GARCÍA, José Manuel y TEODORO CALATAYUD, Francisco: “Las imágenes del Cister. Santa María de la Valldigna”. Simat de la Valldigna, Edicions La Xara, 1999.

42 “Ley 4/1998, de 11 de junio del Patrimonio Cultural Valenciano de la Generalitat”. *Diario Oficial de la Generalitat Valenciana*. Valencia, 18 de junio de 1998, n° 3267.

LA LONJA DE VALENCIA Y LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

Since its foundation in 1765, the Royal Academy of Fine Arts of San Charles has established as its major priority, the maintenance of all aspects of Valencian Heritage.

Under the direction and supervision of the architect Antonio Ferrer Gómez and the sculptor José Aixa Iñigo, La Lonja de Valencia was fully restored by the owners of the building –the local council of Valencia.

The works were undertaken between 1891 and 1897 and included the reconstruction of the great windows following designs on the original facade. A modern interpretation of a statue of the Virgin Mary and baby Jesus with two angels, sculpted by Aixa, at the angled pincion with the Plaza del Dr. Collado.

Internally a neo-gothic door was placed at the very end of the north side of the building in the collonaded hall.

Finally on the facade, the tower of the Pabellón del Consolat, is decorated by turrets and gargoyles. The whole project, until now undiscovered was the work of Antonio Ferrer Gómez one of the most important Valencian «eclectic» architects.

Desde su fundación, en 1765, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ha tenido entre sus objetivos prioritarios la vigilancia del Patrimonio valenciano en todas sus manifestaciones.

En los períodos de su historia en que gozó de autoridad decisoria sobre aquel lo protegió y lo defendió, apoyada en el prestigio de sus miembros y en el ordenamiento jurídico que la conformaba como Institución, así como por la legislación, tanto de índole general como particular y en las que se apoyaba.

La cantidad y calidad de los informes, emitidos a petición de diversas Autoridades, desde aquella fecha hasta hoy, constituye un fondo documental de gran riqueza cuyo tratamiento y próxima difusión pondrá de manifiesto el papel desempeñado por la Academia en ese campo. Es un deber procurar que sus actuaciones sean conocidas y valoradas por la Sociedad valenciana.

La Lonja de Valencia, como monumento fundamental de nuestro Patrimonio artístico, fue objeto de atención por parte de la Real Academia de San Carlos con motivo de las intervenciones sobre ella que mantuvieron el equipo de restauradores bajo el mando del arquitecto Antonio Ferrer Gómez y el escultor José Aixa Iñigo por acuerdo del Ayuntamiento de Valencia por ser el propietario del edificio.

Los contactos entre el Ayuntamiento y la Real Academia sobre las obras de la Lonja, comienzan en

1891 siendo la última referencia de Archivo sobre las mismas de 1897¹

La Alcaldía de Valencia había creado una Comisión para que se llevaran a cabo "trabajos de limpieza y restauración del edificio de la Lonja" y, al mismo tiempo:

"Reconstruir la ornamentación de los grandes ventanales que existen en la fachada principal de este edificio, correspondientes al salón columnario, aprovechando los detalles que se conservan de la primitiva traza"

La Comisión del Ayuntamiento remitió a la Academia los dibujos "que ha trazado el Sr. Aixa", según escrito de 30 de noviembre de 1891, firmado por el, entonces, Alcalde, D. Elías Martínez y Gil.

La Real Academia convocó a su Sección de Arquitectura² y ésta encargó al arquitecto Antonio Martorell Trilles, Académico Numerario, para que hiciera el informe solicitado³.

El mencionado arquitecto realiza el estudio encomendado firmándolo el 10 de diciembre de dicho año; entra en la Secretaría de la Academia el 11 y el 13 es aprobado por la Sección de Arquitectura y Junta General, según atestigua el Secretario de la Institución, Sr. Tramoyeres Blasco.

(1) Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (RASCV). Archivo. Varios. Leg. 83-B y 86/2.

(2) RASCV. Archivo. Varios. Leg. 83-B/2/33B.

(3) RASCV. Archivo. Varios. Leg. 83-B/2/33C

Martorell Trilles dijo haber recibido:

"Los dibujos que han de servir de base y modelo para la restauración de los grandes ventanales del Salón columnario de la Lonja",

realizados por Aixa, pero, al mismo tiempo, advierte que:

"He examinado y estudiado con la debida y necesaria atención los fragmentos que quedan en la obra de aquella decoración, tan hermosa y delicada".

Teniendo presentes ambos componentes: dibujos de Aixa e inspección ocular de la decoración existente, sostiene Martorell que las condiciones para una digna restauración deben ser tres:

1ª.- Fidelidad de la proyección vertical del trazado, que debe reproducir exactamente el destruido original.

2ª.- Trazado de las curvas de sus nervaduras y calados, de suerte que no resulten inflexiones ni soluciones de continuidad, no obstante componerse de arcos de círculos de radios diferentes.

3ª.- Despiezo de las distintas partes o piezas de canteoría que han de formar el total calado de cada ventanal, cuyo despiezo debe ofrecer garantía de buena unión y durable estabilidad".

Puntualiza Martorell, respecto a los ventanales, que:

"Por los vestigios existentes en obra [] la luz de cada uno de los tres ventanales estuvo subdividida en tres partes, por medio de esbeltas columnitas, situadas a los tercios de ancho...."

Mantiene el proyecto de restauración de Aixa esa condición, que permite seguir mostrando "tres ojos de simetría en cada ventanal".

Igualmente, la inspección ocular le ha permitido ver:

"Fragmentos de nervadura que existen adheridos, respectivamente, a los contornos de los vanos"

y que esos fragmentos, según el dibujo, han sido utilizados por el escultor para reconstruir los calados primitivos, según la traza de Pere Compte y Joan Yvarra.

Sin embargo, respecto al trazado de las curvas, apunta el arquitecto Martorell, debe tenerse presente:

"Que todo acuerdo o unión de dos curvas circulares de radios diferentes, exige la tangente común, sopena de ofrecer solución de continuidad, formando ángulo curvilíneo y por tanto un vértice.

Esto, que geoméricamente considerado es defectuoso, lo es mucho más bajo el punto de vista artístico; por cuanto quiebra la curva y la priva de graciosa suavidad".

Del análisis de esa circunstancia deduce que Aixa no ha resuelto correctamente el tema y él ofrece la solución, que es:

"Disponer toda unión de dos curvas de radios diferentes, de suerte que los dos centros y el punto de unión de aquellos se hallen en una misma línea recta".

La crítica de Martorell al despiezo de las diferentes molduras de los arcos es más severa, puesto que aquel:

"Exige especiales conocimientos científico-artísticos, que no sería lógico exigir al autor de los diseños, aún cuando es reconocido como aventajado escultor"⁴

Finalmente, Martorell recomienda que se hagan los dibujos a tamaño natural:

"Con la corrección de las curvas en el sentido en otro lugar indicado y con el estudio del correspondiente despiezo y trazado de las plantillas para la labra de la piedra por los canteros".

Es partidario de seguir la tradición medieval de la labra de la piedra mediante dibujos –que sabemos Compte e Yvarra hacían sobre papeles que les compraba el Consell de la ciudad de Valencia- y utilización de moldes de madera ("molles o encantillons") hechos por los carpinteros⁵

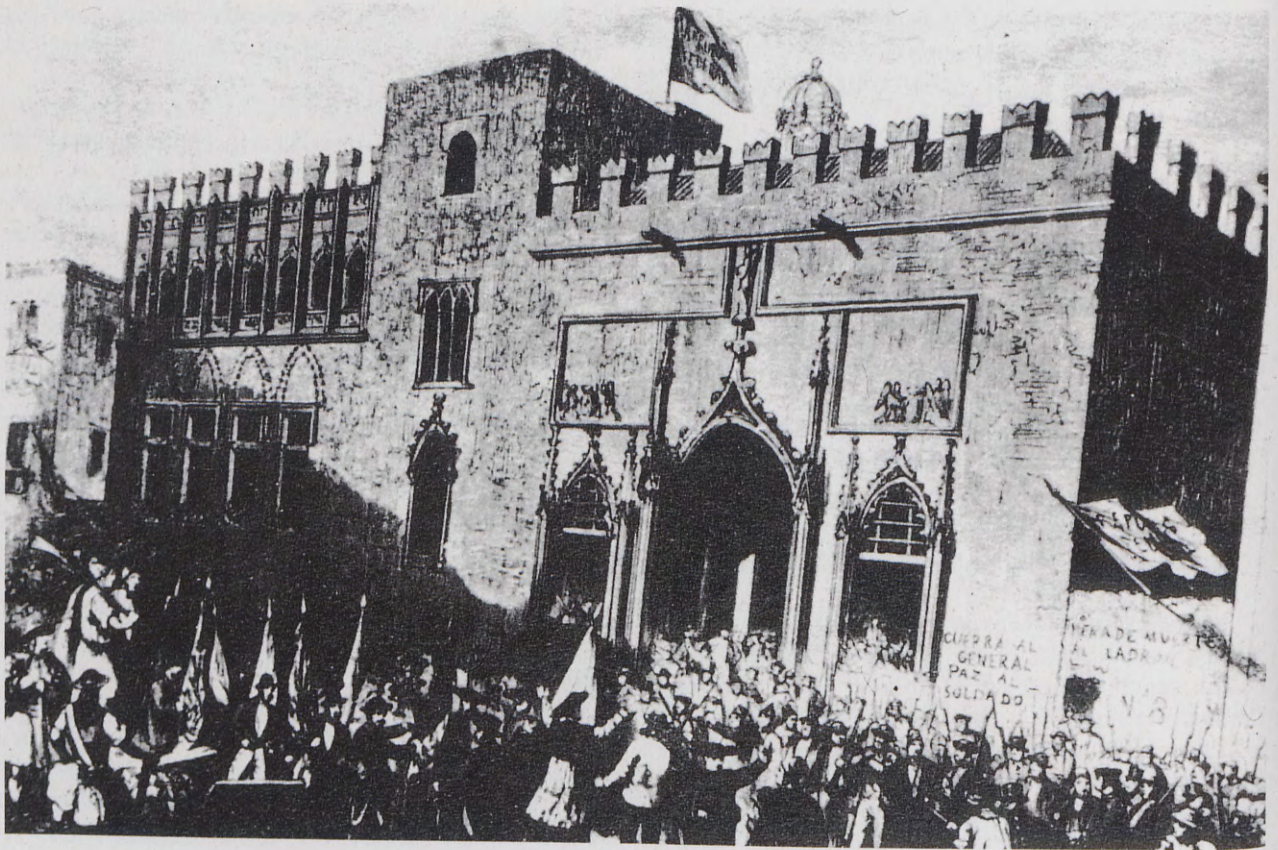
La dirección del trabajo de ampliación a escala real de las tracerías opina Martorell que debe recaer en un arquitecto, director, a su vez, de la restauración total del edificio.

El deterioro progresivo de dichos ventanales fue un hecho constante a partir del siglo XVIII. No sólo con el proyecto de destrucción total del edificio, en esa centuria para convertirlo en cuartel, proyecto del que, oportunamente hablamos⁶, sino con otras abusivas actuaciones.

(4) JOSÉ AIXA ÍÑIGO (Valencia, 1844-1920) fue alumno de la Academia de San Carlos. Terminados sus estudios en Valencia los completó en París y Colonia. Regresado a su ciudad natal fue profesor de San Carlos y Académico de dicha Institución. Su formación clasicista aparece en sus obras más conocidas, como la estatua de Luis Vives, en el patio de la Universitat de València, o los bajorrelieves y la estatua de Esculapio en la antigua Facultad de Medicina de Valencia.

(5) El "molle" o "encantillón" es un perfil cortado en una pieza de madera al que debe ajustarse el pedrapiquer e ir desbastando la pieza de piedra hasta encajarla en ese perfil. Formas complejas y de cualquier tipo se realizan de esa manera con notable facilidad.

(6) ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "Un proyecto de arquitectura militar para la transformación de la Lonja de Valencia, en el siglo XVIII". Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1989.



Valencia. Lonja. Vista general. El edificio hacia 1869.

En un breve recorrido iconográfico vamos a fijarnos en un grabado —realizado por Lagier y Reville en el siglo XVIII—, en el que aparecen los citados ventanales sin tracería alguna; es más, se observan unos ventanales de madera enmarcando, seguramente, vidrios. No hay gárgolas en la torre, porque nunca las hubo, y ha desaparecido el grupo de María y el Ángel (“La Salutació”, según los documentos)⁷

La segunda imagen pertenece al libro “La arquitectura gótica en España”. Fue su autor el arquitecto inglés George E. Street, que visitó España a mediados del siglo XIX. Tanto en el texto como en los dibujos nos muestra el arquitecto su peculiar visión romántica de la Arquitectura. Su mayor habilidad como dibujante nos permite conocer más detalles del monumento.

Puede verse, efectivamente, el arranque de las tracerías de que habla Martorell. Se distinguen las figurillas de las arquivoltas de la puerta de ingreso,

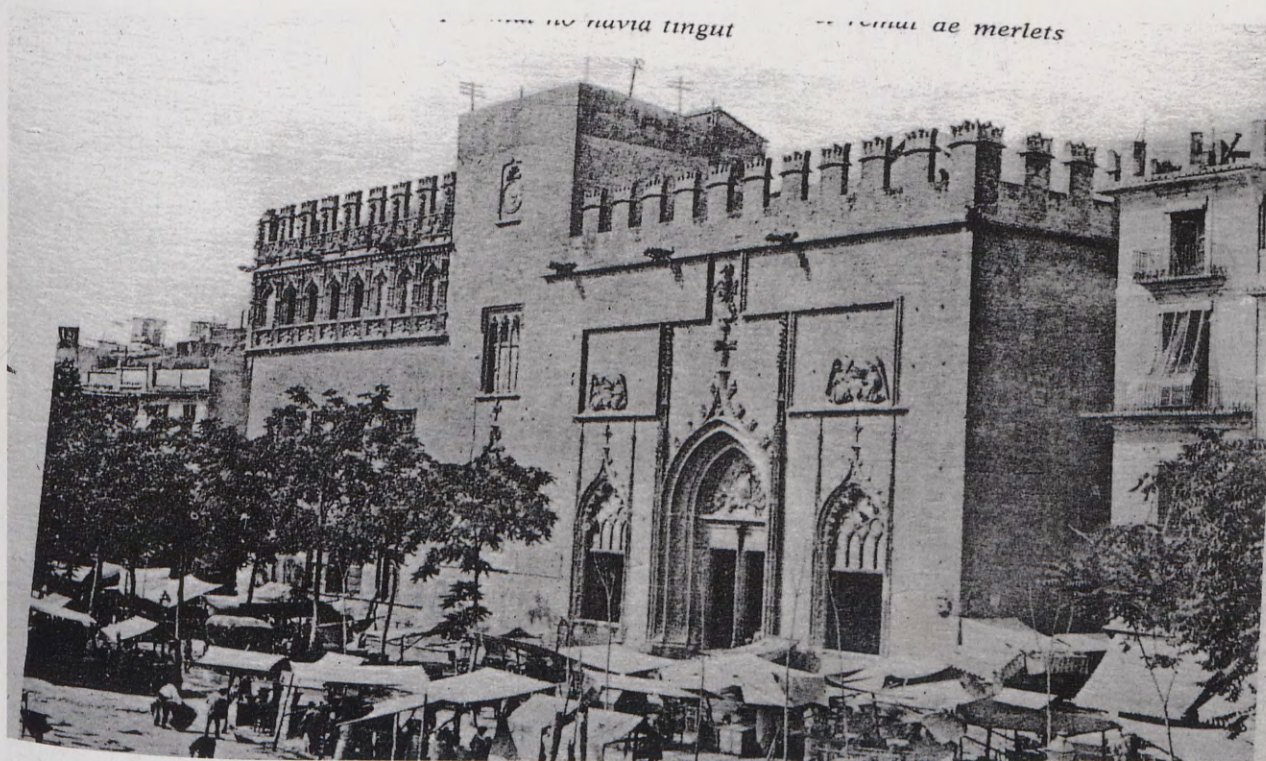
las gárgolas de la Sala de Contratación y las restantes esculturas, así como el remate de las almenas.

Falta el grupo de la Anunciación, el tímpano de la puerta y hay un reloj, al parecer, en la tercera planta de la torre.

Muy similar al grabado del XVIII es el de 1867 realizado para una publicación ilustrada de entonces. Aunque su calidad técnica deja mucho que desear sí sirve para contemplar el deterioro del edificio.

Parece que ha desaparecido el tímpano de la puerta (o es producto de la imperfección técnica del grabado). La ventana de la derecha puede tener tabicado el tímpano aunque se distinguen algunos rastros de la tracería. En la ventana de la izquierda el tímpano tiene una especie de parteluz. Se observa en ella el armazón de una vidriera.

(7) Cito las gárgolas de la torre y el grupo de la Anunciación, porque también formaron parte del plan repristinador.



Valencia. Lonja. La fachada principal hacia finales del siglo XIX.

Una vista de 1869 muestra la plaza del Mercado en las fechas de la proclamación de la República Federal. Observamos que han desaparecido dos gárgolas de la fachada, el tímpano de la puerta, los tímpanos de las ventanas –substituidos por unos burdos travesaños– y toda la tracería de los ventanales. Está tapiada la calle de los Escalones de la Lonja.

Una de las más antiguas fotografías del edificio, hecha a finales del siglo XIX, nos lo presenta todavía no restaurado. Se distingue muy bien, en el tímpano de la puerta principal, el escudo del Consulado de Comercio, que el Rey autorizó a poner, llenando el vacío dejado por la desaparición del grupo de la Anunciación. Hay en las ventanas unas extrañas tracerías que nada tienen que ver con el arranque de las originales que, todavía, se conservan. Falta la gárgola del ángulo plaza del Mercado/Escalones de la Lonja. En la torre hay hasta tres postes, con travesaños horizontales, en los que pueden verse cables.

Finalmente, en otra fotografía, fechada hacia 1901 y tomada desde el comienzo de la calle Vieja de la Paja, pueden verse los puestos ambulantes, que se desparramaban desde la plaza del Mercado

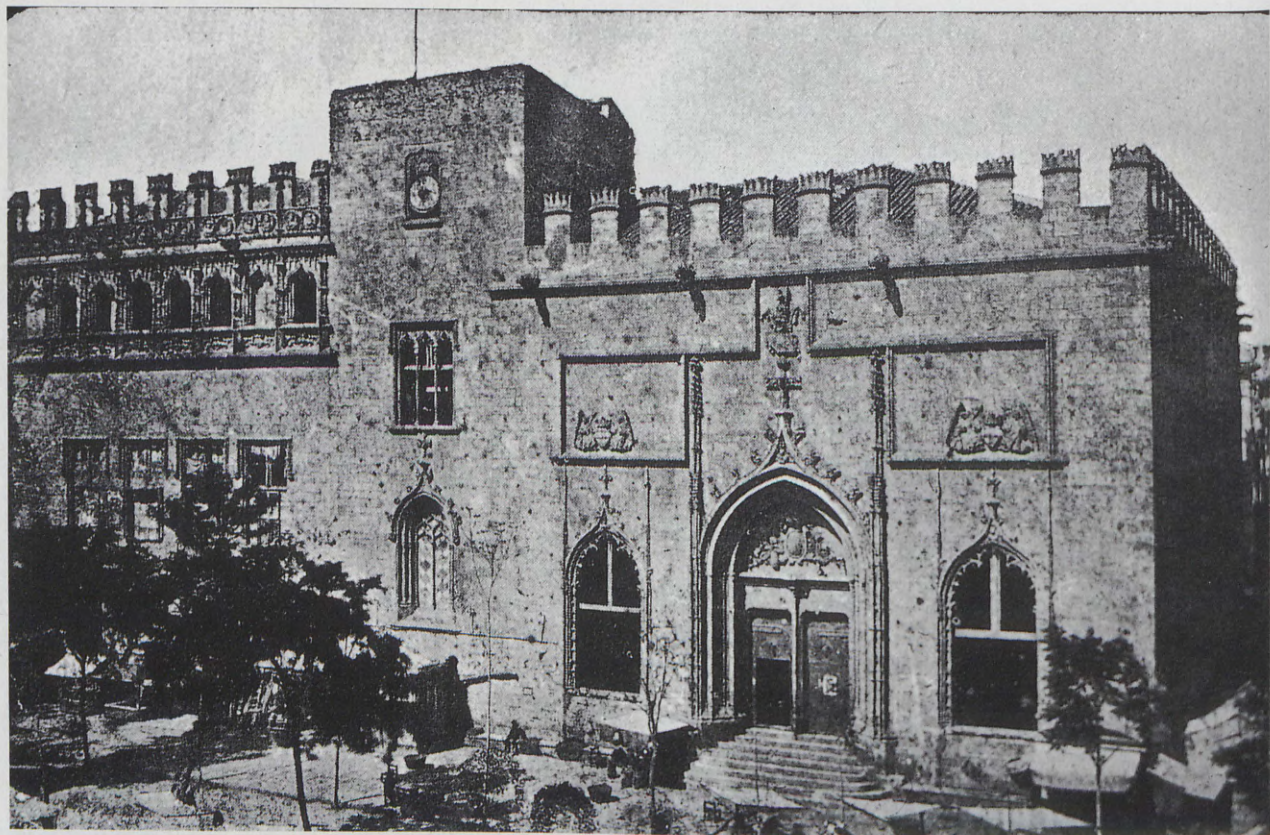
pegándose a los muros de la iglesia de los Santos Juanes y a los edificios situados enfrente, sobre los que se levantaría, después, el nuevo Mercado Central.

Por lo que respecta a la Lonja observamos que sus ventanas han sido restauradas, en el tímpano de la puerta central hay una estatua de la Virgen con dos ángeles, invento de Aixà, como lo fueron otras figuras incluidas algunas gárgolas y el escudo situado frente a la plaza del Dr. Collado con inscripción gotizante.

Otra actuación de José Aixà tuvo lugar en el interior del Salón columnario. El 10 de diciembre de 1891, el alcalde de Valencia, Sr. Martínez Gil, remite a la Real Academia de San Carlos un escrito solicitando que la Institución informe sobre la construcción de una puerta interior⁸.

El “*boceto o apunte*”, hecho por Aixà, ya lo había “*elegido la Comisión encargada de las obras de limpieza y restauración que se realizan en dicho edificio*”, al decir del Alcalde.

(8) RASCV. Archivo. Varios. Leg 83-B/2/81 A.



Valencia. Lonja. El edificio a finales del siglo XIX y principios del XX.

Recibido el citado escrito, el Presidente de la Real Academia lo remite, un día después, a la Sección de Arquitectura. Ésta, el día 15, lo hace suyo y encarga al arquitecto Antonio Martorell Trilles que haga el informe correspondiente⁹.

Martorell Trilles cumple el encargo:

"A fin de cumplimentar el encargo que la Sección de Arquitectura de la digna Presidencia de V.S. me ha hecho la honra de confiarme, interesando informe acerca del proyecto de una nueva puerta que ha de construirse en el Salón Columnario de la Lonja de la Seda, con arreglo al boceto presentado por Don José Aixa, me he constituido en el mencionado local y he examinado el emplazamiento de la nueva puerta, en su relación con el decorado general del Salón.

Con el diseño del Sr. Aixa a la vista, he apreciado este importante objeto artístico de la manera que consigno en el siguiente

Proyecto de informe

A tres condiciones esenciales debe satisfacer el proyecto para merecer un juicio aprobatorio

1ª. Emplazamiento apropiado en el edificio.

2ª. Pureza de estilo en sus líneas arquitectónicas y en su ornamentación, en armonía con las de los vanos antiguos existentes en el Salón.

3ª. Estereotomía, o estudio constructivo.

A la primera condición satisface cumplidamente el diseño presentado; pues el emplazamiento de la nueva puerta, es el centro de un entrepaño de muro en situación perfectamente simétrica. En dicho lugar existió de antiguo un vano de puerta ojival de grandes dimensiones, de suerte que no se ha de rasgar el muro, si no que aún debe macizarse para construir la nueva puerta.

Por lo que a la condición 2ª se refiere, aparece el diseño del Sr. Aixa con notable pureza de estilo y elegancia de líneas y detalles ornamentales, no resultando anacrónico con el decorado general del Salón. En tal concepto es digno de aprobación.

(9) RASCV. Archivo. Varios. 83-B/2/81 C.



Valencia. Lonja. Sala de Contratación con las restauraciones ya efectuadas. Estado actual. (Foto: S. Aldana).

Para que la tercera condición quede satisfecha es necesario que el dibujo se amplíe al tamaño de ejecución; que se trace en dicha ampliación el despiece o dovelaje y que se aplantillen por separado las secciones de las jambas y del arco. Todo ello sin perjuicio de que se hagan en yeso los modelos al natural que el director de la obra juzgue necesarios para que se proceda con seguridad al tallarlos en obra.

Estos estudios y la dirección de los trabajos, son de índole esencialmente técnica y competen por tanto al Arquitecto director de las obras generales de restauración del edificio.

Lo expuesto es cuanto tengo el honor de elevar a la ilustrada consideración de la Sección en cumplimiento de mi cometido y con devolución del diseño del Sr. Aixa a los fines procedentes. Dios guarde a V.S. muchos años. Valencia, 8 de enero de 1892. Antonio Martorell. Sr. Presidente de la Sección de Arquitectura

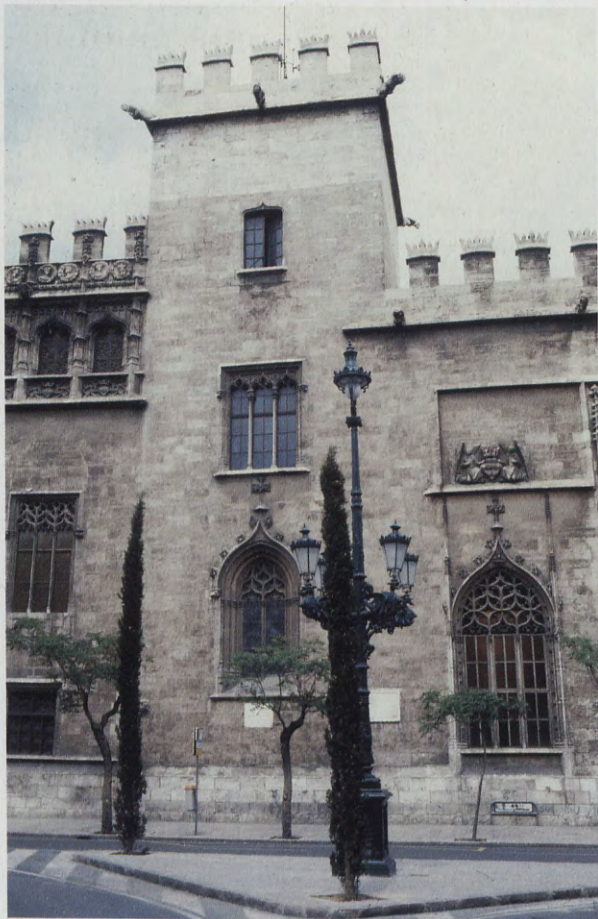
Al hablar Martorell del "emplazamiento apropiado" no menciona el lugar exacto, pero sí que ocupará "el centro de un entrepeño de muro en situación

perfectamente simétrica" dando la noticia de que "en dicho lugar existió de antiguo un vano de puerta ojival".

Si nos fijamos en los lados mayores del Salón – únicos posibles para realizar la obra nueva- vemos que son cinco los tramos que los componen. En el lado Sur, junto a la calle Escalones de la Lonja (hoy Pere Compte) hay una puerta y dos ventanas.

El lado situado al Norte consta de tres puertas que dan acceso, respectivamente, a la Capilla, Torre y jardín. Hay, también, dos ventanas a ese último recinto. Es segura la intervención de Aixa al menos en cinco puntos del exterior de la puerta del jardín que, aunque con ciertos desperfectos, podemos ver que era muy semejante a la actual. La imagen pertenece a un grabado que muestra el patio de la Lonja con motivo de la Exposición Industrial de 1882, celebrada en dicho edificio. Se puede ver en dicho grabado una ventana, con arranques de su tracería y reja en la parte inferior.

La Exposición, celebrada recientemente, titulada "La Lonja en el III Milenio", ofreció, entre otros aspectos, un



Valencia. Lonja. Sala de Contratación, Torre y Pabellón del Consulado con las restauraciones ya realizadas. Estado actual. (Foto: S. Aldana).

recorrido por las intervenciones más relevantes que ha sufrido nuestro edificio desde el siglo XVI hasta hoy¹⁰.

En una de las ilustraciones de dicha Exposición vemos el lado Norte o del jardín con sus cinco tramos perforados; los habituales más otra puerta cercana a la calle de la Lonja

. Según se dice en la anterior nota hay una puerta cegada en ese último paño ¿Es acaso esa puerta la que proyectó Aixa sobre cuya construcción informé favorablemente la Academia?

Sabemos, por otra parte, que desde el siglo XVIII existen en el jardín construcciones accesibles desde el interior y con puerta y una ventana, al menos, a la calle de la Lonja. Esas construcciones albergaban servicios del monumento ¿Cómo se explica, entonces, que se quiera aprovechar el entrepaño de muro

donde dice Martorell que “*existió de antiguo un vano de puerta ojival*”? En toda la documentación consultada —hasta el siglo XVII— no aparecen documentos que hagan referencia a dicha puerta ojival, pero por los datos del informe no puede haber existido en otro lugar que el de la pared Norte ¿Será esa la puerta cegada en una remodelación de la Sala hecha en el siglo XX?

El Alcalde de Valencia, Sr. Zabala, envió traslado, el 30 de diciembre de 1893¹¹ a la Real Academia, la petición de la Comisión de repristinación de la Lonja para que ésta dictaminara sobre el remate que se pensaba hacer en la torre del edificio, según dibujo de Aixa.

El Presidente accidental de la Institución D. Eduardo Attard, lo remite el 4 de enero a la Sección de Arquitectura, que presidía, en aquella ocasión, D. Joaquín M^a Belda.

Reunida el 8 de dicho mes y año, elabora un duro informe rechazando el proyecto de Aixa¹². Dice así:

“Reunida la Sección de Arquitectura de esta Academia para entender en el ruego dirigido por la Alcaldía de esta Ciudad pidiendo informe sobre un proyecto de remate para la torre del edificio Lonja, encuentra sólo como manifestación del pensamiento un dibujo sin firma que le autorice y manifestando en proyección vertical el diseño de la figura ideada para el señalado remate.

Referido a un edificio monumental, joya preciada de la Arquitectura valenciana y el primero entre los que la enriquecen, cree la Sección indispensable conocer el pensamiento del autor si ha de proponer con esperanza de acierto un dictamen a la aprobación de la Academia, sobre el loable y difícil trabajo de restauración que con tan plausible celo acometió y continúa el Ayuntamiento de Valencia.

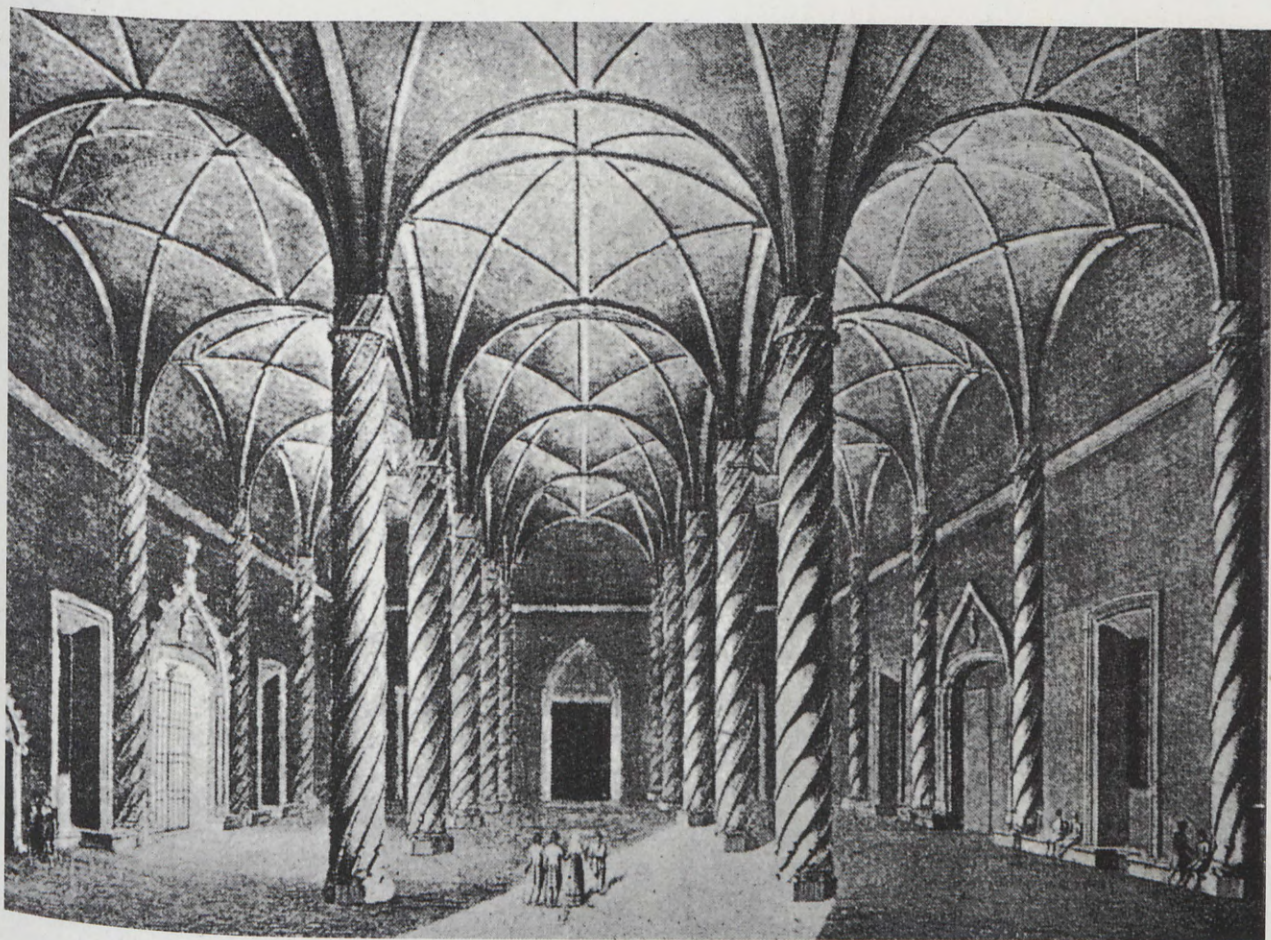
Cree la Sección que no puede dictaminarse sobre el señalado trabajo procediendo tan solo devolverle por carecer de los indispensables requisitos Arquitectónicos y legales.

Dios guarde a V.S. m.a. Valencia 8 de enero 1894. Joaquín M^a Belda. M. Y. Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”.

(10) Fue Comisario de dicha Exposición el Dr. Arquitecto y Profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, D. Manuel Jesús Ramírez Blanco, que ha indagado en aspectos de su construcción con notables hallazgos. Desde este lugar quiero agradecerle las numerosas citas que hace de mis trabajos sobre el edificio.

(11) RASCV. Archivo. Varios. 85/1/2-1A.

(12) RASCV. Archivo. Varios. 85/1/2-4A



Valencia. Lonja. Sala de Contratación (Interior). Grabado de Lagier. Siglo XVIII.

Al tiempo, otro escrito del Secretario General de la Academia, D. Luis Tramoyeres Blasco se consigna que, en Sesión de 14 de enero de 1894:

*"Se manifieste a la Alcaldía la necesidad de que sea consultada la Academia en todos los trabajos de restauración y obras nuevas que se intenten realizar en la Lonja"*¹³

En un informe, de 15 de enero, mucho más extenso, la Sección de Arquitectura puntualiza otros extremos¹⁴

Reitera el rechazo al dibujo de Aixa pues no es más *"que un dibujo en proyección vertical insuficiente para conocer el pensamiento del autor"*.

Se hacen después *"algunas indicaciones sobre la obra de restauración y limpieza de la Lonja"*, comenzando por *"felicitar al Ayuntamiento de Valencia por el celo que demuestra en pro de las artes y de las glorias valencianas"* agradeciendo la Academia *"la consideración que merece al Ayuntamiento al solicitar su parecer sobre es-*

tos trabajos", pero no de otros *"no menos importantes y en el conjunto o totalidad de la obra"*.

Distingue la Academia entre las obras de restauración y la consulta que ahora se le hace *"que no es ya de limpieza...sino obra nueva para la terminación del mismo"*.

A la vez, recuerda que se han hecho obras en la Lonja *"acerca de las cuales no se ha pedido informe a la Academia y se han destruido otras que eran preciosos detalles de su ornamentación sin que tampoco haya sido oída su opinión"*.

Concluye la Academia su informe desvinculándose de intervenciones a las que es ajena porque de no hacerlo así *"aparecería ante el público comprometida en su autoridad artística, dictaminando de*

(13) RASCV. Archivo. Varios. 85/1/2-4D.

(14) RASCV. Archivo. Varios. 85/1/2-5 A

una manera incompleta e insuficiente sobre una obra, la cual aparecería malparada con su informe oficial”

El Ayuntamiento rectifica y abandona el proyecto de Aixà y con fecha 24 de septiembre de 1894, la Comisión de Monumentos, Archivos y Museos Municipales, por oficio de la Alcaldía, remite: “el proyecto gráfico de remate para la torre del edificio llamado Lonja de la Seda, formulado por el Arquitecto Mayor de este Municipio D. Antonio Ferrer”¹⁵

Nos encontramos, pues, ante una obra importante y desconocida, nunca atribuida a dicho arquitecto y sí a Aixà a pesar de la documentación existente¹⁶.

En el primer informe que envía la Academia al Ayuntamiento se menciona sólo el remate de la torre. Uno posterior incluye “los planos de estudio formados al efecto por el Arquitecto Mayor del Excmo. Ayuntamiento, como así mismo los de la parte del edificio contiguo a la misma”¹⁷ es decir el que conocemos como Pabellón del Consolat.

El proyecto le parece correcto a la Academia:

“Puesto que con él se conserva la armonía y seriedad del conjunto sin innovaciones de ningún género que pudieran hacer variar el carácter de la obra y apartarse del modo de ser de los elementos que le constituyen”

Se nos presenta, pues, el arquitecto Antonio Ferrer Gómez, en este proyecto, dentro de su tendencia neogotizante y así se le reconoce en un nuevo informe de la Academia que viene a ser un resumen de lo realizado y un planteamiento de lo que quedaba por realizar siendo de un alto interés puesto que nos permite comprobar no sólo la filosofía de la obra sino su desarrollo temporal.

El informe lleva fecha de 4 de diciembre de 1897¹⁸ y en él se le recuerda al Ayuntamiento los informes ya emitidos; al mismo tiempo que la Academia:

“Se complace en consignar que el proyecto del señor Arquitecto Mayor municipal, considerado aisladamente, honra a su autor, por la simetría, disposición y justas proporciones de las almenas coronadas que ha trazado”

Pasa revista a las obras hechas hasta ese momento que son:

“Reconstrucción de la bóveda que cubría la torre, restablecimiento de la terraza y baranda-antepecho de la misma, con las consiguientes gárgolas para dar salida a las aguas pluviales”.

Después se detienen los arquitectos de la Academia en realizar una serie de consideraciones técnicas:

“Sobre la forma y proporciones proyectadas para el pequeño cuerpo de obra de salida a la terraza y la cúpula o cubierta de su escalera particular”.

Consideran, como no podía ser de otra manera, que:

“La reconocida pericia del autor del proyecto sabrá apreciar gráficamente estas indicaciones de la Academia, encaminadas a conseguir que el aspecto exterior de esta pequeña obra [la torrecilla de salida a la terraza] guarde la forma que debió tener en lo antiguo, en armonía y relación con las demás partes de este edificio de tan puro estilo y acabada ejecución”

Queda así finalizada una de las más importantes intervenciones en la repristinación de la Lonja, la que daría al edificio su perfil externo más conocido y divulgado, obra del arquitecto Antonio Ferrer Gómez. Sobre lo realizado entonces, a punto de comenzar el siglo XX, se sucederán otras intervenciones por otros arquitectos, como es bien conocido¹⁹.

15 ALCAHALÍ, Barón de: “Diccionario biográfico de artistas valencianos”. Valencia, 1897. Pág. 423. ALDANA FERNÁNDEZ, S.: “Guía abreviada de artistas valencianos”. Valencia, 1970. Págs. 143-144. BENITO GOERLICH, D.: “Arquitectura del Ecléctico en Valencia”. Valencia, 1992. Págs. 340-341. ALDANA FERNÁNDEZ, S.: “Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana”. Valencia, 1999. Pág. 224 (Sobre el Frontón Jai-Alai) Antonio Ferrer Gómez (Valencia, 1872-1926). Hijo del arquitecto Vicente Ferrer Soriano. Estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid y en la de Valencia, siendo condiscípulo de Antonio Martorell —con el que trabajó—, de Joaquín Arnáu y de Enrique Semper. En 22 de junio de 1872 obtuvo el título de arquitecto. Tres años después alcanzó el puesto de arquitecto municipal de la ciudad de Valencia. Posteriormente lo fue de Hacienda de la provincia de Valencia, arquitecto diocesano y Académico de San Carlos. Su estilo oscila entre el Clasicismo, el Goticismo y, finalmente, el Modernismo.

Las primeras obras que realiza son de 1877 siendo más abundante su actividad a partir de 1891. Obras en Valencia son, entre otras, el citado Frontón Jai-Alai, derribado, que estaba situado en el antiguo camino de la Soledad —hoy calles Pintor Peyró y Jai-Alai. El quiosco —también destruido— situado en la plaza de la Reina, la iglesia de la Cruz Cubierta, etc.

Fuera de Valencia son suyas: la cúpula de la Seo de Xàtiva (1888), la iglesia parroquial de Moixent (1889) y las torres campanarios de Ontinyent y Poble de Rugat.

16 RASCV. Archivo. Varios. 85/1/2-5 A

17 RASCV. Archivo. Varios. 85/1/2-10 A

18 Vid. Apéndice documental.

19 No se cita como colaborador de Ferrer Gómez, en esta intervención, al escultor José Aixà lo cual puede entenderse que era obvio que sí trabajó en ella o que, por el contrario fue apartado. Sí que se observan diferencias notables en el estilo de sus obras anteriores en el edificio y las gárgolas de la torre, por ejemplo.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

RASCV. Archivo. Varios. 86/2/3 A

1897

4 de diciembre

La Comisión que tengo la honra de presidir, cumpliendo el encargo que V.S se ha servido notificarle, examinado el proyecto de terminación de la torre edificio llamado Lonja de la Seda formulado por el Arquitecto Mayor del Excmo. Ayuntamiento y sometido a informe de esta Academia provincial de Bellas Artes por la Comisión de Monumentos, Archivos y Museos Municipales, según comunicación de 31 de agosto del corriente año.

Se ha estudiado el proyecto con cariñoso detenimiento, no considerando solamente la torre, en su forma aislada, sino como parte integrante de un edificio de tan puro estilo, de tan grandiosas proporciones, de tan feliz ponderación de masas y de tan espléndida y bella ornamentación, que reconocido por propios y extraños como obra maestra de la arquitectura local del siglo XV, constituye el más hermoso de los monumentos que honran y enorgullecen a Valencia. Esta Comisión ha tenido también a la vista todos los antecedentes que existen sobre tan interesante objeto artístico y en vista de todo ello ha determinado su criterio, que tiene el honor de elevar a la superior consideración de la Academia, en el siguiente proyecto de

Dictamen.

Llénase de íntima satisfacción esta Academia de Bellas Artes al reconocer el celo y la ilustradísima atención que nuestro Ayuntamiento dedica a la conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos valencianos, guardados como ricos florones de nuestra corona y como libros de piedra en donde pueden siempre verse las pasadas glorias de nuestra amada ciudad dignificándonos su recuerdo en el presente y para el porvenir.

Secunda cumplidamente tan patrióticas obras municipales y bien demostrada queda su activa y fructífera gestión, por los magníficos resultados obtenidos hasta el día en la restauración de las Torres de Serranos y en la del edificio Lonja de la Seda, cuya torre cuadrada se trata ahora de terminar. A este fin ha sido trazado por el Arquitecto Mayor del Excmo. Ayuntamiento un proyecto de coronación almenada, que es el mismo que esa Alcaldía ha tenido la dignación de someter a informe de la Academia, según comunicación de 31 de agosto próximo pasado.

La Academia tiene presente que en distintas fechas ha emitido tres informes, determinantes del criterio que entiende debe seguirse para terminar los trabajos de restauración de dicha torre; no obstante lo cual se complace en consignar que el proyecto del Sr. Arquitecto Mayor municipal, considerado aisladamente, honra a su autor, por la simetría, disposición y justas proporciones de las almenas coronadas que ha trazado.

Pero las condiciones técnicas de este proyecto de obra nueva no pueden ser causa bastante para que la Academia modifique sustancialmente el punto de vista que informó sus dictámenes de 5 de enero de 1894, 12 de noviembre del mismo año y 24 de febrero de 1896, que tuvo el honor de comunicar al Excmo. Ayuntamiento, si no mas bien ocasión de dar por reproducidos los fundamentos en que se apoyan, consignando una vez mas su conclusión de que los trabajos que se practiquen en

el monumental edificio Lonja de la Seda, deben ser exclusivamente de restauración y de conservación; nunca de complemento por obras nuevas, aún cuando sea notable la pericia del Arquitecto que las proyecte y feliz la analogía de lo trazado con lo antiguo, así en masas como en elementos decorativos.

Las obras hechas hasta el día consisten en la reconstrucción de la bóveda que cubría la torre, restablecimiento de la terraza y baranda-antepecho de la misma, con las consiguientes gárgolas para dar salida a las aguas pluviales. Están plenamente justificadas; porque son de restauración, responden a la necesidad de la conservación del monumento y en nada alteran su característico aspecto. En una palabra, porque fueron y vuelven a ser con su antigua forma, según lo han comprobado la Comisión de esta Academia unida a la municipal de Monumentos, Archivos y Museos, en los antiguos vestigios de los arranques y curvatura de dicha bóveda, que son datos determinantes de la altura que corresponde y debió tener el cubo de la torre, y por tales conceptos merecen la aprobación de esta Academia.

Cumple a la misma hacer algunas consideraciones sobre la forma y proporciones proyectadas para el pequeño cuerpo de obra de salida a la terraza y la cúpula o cubierta de su escalera particular.

La planta cuadrada de la caja de esta escalera determina la forma y dimensiones horizontales de la torrecilla de salida a la terraza, las cuales no motivan discusión; pero respecto a la altura de la misma, debe tenerse presente que este pequeño cuerpo de obra, seria sin duda suprimido si no fuera impuesto por la necesidad de hacer accesible la terraza de la torre. No tiene, pues, aquel, una función decorativa que exija apariencia y proporciones mayores de las que precisa la necesidad a que responde. En tal caso resulta lógico que la puerta de salida o desembarque tenga la altura necesaria para el cómodo paso de una persona, y no más; esto es, un metro y ochenta centímetros. A partir de este dato, que puede considerarse como módulo de obra, entiende la Academia que la cornisa horizontal debe colocarse a cincuenta centímetros por bajo de la altura proyectada, lo cual permitiría modificar la forma achatada de la cubierta a cuatro aguas, sustituyéndola por un cascarón acordado con la planta cuadrada, o bien trasdosado en forma escalonada a 45 grados, con terminación cúbica. La reconocida pericia del autor del proyecto sabrá apreciar y desarrollar gráficamente estas indicaciones de la Academia, encaminadas a conseguir que el aspecto exterior de esta pequeña obra guarde la forma que debió tener en lo antiguo, en armonía y relación con las demás partes de este edificio de tan puro estilo y acabada ejecución.

Las consideraciones expuestas determinan con toda precisión el criterio de esta Academia relativamente a las obras de restauración de la torre de la Lonja de la Seda y en tales términos tiene el honor de informar al Excmo Ayuntamiento, según lo interesa la Alcaldía por su citada comunicación de 4 de agosto del corriente año. Dios guarde a V.S. muchos años. Valencia 4 de diciembre de 1897. José Calvo. Sesión de Academia de 5 de diciembre de 1897. Visto: Conforme. Tramoyeres Blasco.

EL PINTOR VALENCIANO PASCUAL ROCH MINUÉ

ARMANDO PILATO IRANZO*

The valencian painter Pascual Roch Minué (Valencia 1899-Puerto de Pollensa, Mallorca 1977) was one of interesting artist that came out of the Valencian School of the first thirty years of the 20th. century. Formed in the Academia de Bellas Artes de Valencia, in 1928 he obtained the pension price of the Residencia de Paisajistas de La Alhambra de Granada. His first exhibitions were received with enthusiasm by the influential critics of the period; the time spent in Paris in the early 30's, city wich he travelled to with Ricardo Boix, ment a turnaround in his work making it a more avantgarde programme. During those years he participates in the most important local shows receiving Medalla in the Exposición Regional Valenciana de 1935.

After the Spanish Civil War he installs in Mallorca, more specifically in the artistic town of Pollensa, where he conducted the majority of his artistic work. The genre in wich he is most highly recognized is in the open air landscapes, where he achieves high quality in style, interpreting in a very personal manner the strong lyrical theme, typical of his creative personality.



El pintor Pascual Roch Minué. Photo-Art Novella, Valencia, h. 1925.

(*) Mi agradecimiento al pintor y dibujante Ricardo Ortuño Roch y familia, que siendo depositario de la memoria humana, documental y artística de su tío Pascual Roch Minué me ha brindado su excepcional ayuda para la realización de este estudio.

El pintor Pascual Roch Minué (Valencia 1899-Puerto de Pollensa, Mallorca 1977) es uno de los interesantes artistas surgidos de la escuela valenciana del primer tercio de siglo que han pasado casi prácticamente desapercibidos en las recientes historias del arte valenciano. La postergación a la que se han visto sometidos notables pintores, escultores y arquitectos de dicha época se ha debido a una serie de factores entre los que destacan especialmente el alejamiento del ambiente artístico local, motivado por el trauma social que supuso la Guerra Civil Española y sus consecuencias, así como por la fosilización de una historiografía que dirigió sus escritos hacia una dirección estética doblemente partidista. Sin embargo hay que reconocer que se dieron honrosas excepciones que han sido recientemente tomadas como hilo conductor para la reconstrucción de una plástica valenciana más plural y heterogénea de lo que se había considerado durante largo tiempo. La labor de investigación y estudio de figuras que antes solamente sonaban y ahora empiezan a ser conocidas está recuperando para la historia artística nombres, obras y fechas que obligarán, sin duda alguna, a una revisión más general de este interesante periodo del arte valenciano ⁽¹⁾.

La figura de Roch Minué (Fig. 1) representa por sí sola un sólido valor de una parte de ese patrimonio

(1) Véase el catálogo de la exposición Tipos y Paisajes, Valencia, 1998, en cuya página 298 se reproduce la obra de Roch Minué titulada *Camino Viejo de Picassent*, fechada hacia 1930.

en gran parte olvidado; sus lienzos, acuarelas y dibujos forman un extenso corpus artístico en el cual plasmó y desarrolló una personal visión del paisaje y especialmente del mundo mediterráneo. Su producción de los últimos años veinte y sobre todo la de los treinta tiene un carácter más innovador de lo que se puede apreciar a simple vista, en ese sentido mediante una lectura profunda y abierta de sus obras se llega a la comprensión del interesante fenómeno de la plástica lírica del periodo. Su posterior evolución, extensa y homogénea, refleja una carga poética que conecta con un sentimiento que hoy podríamos definir como una filosofía artística que, sin embargo, se concretó en las artes de modos muy variados. Formado en la prestigiosa escuela pictórica de la Real Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia, foco de creación de excelentes artistas, Roch Minué comienza a despuntar hacia el año 1928 cuando obtiene el premio pensión para la Residencia de Paisajistas de La Alhambra de Granada. Sus primeras exposiciones individuales son recibidas con elogio y admiración por la notable y, en muchos casos, estricta crítica de la época. La estancia a principios de los treinta en París, ciudad a la que viajó junto su gran amigo el escultor Ricardo Boix, marca un punto importante en su obra proporcionándole un programa más vanguardista; esta apertura estética fue compartida por un grupo de artistas valencianos a los que les uniría una sincera amistad de por vida ⁽²⁾.

En la década de los treinta participa en las más importantes exposiciones locales siendo galardonado en la Exposición Regional Valenciana de 1935. Tras la contienda civil se instala en Mallorca, concretamente en la artística localidad de Pollensa, donde realizará la mayor parte de su extensa producción artística, integrándose plenamente en la escuela pollensina. El género en el que se muestra más personal y acertado es en el del paisaje plenarista, con el cual alcanzó grados de gran calidad estilística, interpretando de manera auténticamente personal la fuerte luminosidad de la naturaleza balear. El artista también cultivó el retrato, con ciertas dosis de intimismo, la naturaleza muerta y la temática marinista. Vinculado a la plástica mallorquina nunca olvidó su raigambre valenciana, por ello solía visitar de tanto en tanto su ciudad natal, exponiendo con éxito de crítica y ventas, a la vez que reencontraba a su familia y amistades. El carácter afable y sincero de Roch Minué se refleja en su producción artística, en la cual brilla locuaz el espí-

ritu mediterráneo como condición primordial de su personalidad creadora.

Pascual Roch Minué, (Fig. 2) hijo de Pascual Roch Centelles y Josefa Minué Puchades, nació en el domicilio familiar de la castiza calle de En Bou, número 9, entresuelo, de Valencia el día nueve de marzo del año 1899, siendo bautizado pocos días después en la iglesia parroquial de Santa Catalina ⁽³⁾. Su padre, que estudió en la Facultad de Medicina de Valencia,



Busto de Pascual Roch Minué. Yeso de Emilio Suay, h. 1927. Colección particular, Valencia.

- (2) Ricardo Boix Oviedo (Valencia 1904-1994). Escultor y dibujante, uno de los grandes artistas valencianos de la generación de los años treinta. Su obra escultórica más vanguardista tiende al Art Decò y se caracteriza por el gran dominio de la técnica.
- (3) Partida de nacimiento. Registro Civil de Valencia, Sección 1, Tomo 192.4, p. 137.

regentaba por esos años una pequeña empresa de tipo artesanal dedicada a la fabricación de instrumentos de cuerda, sin embargo en realidad era un notable guitarrista, que habiendo estudiado con el Maestro Tárrega se había convertido en su discípulo predilecto⁽⁴⁾. El futuro pintor pasó su primera infancia en Valencia pero en 1908, cuando contaba con diez años de edad, embarcó hacia La Habana junto con su madre y su hermana Josefina para reunirse con su padre, quien se había trasladado allí poco antes por motivos de salud. Siendo apenas un adolescente de catorce años sus inclinaciones artísticas le llevan desempeñar diversos oficios en varias manufacturas de la isla y al poco tiempo comienza a trabajar en una fábrica de abanicos, pintando alegres y decorativas escenas en los países de los mismos⁽⁵⁾. Curiosamente la pintura de abanico, como en la biografía de muchos pintores valencianos de la época que trabajaron para los importantes talleres locales, se convirtió simultáneamente en su primera actividad artística y laboral, otorgándole una expresiva capacidad de síntesis y claridad constructiva. En Cuba se inició en la pintura de caballete pintando sobre lienzo y cartón algunos paisajes de la bella isla antillana, especialmente coloristas escenas de las extensas y tupidas plantaciones de tabaco.

(4) Pascual Roch Centelles (La Pobra de Vallbona, Valencia, 1864-La Habana, Cuba, 1921). Músico guitarrista, compositor y autor de uno de los más importantes y utilizados manuales para la enseñanza de la guitarra española. Aunque realizó sus estudios en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, tras conseguir el título de médico tuvo que abandonar esta profesión por sus problemas de salud y cierta pérdida en la visión. Al mismo tiempo había estudiado guitarra, siendo discípulo predilecto del Maestro Tárrega. Con el tiempo funda la fábrica de guitarras Pascual Roch y Cía, con taller en la calle Corona 17 y tienda en la de San Vicente 146 de Valencia. Debido al empeoramiento en su estado de salud decide establecerse en Cuba, con el apoyo de su hermano Juan, notario de carrera que llegó a finales de siglo a detentar el cargo de decano del colegio notarial de Valencia. Con el tiempo se reúnen con el Maestro Roch su mujer y dos de sus hijos, Pascual y Josefina, y posteriormente su hija Elvira. Poco después funda en La Habana la Academia y Escuela de Guitarra y Bandería a través de la cual transmite las enseñanzas de Tárrega, realizando una importante labor en el desarrollo la música de cuerda cubana. Crea un amplio grupo musical al que dirige en multitud de conciertos, actuando también como solista. De este modo organizará diferentes giras por Estados Unidos en las que difunde la música española, asimismo interpreta sus propias composiciones, sobre todo habaneras y polcas. Escribió uno de los métodos más

A mediados de octubre de 1920, a los 22 años regresa a España, junto a su hermana Josefina, con la finalidad de cumplir con el servicio militar y para comenzar su nueva vida de adulto en su tierra natal. Son años difíciles pues al poco tiempo de su regreso a Valencia fallece su padre, sin embargo el hermano y las amistades de este intentan encauzar la vida del joven Pascual. Pero él está decidido a convertirse en artista y se matricula, tras aprobar el examen de ingreso el 28 de septiembre de 1921, en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de Valencia⁽⁶⁾. La comprensión de la familia del pintor y buen guitarrista José Balaguer, cuyo padre y tío habían sido también grandes aficionados a la guitarra, discípulos y buenos amigos del Maestro Roch Centelles, proporcionó el sustento material y afectivo de Pascual Roch Minué⁽⁷⁾. Por esta época entra a trabajar en la Casa Balaguer donde se dedicó, entre otras labores artesanales y decorativas, a pintar pantallas de lámparas. La sincera amistad entre los estas dos familias se sucederá así durante varias generaciones, demostrando el mutuo afecto y los verdaderos sentimientos de camaradería. El joven e ilusionado pintor continúa preparándose compaginando sus estudios en la Academia con el trabajo laboral, por ello sus ansias de pintar al natural los paisajes de los alrededores de

exitosos y de mayor difusión para el estudio y práctica de la guitarra española, siendo traducido a numerosos idiomas. El texto se titula "A modern method for the guitar (School of Tarrega)", siendo publicado en tres volúmenes con textos en inglés, francés y español. El manual fue editado por la G. Schirmer Inc. de Nueva York y su gran éxito lo convirtieron en uno de los métodos más publicados y difundidos para el estudio del instrumento. Socio fundador del Centro Valenciano en Cuba desde el mismo desarrolló una eficaz labor para dar a conocer la guitarra y la música españolas. El Maestro Pascual Roch Centelles falleció en La Habana el día 18 de septiembre de 1921.

(5) Una de estas fábricas de abanicos en las que trabajó, y de la que se tienen noticias documentales a través de cartulinas de publicidad conservadas por la familia del pintor, era la denominada La Cubana. Esta factoría, ubicada en la calle San Nicolás número 81 de La Habana, tenía oficinas comerciales en España y en Estados Unidos de América.

(6) Obra fundamental para conocer la Escuela de Bellas Artes de Valencia es la obra de Salvador Aldana Fernández *Real Academia de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*. Valencia, 1998.

(7) José Balaguer Ferrer (Valencia 1911-1974). Pintor, residió en Mallorca y París en los años veinte y miembro de la vanguardia artística de la década siguiente. Lamentablemente tuvo que dejar su actividad pictórica para hacerse cargo del negocio familiar.

Valencia debe postergarlas y concentrarlas en los días festivos. De estos años es una interesante fotografía que reproduce una clase de pintura de José Benlliure en las ruinas del Antiguo Teatro Romano de Sagunto. En la misma, bajo el fuerte sol de mediodía, aparece sentado pintando Pascual Roch Minué en compañía de los pintores Ricardo Verde, Rafael Estellés Bartual, Francisco Carreño, Guillot y Aleixandre⁽⁸⁾. El notable expediente académico de Pascual Roch Minué, que se prolonga por sus circunstancias personales de 1921 a 1933, confirma las actitudes y el empeño del joven artista para convertirse en pintor⁽⁹⁾.

Mientras frecuenta la Academia de Bellas Artes obtiene el Premio Roig de paisaje y pintura al aire libre, tras concurso oposición, y al terminar los cursos, en 1927, el Ministerio de Instrucción Pública le concede una pensión para ampliar estudios en la Residencia de Paisajistas de La Alhambra de Granada, dirigida por el pintor Gabriel Morcillo. Allí tuvo como compañeros de pensión a los pintores Briones, Cruz Calderón, Sancho y a su paisano Enrique Ginnesta; todos ellos presentaron sus trabajos como pensionistas en la Exposición de Residentes que se celebró en el Ateneo Granadino. Dicha muestra coincidió con una personal de paisajes del también pintor valenciano Enrique Igual Ruiz, quien también tomó la capital del antiguo reino nazarí como inspiración de su obra⁽¹⁰⁾. Pascual Roch Minué mostró catorce cuadros de la producción que había realizado durante los más de cuatro meses de permanencia en la institución en los cuales reveló, como señala un artículo de autor desconocido: "su perfecta visión de la forma y del colorido, reflejada en tipos de la sierra que insinúan un carácter específico bien singular en el arte moderno".

Tras regresar de Granada celebra, a mediados de 1928, su primera exposición individual en el Salón del Ateneo Mercantil de Valencia, en la que presenta su obra en la que predomina "la voluntad de puesta en el estudio, unida a la fe, una fe bárbara, una verdadera obcecación del deseo de triunfar; sus cuadros tienen prodigiosa pátina de espejos, espejos expuestos ante el paisaje, que lo reflejan con una limpidez dulce, plácida y agradable que los hace interesantes"⁽¹¹⁾. Durante el mes de abril del año 1930 expone veintidós de sus obras en la muestra personal celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. En esta última, avalada por un texto en el catálogo firmado por Almela y Vives, presenta paisajes de los

alrededores de Valencia y de Mallorca, donde se había trasladado una temporada. Parece ser que fue un anticuario de la comercial y castiza calle Ruzafa de Valencia quien le propuso ir a Mallorca a pintar. El artista recibió el pago por adelantado del viaje, la estancia y de los materiales, pinturas y lienzos, pero a cambio debía enviar al sagaz comerciante un número determinado de cuadros al mes. A los pocos meses el artista decide continuar por su cuenta vendiendo personalmente sus pinturas, tanto en Valencia como a los extranjeros que visitaban la isla dorada. Las noticias relativas a las primeras exposiciones individuales del pintor las proporciona la interesante crítica de Eduardo López Chavarrí en el diario Las Provincias:

"He aquí un joven artista que se enamora del natural, que vibra con él, que lo siente y que va formando su arte, modificando su técnica progresiva a medida que su sensibilidad se va afinando y que sus sentidos concretan cada vez con más precisión sus excitaciones. Roch Minué ha encontrado una bella presentación en ese elegante definidor de almas nuevas que se llama Almela y Vives. La inquietud creadora de Almela sabe delimitar a maravilla cada temperamento. Nos place traducir estas frases del artista escritor. Dice así refiriéndose al arte de Roch Minué: *"En la Exposición de hace dos años (Granada y Valencia) predominó el elemento de Gracia; en la de ahora (Mallorca y Valencia) predomina el elemento de Fortaleza. Y si bien en una y otra exposición había buenas dosis*

(8) Conocida fotografía fechada en torno a 1927.

(9) Expediente de Pascual Roch Minué, Archivo Facultad de Bellas Artes de Valencia. Calificaciones de la hoja de estudios: 1921-22 Aprobado en Perspectiva, Notable en Paisaje 1 y Sobresaliente en Dibujo del Antiguo 1; 1922-23, Sobresaliente en Paisaje 2 y Matrícula de Honor en Dibujo del Antiguo 2 y Ropajes; 1923-24 Notable en Colorido 1; 1924-25 Aprobado en Teoría e Historia de las Bellas Artes, Notable en Colorido y Composición y Notable en Anatomía; 1925-26 Notable en Dibujo del Natural, Notable en Pintura al Aire Libre y Sobresaliente en Historia del Arte Decorativo; 1926-27 Notable en Pintura al Aire Libre. Todavía en el curso 1932-33 el artista consigue Aprobado en Dibujo Ropajes Est. Natural.

(10) Enrique Igual Ruiz (Valencia 1896-1974). Pintor e ilustrador gráfico, pensionado en El Paular y fue el primer pensionado por Valencia en la Casa Velázquez. Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1926, realizó una importante exposición de paisajes en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1929. Residió largo tiempo en Suiza y Barcelona.

del elemento complementario, precisa ver en el cambio naturalmente seguido, un paso dado con toda firmeza hacia una producción de pintura (principalmente paisaje) clásicamente estructurada para que sostenga tal o cual modernidad, tal o cual divagación pictórica, tal o cual veleidad literaria". En las 22 obras que forman la exposición se ven estos deseos de superarse que tiene Roch Minué, procurando dar el ambiente de la verdad de las cosas, tal como de ellas se desprende, tal como se puede obtener de vocaciones literarias. Las calas y montañas de las cercanías de Castells dels Reis son, en este sentido, de lo más bello que hasta hoy produjo nuestro artista" (12).

Asimismo desde su Crónica de Arte en el Diario El Mercantil Valenciano el crítico e intelectual José Manaut Nogués informa puntualmente de la muestra y comenta, con certero criterio artístico, algunas de las obras que el pintor presentó en esta interesante exposición personal:

"Desde luego citamos de entre sus obras de la Isla Dorada *Sol de la Cala*, *Hora Baixa*, *Oliveres del Coll de Silla*, *Aigües Verdes*, *La casa del patró Toni Mena*, *El Port de Pollensa* y especialmente el apunte que titula *Terra Humida*, donde Roch Minué matiza admirablemente, consiguiendo darnos la visión encontrada. También hemos de señalar el cuadro *La casa del patró* donde simplifica mucho sin que pierda la obra términos ni matices. De *Líria* nos ofrece una vista panorámica que titula *Desde Sant Miquel de Llíria*, y que está bien resuelta y perfectamente dibujada. Su *Arrabal de Llíria* es otro acierto del pintor, que muestra lo que constantemente hemos repetido; es decir que los pintores valencianos saben matizar y pueden matizar, porque en Valencia y sus comarcas si ofrecen los luminosos contrastes del sol, también hay momentos en que el matiz se ofrece al pintor en términos de producirnos deleites en la contemplación de la naturaleza en las mañanas, en los atardeceres. No podía faltar en esta exposición notas de nuestra huerta, de la Albufera, y por ello señalamos como aciertos de Roch Minué sus cuadros *Capvestre*, *Canals del Saler*, *Moreres*, *Matí de Tardor* y *Sol d'un matí de tardor*. Roch Minué ha conseguido una personalidad, sin recurrir a rebajar tonos, a buscar efectos en el corte de sus paisajes, limitándose a transmitirnos las sensaciones estéticas" (13).

Como consecuencia de su espíritu inquieto y viajero el pintor se traslada a París, a finales del año

1930, en compañía de su amigo el escultor Ricardo Boix; en la capital francesa permanecieron durante una temporada entrando en contacto con las vanguardias artísticas de la época. A su regreso a Valencia se instala en la recién inaugurada Finca Roja ubicada en la calle Albacete en la que también vivían los Boix, esta amistad se prolongará de por vida, así durante décadas cuando el pintor debía exponer en su tierra natal pasaba algunas semanas en casa del escultor y su familia. Pascual Roch Minué fue activo miembro de la Agrupación Valencianista Republicana, partido político de carácter republicano y nacionalista en el cual se fraguó la vanguardia artística local, participando entre otras muestras en la Colectiva celebrada en la Sala Blava en 1931. Posteriormente expuso en la I Exposición Colectiva de Acción de Arte de 1933 y en la II Feria de Dibujo de 1934. De estos años es una interesante fotografía de la celebración de un almuerzo en la huerta de Valencia por la exposición del fotógrafo y pintor Vidal Corella. En la imagen, fechada en 1932, se distingue junto al homenajeado a los escultores Carmelo Vicent y José María Bayarri, a los pintores Manuel Sigüenza, José Balaguer, y el dibujante Ernesto Guasp. Otra fotografía, tomada por esos años en Chulilla, documenta las buenas relaciones entre los jóvenes artistas y el común interés por el paisaje de las tierras del interior de Valencia. En dicha instantánea aparece el pintor en compañía de sus colegas Francisco Carreño, Gabriel Esteve, Antonio Deltoro, Rafael Estellés Bartual y el joven escultor Francisco Badía (14). Hay que señalar que el grupo más íntimo de amigos, que unidos por su buen humor constituían una institución en la ciudad y que mantuvieron lazos fraternales vitalicios, estaba constituido por Pascual Roch Minué, Ricardo Boix, José Balaguer y el médico analista Bogani.

En la II Exposición Regional de Bellas Artes de 1934 presenta un interesante cuadro titulado *Santa Mónica*, número 88 del catálogo y reproducido en la selección de ilustraciones, con el que logra uno de los premios de pintura del certamen. El artista también fue galardonado con una Tercera Medalla de la

(11) Guasp. *Artistas Valencianos*. Diario «El Mercantil Valenciano», Valencia, 24 de marzo de 1928.

(12) Diario «Las Provincias», Valencia, 9 de abril de 1930.

(13) «El Mercantil Valenciano», Valencia, 6 de abril de 1930.

(14) Cfr. Francisco Agramunt Lacruz, *Francisco Carreño. Un pintor testimonial*. Xàtiva, 1994.

Sección de Pintura en la III Exposición Regional de Bellas Artes de 1935, en la cual presentó dos lienzos *Diumente al Port* y *Baixada al Port*, números 83 y 84 del catálogo respectivamente. Con el mismo premio fueron recompensados los pintores Eduardo Muñoz Orts, José Américo, Farfán de los Godos, José Manaut Viglietti y Tomás Fabregat. El crítico y escultor José María Bayarri escribió al respecto en la crónica de la exposición de la Revista Ribalta: "*Roch Minué cor y seny oberts per el paisatge que capta sens cuqueries*". En junio de 1936 el pintor presenta una exposición individual en salón de actos de la sede de la Federación Industrial Mercantil y Agrícola de Valencia, ubicada en el número 11 de la calle Pintor Sorolla.

En el año 1939 tras finalizar la Guerra Civil, en la que participó en el bando de la República, se casa en Mallorca con Felisa Hernández Torandell, natural de Mahón y vecina de Mallorca, el recién matrimonio se traslada a Valencia pero dos años después regresan a las Baleares. En un primer momento residen en Ibiza, para pasar enseguida a la mallorquina localidad de Pollensa estableciéndose en el número 28 de la calle del Calvario. Unos años después se trasladan al Puerto de Pollensa, allí vivían por temporadas alternando su residencia en dos casas; en verano en el núcleo urbano de la población y en invierno en la llamada Can Pescador situada en el borde de la playa. Esta última, de pequeñas dimensiones pero con una espléndida terraza abierta al Mediterráneo, la solía alquilar a los turistas durante la estación estival.

Pascual Roch Minué se integra en el círculo artístico de la escuela pictórica de Pollensa, esta localidad mallorquina reunió durante largos años un grupo de pintores interpretadores de la luminosa naturaleza balear como Cittadini, Anglada Camarasa y Macedonski entre otros. El pintor valenciano mantuvo gran amistad con muchos de estos artistas y especialmente con Hermenegildo Anglada Camarasa, de cuya última hija fue padrino de bautismo, siendo años después uno de los invitados de honor en la inauguración del Museo Anglada. A pesar de residir en Mallorca Roch Minué no se circunscribe ni pictórica ni expositivamente al ámbito insular, si bien el grueso de su producción se inspira, se muestra y se vende en el escenario mallorquín también expone en otras ciudades como Valencia, Granada, Barcelona y Lisboa. El periodo comprendido entre la década de los cincuenta hasta los setenta se caracteriza por una

gran producción artística; tanto por vocación como por voluntad el artista salía a pintar todos los días, realizando lienzos de tamaño mediano de tipo más comercial que no obstante no perdían el toque específico de personal plasmación del paisaje. Roch Minué era asiduo expositor en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, allí expuso a principios de 1951, en noviembre de 1954 y en marzo de 1958. También presentó su producción una en la barcelonesa Sala Rovira, ubicada la Rambla de Cataluña, durante los meses de octubre y noviembre de 1951.

Pero el pintor nunca olvidó su ciudad natal donde tenía gran éxito de venta y crítica, como señala Bayarri con su particular prosa, "Roch Minué, en su visita anual desde Pollensa, nos regala con la visión de estos paisajes, ya sabiduría en él, por y en esta técnica. Bellos apuntes, seducientes flores; un completo Roch Minué"⁽¹⁵⁾. En Valencia expuso puntualmente en las más importantes galerías de la época: en la Sala Prat de la calle Pascual y Génis durante los meses de diciembre de 1945, mayo de 1948 y diciembre de 1949; en la Sala Braulio de Poeta Querol en mayo de 1949 y 1950 y en la Sala Mateu en 1951. También participó en la Primera Exposición de Arte del Reino de Valencia, organizada por el Instituto Iberoamericano y celebrada en Valencia durante el mes de julio de 1951. En la misma presentó tres obras, todas ellas de igual tamaño (100 x 85), tituladas respectivamente *Paisaje de Encorca*, *Pueblo de Pollensa* y *Bajada del Calvario*, esta última reproducida en la lámina 45 del catálogo. Ese mismo año cuelga un óleo con el título *Cabo Falcón* en el I Salón de Otoño celebrado en el Ateneo Mercantil de Valencia. La prensa local siempre se hacía eco de las exposiciones de Pascual Roch Minué; de una de ellas, concretamente de la celebrada en la Sala Prat del 15 al 26 de enero de 1953, transcribimos el comentario de Eduardo López Chavarri:

"Roch Minué trae cada temporada sus cuadros mallorquines, tan plenos de vibración y hechos con esa técnica tan suya, tan personal, cuya raigambre valenciana siempre aparece en sus obras. Ya es mucho hacer interpretar el ambiente balear a una retina a él acostumbrada pero llevando la solera valenciana, conservándola en el ambiente, y lo que es más,

(15) Revista «Ribalta», num. 109-110, Valencia enero-febrero de 1953.

conservándola entre los muchísimos pintores que a Mallorca llegan de todas partes del mundo e interpretan aquella naturaleza con las estéticas más desorientadoras y las técnicas más fantásticas. Minué entretanto sigue pintando con su retina valenciana y dando una sensación de firmeza y a la vez flexibilidad de los matices del color que le distinguen completamente. Se dice que el ambiente de Mallorca se parece al de Valencia. Sin embargo la luz y la "atmósfera", son bien diferentes, aunque todas interesantes, a cada cual más. Y puede una curiosa incidencia: cuando viene a Valencia Roch Minué y se pone a pintar aquí, sus ojos aún tienen la sensibilidad hecha a la luz mallorquina (ya hemos dicho la semejanza), y algo de ello aparece en sus lienzos aquí pintados. Así, por ejemplo ha pintado aquí unas bellas impresiones de la Albufera y... ha pintado los "barquets" con colores vibrantes, verdes, blancos, sienas y no negros como aquí se acostumbra, y asimismo en Venecia, lo que da cierta sensación de ataúdes flotantes... Ha vuelto esta vez Roch Minué como siempre, es decir, mejorando, depurando su visión, su sensibilidad, su técnica. Casas mallorquinas, la bahía pollensina, momentos del día en aquella naturaleza de ensueño, las calas, los montes, flores silvestres... Pero ya lo hemos dicho: también se va Roch Minué a pintar en Valencia y ha realizado felices experiencias. Arte y poesía en la línea y el color" (16).

A principios de los años sesenta, tras celebrar una exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, realiza un peculiar viaje en motocicleta recorriendo más de tres mil kilómetros por Andalucía y Portugal en el que efectúa numerosas obras y estudios. Hizo apuntes y dibujos a tinta china, "por ser material de rápida ejecución y secado y de fácil transporte", especialmente del litoral malagueño y de las tierras lusitanas. El artista quedó impresionado por Lisboa a la que calificó como una de las ciudades más bellas de Europa, y más concretamente del pintoresco barrio de Alfama, así como de las localidades de Coimbra y Sintra. En mayo de 1963 celebra una gran exposición individual en la sede de la Sociedade Nacional de Belas-Artes de Portugal. La muestra fue inaugurada por el embajador de España en Portugal y en ella el artista presentó temas mallorquines y portugueses, teniendo gran repercusión en la prensa lisboeta. Parece ser que fue el interés de unos ilustres turistas portugueses que frecuentaban Mallorca, fascinados por la obra del ar-

tista, lo que propició la importante exposición en el país vecino de la que quedó gratamente satisfecho.

Pascual Roch Minué concurrió en diferentes certámenes de pintura de las Baleares, sobre todo al Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca y a certámenes de la Diputación Provincial, consiguiendo importantes premios e incluso acaparándolos en las distintas modalidades. En 1945 gana dos segundas medallas en bodegón y paisaje en el IV Salón de Otoño; en 1946 obtiene primera medalla en paisaje y la de plata en bodegón en la siguiente convocatoria y un año después la de plata en paisaje; en 1950 recibe la de cobre en Pintura del IX Salón de Otoño. En 1951 consigue primera medalla en el I Certamen de Acuarelistas y en 1954 la de cobre en su cuarta edición. Un año después logra la medalla de plata en pintura en el XIV Salón de Otoño y al siguiente la de cobre en el VII certamen de acuarelistas. En 1962 se hace con la medalla de plata en acuarela del XXI Salón de Otoño, en 1970 con la de cobre de la XXIX edición y un año después con la de plata en dibujo. En 1974 recibe la medalla de plata en pintura en el certamen internacional de pintura Lorenzo Cerdá del Ayuntamiento de Pollensa. Son años de intensa actividad pictórica en los cuales realiza una extensa producción, apareciendo continuamente en la prensa balear reseñas de sus exposiciones y entrevistas al pintor.

En el mes de noviembre de 1974 se le rinde una exposición homenaje por parte del Ayuntamiento y de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Pollensa que se celebra en la Casa de Cultura Municipal. Pascual Roch Minué presenta paisajes y bodegones, y también algunos retratos como los de los pintores Guillén Bestard, Dionís Bennasar y Seguí Salou, así como un interesante autorretrato. El acto fue presentado por el delegado de la entidad de ahorros, el poeta Miguel Bota Totxo y el alcalde de la villa. El pintor recibió una placa de plata conmemorativa y emocionado pronunció unas palabras de agradecimiento a Pollensa y sus habitantes. De dicha muestra se editó un catálogo no venal con un ensayo biográfico y crítico de Ramón Rebassa Ensenyat. En enero de 1977 una de las obras del artista es seleccionada para ilustrar un calendario editado por Fomento del Turismo de las Baleares,

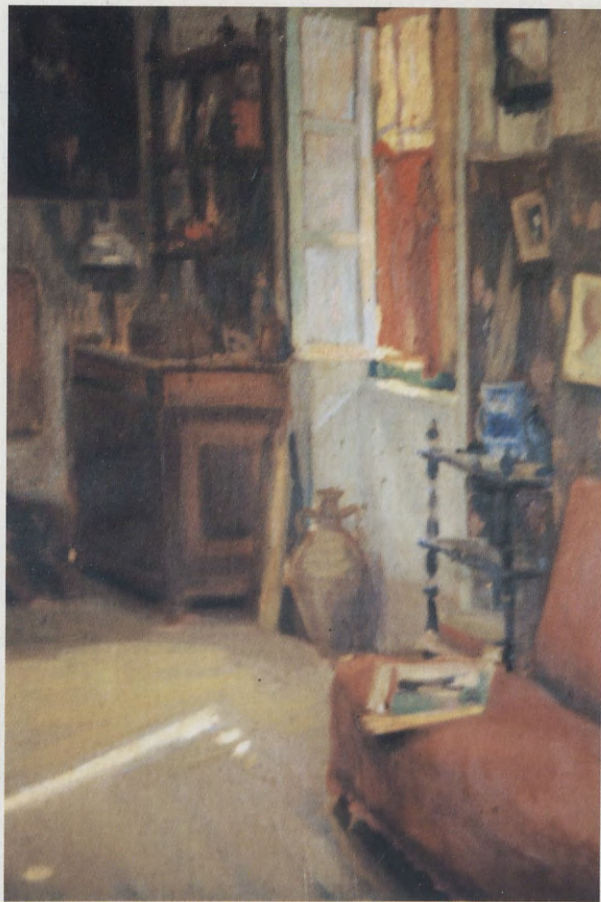
(16) «Las Provincias», 18 de enero de 1953.

dependiente del Ministerio de Información y Turismo. La obra original titulada *Cala Figuera*, así como la de los otros doce destacados pintores, pasó a propiedad de la institución tras ser mostrada en una exposición.

El pintor Pascual Roch Minué falleció el día 22 de septiembre de 1977 en su residencia de la calle Carretera de Formentor del Puerto de Pollensa a consecuencia de un infarto de miocardio⁽¹⁷⁾. La desaparición del artista fue muy sentida tanto en Mallorca como en Valencia siendo noticia en la prensa balear y en la valenciana, destacando las sinceras palabras que su amigo Adolfo Pizcueta le dedicó una extensa necrológica. Un mes después, a finales de octubre, se inauguró una exposición colectiva en homenaje al pintor en la Galería Joaquín Mir de Palma en la cual participaron una treintena de artistas. En 1987 las Galerías Bennasar de Port de Pollensa dedicaron una exposición homenaje con motivo del décimo aniversario de su muerte titulada *Pascual Roch Minué 1899-1977. Deu anys després*. Tras unos años de cierto olvido en la historiografía artística valenciana la producción pictórica de Roch Minué fue recuperada en la exposición *Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980. Intuiciones y Propuestas*, celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno y, más recientemente, en la titulada *Tipos y Paisajes, 1890-1930*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

LA OBRA DE PASCUAL ROCH MINUÉ:

El pintor veía el paisaje, según sus palabras, con un interés y una vida propia que debía aparecer en el lienzo, y para realizarlo sin literatura había que entrar en él y vivirlo antes de pintarlo. A Pascual Roch Minué le gustaba conocer a la gente que vivía en cada sitio, enterarse de sus luchas, de sus juegos, de sus placeres, de sus fracasos y de todas las cosas típicas y pintorescas de que se acompañan. Artista de carácter alegre y animado, le divertía inventar chistes y chascarrillos y ese optimismo lo trasladaba al lienzo y al papel realizando obras de gran vitalidad y optimismo. Incansable pintor, acuarelista y dibujante resolvía desde joven la composición con una destacada armonía dirigida a la captación de la belleza de las cosas sencillas.



Mi estudio, O/L; 48 x 39, 1926. Colección particular, Valencia.

Sus paisajes se caracterizan desde el principio de su carrera por la luz tamizada y por la utilización en su paleta de tonos dorados con juegos de heliotropo, de calientes grises, con innumerables declinaciones cromáticas con explosiones de azules, verdes y violetas. El color limpio de su extensa paleta proporciona una lírica festiva y alegre al medio u objeto que retrata conectando con una visión serena del medio no exenta de cierto arcadismo. Su mayor preocupación del pintor era "interpretar la naturaleza, satisfacer mis apetencias de índole cromática y descubrir los acordes del poema sinfónico que la misma envuelve". Su concepción del paisaje mediterráneo está embebida de una gran profundidad que denota la preocupación del Roch Minué por la perspectiva y

(17) Certificado de defunción. Registro Civil de Pollensa, Sección 3ª, Tomo 56, p. 351.



El Tremolar, Valencia, O/T; 46,5 x 54,5, h. 1928. Colección particular, Valencia.

por compartir una poesía musical del paisaje que hace escuchar pensativos y alegres ecos de la musical guitarra. La observación ante la realidad es captada a través de una ventana abierta a la vida que hace olvidar la condición de escrutador del artista, así en su pequeño cuadro titulado *Mi estudio*, obra del periodo juvenil, ofrece una panorámica de sus pertenencias en una sinfonía de tonos alegres en el que la luz inunda el espacio abierto al mundo.

Según un crítico de los años treinta que curiosamente firma con el seudónimo de Arcadio "Roch es de los que desbaratan esos sencillos cánones y la comodidad de las etiquetas (...) Tenemos aquí a un pin-

tor valenciano en quien se advierte, eso sí, cierta voluptuosidad, cierto goce pagano en el gran juego eterno de las reformas y colores; que sabe también llevar al lienzo, si se le antoja, una brutal orgía de sol; pero que se complace en las luces plateadas, en la transparencia de las sombras, en la ternura de los cielos de otoño. Que muestra, en fin, una preferencia inequívoca por el tono menor en su canto plástico de la naturaleza. Esto es grave, pero se complica aún con otra excentricidad: Pascual Roch es joven y, sin embargo, dibuja escrupulosamente. No deforma voluntariamente su perspectiva; antes al contrario, evidencia una verdadera preocupación por ella. Sus paisajes poseen una palpable dimensión de profundidad".

Por la misma época José Luis Almunia escribió: "...En el producir de Roch Minué analizamos un sentido de simplicidad, masas en acorde, con una sabia y acertada manera de entonar, secreto principal de la escuela o norma por él seguida. Y a pesar del difícil cometido, llega en momentos a conseguir llevar al que contempla sus cuadros al deseo lumínico y horario que se propuso su autor. Tiene la paleta de este poeta paisajista limpieza de color, transparencia de tonos y justeza en los grises, azules y violetas". Esa nueva actitud ante el paisaje esconde ante la aparente simplificación de la pintura un profundo estudio y cierta rebeldía frente a los modelos anteriores todavía dominantes en la plástica de la época. Sin duda alguna en la obra de los años treinta de Roch Minué se puede apreciar un cierto realismo mágico y algún autor ha señalado recientemente leves influencias de la pintura de Rousseau. El viaje a París del artista se aprecia en su obra de los años treinta, especialmente en su lienzo titulado *Santa Mónica*, un bellissimo paisaje urbano que encuadra la iglesia titular de la santa desde la otra margen del río Turia. En este cuadro, hoy en paradero desconocido, se pueden apreciar conexiones con las vistas de París de Maurice Utrillo. Los personajes de espaldas al espectador observan la ciudad envueltos en un silencio casi campesino, mientras el juego de geometrización y ondulaciones otorga a la escena un aire ingenuista. La derivación del léxico post-impresionista se une a influencias de Paul Cézanne en el geometrismo y a un leve toque de lirismo mágico.

La segunda etapa del pintor, tras su formación en la escuela valenciana y su experimentación frente al natural, que viene a ser una consecuente continuación de la anterior, es la netamente mallorquina en la cual registra su reposada contemplación del paisaje. Roch Minué escoge temas modestos como modelo e inspiración: las casas de Pollensa bañadas por un sol dorado, los calvarios rodeados de luces plateadas en los celajes, escenas de trabajo que se funden en la naturaleza insular. La sentimental humildad del paisaje mallorquín, de su vegetación silvestre, de los impresionantes acantilados y de las tranquilas calas, es transcrita en una sutil combinación de contrarios en la que el hombre es la medida. El artista presenta un trasfondo apacible, sin crispación, huye de la grandilocuencia, la luz filtrada pero vigorosa brilla en la atmósfera de la isla de la calma mediante matices y transparencias. El pintor es sincero y nervioso, vibrátil traductor de un lenguaje en el que prima la limpieza en todos los géneros que

cultiva. Retrata paisajes con árboles retorcidos y almendros en flor, playas con ciclistas, olivos centenarios junto a un pozo, calas y bahías con pinos y terrazas que se asoman a un mar azul. Pinta calles y casa de pueblo en las que la arquitectura popular declina irregulares sombras en un espacio vivido y a la vez silencioso. Pero también compone humildes interiores con figura en ocupaciones de estudio o trabajo, bodegones con arenques o con naturalezas muertas de lámpara, quinqué y periódico, y coloristas jarrones cuajados de flores silvestres. Cualquier motivo adquiere un toque personal, que es el propio del artista, una unción de espontaneidad que en ocasiones podría restar mérito técnico a la obra del pintor, cuando en realidad son lienzos y aguas realizadas en otra dimensión de tiempo.

En una entrevista Roch Minué consideró Pollensa como centro de atracción de pintores por su gran luminosidad y excesiva belleza, pero sin embargo afirma que dicho lugar, como toda Mallorca, puede ser peligroso para muchos artistas. A la pregunta de si prefiere el puerto o el pueblo para su trabajo comenta que la costa es demasiado grandiosa para llevar al lienzo; y en el puerto falta además la cosa trágica, la miseria, la cosa fuerte que da carácter. Por eso, y porque lo encontraba más humano, el artista declara preferir los motivos del interior de la isla. En otras respuestas saca a relucir su fino humorismo lleno de salero como cuando dice que no entiende de pintura, o cuando comenta como realiza alguna obra de encargo para un turista francés que desea determinada vista. Pero Roch Minué se muestra tal como es cuando el periodista le pregunta que opina del Salón de Otoño y le responde tan campante que es un poco pequeño. Su trepidante simpatía le hizo ganarse allí donde fuere el cariño de quienes le rodeaban.

Según Gaspar Sabater el pintor ha "visto el paisaje a través de una sensibilidad acusada, y nos lo ha ofrecido con toda la fuerza de su misma estructuración y con toda la belleza de su luminosidad y colorismo". El crítico Ferrer Gibert dijo de su *Barrio Marinero*, premiado en uno de los salones de otoño de Palma: "No es posible plasmar un asunto tan sencillo con mayor equilibrio factual y más justo valor colorista" (18). El

(18) ARTISTAS NUESTROS. PASCUAL ROCH MINUÉ. *Valencia Atracción*, Revista de la Sociedad Valenciana del Fomento del Turismo, n. 132, Valencia, enero de 1946.

artista transmite en toda su obra una tónica, tan agradable como justa, de su percepción íntima de la realidad y de su sinceridad de hombre y de pintor. Como escribiera Almela y Vives "Roch quiere decir piedra. Minué se refiere al nombre de una danza. Por lo tanto hay en el nombre del joven pintor valenciano una mezcla de fortaleza y de gracia:

hay un elemento sin edad que tiene una permanencia geológica y un elemento finamente abierto, como rosa de un tiempo determinado". La pintura de Pascual Roch Minué, siempre joven al igual que su autor, se presenta desde la plena felicidad del silencio llena de pureza, espontánea y alegremente sincera.

B I B L I O G R A F Í A :

Aldana Fernández, Salvador; *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*. Real Academia de San Carlos y Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Bayarri, José María, *Historia del Art Valencià*. Valencia, 1957.

Bayarri, José María, *El pintor Pascual Roch Minué*. Revista Ribalta n. 42, Valencia, junio de 1947.

Blasco Carrascosa, J. A., *La Escultura Valenciana en la Segunda República*. Ayuntamiento de Valencia, 1988.

Pérez Contel, Rafael, *Artistas en Valencia, 1936-1939*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1986.

Pérez Rojas, Javier, *Tipos y Paisajes*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Pilato Iranzo, Armando, *El Pintor Valenciano Higinio Blat*. *Ars Longa*, nos. 7-8, Valencia, 1997.

Ripoll, L. Y Perelló, R., *Las Baleares y sus Pintores (1836-1936)*. *Ensayo de Identificación y Acercamiento*. Palma de Mallorca, 1981.

Sabater, Gaspar, *La Pintura Contemporánea en Mallorca*. Ed. Cort, Palma de Mallorca, 1972.

Sastre, L., *Pascual Roch Minué en 100 años de Pintura en España y Portugal, 1830-1930*. Vol. 9. Antiquaria, Madrid, 1988.

VV.AA., *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del Siglo XX*. Vol. 12. Forum Artis S.A, Madrid, 1998.

VV.AA., *Un Siglo de Pintura Valenciana, 1880-1980*. IVAM. Valencia, 1994.

VV.AA., *Gran Enciclopedia de La Región Valenciana*. Valencia, 1971.

COMUNICACIONES

EL ARCHIVO DEL HOSPITAL GENERAL DE VALENCIA: FUENTE DE NOTICIAS SOBRE ARTE Y ARTESANÍA (SIGLOS XV-XIX)

FRANCISCO J. SANCHIS MORENO
Arxiu del Regne de València

MARÍA JESÚS SARTI MARTÍNEZ
Arxiu Central de la Generalitat Valenciana

The informative potential found both in the minutes of the Board of Directors of the Hospital General de Valencia and the accounts issued by said Board, with regard to the whole range of art and craft, is great importance. We found all types of news of different value, which ranges from references to an altarpiece and a table by Joan Rexach, to news about ephemeral art; from the building of a church to the lighting of a book...

En la actualidad reivindicar el papel de los archivos como fuente para documentar materialmente la construcción o reforma de un edificio, la ejecución de un retablo, la identificación de los responsables de dichas obras... es ya innecesario por ser sobradamente conocido, especialmente cuando hacemos referencia a edificios que son en sí mismos conjuntos artísticos, o cuando estudiamos los archivos de las instituciones albergadas en ellos, o los responsables de la materialización de determinadas obras de arte. Sin embargo los estudios sobre aquellos fondos documentales que no presentan una fuerte o clara vinculación con el mundo del arte suelen reducirse en el mejor de los casos a momentos puntuales en la historia de estas instituciones generadoras, principalmente construcción o grandes reformas, mientras que en otros casos simplemente no existen.

Esta situación viene derivada por la realidad a la que se enfrenta el investigador: una enorme masa documental, normalmente inventariada, que sería necesario examinar para alcanzar un resultado en nuestra investigación totalmente incierto, puesto que no tenemos constancia de la posibilidad de encontrar datos relativos al mundo del arte entre sus noticias. Un ejemplo de todo esto sería el caso de los hospitales valencianos, los cuales han sido objeto de numerosos estudios e investigaciones que no contemplan o no exploran con detenimiento el aspecto

de las informaciones sobre artistas y artesanos, o sobre sus trabajos en ellos, por no ser este el eje de su investigación¹.

En este artículo tratamos de mostrar el potencial informativo que podemos encontrar sobre este campo relativo al primigenio Hospital de los Inocentes, nacido en 1410, que tras la reunificación hospitalaria de 1512 recibió la denominación de Hospital General²,

- 1 Valga como muestra de los cuantiosos estudios realizados sobre el Hospital General y sus predecesores en la unificación:
-GALLENT MARCO, Mercedes, *El proceso de unificación de los hospitales valencianos (1482-1512)*. En: *Estudios dedicados a Joan Peset i Aleixandre*, t. II, pp. 69-84. Valencia, 1982.
-GARCÍA CORTÉS, E., *Treinta años de la farmacia del Hospital General de Valencia (1850-1880)*. Tesis de licenciatura, Valencia, 1994.
-LÓPEZ TERRADA, M^a Luz, *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1512-1600)*. Tesis doctoral, Valencia 1986.
-PESET, Mariano y PESET, José Luis, *Felipe V y el Hospital Real y General de Valencia*. En: *Medicina española*, t. 61, Valencia, 1969, pp. 405-414.
-RODRIGUEZ MARTÍNEZ, Salvador, *Estudi de la farmàcia de l'Hospital General de València als segles XVII i XVIII*. Tesis doctoral, Barcelona, 1994.
-TROPÉ, Hélène, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*. Valencia, 1995.
-VILAR DEVIS, M^a Mercedes, *El Hospital General de Valencia en el siglo XVII (1600-1700)*. Valencia, 1996.
- 2 A causa de esta unificación y concentración en un único edificio encontraremos informaciones sobre piezas que existieron en los anteriores hospitales de la Reina, Santa Lucía, En Clapes, San Lázaro, En Bou y En Conill y que a principios del XVI fueron trasladadas al Hospital General

fundamentalmente a partir de su propio archivo y en especial del estudio de dos series documentales. Así un conjunto documental formado por más de 7.600 libros, 3.000 cajas y varios miles de pergaminos queda reducido a los 50 libros que integran la serie documental denominada *Judiciaris* y a los libros de contabilidad (poco más de 300).

Los judiciarios son los libros en los que queda constancia toda decisión tomada por la administración del hospital, es decir por el clavario y administradores, conservándose de forma continuada desde 1530 hasta fines del XVIII, periodo en el que se sustituye por los libros de actas de la Junta del Hospital. Los libros de *Conte i raó* son los registros de ingresos y gastos que se conservan de forma ininterrumpida desde 1410 hasta fines del XVIII, momento en el que se reforma la contabilidad del Hospital, desdoblándose el cargo y data en libros de contaduría y libros de tesorería. Los libros de *Conte i raó* son únicos desde 1410 hasta 1512 por lo que es en ellos donde encontraremos información sobre el Hospital de los Inocentes³, a partir de 1512 junto al libro de ingresos y gastos aparecerá otro de albaranes y a partir de 1572 se añadirá un tercer libro anual, el *contrallibre*, que servirá para el control del responsable de los pagos y cobros. En nuestro caso sólo tendrá importancia el *llibre major* por ser aquí donde se anotan los gastos del hospital y en caso de encontrar datos o noticias de interés en ellos podemos acudir al de albaranes del mismo año para tratar de completar dicha noticia, ya que una de las características de los asientos contables es la de ser escuetos.

El objeto del presente artículo no es valorar los datos hallados, sino simplemente presentarlos con el fin de que especialistas en la materia hagan uso de ellos y profundicen en el estudio de los mismos. Tampoco se pretende agotar los datos que aparecen en el fondo, sino que se ha optado por presentar unas noticias, la gran mayoría de ellas inéditas, sobre un amplio abanico de temas, pero sin "vaciar" estos libros de archivo con exhaustividad.

En el ámbito expositivo con el fin de no alargar excesivamente el presente artículo y dada la finalidad que le hemos querido otorgar nos hemos decantado por presentar los datos o noticias bajo la forma de registros documentales ordenadas temáticamente, recurriendo a la transcripción solamente en los casos que la importancia o la brevedad del asiento así lo recomendaban.

ARQUITECTURA

IGLESIA

1686, octubre, 11: Capítulos para la construcción de una nueva iglesia en el Hospital. En ellos además de fijar todos los aspectos relativa a la misma se habla de la existencia de unos planos que no se han conservado, así como el derribo de la vieja el 30 de octubre. El constructor es Pere García, maestro de obras y se cita Joan Pérez, maestro de arquitectura⁴.

1687, julio 24: Joan Escrivá, picapedrero de Valencia, se compromete a llevar 20 varas de piedra de Ribarroja para la reedificación de la iglesia del Hospital, a razón de 8 libras la vara, llevando vara y media gratis, por caridad⁵.

1687 diciembre 12: Informe de Gil Torralba y Josep Abat, *obrers de vila*, sobre el derribo de la antigua iglesia⁶.

1688, mayo 26: Informe de Gil Torralba y Francisco Navarro sobre las mejoras introducidas por Pere García al proyecto inicial de la nueva iglesia⁷.

1690, abril 16: Donación de 800 libras por parte de Chrispiniano Cerdá y Ramos, presbítero, para poder acabar la reedificación de la nueva iglesia que se halla detenida por falta de medios⁸.

1690-1691: Cuaderno de cuentas de la fábrica de la iglesia⁹.

1692, septiembre 3: Arrendamiento a favor de Gaspar Martínez de la conclusión del campanario de la nueva iglesia del Hospital, por precio de 220 libras¹⁰.

1693, abril 16: Reclamación por parte de Josep Morillo al Hospital de lo que se le adeuda por colocar las vidrieras y rejas de la linterna y ventanas del sagrario de la iglesia¹¹.

3 Especialmente en las partidas de *Obres y Despeses comunes*.
4 ADPV *Hospital General*, IV-2/14. Vid épocas en 23 y 24 de octubre, así como el 8 de mayo de 1687. Este arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel actúa en Valencia por estas fechas en concreto a él se le atribuyen los planos de la capilla de Santa Bárbara en la iglesia de San Juan del Hospital, su participación en reformas en San Nicolás, la Catedral...
5 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.
6 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.
7 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.
8 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.
9 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.
10 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.
11 ADPV *Hospital General*, IV-2/15.

CASA DE COMEDIAS¹²

1760, **septiembre 9**: Se fija un proyecto de remodelación del almacén o *botiga* de la Balda en Casa de Comedias provisional¹³.

1762, **diciembre 11**: Sobre instalación de la Casa de Comedias en una casa de la calle de las Barcas¹⁴.

1771, **junio 30**: Real Cédula aprobando la construcción de una nueva Casa de Comedias y otra sobre organización de la misma¹⁵.

1772, **abril 3**: Se nombra directores de la fábrica de la nueva Casa de Comedias a José Puchol, el cual fallece ya el 23 de mayo, y Lorenzo Martínez, arquitectos. Previamente se ha desalojado a los moradores de estas casas¹⁶. Sobre esta construcción remito casi a la totalidad del libro de actas que cubre el periodo entre 1767 y 1772¹⁷.

1774, **mayo 30**: Real Cédula sobre la Casa de Comedias de 3 de marzo de 1774¹⁸.

1804, **noviembre 21**: Real Orden (15 de noviembre de 1804) por la que se autoriza a la Junta del Hospital a ejecutar el proyecto de un nuevo Teatro de Comedias con arreglo a lo que disponga la Academia de San Fernando. El 23 de noviembre la ciudad envía los planos, puesto que ella tenía momentáneamente la administración del teatro¹⁹.

1804, **noviembre 29**: El plano del nuevo Coliseo es obra de Felipe Fontana y en el Ayuntamiento se conservan vestigios del "modelo de palillo"²⁰.

1805, **enero 5**: Nombramiento de Cristóbal Sales y Salvador Escrig como arquitectos del nuevo coliseo de comedias. El 12 de este mismo mes se fija la empresa constructora²¹.

1806, **febrero 8**: Informe de la Real Academia de San Carlos señalando como no apropiada la ubicación que se pide para el nuevo Coliseo²².

1806, **octubre 15**: Se da a Cristóbal Sales 1.220 reales de vellón por las copias de los planos del Coliseo²³.

1813, **marzo 30**: Orden para que se recojan los planos de la planta del nuevo Coliseo, al igual que los antiguos formados por Fontana y remitidos por la Ciudad de Valencia que se creen en poder de la viuda de Mariano Ferrer, secretario de la Academia de San Carlos²⁴.

1814, **mayo 13**: La Junta solicita al Intendente la piedra sillar de la Puerta de Ruzafa para la obra del nuevo Coliseo²⁵.

1819, **noviembre 17**: Propuesta para levantar el nuevo Coliseo en la calle de las Barcas y posterior arriendo del mismo. Concedido el 1 de diciembre²⁶.

1821, **marzo 8**: El jefe Superior Político de la Provincia se ofrece a apoyar la obra del nuevo Teatro²⁷.

PLAZAS DE TOROS²⁸

1716, **febrero 2**: Se concede licencia al alcalde del lugar de Patraix para realizar una corrida de toros en la Plaza de dicho lugar a cambio del pago de 80 libras y reservas de 16 asientos²⁹.

1776, **abril 28**: Se trata el traslado de las corridas nuevamente a la plaza de Santo Domingo³⁰.

1776, **mayo 10**: Por primera vez se plantea la posibilidad de levantar una plaza de toros en piedra³¹.

1776, **julio 6**: La Ciudad se queja de que el administrador del Hospital no responde a la idea de hacer una plaza de toros fija³².

1790, **noviembre 7**: Corro de novillos fuera de la Puerta de Ruzafa³³.

12 Además de información sobre la construcción y reforma de edificios destinados a la celebración de comedias el fondo documental nos informa de gran cantidad de aspectos relacionados con el mundo de las representaciones teatrales como por ejemplo la formación de compañías de comediantes, así como su contratación, el control de los beneficios, Reales Cédulas concediendo permiso al Hospital para las representaciones (14 de agosto de 1760), o aboliendo dicho permiso (agosto de 1748), integrantes y salarios de una compañía de cómicos en 1775 (ADPV *Hospital General*, IV-3/3).

13 ADPV *Hospital General*, IV-2/37.

14 ADPV *Hospital General*, IV-2/44.

15 ADPV *Hospital General*, IV-2/44.

16 ADPV *Hospital General*, IV-2/44.

17 ADPV *Hospital General*, IV-3/1.

18 ADPV *Hospital General*, IV-3/3.

19 ADPV *Hospital General*, IV-3/26.

20 ADPV *Hospital General*, IV-3/26.

21 ADPV *Hospital General*, IV-3/27.

22 ADPV *Hospital General*, IV-3/28.

23 ADPV *Hospital General*, IV-3/28.

24 ADPV *Hospital General*, IV-3/35.

25 ADPV *Hospital General*, IV-3/36.

26 ADPV *Hospital General*, IV-3/41.

27 ADPV *Hospital General*, IV-3/43.

28 Además de lo relativo a la construcción o existencia de lugares que se acondicionaban para la celebración de corridas de toros en Valencia dentro de la documentación aparece multitud de datos relativos a la fiesta como puede ser la mención de toreros que se contratan, como el caso de Joseph Ponciano en 1743 (ADPV *Hospital General*, IV-2/31), sainetes sobre la fiesta tras las corridas en 1775 (ADPV *Hospital General*, IV-3/4), fabricantes de banderillas en 1773 (ADPV *Hospital General*, IV-3/3), peticiones de suspensión de las corridas en 1774 (ADPV *Hospital General*, IV-3/3), toreros y picadores venidos de Madrid en 1776 (ADPV *Hospital General*, IV-3/5).

29 ADPV *Hospital General*, IV-2/20.

30 ADPV *Hospital General*, IV-3/4.

31 ADPV *Hospital General*, IV-3/4.

32 ADPV *Hospital General*, IV-3/5.

33 ADPV *Hospital General*, IV-3/12.

1798, noviembre 4: Licencia Real para la construcción de una Plaza de Toros fija de mampostería. Los planos se encargan a Vicente Marzo el 8 de noviembre de 1798³⁴.

1799, enero 3: Presentación de los planos de la Plaza de Toros. El gasto de construcción se establece el 27 de febrero y el 6 de marzo de 1799³⁵.

1800, mayo 12: Se abre la subscripción para la construcción de la Plaza de Toros. El 18 de julio se produce la cesión de terrenos³⁶.

1802, febrero 4: Real Orden concediendo dos corridas de toros anuales al Hospital en la Nueva Plaza³⁷.

1806, febrero 8: Julián Mas, grabador de la lámina de la Plaza de Toros, solicita 6.000 reales por la ejecución de la misma³⁸.

1806, abril 13: Permiso para deshacer la Plaza de Toros en la Puerta de Ruzafa³⁹.

ARTE EFÍMERO

1471: "*Paguí per sis seyals que fiu fer: dos de armes de la Casa i de armes de Ballester, altres de mossen Nicolau Serra, dos de armes de Johan Puig, per les caxes de la dita Sala de mans de fusta i pintar. X sous, VI diners*"⁴⁰.

1484: Dentro de los gastos comunes se cita que se han pagado, por una cortina con la que se cubre el retablo existente en el capítulo del Hospital, a Gabriel Peyrats ocho sueldos y cuatro dineros por teñirla y al "*mestre Ferando, pintor, per pintar la quartina ... ey feu lo Ihesus portant la creu*" se le otorgan quince sueldos⁴¹.

1484: El clavario del hospital paga a Johan Deroles tres sueldos por pintar las armas de la familia Despuig en el cirio en memoria de Joan Despuig que el Hospital posee en la iglesia de San Juan del Mercado⁴².

1512: Se concede al maestro Copí, pintor, un real en pago de las dos hojas de papel en las que pintó la primera aparición de Nuestro Señor a la Virgen María, pinturas destinadas al *baciner* para que las coloque sobre la bestia cuando va a recaudar limosna para el Hospital de Inocentes.

1512: Se concede al maestro Copí, otros cuatro sueldos esta vez por pintar cuatro pobres en cuatro trozos de tela, los cuales se colocan en "*quatre talegues per anar per les cases acaptant blats*"⁴³.

1802, septiembre 9: La Junta del Hospital General acepta la cesión de la Plaza de Toros y de la Iglesia de los Camilos para preparar los festejos en honor

a la venida del rey a Valencia, destinándose la primera a la práctica de los desfiles militares y la segunda para pintar los bastidores con los que se iba a decorar la Lonja.⁴⁴

ARTESANÍA

CAMPANAS

1702, agosto 4: Como consecuencia de la rotura de la gran olla de metal de la cocina del Hospital se convoca subasta para la realización de una nueva entre el gremio de campaneros. Subasta a la que se presenta un único postor: Gaspar Rodrigues, campanero de Valencia que ofrece realizarla a cambio de 80 libras de mano de obra y 12 sueldos por libra de metal empleado (se necesitaron una arroba y media) hasta un total de 107 libras. El campanero que escoge el Hospital para controlar el trabajo de Gaspar Rodrigues, es José Castañeda⁴⁵.

1709, abril 17: Se determina por parte de la Junta del Hospital que la campana del Hospital de San Lázaro se traslade al Hospital General y se ponga en el campanario para que haga juego con las allí existentes, a la vez que se compra una nueva para San Lázaro por un importe de ocho o diez libras⁴⁶.

1818, marzo 26: Se destinan a la fabricación de ollas dos campanas de las tres de la iglesia del Hospital, agregando también a este destino la que existe en el archivo principal del Hospital⁴⁷.

34 ADPV Hospital General, IV-3/20.

35 ADPV Hospital General, IV-3/21.

36 ADPV Hospital General, IV-3/22.

37 ADPV Hospital General, IV-3/24.

38 ADPV Hospital General, IV-3/28.

39 ADPV Hospital General, IV-3/28.

40 ADPV Hospital General, V-1/52, apartado de obras.

41 ADPV Hospital General, V-1/65, apartado de gastos comunes.

42 ADPV Hospital General, V-1/65, apartado de gastos comunes.

43 ADPV Hospital General, V-1/93, apartado de gastos comunes.

44 ADPV Hospital General, IV-3/24.

45 ADPV Hospital General, IV-2/18. Vid. también las juntas de 13 y 18 de agosto, así como la de 8 de septiembre.

46 ADPV Hospital General, IV-2/19.

47 ADPV Hospital General, IV-3/39.

LIBROS

1474: "Paguí per hun llibre de la forma major cubert de cuyro tenat gentilment ab correges e civella per obs de continuar los sensos novament comprats an Miquel Ortí, llibrer, I lliura, XVIII sous"⁴⁸.

1484: "Doní an Johan Pereç, notari regent, los llibres d'en Antoni Pasquall per reparació de la quart dels M sous çensals que en Johan Despuig avia sobre la ciutat de València, e avien mudat les pàgines que era en julioll les mudaren en giner, en fiu traure quarta e ab lo decret quostaren les dos quartes I lliura, VII sous, VI diners"⁴⁹.

1640, marzo 9: Recepción por parte del archivero del Hospital General de un "llibre en foleo gran, ab cubertes de besserro negres ab unes armes de la Casa daurades y gravades per damunt de les dos cubertes, ab ses botons de os redons en lloch de gafes, dels titols de tots los çensals que la present ciutat de València respon al Hospital y altres administracions que lo dit Hospital cobra dits çensals...; el qual llibre... feu traure a la llum y en net en lo any 1637"⁵⁰.

1788, diciembre 7: Se ordena que se encuadernen los libros del archivo que se hallan muy deteriorados (Fundación del Hospital de Nuestra Señora d'En Clapes, Cabreves del Hospital General de 1515 y otro de censos "muy antiguo"), para evitar el deterioro de libros tan importantes, se establece que se encuadernen "con la mejor calidad, para su duració, y que en lugar de ataduras se pongan manecillas, cuidando de hacer lo propio en qualquiera otro libro que se encuentre en igual estado en el Archivo"⁵¹.

1814, mayo 13: Solicitud del prior del Real Convento de Predicadores de Valencia para que se le retornen los libros corales del Convento de Nuestra Señora del Pilar que se depositaron en el archivo del Hospital General⁵².

ORFEBRERÍA

1413: Se le pagan a Lorenç Çolleo 8 libras por la cruz de plata donde se custodian las reliquias y por las alas de plata de los ángeles de la custodia⁵³.

1425: Johan Armenguer pagó a Jaime Péreç, platero, 23 libras por un relicario "tot blanch"⁵⁴.

1512: Se pagan al platero Bernabeu Tadeu "tres castellanes per lo argent e mans de hun sagell per a sagellar lettres que ha fet ab la primera aparició de Nostre Senyor a la Verge Maria, mare sua"⁵⁵.

1849, octubre 26: Se presenta a la Junta un metro legal de plata con las medidas que han de tener las

puyas del picador en las corridas de toros durante todas las estaciones, realizada por el diamantista Basilio Rolba. Costó 130 reales⁵⁶.

ÓRGANOS

1458: "Paguí al primer de febrer MCCCCLVIII segons apar per apocha rebuda per lo discret en Ambros Alegret an Petre alias de Reus, alamany, per seyal e paga d'huns orguens que fa per a la casa, capella de la Verge Marià, los quals fa per preu de setanta florins". Estos órganos se inauguraron en una misa celebrada el 23 de diciembre⁵⁷.

1733, febrero 19: Nombramiento de organista a favor de José Navarro, acólito de Valencia, al vacar la plaza por haber entrado en religión Vicente Domingo⁵⁸.

1736, junio 10: Concesión de permiso para la adquisición de un órgano para la iglesia del Hospital, llegándose a un acuerdo con Martín Usurralde y Nicolás Salanova, factores de órganos, para su construcción por 500 libras. El instrumento se entrega el 15 de abril de 1737⁵⁹.

1800, enero 23: Arreglo del órgano del Hospital⁶⁰.

RELOJES

1696, mayo 12: Petición de remuneración por parte del ebanista Diego Bañuls, encargado del reloj del Hospital, dado que antes podía dar cuerda al reloj

48 ADPV Hospital General, V-1/54, apartado de forniments.

49 ADPV Hospital General, V-1/67, apartado gastos comunes.

50 ADPV Hospital General, IV-2/10.

51 ADPV Hospital General, IV-3/10.

52 ADPV Hospital General, IV-3/36.

53 ADPV Hospital General, V-1/1 b, apartado de gastos necesarios para la casa.

54 ADPV Hospital General, V-1/9, apartado gastos menores.

55 ADPV Hospital General, V-1/93, apartado de gastos comunes.

56 ADPV Hospital General, IV-4.5/4.

57 ADPV Hospital General, V-1/41, apartado de gastos extraordinarios.

58 ADPV Hospital General, IV-2/26.

59 ADPV Hospital General, IV-2/28. Vid. también las juntas de 1 de octubre de 1736 y 15 de abril de 1737. Órgano que probablemente es el que en la actualidad se conserva en la capilla del Santo Cáliz en la catedral de Valencia. (Vid. *Órganos del país Valenciano*, nº 8: *Órgano de la Catedral de Valencia*, Valencia, 1980, p. 2).

60 ADPV Hospital General, IV-3/22.

desde bajo de la iglesia y en la actualidad ha de subir a la cúpula del campanario "que es ahon al present està"⁶¹.

1794, diciembre 21: Adquisición de reloj para el Hospital⁶².

1796, enero 17: Colocación del nuevo reloj que será abonado en fecha de 24 de enero⁶³.

1798: Ajuste del reloj del Hospital para que sue-
ne las 24 horas⁶⁴.

1819, enero 2: Composición del reloj del campanario del Hospital por parte de Rafael Ubeda por 7.500 reales de vellón⁶⁵.

INVENTARIOS Y OTROS

1469: "Paguí per dues salvaguardes que son fetes d'estameya de armes reals per al Espital a Gabriel March, pespunter. I lliura"⁶⁶.

- **1629, mayo 3:** Inventario de la sacristía de la Iglesia del Hospital General⁶⁷.

1744, marzo 22: La Junta encarga al administrador y archivero del Hospital el inventario de la plata, ropa, bienes y demás muebles que se encuentran en la iglesia del Hospital⁶⁸.

1798, abril 30: Real Cédula por la que se concede al Hospital la casa y efectos que pertenecieron a los Antonianos (Regulares de San Antonio Abad) en Valencia. El 22 de mayo la Real Junta ordena que se haga inventario de los edificios, muebles y efectos, el cual se realiza el 31 de mayo⁶⁹.

1814, febrero 9: Oficio de la Junta a Salvador Contel, antiguo rector del Hospital, para que devuelva los "inbentarios de los hornamentos, alaxas de plata y demás a la yglesia de este Hospital" para que queden custodiados en el archivo⁷⁰.

ESCULTURA E IMAGINERÍA

1464: Asiento contable relativo al pago de una libra y dos sueldos a un platero por llevar a cabo una imagen que se colocó sobre el portal del Hospital⁷¹.

1693, diciembre 9: Concesión de poder al clavario del Hospital para tratar con la Cofradía del Santo Cristo de la Agonía el traslado de la imagen a la nueva iglesia del Hospital⁷².

1733, agosto 14: Sustitución de la imagen de la Virgen en la iglesia del Hospital⁷³.

1752, noviembre 21: Donación de una imagen de la Virgen de los Desamparados con rico vestido y joyas a la iglesia del Hospital por Francisco López⁷⁴.

1754, enero 18: Permiso para construir un trono con ángeles para la imagen de la Virgen que hay en la iglesia del Hospital⁷⁵.

1776, mayo 24: Documento en torno a la imagen de Cristo Crucificado y la de María Santísima de la Esclavitud que se venera en el Hospital⁷⁶.

1799, junio 27: Se recoge un frontal que un devoto había encargado a un dorador para la iglesia del Hospital⁷⁷.

1800, marzo 6: Se aprueba que se eleve un monumento a San Martín en la iglesia del Hospital⁷⁸.

1812, agosto 14: Memorial de la Esclavitud del Santísimo Cristo del Salvador y de las Almas establecida en la iglesia del Convento de Nuestra Señora del Pilar, pidiendo que se les conceda una capilla en la iglesia del Hospital donde depositar esta imagen⁷⁹. En noviembre de ese mismo año la Junta del Hospital solicita a la citada Esclavitud que reponga a su estado originario el altar de los Santos Inocentes al estado que tenía antes de la obra que se hizo a causa de su solicitud.

1813, enero 14: La Ilustre Esclavitud del Patriarca San José erigida en la iglesia del Hospital coloca dos tallas con la imagen de San Andrés y Santo Tomás de Villanueva en el altar de San José, proceden del transagrario de la citada iglesia⁸⁰.

61 ADPV Hospital General, IV-2/16.

62 ADPV Hospital General, IV-3/16. Se anuncia la llegada del nuevo reloj el 18 y 25 de octubre de 1795 (ADPV Hospital General, IV-3/17).

63 ADPV Hospital General, IV-3/18.

64 ADPV Hospital General, IV-3/20.

65 ADPV Hospital General, IV-3/41.

66 ADPV Hospital General, V-1/50, apartado de Obras.

67 ADPV Hospital General, IV-2/8.

68 ADPV Hospital General, IV-2/31.

69 ADPV Hospital General, IV-3/20.

70 ADPV Hospital General, IV-3/36.

71 ADPV Hospital General, V-1/46, fol. XXXII-XXXIII.

72 ADPV Hospital General, IV-2/16.

73 ADPV Hospital General, IV-2/26.

74 ADPV Hospital General, IV-2/33.

75 ADPV Hospital General, IV-2/33.

76 ADPV Hospital General, IV-3/34. Vid. *Relación y noticia de la fundación del Hospital Real y General de la ciudad de Valencia; su fábrica, muebles, enfermos, sirvientes, rentas, administración, patronato y estado actual* escrito por Ignacio Esplugues que se titula como notario, capellán, ordinario del Santo Oficio de la Inquisición y archivero-contador del Hospital, el cual sitúa estas imágenes a mediados del XVIII en la planta de mujeres de la enfermería nueva.

77 ADPV Hospital General, IV-3/21.

78 ADPV Hospital General, IV-3/22.

79 ADPV Hospital General, IV-3/33.

80 ADPV Hospital General, IV-3/35.

PINTURA

1426: Se concede a Juanos⁸¹ tres sueldos por iluminar un libro de canto.

1428: Se pagan nueve sueldos por pintar el rostro de Jesús que aparece en la puerta del Hospital de Inocentes⁸².

1430: Se pagan seis libras, cinco sueldos y seis dineros por pintar el sepulcro "*que fem pintar per obs del cos de Ihesus per al Dijous Sant*"⁸³.

1448: "*En data a XI de marz doní al honrat en Johan Retxarch, pintor, per rahó del retaule que fa per a la capella setze lliures, deu sous...*". En fecha 3 de septiembre se le otorgan otros once sueldos en cumplimiento de la paga de dicho retablo que se colocó en este día puesto que aparecen los gastos derivados de su instalación⁸⁴.

1449: Se pagan a Joan Rexach doce sueldos por una "*posteta de dar pau per a la quapella*"⁸⁵

1454: Se realiza una cortina para el retablo de la Virgen María de los Inocentes⁸⁶

1464: "*paguí a en [Johan] Rexach de pintar lo dossier e la ymatge de la Verge Maria damunt lo portal del Spital dels Ignocents... III lliures*"⁸⁷

1464: Se paga a Pere Domingo más de VII libras por sus trabajos como iluminador de los libros de la iglesia del Hospital, concretamente se cita su tarea como "*idlluminar los libres e floretjar les cabcalmes*"⁸⁸.

1484: "*doní a en Pere Cabanes, pintor, per adob que feu en lo retaule del Crucifix que en Pere Dena Pug avia esquinçat e pintar lo banch. Per tot III lliures*"⁸⁹

1512: En la planta de hombres de la enfermería, que era la situada a ras de suelo, y concretamente "*davant la porta*" estaba situado el altar y retablo que se trajo del Hospital d'En Clapes, mientras que en la planta superior que se destinaba a las mujeres se encontraba el de Santa Lucía procedente del Hospital de la Reina⁹⁰.

1693, **septiembre 27**: Al concluirse la nueva iglesia esta carecía de retablo para el altar mayor, por lo que se aprueba a propuesta del vicario del Hospital, Severino Nostrort, colocar hasta que el Hospital pueda encargar uno nuevo, el que ciertos devotos habían donado a la antigua iglesia del Hospital intitulado retablo del *Pare Sant Pasqual Bailón*⁹¹.

1697, **febrero 3**: Orden de venta de tres cuadros que conserva el Hospital cuya procedencia se justifica por el cobro de lo adeudado por Giner Rabasa de Perellós y Diego Descals⁹².

1712, **noviembre 22**: Donación de los administradores de los bienes del difunto doctor Vicente Pascual Martínez al Hospital de "*un lienzo de pintura*

de Nuestra Señora de los Desamparados grande con guardación negra mui antigua..."⁹³.

1752, **noviembre 21**: Donación por parte de Thomas Guerau, deán de la Catedral y Visitador Real del Hospital de un retablo para el altar mayor de la iglesia del mismo⁹⁴

1788, **julio 20**: Traslado de los retablos de la iglesia de los Camilos a la del Hospital⁹⁵.

1800, **mayo 8**: Realización de un retrato del arzobispo Francisco Ximénez del Rio y orden para restaurar el de Andrés Mayoral, ambos visitadores del Hospital General⁹⁶.

1812, **agosto 14**: Se concede permiso para depositar el retablo del Convento de la Merced en la iglesia del Hospital⁹⁷.

1817, **junio 18**: Julián Mas solicita 4.400 reales por la lámina con vista interior y exterior de la Plaza de Toros construida en la Puerta de Ruzafa extramuros, que ha sido derruida por la invasión del General Monsey⁹⁸.

1819, **noviembre 12**: Solicitud de Vicente Morata, médico del Hospital, para repasar las láminas de anatomía que posee el Hospital a las que no da uso alguno, ofreciéndose a traducir los libros que sirven de explicación a las mismas del latín y francés al castellano para que así sirvan a los estudiantes de medicina y cirugía que carecen de formación en

81 En el fol. LXII de este mismo libro (ADPV *Hospital General*, V-1/10), aparece citado Johanos como encargado de hacer sonar el órgano de la iglesia del Hospital.

82 ADPV *Hospital General*, V-1/12, apartados de gastos menores, apartado que derivará en el posterior de gastos comunes.

83 ADPV *Hospital General*, V-1/14, apartado de gastos comunes.

84 ADPV *Hospital General*, V-1/31, apartado de *Dates extraordinaries*.

85 ADPV *Hospital General*, V-1/32, apartado de *Dates extraordinaries*.

86 ADPV *Hospital General*, V-1/37, fol. LXXI.

87 ADPV *Hospital General*, V-1/46, fol. XXXX.

88 ADPV *Hospital General*, V-1/46, fol. XXXVIII y XXXXVIII. La grafía del apellido varía entre Domingo y Domínguez según los casos.

89 ADPV *Hospital General*, V-1/65. Apartado de gastos comunes.

90 ADPV *Hospital General*, V-1/93. Apartado de obras.

91 ADPV *Hospital General*, IV-2/16.

92 ADPV *Hospital General*, IV-2/16.

93 ADPV *Hospital General*, IV-2/20.

94 ADPV *Hospital General*, IV-2/33.

95 ADPV *Hospital General*, IV-3/10. Más noticias sobre este traslado aparecen en la Junta de 3 de agosto del mismo año.

96 ADPV *Hospital General*, IV-3/22.

97 ADPV *Hospital General*, IV-3/33.

98 ADPV *Hospital General*, IV-3/39.

idiomas⁹⁹. Sobre estos cuadros o láminas existe otro documento que narra su llegada al Hospital y que transcribo a continuación :

"D. Andrés Mayoral, arzobispo de Valencia, regaló al Hospital General de la misma una colección de cuadros en los que está pintada al vivo toda la musculatura y además dos de ellos grandes de talla de un hombre, el uno representando este, y el otro la de una muger con demostración de las visceras, nervios, &, y otro cuadro que figura una muger en el acto del parto; todos pintados y

animados con la mayor exactitud. Cuyo regalo lo verificó con el fin de que sirviesen de instrucción a los jóvenes que se dedicasen a la cirugía..."¹⁰⁰.

99 ADPV Hospital General, IV-3/36.

100 ADPV Hospital General, IV-4.5/4. El documento carece de fecha exacta aunque puede concluirse que se escribió en la segunda mitad del siglo XVIII. Continúa narrando las vicisitudes que han afectado a estas láminas.

LA ACADEMIA Y LA INDUSTRIA. FERRER MINYANA. PINTOR Y CERAMISTA

DR. JOAN FELIU FRANCH
Universitat Jaume I

The valencian ceramic is an example of the evolution of the industrial art in the XVIII-XIX century. The following paper gives an outline of the Ferrer Minyana live, Real Academia de Bellas Artes of Valence academic.

The ceramic is an everyday economic subsistence activity for academics. We try to show the artists commercial dynamics from the moment of their insertion in the Valence village. For our purposes we observe their interest in the daily exchange and their progressive integration in the local production, above all in the ceramic activity. The circumstances surrounding the ceramic were particularly suitable for examining the complex framework of situations through which the intricate intellectual personality of Ferrer Minyana.

Las relaciones de los estudiantes de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia con empresas que posibilitaran unos ingresos extra mientras duraba su formación están más que probadas. La industria de la seda fue uno de los recursos más utilizados por los pintores, especialmente los inscritos al género de flores y adornos para tejidos, pero también la industria cerámica proporcionó no pocas oportunidades a aquéllos que se labraban un futuro profesional, al tiempo que estudiaban.

Además, es mucha la relación existente entre los diseños de la seda y los cerámicos, más aún si consideramos la posibilidad de que muchos pintores combinaran los trabajos para una y otra industria. La utilización de diseños textiles para la decoración cerámica ha sido, y es hoy en día, habitual, especialmente una vez iniciada la mecanización y la seriación de los modelos desde el siglo XVIII.

En el caso de la cerámica española, fue Valencia y su área de influencia la zona industrial que más claramente se aprovechó de las fuentes textiles para la realización de azulejos. El motivo es muy simple, la repetición de dibujos en el diseño de la estampación, con un sistema de enlaces sencillo, era aplicable con comodidad a los requerimientos de igualdad entre piezas que pedía la creciente demanda azulejera. A esto hay que añadir que Valencia contaba con una industria sedera organizada desde su Colegio Mayor, que constituía la actividad

económica más importante del momento, verdadero cauce de incorporación de las últimas tendencias decorativas en la península a través de los modelos importados desde Marsella, y como hemos dicho, fuente de trabajo de numerosos estudiantes de pintura y dibujo de la Academia de Bellas Artes de Valencia, que aumentaban la asignación de su pensión con encargos repartidos entre la estampación de sedas y la realización de diseños para cerámica. Además de Marsella, la azulejería española se inspiró en la industria textil de Lyon, otra fuente de conocimiento para la Sala de Pinturas y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, creada en 1784 bajo la dirección de Benito Espinós.

La vinculación entre la seda y la cerámica fue tal que sólo la recuperación económica a partir del fin de la peste de Marsella (principal productor de seda) en 1721, permitió el inicio de la renovación estilística de la cerámica dentro de un marco de expansión comercial, sobretodo textil. Es necesario incidir en que el espectacular desarrollo comercial de la cerámica, acaecido entre 1720 y 1740, estuvo estrechamente ligado al cambio ornamental de la estampación textil, posibilitando incluso el establecimiento de artistas extranjeros, principalmente genoveses y franceses, en tierras valencianas. La edad de oro de la cerámica valenciana se inició a partir de 1730, década en que se creó un repertorio ornamental propio que se correspondía con la proliferación de las formas

netamente barrocas, llenas de originalidad y de gran calidad. Resultó característico el enriquecimiento de la policromía con tonos morados, verdes y azules turquesa; así como el incipiente naturalismo barroco frente a la esquematización precedente, la incorporación de elementos ornamentales cultos y el auge de los motivos de ramos florales, todo ello motivado entre otros factores por la progresiva influencia de la decoración textil.

El despegue barroco de la azulejería valenciana llegó a su máximo esplendor con la pronta incorporación de los diseños textiles rococó, cuya fuerza cromática y originalidad vanguardista permitió la exportación de la cerámica seriada a zonas tradicionalmente productoras como Holanda o Portugal. Fue un período regido por la irrupción de la rocalla, especialmente a partir de 1760, aunque los repertorios ornamentales fueran muy anteriores¹.

Desde la década de 1780 se comenzó a manifestar un cambio estético evidente en las producciones cerámicas, marcado por la desaparición de la rocalla en la moda textil, lo que permitió la llegada de formas más pausadas y de composiciones más acordes con la seriación y la igualación de los diseños por piezas, de manera que la mecanización de la fabricación cerámica fuera posible. Se trató de una ornamentación de meandros y acantos, pero sobretodo de una atemperación de la asimetría que distinguía de los períodos precedentes al gusto academicista. Los motivos más comunes de la cerámica arquitectónica fueron los zarcillos de acanto derivados de los diseños más neoclásicos y próximos al arte vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; aparecieron meandros, especialmente los rectilíneos, acompañados normalmente de zarcillos de acanto derivados de los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Academia y de la colección Lafora de la Real fábrica de Cerámica del Conde de Aranda de Alcora; los acantos con hojas dispuestas en una alineación en meandro curvo o formando tirabuzones, también derivados, entre otros, de los dibujos de Benito Espinós (1748-1818) en el concurso de pensionados por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, luego copiados por Josep Rosell y Juan Llácer en la década de 1830²; las laureas, combinadas con los diseños anteriores y ordenadas geométricamente en forma de manojos abrazados por cintas cruzadas, popularizadas a partir de repertorios como el de Pergolesi o el de Pierre Lavallo en 1795; las hojas de vid, realizadas con gran realismo, incluyendo pedúnculos y

zarcillos, recordando los papeles pintados de J.B. Reveillon, de origen parisino, difundidos desde la década de 1780, así como los diseños de los azulejos ingleses popularizados entre 1750 y 1755, o las estampaciones textiles de inspiración otomana del siglo XVI, los bordados Sekyros, los Jannina, damascos italianos, etc³; los tallos lineales con proliferación de hojas en espiga; listeles quebrados; clavellinas derivadas de los modelos textiles de hojas de parra; etc.

El ejemplo más claro de la influencia textil lo constituyeron los azulejos estarcidos con combinación de acantos, bandas y guirnaldas, y especialmente las flores a "l'indienne", comunes entre los repertorios ornamentales europeos desde el siglo XVII. La seda francesa, holandesa e inglesa recurrió a estos modelos desde 1648, año de la fundación de la manufactura sedera de Marsella. Del soporte textil pasó al papel pintado de revestimiento, ya con composiciones asimétricas rococós. Desde que en 1759 Madame Pompadour consiguió que se suprimiera la prohibición de importar seda a Francia, los repertorios de flores indianas y turcas fueron aumentando progresivamente hasta su máxima difusión en los años finales del siglo XVIII. Puesto que Valencia se inspiró

1 El repertorio ornamental de Watteau y Boucher se editó en 1727, el de Watteau y G. Huquier en 1730, los dibujos de Jacques de Jalone y Jean Baptiste Guelard en 1733, las series ornamentales de G. Huquier y P. V. Aveline en 1735, y los bocetos de Jean Mondon el Joven en 1736. Ya en la década de 1740 se publicaron los repertorios ornamentales de P. E. Babel (1740), F. de Cuvilliers y C. A. Lespilliez (1740), A. Peyrotte y G. Huquier (entre 1740 y 1750), Boucher y Conchin el Joven (1745), los dibujos de J. S. Klauber y G. B. Göz (sobre 1745), o los de G. P. Rugendas el Joven, C. Füer, J. G. Haid, y J. A. Stockmann (antes de 1750). Mientras, en Valencia, excepto dibujos aislados, hay que esperar a los audaces dibujos para orfebrería de R. Llansol (1760), C. Pino (1762), J. López (1762), M. Joan (1762), J. B. Viñeta (1763), M. Andrés (1763), A. Romero (1764) o P. Balero (1771), o a las excepcionales obras de Ignacio Vergara, Hipolito Rovira y Luis Domingo, coincidentes en el proyecto de construcción del palacio del Marqués de Dos Aguas planteado ya en 1740. En BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Labor, Barcelona, s.d.

2 *Ibidem*.

3 Estos diseños estuvieron muy difundidos entre las manufacturas textiles valencianas, e incluso fueron conocidos a través de la decoración tradicional manierista dieciochesca o los esgrafiados barrocos, como los de la iglesia parroquial de Alginet (Valencia). En PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Cerámica Arquitectónica Valenciana. Los azulejos de serie (s. XVI-XVIII)*. 2 tomos, Diputación de Castellón y Consell Valencià de Cultura, Oliva, 1996.

mayoritariamente en los diseños franceses, fue a partir de la liberalización del mercado francés cuando se conocieron masivamente estos modelos⁴. Mención especial merecen los diseños tomados de las alfombras, en especial las inglesas de estilo victoriano y las españolas de estilo Carlos IV, dispuestas con dos ejes de simetría, algo muy característico de los azulejos de cuarto ornato, dando lugar a una extensa producción de coronas de flores divididas en cuatro azulejos.

Como vemos, la relación entre la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la industria de la seda era común, mientras que a su vez, los diseñadores de cerámica reconvertían motivos decorativos no cerámicos provenientes sobretudo de los catálogos textiles y del papel pintado, simplificándolos y simetrizándolos para que fuesen adaptables a un proceso de seriado mecánico.

No tan conocida es la vinculación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos directamente con la fabricación cerámica, no obstante, la figura de Ferrer Minyana prueba una situación paralela a la de la seda.

La creación, en 1727, de la Fábrica de Cerámica de Alcora por don Buenaventura Pedro de Alcántara Jiménez de Urrea y Abarca de Bolea, Conde de Aranda, supuso la llegada de pensiones en Sèvres, París o Valencia de sus mejores técnicos y pintores, así como la contratación de los más destacados ceramistas especializados de toda Europa, en busca de la ansiada porcelana. La fábrica de Cerámica de Alcora comenzó su producción con una plantilla de 106 operarios especializados, y si bien, la mayoría de los directores de los departamentos eran de los alrededores, como los ceramistas Miguel Soliva y Cristóbal Mascarós, el escultor José Ochando y los pintores Jacinto y José Causada, Cristóbal Cros, Vicente Serranía, Julián López y Vicente Ferrer; el IX Conde de Aranda confió la dirección de la fábrica a personal experimentado, especialmente de Sèvres y Moustiers, como lo fueron Eduardo Roux, Juan Berain y José Olerys⁵. La aparición de estos artistas extranjeros resultó una novedad en la historia de la cerámica española, basada hasta entonces en gran parte en la espontaneidad de los talleres y en la formación empírica y popular de los alfareros.

Fallecido en 1749 el Conde Buenaventura, heredó la manufactura su hijo don Pedro Pablo, que compaginó su afición a la cerámica con sus múltiples quehaceres como embajador de Fernando VI en Portugal y Polonia, embajador de Carlos III en Francia, y se-

cretario de Estado de Carlos IV. El X Conde de Aranda intentó renovar la desigual marcha de la manufactura buscando producir porcelana chinesca con arcilla alcorina. Este empeño llevó al Conde de Aranda a desembolsar grandes cantidades de dinero y a descuidar la producción de loza.

En esta segunda etapa de la Fábrica de Cerámica de Alcora, los operarios especializados nacidos en Alcora o alrededores aumentaron, dada la progresiva experiencia que la manufactura producía entre las gentes del lugar. Pintores ya consolidados en la Fábrica como Ochando, Cristóbal Cros, Cristóbal Gasch o Francisco Grangel, continuaron pintando en Alcora; aunque se siguió dejando la dirección en manos de técnicos principalmente franceses como Francisco Haly, Francisco Martín, Pierre Cloostermans o del sajón J. Christian Kniffer.

El X Conde de Aranda introdujo en la fábrica a artistas españoles cuya formación había supervisado personalmente; es el caso del pintor Vicente Alvaro Ferrando, el escultor Julián López, el moldeador José Villar o el también pintor José Francisco Ferrer Minyana.

Junto con las pensiones a estos artistas, hay que considerar la frecuente ansia de los pensionados por establecerse por su cuenta, lo que les instigaba a participar, aún siendo estudiantes, en el desarrollo de otras empresas. La huida de operarios de Alcora para desarrollar sus propios deseos empresariales fue relativamente común, al igual que en las manufacturas europeas. Debemos entender que la vida profesional en la fábrica no era sencilla y, a pesar de las mejoras introducidas por el X Conde de Aranda, las jornadas laborales eran muy largas, sujetas a un férreo control, poco remuneradas, etc., hechos que contribuían a que muchos operarios especializados se aventuraran a la

4 Se conserva un excelente repertorio ornamental en el zócalo de la iglesia de Los Santos Juanes de Meliana (Valencia), fabricados en 1792, y en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia), así como en los azulejos del Hospital General de Valencia, actualmente en la colección Zenón de Valencia. En PÉREZ GUILLÉN, *Op. Cit.*

5 Vid las monografías: ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, *M Historia de la cerámica de Alcora. Estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artífices. Antiguos reglamentos de la misma*. Imp. Fortanet, Madrid, 1919. SÁNCHEZ ADELL, J. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora*. I.V.E.I., Valencia, 1973.

creación de sus propias manufacturas.

Manuel Escrivá de Romaní, refiriéndose a la fábrica alcorina, constató:

[...] el malestar que las constantes quejas de los artistas contra la dirección de la fábrica originaron, y la no menos crónica rivalidad que entre ellos existía, fueron causas, más que sobradas, de que despedidos algunos, forzosa o voluntariamente, establecieron talleres independientes, que en la misma villa de Alcora, donde se abrieron cuatro, en las inmediatas de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, llegaron a hacer seria competencia a la manufactura de Aranda, por los años 1784, 85 y 86.⁶

Juan Bautista Nebot (Alcora 1738-1794) fue el primer obrero rebelde de la fábrica del Conde de Aranda, donde había demostrado grandes dotes como pintor. En 1778 se estableció en Onda (Castellón), con la colaboración de Mariano Jacinto Causada, "maestro de colores y jaspes",⁷ hasta que éste último fue encarcelado por robar moldes en la Fábrica de Alcora, al igual que había hecho su padre José Causada con la intención de venderlos a la fábrica de Talavera.

Juan Bautista Nebot debió de trabajar en la fábrica de M. Guinot, pues coincide la fecha de la fundación de la fábrica de Onda con la huida de éste en 1778, hasta que "despedido de la fábrica por haber llevado recetas de colores y barnices de la de Onda, volvió a la de Alcora en 1789"⁸.

Conocemos la existencia de varios operarios llamados Vicente Ferrer, que protagonizaron diversas fugas y que en ocasiones han sido confundidos entre ellos. Vicente Ferrer Carnicer fundó una fábrica en la misma Alcora; mientras que Vicente Ferrer, escultor en Alcora entre 1783 y 1789, creó otra en Ribesalbes, al igual que su compañero José Francisco Ferrer Minyana. Este último fue sin lugar a dudas el mayor artífice de la Fábrica del Conde de Aranda, en cuanto a pintura se refiere. Nacido en Alcora en 1746, resumió en su vida las características de un pintor formado de la mano del Conde de Aranda. Perteneciente a una familia al servicio de los Urrea desde la fundación de la manufactura, se adentró en el mundo de la pintura gracias a su padre, otro operario también llamado Vicente Ferrer, pintor en la primera época de la Fábrica, al que no debemos confundir ni con el escultor Vicente Ferrer ni con Ferrer Carnicer, anteriormente mencionados.

Desde niño tuvo la opción de aprender los secretos de la pintura y la fabricación cerámica, siendo con-

tratado en 1761, a la edad de quince años, como aprendiz de pintura sobre loza. Pronto destacó dentro de la manufactura, donde fue operario de la sección de pintura sobre porcelana. En 1767, el Conde de Aranda, como ya había hecho en otras ocasiones, decidió enviarlo a Valencia, a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde el joven José Francisco Ferrer tendría la oportunidad de estudiar bajo las notables enseñanzas de pintores como Camarón y Maella. En 1769 intentó conseguir un puesto como Académico de Mérito en la Academia de San Carlos, pero en aquella ocasión su obra *Tránsito de San José* no gustó⁹.

Bajo la influencia del Conde de Aranda, José Francisco Ferrer perfeccionó su arte pictórico, aunque pronto tuvo que atender a las solicitudes de su mecenas, puesto que el interés del Conde se basaba en la especialización de su pintor en los temas florales, con el fin de poder aplicar lo aprendido en sus años de formación académica al oficio cerámico.

En el último cuarto del siglo XVIII, Valencia conservaba todavía, alrededor de la industria de la seda, la estética del Rococó que unos años antes había conquistado Europa, y que por supuesto interesó al X Conde de Aranda y a la Fábrica de Alcora. Unida a esta tradición, desde 1775, la industria de la seda aportaba una inconmensurable cantidad de diseños florales que fueron un verdadero campo de experimentación para pintores.

José Francisco Ferrer no se dedicó exclusivamente a los temas florales, consiguiendo incluso el primer premio de la clase de pintura en 1776, en la Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia, con la obra *Santo Tomás y el Virrey visitando el Hospital general*, conservada en el Museo de la Academia hasta que fue destruida en la guerra de la Independencia, ya que no existe constancia de ella en 1815. No obstante, el Conde de Aranda dio por terminada su formación al ganar el concurso de 1779 del gremio de la seda, pintando un florero; el mismo año que había sido asignado al género de flores y adornos para tejidos en la citada Academia. En 1780, José Francisco Ferrer, volvió a la Fábrica de Alcora, siendo nombrado Intendente General y Director de la Fábrica.

6 ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, M. *Op. Cit* p. 182.

7 *Ibidem*, p. 158.

8 *Ibidem*.

9 GASCÓ SIDRO, A. J. *Dos siglos de pintura castellanense*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.

Aunque desconocemos sus razones, podemos pensar que su no muy buena posición en la manufactura alcoreña y los conocimientos adquiridos, decidieron a José Francisco Ferrer Minyana a independizarse en 1782. Eligió Ribesalbes, pueblo cercano a Alcora, con similares características en cuanto a lo referente a la arcilla que lo rodea. La fábrica de Ferrer establecida en esta localidad castellanense, comenzó muy pronto a hacer la competencia a la de Alcora, y empezaron entonces los esfuerzos del Conde de Aranda por separar la loza producida en su factoría, de las otras fábricas nacidas a su sombra, y mayoritariamente dirigidas por capataces instruidos bajo su propia mano.

El 6 de diciembre de 1795, José Francisco Ferrer consiguió el título de Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia¹⁰, donde había destacado como buen pintor de temas ornamentales, debido a su profesión (destacan cuatro floreros en el Museo Provincial de Barcelona). No obstante, se conservan otros cuadros suyos de temática religiosa y excelente factura, especialmente *Jesús arrojando a los mercaderes del templo*, obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, según decía ya el Barón de Alcahalí en 1897, con la que consiguió la citada plaza de Académico de Mérito. José Francisco Ferrer se había convertido en un pintor de cierto prestigio, e incluso llegó a promover la creación en Valencia de una Academia de Dibujo, de la cual él habría sido el director, mientras que el patrocinio, descartado el Conde de Aranda, hubiera corrido a cargo de los fabricantes de seda de la capital. Finalmente no se llevó a cabo, y José Francisco Ferrer, volvió a Ribesalbes.

En su estilo pictórico debió de influir mucho su vinculación a la Fábrica de Alcora (influencia en ambas direcciones), especialmente en sus repertorios ornamentales. Por ejemplo, piezas pertenecientes a la «familia Lafora» de la Fábrica del Conde de Aranda, presentan una decoración a base de zarcillos antropomorfos, meandros, prótomos de león, etc., que podrían atribuirse al círculo de José Francisco Ferrer, pues coinciden con los modelos realizados en la Sala de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos, donde estudió el citado pintor, por maestros dibujantes como Josep Rosell (1778-1853) y Vicente Catalá (1801-1825), y que se conservaban en las colecciones de estos pintores en la Academia de San Carlos. A su vez, estos dibujos provienen de los repertorios de Jean Baptiste Huet (1745-1811), Louis Maria Bonne (1743-1793), Etienne Lavallé (1735-1803), L. Guyot (1756-1808) y Michelangelo

Pergolesi (1771-1801); lo que era del gusto alcorino puesto que el Conde de Aranda pretendía dotar a las obras producidas en su fábrica de un academismo renovador, de moda en la corte y en las clases altas desde la creación, en 1752, de la Academia de San Fernando de Madrid.

En 1798, el X Conde de Aranda murió sin descendientes, heredando la manufactura el Duque de Híjar. Las pocas innovaciones sufridas en la Fábrica de Alcora, y la competencia, hicieron entrar en declive esta empresa. El Duque de Híjar llamó a trabajar a su fábrica al propio José Francisco Ferrer, intentando que la calidad del pintor se aunase a la desaparición de la principal fábrica competidora. Ferrer aceptó, pero no sólo no cerró la fábrica de Ribesalbes, sino que sustrajo moldes alcorinos para su utilización en su fábrica. Ello le obligó a dimitir al poco tiempo. Cuando José Francisco Ferrer murió en Valencia, el 4 de diciembre de 1815, había dejado en este pueblo el germen de una industria cerámica que ya entonces se había extendido, y que ha perdurado hasta nuestros días.

El trabajo en manufacturas valencianas de estudiantes de la Academia de San Carlos no fue, por tanto, extraño. De hecho, José Francisco Ferrer nunca se desentendió de sus intereses en Valencia, creados en sus años de estudio, que como hemos visto fueron importantes, e incluso manifestó siempre una clara intención de establecerse en la capital, donde finalmente murió.

De lo que no cabe duda es de que los estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia permitieron a Ferrer competir en calidad y precio con la fábrica de Alcora, al menos hasta que en julio de 1789, la Junta de Comercio prohibió el establecimiento de más obradores, y la ampliación, venta o traspaso de las fábricas, excepto al propio Conde de Aranda.

A pesar de todo, la fábrica de Ferrer Minyana en Ribesalbes prosiguió limitando su producción a la imitación de la loza alcorina; imitación basada en la similitud de las arcillas y en la calidad de los laborantes, encabezados por los mismos propietarios. El buen funcionamiento de la fábrica de Ribesalbes la reflejó Cavanilles en 1795¹¹, puesto que

10 La pintura de Ferrer Minyana se catalogó en el proyecto *Pintura religiosa del siglo XIX en Valencia*, dirigido por el profesor Rafael Gil Salinas, con el patrocinio del IVEL. La obra se conserva aún inédita.

11 CAVANILLES, A. J. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*. Imp. Real, Madrid, 1795, edic. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Estella, 1991, p. 100.

en su viaje pasó primero por Alcora, donde visitó la Fábrica del Conde de Aranda, y se encaminó luego a Ribesalbes, donde pudo comparar la fábrica de José Francisco Ferrer con la alcorina. Por sus comentarios deducimos una relativa similitud en cuanto a la calidad e importancia de la producción, naturalmente sin olvidar las dimensiones y la cualificación de los operarios de la manufactura alcorina. Un testimonio similar nos ofreció Bernardo Mundina en 1873¹², historiador y pintor ondense, ya en 1873, cuando la industria de la loza blanca en Ribesalbes había alcanzado un nivel importante, prácticamente desaparecida la manufactura del Conde de Aranda en Alcora. Los motivos de la calidad de la cerámica de Ribesalbes, hay que buscarlos en el hecho de que, junto a José Francisco Ferrer, parece ser que colaboraron los pintores ceramistas Alvaro y José Mascarós, artistas de la Fábrica de Alcora, resultando este último el principal pintor de porcelana alcorina. La producción, por tanto, era de excelente calidad. De la fábrica de Ribesalbes salieron composiciones de herencia chinesca y azulejos de género, que imitaron la corta producción alcorina, pero esta vez, muy por debajo de la calidad de las piezas del Conde de Aranda. Lo más destacable fueron los pequeños paneles con escenas chinescas, arquitecturas fingidas, etc., cubriendo el centro del azulejo o del panel, y dejando el resto de color blanco¹³.

Finalmente, el declive de la fábrica de Alcora llegó a tal extremo que el Duque de Híjar, heredero de la manufactura alcoreña en 1798, enajenó la fábrica

a la familia Girona, convirtiéndose en una simple fábrica de loza que alcanzaba una calidad incluso inferior a alguna de las fábricas que habían surgido de su seno.

12 MUNDINA MIRALLAVE, B. *Historia, Geografía y Estadística de Castellón*. Imprenta Rovira Hermanos, Castellón, 1873, edic. Confederación Española de Cajas de Ahorro, Barcelona, 1988., p. 415.

13 En el Museo del Azulejo de Onda, se conservan azulejos con pequeñas flores, cuyos diseños provendrían de las estampaciones sobre seda, atribuidos a la mano de José Francisco Ferrer; pero esta atribución se basa en la afinidad de colores utilizados: colores suaves, destacando las gradaciones de óxido de manganeso, aunque es común que aparezca el rojo anaranjado del óxido de hierro y un azul de óxido de cobalto de baja coloración. El hecho de no haber constatado muestras en los alrededores, y la falta de diferencias respecto a los azulejos de flores valencianos, nos hace pensar que esta producción proviene de la capital del Reino, aunque se podría pensar que José Francisco Ferrer intervino en la producción de azulejos de flores en su época de estudiante de la Academia de San Carlos.

Los azulejos de Ribesalbes coinciden en las medidas con las comúnmente utilizadas en Valencia, 21 x 21 cms., diferenciándose tan sólo en su peso, de unos 450 gramos frente a los 500 gramos que llegan a sobrepasar los valencianos, debido a la ligereza de la pasta de los primeros. No obstante, esta ligera diferencia, no es tan evidente en los azulejos de flores del Museo del Azulejo de Onda, que son con toda probabilidad de origen valenciano, aunque no descartamos la mano de José Francisco Ferrer en su ejecución.

VIGENCIA DEL ESTATUTO NOBILIARIO EN LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

VALENTÍN DE CÉSPEDES ARÉCHAGA¹

This work is a historic study, of the Statutes of Foundation delivered by the Kings to the Royal Academies of Fine Arts from Spain. After a detailed analysis, you are arrived to the conclusion that the only Academy that legally maintains the statute of nobility for their members is the Royal Academy of San Carlos de Valencia. This privilege stays until our days, because the Royal Order that granted this honor, was never suspended.

Las Reales Academias de las Nobles Artes, desde sus comienzos, con juntas preparatorias, erección y su normal funcionamiento académico, tuvieron durante el periodo 1757 - 1818, tres grandes problemas:

- 1.- Las continuas injerencias de los gremios en los asuntos de las Academias.
- 2.- El intrusismo de instituciones, tribunales, cofradías, etc., que habilitaban para el ejercicio de las artes, sobre todo en arquitectura.
- 3.- La contratación por parte de los ayuntamientos y cabildos, de habilitados sin haber sido examinados por las Academias.

Ante esta situación, se promulgaron un conjunto de reales órdenes, cédulas y resoluciones para paliar las discordias.

Las injerencias continuas de los gremios, dan la clave, del por qué a San Fernando y San Carlos, les fue concedido el Estatuto Nobiliario, dos de las cuatro Reales Academias de las Nobles Artes. Fray Benito Jerónimo Feijoo, que criticó con duras palabras a la nobleza ociosa, exaltó al mérito como nuevo timbre de nobleza, que de hecho fue reconocido por los reyes de la Ilustración², como veremos.

Para la mejor comprensión de lo expuesto, vamos a realizar el estudio de forma cronológica. Y será una exposición documentada y crítica, como señala el padre Feijoo, cuando dice que las dos cualidades esenciales del historiador son el desapasionamiento y la

imparcialidad, a la vez que una lectura muy frecuente y selecta³. El amor a la verdad, el espíritu crítico y el afán innovador son los tres pilares esenciales sobre los que se asienta la acusada vocación y la firme actitud científica del monje gallego⁴, que nosotros trataremos de imprimir a estas líneas.

Las conclusiones finales nos darán las claves sintetizadas del presente trabajo como "suma y sigue".

ANÁLISIS HISTÓRICO.

1752 (12 de abril).- Creación de la Academia Real de las tres Nobles Artes con el título de San Fernando, dotándola de estatutos; siendo protector José de Carvajal.

- 1 Licenciado en Ciencias Económicas y Empresariales. Diplomado en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria.
- 2 Véase CIERVA, Ricardo de la. *Historia General de España*. Feijoo la crítica convertida en ambiente. Páginas 208 y 209 del Tomo VII. Madrid, 1983. Editorial Planeta.
- 3 Véase PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Proyección y actualidad de Feijoo*. Feijoo y la historia. Página 212. Madrid 1965. Instituto de Estudios Políticos.
- 4 Idem, página 215.

1757 (30 de mayo).- Fernando VI renueva su creación, anula los anteriores estatutos y aprueba otros nuevos⁵. Siendo protector Ricardo Wall.

En el Real Despacho se concede a la Academia la facultad de titularse Real Academia de San Fernando, de usar su propio sello y armas, y de autorizar con él los títulos, despachos y documentos que expidiere. A la casa de su residencia se concedió el título de Casa Real, y todos los honores, exenciones y prerrogativas que gozaban las Casas Reales del rey.

Para evitar las continuas injerencias de los gremios⁶ en los asuntos de la Academia y para mantener el sentido aristocrático que pretendía el anterior protector, se concede el estatuto nobiliario. El estatuto XXXIV manifiesta⁷: "*A todos los Académicos profesores⁸ - académicos de mérito - , que por otro título no la tengan, concedo el especial privilegio de nobleza personal con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones que la gozan los hijosdalgo de sangre de mis reinos. Y mando, que se les guarden y cumplan en todos los pueblos de mis dominios donde se establecieren, presentando el correspondiente título o certificación del Secretario, de ser tal Académico.*"

Por tanto, el ser creado académico de mérito, era obtener la nobleza de forma automática gozando de las prerrogativas y exenciones de los hijosdalgo de sangre⁹.

1757 (30 de mayo).- Prohibición a que deben sujetarse los profesores de las tres nobles artes.

El estatuto XXXIII de San Fernando, recogido en la Ley II, Título XXII, del Libro VIII de la NR inhabilita los títulos obtenidos fuera de la academia: *Mando, que desde el día de la fecha de este mi despacho por ningún Tribunal, Juez o Magistrado de mi Corte se conceda a persona alguna título o facultad para poder medir, tasar o dirigir fábricas, sin que preceda el examen y aprobación, que le de la Academia, de ser hábil y a propósito para estos ministerios; y cualquiera título, que sin estas circunstancias se conceda, lo declaro nulo, y de ningún valor ni efecto.*

1764 (8 de noviembre).- Nombramiento de maestros titulados por ciudades capitales de provincia y catedrales y su examen por la Academia de Artes¹⁰.

Teniendo consideración, así a lo que exponen los Fiscales como al dictamen del Consejo, vengo en que los Maestros asalariados con sueldo crecido, que nombren en adelante las ciudades capitales de provincia o las Catedrales, hayan de estar precisamente examinados por la Academia de San Fernando antes de la vacante y antes de obtener el título en el Consejo, si vinieran a esta Corte, o residieren en ella; y los que no pudieren venir a Madrid,

deban ser examinados y aprobados por los Maestros que ya lo estén por la Academia, y que ella misma nombre para el caso.

Así mismo, el rey establece las formalidades que debían concurrir en los exámenes.

1768 (14 de febrero).- Creación en Valencia de una Academia Real de las Artes, con el título de San Carlos. Carlos III por real cédula dada en el Pardo¹¹.

En los 31 estatutos fundacionales, no se concedió el estatuto nobiliario por decisión del protector Grimaldi (1763 - 1777).

1777 (22 de junio).- La Academia de San Carlos se veía combatida por los Gremios y Cofradías que creaban un ambiente hostil, en el mundo artístico, que no se resolvería hasta la *intervención de Florida-blanca*¹².

Tal y como prevenía¹³ *que si en algún tiempo pareciere conveniente a la Academia, que se mude, añada o suprima alguno o algunos de estos estatutos, tengan facultad para consultarme por medio de la dicha Academia de San Fernando la novedad que pretenda, con sus motivos, causas y razones, a fin de que en su vista resuelva yo lo mas conveniente.*

En virtud de esta facultad, San Carlos presenta un Memorándum, ante Carlos III, en donde se dice que el Alcalde del Crimen de la Audiencia de Valencia había condenado a tres académicos de mérito de San Carlos, al pago de contribuciones gremiales.

Se trata de una injerencia de un gremio a la Academia.

Mediante el estatuto XXXI, 15 de San Carlos: *Para asegurar el acierto en los casos y cosas no prevenidas en los presentes estatutos, es mi voluntad que en ellos se arregle la Academia a lo que se dispone en los de la de San Fernando; y cuando o no la sea adaptable, o no se halle*

5 Ley I, Título XXII, Libro VIII. Véase: *Novísima Recopilación de las Leyes de España, dividida en XII libros*. Madrid, 1805-1829: ed. Sancha y Julián Viana Razola. [desde ahora NR]

6 Véase: AZCÁRATE RISTORI, José María: *Real Academia de San Fernando*. Pág. 79: Las Reales Academias del Instituto de España.

7 *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1757: ed. Gabriel Ramírez, impresor de la Real Academia.

8 El privilegio se concedía a aquellos individuos, que siendo arquitectos, pintores, escultores y grabadores, eran creados Académicos de Mérito.

9 Ley I, Título II, Libro VIII. NR.

10 Ley VI. Título XXII. Libro VIII. NR.

11 Ley III, Título XXII. Libro VIII. NR.

12 AZCÁRATE RISTORI, José María: *Op. cit.*

13 Párrafo 7, Ley III, Título XXII, Libro VIII. NR.

resolución en ellos, quiero que consulte y confiera con dicha mi Academia, pues como cabeza de todas las del Reino ha de cuidar de sus progresos y aciertos.

La consulta fue directa al Rey y no pasó por San Fernando.

El conde de Floridablanca, que ya era primer secretario de estado y despacho es nombrado Protector de la Academia para el periodo 1777 - 1792. Y resuelve el conflicto entre gremio y academia de la misma forma que Well:

Por Real Resolución de S.M. de 22 de junio de 1777 Carlos III concede el estatuto nobiliario a San Carlos "En que se declara varios puntos y privilegios concedidos a San Carlos y sus individuos".

Carlos III concedió el privilegio de nobleza a los académicos de San Carlos mediante esta resolución.

... A cuya libertad, honor y separación se agrega el Privilegio de la Academia de San Fernando de Madrid, expresado en el artículo XXXIV de sus Estatutos, que debe seguir y guardar esa Academia, conceptuándole como suyo en virtud de lo prevenido por el artículo XXXI, 15 de los de San Carlos ...¹⁴.

Este privilegio de nobleza habría de apartarles de la actividad de los artesanos, pues perdían el privilegio, si practicaban el arte inscritos en algún gremio. Se pretendía, como indica Bedat, que fuera de la Academia, no se ejerciese ninguna actividad digna de tal nombre¹⁵.

Finalmente, para zanjar el litigio el Rey absolvió a los académicos tan injustamente condenados.

Esta Real Resolución de 22 de junio de 1777 también la recoge don Felipe María Garín cuando dice¹⁶ "el impacto de la Academia es múltiple y diverso en su valoración. Positivo, sin duda, en lo que supuso de mejora en cuanto a la consideración social del artista, en Valencia y en todas partes, hasta llegar, después de algún tiempo a cierta estimación casi nobiliaria, que, precisamente Carlos III, hizo efectivo, personal, pero no transmisible por herencia..."

Como exponen Bérchez y Corell¹⁷, el título de arquitecto, en su concepción académica original, rozaba el carácter gremial, por el contrario, el grado de académico, sin duda influenciado por el academicismo francés, se acercaba más a la concepción artística. Tal es así que en un principio, al formularse los Estatutos de 1768, el académico de mérito junto con los grados de honorario y supernumerario se concibe como un grupo restringido, celador de las directrices académicas, volcado casi exclusivamente a la enseñanza.

1782 (27 de abril).- Libertad de los escultores para pintar y dorar piezas propias de su arte¹⁸.

Cuando parecía que con la concesión del estatuto nobiliario a San Fernando y San Carlos el problema de las injerencias entre los gremios y las academias quedaba resuelto, aparece de nuevo. Lo que creían haber resuelto Wall y Floridablanca con la concesión del privilegio se muestra ineficaz. Carlos III adopta otras medidas más contundentes, por real resolución de 15 de abril y cédula del Consejo de 27 de abril, declara por punto general: Que si los gremios molestan a los escultores, tendrán pena de cuatro años de destierro. Si fuese al revés, los gremios pedirán reconocimiento judicial de sus talleres. Si fuese mentira su demanda, se les impondrá cuatro años de destierro y al gremio 50 ducados de multa ...

1783 (16 de febrero).- Real Cédula en que S.M. Carlos III aprueba la erección en la ciudad de Valladolid de una Real Academia con el título de la Purísima Concepción para la instrucción en las matemáticas y el dibujo. Germen de la futura Real Academia de nobles artes de La Concepción.

Esta Real Cédula no está recogida en la Novísima Recopilación. Su institución como centro de enseñanza se retrasará como veremos más adelante.

1783 (14 de septiembre) y 1785 (1 de mayo)¹⁹.- Libre profesión de las nobles artes de dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado.

Las Nobles Artes del Dibujo, Pintura, Escultura y Arquitectura y Grabado queden enteramente libres, como está mandado, respecto a la isla de Mallorca, para que los particulares aficionados, y cualquiera otro sujeto, así nacional como extranjero, las ejerza sin estorbo ni contribución alguna; baxo la multa de 200 ducados, aplicados por terceras partes al Juez, Cámara y persona a quien se pusiese el estorbo y además 4 años de destierro al que lo intentare, y de privación de oficio al Juez que lo mandare.

14 Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828. Páginas 9 a 14. Valencia, 1828: ed. Imprenta Benito Monfort.

15 AZCÁRATE RISTORI, José María: *Op. cit.*

16 Véase: GARÍN Y ORTÍZ DE TARANCO, Felipe: *Historia del Arte de Valencia*. Páginas: 277 y 278. Valencia, 1978. Publicación de la Caja de Ahorros de Valencia (BANCAJA) con motivo del Centenario de su fundación.

17 Véase: BÉRCHEZ, Joaquín. CORELL, Vicente: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia (1768 - 1846)*. Valencia, 1981. Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Pág. XXIV y XXV.

18 Ley IV. Título XXII. Libro VIII. NR.

19 Ley V. Título XXII. Libro VIII. NR.

Si cabe, es igual como la Ley IV pero con mayor severidad.

1784 (24 de junio).- *Sobre las obras de Templos y demás lugares sagrados, comunicada por el Excmo. Señor Conde de Floridablanca, primer Secretario de Estado y del Despacho, y Protector de las nobles Artes* ²⁰.

En la exposición de esta Real Orden se manifiesta, el deseo del Rey es promover las tres Nobles Artes, creando y dotando varias Academias para facilitar su estudio, honrar a sus Profesores, y distinguir su mérito; es causa de que S. M. procure todos los medios que puedan contribuir a tan loable objeto ...

1786 (28 de octubre).- *S. M. el Rey, en San Lorenzo de El Escorial aprueba los Estatutos²¹ para la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid.*

1787 (28 de febrero).- *Observancia del estatuto 33 de la Academia de San Fernando; y requisitos para los títulos y nombramientos de arquitectos y maestros de obras²².*

A la fecha de 1787 con el conjunto de leyes contra los gremios se terminó el problema, pero continuaban floreciendo el intrusismo a la hora de habilitar títulos y la falta de contratación de académicos de mérito para el cargo de arquitecto mayor de ayuntamiento.

La ley dice entre otras cosas: *Advirtiendo el Rey que hay sobrada negligencia en observar lo mandado en los Estatutos de las Reales Academias de San Fernando y de San Carlos sobre la aprobación de arquitectos y maestros de obras ... Así mismo manda S. M. que los arquitectos o maestros mayores de las capitales y cabildos eclesiásticos principales del reino, sean precisamente Académicos de Mérito de San Fernando o San Carlos, si fuere en el Reino de Valencia.*

1792 (18 de noviembre).- *Por cédula dada en San Lorenzo, se erigió otra Academia de las tres nobles artes en Zaragoza, bajo el título de San Luis²³.* Siendo el duque de Alcudia consejero de S. M. y Primer Secretario de Estado y Despacho.

Aranda era partidario de la creación de San Luis, frente a Floridablanca quien se oponía. 1792 es el último año en que Floridablanca es protector.

Por lo que al ser nombrado Godoy nuevo protector, se crea ésta nueva Academia.

El 11 de abril de 1793, Aranda es elegido Primer Académico de Honor de la Academia. Los estatutos son los mismos que los de San Carlos. Cuando se concedió el estatuto nobiliario a San Fernando y San Carlos, se creyó necesario para evitar las injerencias de los gremios, en 1792 solucionado el problema de injerencias, Carlos IV no consideró necesario conceder el privilegio.

1800 (17 de agosto) y 1801 (8 de enero).- *Real Orden y provisión del Consejo sobre cumplimiento de la ley precedente de 1787 sobre nombramientos de arquitectos y maestros de obras, sus requisitos y títulos²⁴.*

Es una repetición de la circular expedida por la vía de Estado el 28 de febrero de 1787, por lo que se deduce el incumplimiento de esta disposición.

1802 (30 de julio).- *Carlos IV concede los mismos privilegios a la Purísima Concepción²⁵, que los que concedió a San Carlos 14-II-1768 y San Luis 18-XI-1792²⁶.*

Se trata de las fechas correspondientes a los estatutos fundacionales.

Fue en 1777 cuando Carlos III concedió el estatuto nobiliario a San Carlos.

Carlos IV no quiso conceder a la Purísima Concepción el privilegio por los mismos motivos que tampoco lo concedió a San Luis, ya no era necesario.

1805 (15 de julio).- *Por Real Cédula de Carlos IV fue ordenada y promulgada la Novísima Recopilación como Ley del Reino.* La Novísima Recopilación es el último monumento de la antigua legislación española, es una compilación general de las leyes de España. Muy poco diremos aquí de la historia de este nuevo código, ni de los jurisconsultos que tuvieron parte en su confección. La real cédula de Carlos IV, en que se le dió fuerza legal, explica detalladamente todas las circunstancias que mediaron en la ejecución de la obra, las personas que sucesivamente fueron encargadas por aquel monarca de un trabajo tan importante y las dificultades que hubo de vencer hasta verlo concluido²⁷.

20 *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828.* Páginas 39 a 45. Valencia, 1828: ed. Imprenta Benito Monfort.

21 Impresos en 1789 por don Manuel Santos Matute, impresor de dicha Real Academia.

22 Ley VII. Título XXII. Libro VIII. NR.

23 Nota 1. Ley III. Título XXII. Libro VIII. NR. Véase: *Los Códigos Españoles concordados y anotados.* Madrid, 1860: imprenta de La Publicidad. Puesto que la NR en su edición original no está anotada.

24 Ley VIII. Título XXII. Libro VIII. NR.

25 Véase: *Estatutos y Privilegios de la Real Academia de la Purísima Concepción.* Página: 91. Valladolid, 1808. Impresión de Pablo Miñón, impresor de la Academia.

26 Véase: CASTILLO GENZOR, Adolfo: *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.* Páginas: 14 y 15. Zaragoza, 1964.

27 De la Introducción al Tomo VII: *Novísima Recopilación de las Leyes de España.* de la obra: *Los Códigos Españoles concordados y anotados.* Madrid, 1860: imprenta de La Publicidad.

Las correcciones y adiciones comenzaron en 1798. La obra se presentó al Rey en 1802 y aprobada tres años más tarde.

El Título XXII del Libro VIII está dedicado por entero a las tres nobles artes y sus profesores.

En este Título se encuentran la extensa mayoría de leyes, que hasta ahora hemos comentado.

Por último y como referencia a la Novísima Recopilación comentamos las leyes referentes al estatuto nobiliario de los profesores²⁸:

A.- *Los que ejercen las artes de arquitectura, escultura y pintura con plenas facultades, están declarados nobles*²⁹. En aquel momento sólo podían ejercer las nobles artes los Académicos de Madrid y Valencia.

Es nota de la ley "*Modo de proceder en las ejecuciones hasta hacer el remate y pago*" referente a "las personas que no pueden ser presas por deudas", del título de "Juicios ejecutivos".

En 1805, sólo San Fernando y San Carlos daban el título de Académico de mérito a Profesores de sus escuelas que superaban las pruebas de aptitud regladas.

La nota de la Ley, es una declaración de los privilegios de nobleza concedidos con anterioridad.

Carlos III concedió la nobleza a San Carlos, por Real Resolución en 1777, con posterioridad a sus estatutos fundacionales de 1768.

Es una Ley, sólo aplicable a San Fernando y San Carlos.

B.- *Los directores y subdirectores de las Reales Academias están exentos del sorteo para el servicio de reemplazo.*

En la Ordenanza de Carlos IV de 27 de octubre de 1800 "*Para el anual reemplazo del ejército*"³⁰, apartado XXXV, se trata de los exentos del sorteo, para el servicio del reemplazo en el ejército.

Estudiamos esta ordenanza porque como es sabido los hijosdalgo estaban exentos de levas.

La ordenanza proclama estar exentos entre otros:

1- Los hijosdalgo que según el último estado, estén en pueblos de su naturaleza en goce y posesión de hidalguía.

2- Pero no relevo a los hijosdalgo de mis Reinos de la obligación de presentarse voluntariamente, cuando la necesidad del Estado lo requiera.

3- Los novicios de las Órdenes Religiosas.

4- Los Ministros y Oficiales titulares de los Tribunales de la Inquisición.

5- También declaro exentos del servicio a los doctores y licenciados de las Universidades aprobadas en estos Reinos.

6 - Los catedráticos de facultad, los directores y subdirectores - tenientes directores - de las reales academias de las nobles artes.

Esta ley, es únicamente aplicable a San Fernando y San Carlos, ya que las otras dos Academias como veremos más adelante, aún no eran operativas en el sentido académico. De la naturaleza de la ley se deduce que aunque San Fernando y San Carlos gozaban sus profesores de estatuto nobiliario, los académicos de mérito no estaban exentos del servicio militar al menos hasta 1805.

1814 (15 de septiembre).- Por Real Orden, Fernando VII concede a la *Real Academia de San Carlos licencia absoluta del servicio de armas a los académicos y discípulos*³¹.

1818 (17 de octubre).- Por último, hacemos mención a una la real orden de Fernando VII en que considera que las cuatro Reales Academias daban títulos de Académicos de Mérito. Se trata del "*Plan General y Gubernativo para el Gobierno de las escuelas de Nobles Artes*".

En su artículo 5º se dice que *serán vocales natos de estas juntas los consiliarios, académicos de honor y de mérito de San Fernando, San Carlos, San Luis y la Purísima Concepción*³².

CONCLUSIONES DEL PERIODO 1757 - 1818.

De todo esto se puede concluir de manera terminante que:

1.- Los Académicos de San Fernando disfrutaban del privilegio de nobleza personal, por el mero hecho de ser académicos, según dicta el Estatuto XXXIV

28 Por sentencia del supremo tribunal de justicia de 20 de julio de 1846, se declara que las leyes de la NR deben prevalecer sobre las de partida, como derecho supletorio. Apéndice al: *Diccionario Jurídico Administrativo o compilación general de leyes, decretos y reales órdenes dictadas en todos los ramos de la administración pública*. Dirigido por MASSA SANGUINETI, Carlos. Madrid, 1864. Imprenta del Diccionario Jurídico-Administrativo.

29 Nota C. Punto 4. Ley XII. Título XXVIII. Libro XI. NR.

30 Ley XIV. Título VI. Libro VI. NR.

31 *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Página 94. Valencia, 1828: ed. Imprenta Benito Monfort. Académico en sentido genérico es sólo académico de mérito, hoy equivaldría al de número.

32 *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Páginas 102 a 113. Valencia, 1828: ed. Imprenta Benito Monfort.

de San Fernando de 1757. Por medio de estos estatutos se renueva la creación de ésta Real Academia, como vimos anteriormente.

2.- Los Académicos de San Carlos disfrutaban también, del privilegio de nobleza personal, en virtud de la Real Resolución de 1777, que hace de aplicación el estatuto XXXIV de San Fernando en la Academia de San Carlos, desde ésta fecha. Esta resolución se dictó en respuesta a una consulta directamente formulada al Rey desde la academia valenciana.

3.- En consecuencia el hecho de ser académico de mérito en una de estas dos Reales Academias es *acto positivo de nobleza*, de conformidad a lo dispuesto en la Novísima Recopilación. Por acto positivo de nobleza, se entiende uno de los tres requisitos necesarios para la calificación de un individuo como noble de sangre³³.

4.- Las Reales Academias de San Luis de Zaragoza y de La Purísima Concepción de Valladolid, tienen concedidos los Estatutos fundacionales de San Carlos. Por tanto, aquí no tiene efecto el privilegio de nobleza personal de aplicación en la academia de Valencia. Puesto que como hemos visto en San Carlos rige el estatuto XXXIV de San Fernando en cumplimiento de una Real Resolución de fecha posterior a sus estatutos fundacionales.

5.- En el momento de la creación de las academias de Zaragoza y La Purísima, no concurrían las mismas especiales circunstancias (ingerencias gremiales e intrusismo de organismos) que cuando se crearon las de Madrid y Valencia, por lo que no se consideró necesario dotar a sus académicos del privilegio de nobleza.

REFORMA DE ESTATUTOS³⁴.

1846 (1 de abril).- *Real Decreto de la Reina Isabel II, otorgando nuevos estatutos a la Academia de Nobles Artes de San Fernando*³⁵.

El artículo 1º estableció que *el instituto se compondrá de presidente, 6 consiliarios y 60 académicos (12 de pintura histórica, 4 de pintura de país y costumbre, 8 de escultura, 16 de arquitectura, 4 de grabado y 16 que sin profesar ninguna de las nobles artes, sean conocidos por su ilustración y amor a las mismas). Todos los académicos serán iguales en consideración y prerrogativas, sin más distinción entre si que la antigüedad.*

El artículo 2º crea la figura del *académico corresponsal*.

El artículo 3º precisa que *el presidente y los consiliarios serán nombrados libremente de dentro o de fuera de la Academia por el Gobierno, y los académicos, por la misma corporación.*

El artículo 34, es contundente cuando dice: *El gobierno por esta sola vez, elegirá entre los consiliarios y académicos actuales, ya de mérito, ya de honor, los que hayan de componer en cada clase el numero que fijan estos estatutos; los demás quedarán como supernumerarios, conservando los honores, prerrogativas y consideraciones que en el día disfrutaban. En lo sucesivo y hasta que los supernumerarios se extingan, se proveerán las vacantes alternativamente en cada clase; una por nombramiento libre y otra entrando a ocuparla un supernumerario por orden de antigüedad.*

Estos nuevos estatutos ya nada tienen que ver con los otorgados por el prudente rey Fernando VI. En el momento de este Real Decreto en España ya no se hacían padrones municipales con distinción

33 *Ordenamos que en el cuarto o cuartos (por cuarto entiéndase línea), en que hubiere tres actos positivos de limpieza y nobleza, cada una en el acto en que se requiere, se tenga por pasada en cosa juzgada y ejecutoriada; y que en virtud se adquiriera derecho real a los descendientes por línea recta, para quedar calificados por nobles.* Ley XXII, Título XXVII, Libro XI. NR.

34 Véanse las voces: Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando y Academias Provinciales de Bellas Artes, en MASSA SANGUINETI, Carlos: *Diccionario Jurídico Administrativo o compilación general de leyes, decretos y reales órdenes dictadas en todos los ramos de la administración pública.* Madrid, 1858. Imprenta de la Revista de Legislación y Jurisprudencia.

35 *El reglamento de 28 de septiembre de 1845 estableció nuevas reglas para la escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando, la cual fue reorganizada por el Real Decreto de 1º de abril de 1846.* Así mismo: La Española y la de la Historia fueron reorganizadas por Real Decreto de 25 de febrero de 1847, con nuevos estatutos y derogación de los anteriores fundacionales, por Reales Decretos de 24 de agosto de 1859 y 29 de mayo de 1856 respectivamente.

El 25 de febrero de 1847 se creó la Real de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales con igual categoría y prerrogativas de los nuevos estatutos de la Española, la Historia y San Fernando. Finalmente el 30 de septiembre de 1857, se creó la Real de Ciencias Morales y Políticas, con estatutos de 29 de mayo de 1859 con categoría y prerrogativas iguales a las cuatro ya existentes.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Emilio y COS-GAYON, Fernando. *Diccionario Manual de Derecho Administrativo Español para uso de los funcionarios dependientes de los ministerios de Gobernación y Fomento, y de los Alcaldes y Ayuntamientos.* Página 6. Madrid, 1860. Imprenta de los Herederos de Vallejo.

de estados³⁶ (noble y general) por tanto no tenía ningún sentido recoger el antiguo privilegio de nobleza personal de los académicos.

1849 (31 de octubre).- *Real Decreto dando una nueva organización de las academias y estudios de las bellas artes en las provincias de la monarquía*³⁷.

Establece la nueva denominación de "bellas artes" en lugar de la anterior de "nobles artes".

En su artículo 1º establece que habrá academias provinciales de bellas artes en las ciudades de Barcelona³⁸, Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza³⁹.

El artículo 2º afirma que en las demás poblaciones donde actualmente existan academias o estudios de dibujo, se conservarán estos con la denominación de Escuelas de dibujo. Los jefes políticos excitarán a las diputaciones provinciales, sociedades económicas y ayuntamientos para la creación de escuelas de dibujo en las poblaciones donde a su juicio puedan ser convenientes...

Como puede verse el espíritu que animó a los reyes anteriores a erigir academias de la perfección, quedó completamente difuminado con este real decreto, sin duda con finalidades de tipo mucho más práctico para el bien común.

El artículo 3º declara como academias de primera clase a las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla, siendo de segunda el resto. El disparate está consumado. Se ha perdido totalmente el ánimo de los anteriores mecenas de las nobles artes. No se tiene en cuenta el más mínimo criterio cronológico fundacional a la hora de establecer estas nuevas categorías.

Con este decreto se construye una nueva pirámide de las artes con tres peldaños. En lo más alto se sitúa San Fernando, inmediatamente seguida por las academias de primera: Barcelona y Sevilla junto a la Purísima de Valladolid, al mismo nivel de San Carlos; y por último las academias de segunda entre las que sitúan a la de San Luis de Zaragoza. En su afán por igualar a las Academias, no pudo ser más desafortunado el legislador como en este punto.

CONCLUSIÓN FINAL.

Queda patente, por un lado, la condición de noble personal de los académicos de San Fernando y San Carlos tal y como lo hemos analizado en las conclusiones al periodo 1757 - 1818, y por otro, el que éste generoso privilegio, desapareció en San Fernando con

la reforma estatutaria; mientras que en San Carlos no se ha derogado explícitamente la Real Resolución de 1777, al estar separada de sus Estatutos Fundacionales de 1768.

El texto refundido de los vigentes Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no hace mención alguna al citado privilegio sino que añade una nota final especificando que⁴⁰: *El presente texto refundido resulta de los Estatutos aprobados por el Gobierno de la República el 12 de diciembre de 1873, que forman el cuerpo básico con las modificaciones introducidas por los Decretos de 1915, 1954, 1963, 1982, 1987 y 1996.*

Los Estatutos de 1873, de San Fernando, tampoco hacen ningún tipo de mención respecto al privilegio objeto de nuestras líneas.

Hay que destacar que este privilegio de nobleza, no es una excepción dentro del derecho nobiliario. La Real Órden Americana de Isabel La Católica en los estatutos de 7 de octubre de 1816, (que sustituyeron a los fundacionales) también otorgaba⁴¹ nobleza personal en favor del que no la gozare. Este privilegio se mantuvo hasta el Real Decreto de 26 de julio de 1847 en que se reestructuran en profundidad las Órdenes civiles españolas.

36 Véase BORRAJEIROS, Conde de: *La supervivencia de la hidalguía*. Revista *Hidalguía*, número 265. Madrid, Noviembre-Diciembre 1997. En donde se expone que a principios del siglo XIX, se promulgaron una serie de disposiciones proclamando la igualdad de todos los españoles, sin distinción alguna, para contribuir a los gastos del Estado y ocupar los cargos públicos, sin tener que hacer pruebas de nobleza.

37 Véanse los *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1948.

38 Véanse *Academia Provincial de Bellas Artes. Nómina del Personal Académico. Organización de la Academia*. Páginas 12 a 16. Barcelona, 1914; ed. Imprenta Barcelonesa. Y *Anuario 1973 de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona*. Páginas 7 a 17. Barcelona, 1973; ed. Gráfica Bachs.

39 Véanse *Estatutos y Reglamento de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*. Zaragoza, 1935; ed. Tipografía La Academia. Y *Estatutos y Reglamento de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, asociada al Instituto de España*. Zaragoza, 1997; ed. Industrias Gráficas Calatayud.

40 Nota Breve de la página 19 de los *Estatutos y Reglamento Interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, textos refundidos*. Madrid, 1997.

41 Artículo VII: A la cruz de ésta Órden acompañará como inherente a ella la nobleza personal en favor del que no la gozare. *Estatutos de la Órden de Isabel La Católica de 7 de octubre de 1816*. Véase: SERRADOR ARIÑO, Ricardo: *Real Órden Americana de Isabel La Católica*. Madrid, 1985; ed. Hidalguía. En *XXV años de la escuela de genealogía, heráldica y nobiliaria*.

NOTICIAS SOBRE EL PINTOR VALENCIANO VICENTE INGLÉS EN LOS AÑOS 1820 Y 1821

FERNANDO PINGARRÓN SECO

Universitat de València

Vicente Inglés was an important painter in Valencia in the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, who pertained to the Fine Arts valencian Royal Academy of St. Carlos. Nevertheless, information of his life and work are lacking till now. The object in this essay, after analysing the stylistic value of his maintained paintings, is to complete this information in 1820, with the academic documents about two paintings for the Communion Chapel of the celebrated "San Martín" Parish Church in Valencia and the controversy for the approbation of these paintings, and in 1821, year of his death, with the testament of the artist.

Poca información tenemos hasta la fecha del pintor Vicente Inglés tanto de su vida como de su producción. La tenencia completa de aquélla y la disposición de todas sus pinturas contribuirían seguramente a su fortalecimiento como un señalado artista plástico de la ciudad de Valencia de las dos últimas décadas del siglo XVIII y las dos primeras del Ochocientos, como refieren sus lienzos conservados. Orellana¹ nos relata sobre su padre, el también pintor José Inglés, nacido hacia 1718², el cual había sido discípulo de Richarte y destacado por su facilidad en la invención y en pintar obras al temple en monumentos, altares de San Vicente y fachadas, así como sobre su hermano mayor, que tomó el hábito en el convento de la Merced y que también *pintava o copiava cosas muy desentes*. Sobre nuestro protagonista, que debió nacer cerca del promedio del Setecientos, refiere el conocido erudito el seguimiento de su carrera bajo la dirección de su padre, señalando *es de genio extravagante*, y sus pinturas más afamadas, las catedralicias junto al cancel de la puerta de los Apóstoles y capilla de San Vicente Ferrer, y las de la capilla de Comunión del desaparecido convento del Remedio.

Las subsistentes de la catedral de Valencia revelan la capacidad del artista para las pinturas de gran tamaño, condicionadas por el formato requerido de sus emplazamientos. Las de la contraportada de la plaza de la Virgen, que aparecen firmadas -de las

que se dice fueron donadas por su autor a la catedral en 1791 y que hacen juego con las similares en dimensiones del otro extremo debidas al pintor José Vergara³-, y que se consagran a "San Pedro liberado por un ángel" y al "Martirio de San Bartolomé" (Fig. 1), expresan su maestría en recordar y transformar obras del naturalismo del siglo XVII y su dominio de la composición, subordinada a la verticalidad del tamaño de los óleos. La primera muestra la acertada trabazón entre la perpendicularidad de la gallarda figura del ángel a la izquierda, la del santo sentado sobre el suelo en el centro, y las de los escorzos de los recostados guardianes, que contribuyen a la profundidad, a la derecha. La segunda manifiesta la inspiración de un conocido tema de Ribera, pero disponiendo dominante y erguido al santo por determinación compositiva. En ambas, de predominancia cálida en el color, hay recuerdos en los realistas rostros de los titulares y algunos personajes colaterales de la pintura seiscentista, contrastados con

- (1) ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, ed., 1967, p. 586.
- (2) Murió en 29 de abril de 1789, según el barón de Alcalá (*Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 152).
- (3) Son éstas las del "Martirio de San Erasmo" y "Martirio de San Vicente", asimismo registradas como donación de su hacedor a la seo valentina en este caso en 1790.



(Fig. 1).- "Martirio de San Bartolomé", óleo sobre lienzo de Vicente Inglés, donado por el pintor en 1791 a la catedral de Valencia donde se halla, en el testero del crucero de la parte del Evangelio.

la cierta idealización de los prototipos angélicos de cabellos rizados y dorados más afines estéticamente a la época de su ejecución. Las de la capilla de San Vicente Ferrer (Fig. 2), de tonalidad sensiblemente más fría, representan la "Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer", lienzo en el retablo, la "Conversión de unos judíos de la sinagoga de Salamanca" y la "Resurrección de una difunta", obra por el santo en la misma ciudad, en los muros laterales. Siendo de mayor empeño la primera, exhibe en este caso un regular agrupamiento de composición, en función de la verticalidad del óleo de altar, dividido por la tradicional diagonal entre los protagonistas, en virtud de su diferencia de altura, y el grupo angélico, mostrando menor espontaneidad en la ubicación de las figuras, la pérdida del in-

flujo de la pintura del Seiscientos con respecto a los lienzos del transepto, prototipo personal en el rostro de San Vicente, que visualiza semiarrodillado portando rama de azucena que sostiene también la Virgen -la cual aparece de pie realzada sobre basamento nuboso encima de figura masculina echada en el suelo-, y los antedichos dechados más suaves para las caras de los ángeles que comparten la misma figura de María y del Niño Jesús. En resumen, influencia de ciertas obras barrocas junto a otras diversas inspiraciones, dominio de la composición, hechura algo rígida, versatilidad en el color y el academicista dominio del dibujo en algunas obras, son ingredientes observables en estas pinturas.

Más que Orellana, habla sobre nuestro preferente el barón de Alcahalí, quien señala los disgustos con sus compañeros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1820 en la aprobación de sus pinturas en la misma urbe para la capilla de Comunión de la parroquial de San Martín, y en su "San Cristóbal" gigantesco que había pintado al fresco en un muro de la plazuela de la Robella, que por orden de la referida Academia previo informe se le mandó borrar, apuntando igualmente los dos cuadros que a la sazón tenía la Real Academia de San Fernando entre la colección mandada por la aludida de San Carlos en 1818, sobre "Pasaje de la vida de Jacob" y retrato del académico valenciano "Cristóbal Valero", e insistiendo en su desafortunada existencia que -asegura- transcurrió en la pobreza hasta su óbito producido el día 30 de agosto de 1821⁴.

Sabedores del dato, nos interesa profundizar en los pormenores, menos conocidos, de la disputa académica acaecida en 1820 de las mentadas pinturas de la seiscentista capilla del Sacramento de San Martín⁵, probablemente sus últimas obras y en las que debían estar presentes algunos de los rasgos ya narrados de su estilo, capilla que fue exornada en el

(4) ALCAHALÍ: *Diccionario biográfico de artistas...*, p. 153.

(5) Capilla, edificada entre 1669 y 1674, que junto con todo el templo tiene para nosotros una especial significación por nuestro estudio monográfico sobre este templo que constituyó nuestra tesis de licenciatura, titulada *La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia (siglos XIII-XX)*, Universitat de València, 1984. Cf. t. I, pp. 411-428; II, pp. 236-250; y III, pp. 355-373.



(Fig. 2).- "Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer". Óleo sobre lienzo de Vicente Inglés en el retablo de la capilla de San Vicente Ferrer de la catedral de Valencia.

quinto lustro del siglo XIX⁶, sacrificando acaso una decoración pictórica de la época de su edificación. A Inglés se le encargaron dos grandes óleos, perdidos en 1936, para colocar en los todavía subsistentes marcos de los muros del tramo central de este perímetro. En 4 de marzo de dicho año 1820, el pintor, *Discípulo y, en la clase de Pintura, Académico de mérito de esta Real Academia de San Carlos*, presentó los borradores a la Comisión de Pintura de este organismo, cuyos asuntos, según el artista expresa, eran "La milagrosa multiplicación de los 5 panes y de los 2 pezes que hizo Nuestro Divino Salvador para alimentar a las turbas que seguían su predicación por el desierto", y "La segunda Bajada de Moisés del monte Sinaí con las Tablas de la Ley que intimó al

Pueblo Judayco". Dicha comisión, formada por José Gil, director general, Luis Antonio Planes, pintor, Miguel Parra, teniente director, y Mariano Torra, en escrito de 16 de marzo siguiente dictaminaban a la vista de aquéllos se hicieran de nuevo *por no hallarlos conforme*. Inglés, airado, los presentó entonces a la comisión correspondiente de la Academia de San Fernando de Madrid para su examen y corrección, pues *se le siguen perjuicios a su reputación y concepto que se ha granjeado*, pero la institución madrileña por medio de su secretario, Martín Fernández de Navarrete, informó del suceso a la valenciana el 21 de abril, *como lo exige la buena correspondencia entre ambos cuerpos*, en escrito dirigido a su igual, Vicente María de Vergara. Con el apoyo de esta decisión, seis días después se dirige Inglés al dicho Vergara para seguir buscando el reconocimiento de su obra, pero los antedichos componentes de la comisión valenciana, con la ausencia de Gil, se ratificaban el 17 de julio posterior en su veredicto anterior, no juzgándolos dignos de aprobación. A primeros de setiembre, Inglés había concluido los lienzos sin haber obtenido la aprobación de la Academia, por lo que ésta informó el día 4 del citado mes de los hechos a la parroquia a fin de que no permitiera la colocación al público de dichas obras, argumentando una real orden de 29 de enero de 1808. Tiempo después, tuvo nuestro pintor que vencer su herido y justificado

- (6) También complementaría pictóricamente este conjunto el pintor *Francisco Llácer y Boldermán* (1781-1857), discípulo de Vicente López, como él mismo expone en un expediente impreso junto con el resto de su curriculum artístico hasta entonces, que aporta en el año 1826 a la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en su deseo de aspirar al empleo de teniente de pintura de la misma, a la sazón vacante; expediente certificado por el secretario de esta institución, Vicente María de Vergara, el 23 de diciembre de dicho año, adjuntándose incluso certificados de buena conducta y de ortodoxia moral y política por parte del rector de la parroquia de San Andrés y del alcalde del barrio 6.º, cuartel del Mar, a los que pertenecía el interesado (Archivo de dicha Real Academia de San Carlos de Valencia [en lo sucesivo A.R.A.S.C.V.], legajo 73, años 1822-1826, carpeta 10, n.º 177), con unos frescos malogrados en 1936, y cuyos temas conocemos gracias a José Sanchis Sivera (*La iglesia parroquial de San Martín de Valencia* [original mecanografiado en el archivo parroquial], Valencia, 1911, pp. 20-21). Eran éstos: "El Padre Eterno sobre un trono de ángeles", y una "Alegoría del Espíritu Santo", en los círculos de las bóvedas vaídas de los tramos primero y tercero de la capilla; así como las escenas de "David bailando delante del Arca", "Moisés haciendo brotar agua de la peña de Oreb", "El pan y el vino en el sacrificio de Melquisedec" y "La entrega de los panes de las primicias", en las pechinas de la cúpula.

amor propio, viéndose obligado a introducir las modificaciones sugeridas y siendo aprobadas finalmente por el dicho Luis Antonio Planes⁷, suceso recogido en letras dirigidas por éste al referido Vergara en octubre, alegando que habiendo corregido las advertencias *que le he dicho, me paresen de ser para ponerse al público*. Finalmente, el 3 de noviembre ulterior, el artista escribía a un muy ilustre señor, cuyo nombre no consta, implorando su protección *contra antigua antipatía de algunos Profesores en despreciar sus obras, hasta decir que el exponente pintando y más pintando ha perdido el oficio*, relatándole todo lo sucedido con sus lienzos de San Martín y lamentándose de su suerte⁸. El caso de Inglés fue un exponente más de la fiscalización artística que por entonces imponían estas entidades, coartando muchas veces la libertad de actuación de los artistas, evidenciando también las tensiones y rivalidades entre sus miembros, a la par que, en el caso que nos mueve, latía además pleito sobre el fresco de su citado "San Cristóbal" para la plaza de la Robella⁹.

El 23 de agosto de 1821, siete días antes de la fecha de su deceso indicada por Alcahalí, Vicente Inglés, efectuaba su testamento ante Joaquín Gil y Alarcón, notario de Valencia, testimonio inédito hasta el momento y que contribuye a paliar algo esta carencia informativa del artista. Éste, que se declaraba viudo por muerte de Isabel Rubio y *enfermo en cama de enfermedad corporal de que temo morir*, circunstancia que le impidió firmar el documento, haciéndolo uno de los testigos, nombraba a Teresa Ferri, su nuera, y al hermano de ésta, Vicente Ferri, en albaceas, designando 10 libras para bien y sufragio de su alma, entierro, funeral y misas. Deseaba ser enterrado en el cementerio designado por el Gobierno, vestido con el hábito que a uno de sus albaceas pareciere, consultando con su hermano, el padre fray José Antonio Inglés, de la sagrada orden de Ntra. Sra. de la

Merced, al que cita sin nombrarlo Orellana, como ya hemos referido. Declaraba haber tenido con la difunta Isabel Rubio tres hijos: Peregrín, ya difunto, Vicente e Isabel Inglés Rubio, designando para estos últimos curador y tutor en la persona de su mentada nuera Teresa, *por la buena educación en lo moral y temporal que da a sus propios hijos*, y nombrando finalmente en sus universales herederos a sus citados hijos sobrevivientes y a sus nietos, hijos de su primogénito fallecido, Peregrín, José y Teresa Inglés y Ferri¹⁰.

(7) Se da la circunstancia que este artista, hijo del grabador Tomás Planes, *Profesor de Pintura e Yndividuo de la Real Academia de San Carlos de esta Ciudad*, registrado sin su segundo nombre, estando enfermo de gravedad, testaría el mismo año y ante el mismo notario que Vicente Inglés, haciéndolo el 17 de noviembre de 1821, ordenando ser amortajado con el hábito de San Pedro de Alcántara tomado del convento de San Juan de la Ribera, designando albaceas a Antonio Rodrigo, presbítero del colegio de Corpus Christi, y a su sobrino Fernando Ximeno y Planes, declarando no tener *Padres, Abuelos ni otros Ascendientes e hijos que me devan suceder* -puesto que su hijo homónimo, asimismo pintor, había fallecido prematuramente en 1799 (ORELLANA: *Biografía pictórica...*, pp. 504-505)-, y señalando a dicho su referido sobrino Fernando en heredero. Cfr. ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en lo sucesivo A.R.V.): protocolo 5.969, fols.: 517v.º-519v.º Notario: Joaquín Gil y Alarcón.

(8) Toda la controversia de estas pinturas en A.R.A.S.C.V.: legajo 72 (años 1819-1821), carpeta 9, n.º 244.

(9) ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "Algunas obras poco conocidas del pintor Vicente Inglés", en diario "Levante", n.º 11.468 (suplemento), de 17 de febrero de 1967, pp. 1-2.

(10) A.R.V.: protocolo 5.969, fols. 356v.º-358v.º. Notario: Joaquín Gil y Alarcón.

ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL VALENCIANA: EL CATÁLOGO DE LA COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ARTÍCULOS RELIGIOSOS (CEAR).

SANTIAGO MONTROYA BELEÑA

Universitat de València

The Industrial Archeology is a new coming discipline in our country. It has recently began the classification and study of the archeological industrial patrimony, however remarkable elements have been destroyed and are still being destroyed, due to the lack of interest of the culture authorities. In that field commercial catalogues haven't done better, they haven't been kept in an orderly way neither in files nor in libraries until the arrival of the "Depósito Legal", causing regrettable lack of information. In this study a catalogue belonging to the Spanish Company of Religious Articles is presented, which had its head office in Valencia, and offers more than 2000 photographs of sculptures, gold work, textiles, etc. which were imported to Latin América, mainly and such information cannot' be lost for the benefit of the History of Valencia.

Frecuentes noticias en prensa avisan a los lectores de la destrucción de notables edificios de carácter fabril en razón de su obsolescencia o debido a turbias operaciones especulativas inmobiliarias. En aras de no sé qué concepto de progreso social y mejoras urbanísticas, se trata de hacer comulgar con ruedas de molino a colectivos académicos y sociales especialmente discolos con el tratamiento que se le está dando a esta porción del patrimonio histórico-artístico, que merece la misma salvaguarda y atención que la que se da a cualquier otro monumento o resto del pasado, si no más, por la amenaza que se cierne sobre él.

Pero mucho me temo que, cuestiones económicas aparte y son de altura, lo que subyace en el fondo del problema es un desconocimiento del asunto y una manifiesta ausencia de criterio. Cuando no son las naves de la Cros es La Ceramo, y cuando no es la aceitera de Casanova es el horno alto de Sagunto, el molino de Vera o póngase cualquier otro ejemplo conocido. Y si esto pasa con las "fábricas viejas", "nidos de ratas", "edificios sin valor" o "casas medio hundidas", apelativos con los que se designan tales construcciones, qué no pasará con los papeles, con los archivos, con los catálogos, en suma, con la documentación que han generado las empresas durante su estadio productivo. Normalmente se destruye casi todo y, si acaso, se recicla en las industrias

papeleras, que para eso somos ecologistas y hay que aquietar las conciencias.

Que con esa actuación se vaya un trozo de nuestra historia (social, económica, industrial, artística, cultural, etc.), pues no les importa demasiado a los responsables culturales. Que colectivos como **Memoria Industrial** o la **Asociación Valenciana de Arqueología Industrial**, por ejemplo, digan que aquello tiene algún valor y cierto interés, tampoco es como para rasgarse las vestiduras, responderán. Que países europeos de nuestro entorno, como Francia, Italia, Reino Unido, etc. se vengan ocupando de inventariar, catalogar, conservar, estudiar, difundir su patrimonio arqueológico industrial, volverán a decir que no será para tanto. Lo que ocurrirá, como casi siempre, es que se llegará tarde para intervenir o nos cogernos a rueda cuando ya no tenga remedio o tendrá que ser alguien de fuera quien nos cante las excelencias de ese patrimonio industrial y nos hable de la necesidad de conservar, a la vez, todos esos papeles, entre ellos los catálogos, que constituyen la documentación histórica de un tiempo y de unas actividades humanas merecedoras de mejor suerte.

Por eso, quisiera dar a conocer a través de estas páginas un catálogo, en mi opinión magnífico, perteneciente a la Compañía Española de Artículos

Religiosos (CEAR en lo sucesivo) que tuvo su sede en Valencia. Quizá no tenga mucho sentido estudiarlo por sí mismo, como un objeto arqueológico industrial, y no se me escapa que es preciso incardinarlo en un contexto de mayor amplitud, pero lo que pretendo no es otra cosa que hacer una llamada de atención, una invitación a llevar a cabo una labor sistemática que alguien, no sé quién, debería hacer; quiero avisar de su gran potencial informativo, de su valor múltiple como fuente pluridisciplinar (economía, arqueología industrial, historia del comercio, historia del arte, historia de la publicidad, liturgia, iconografía, historia de la religión, etc., etc.), evitar su desaparición y contribuir a componer mediante una pieza más el rompecabezas de la arqueología industrial y valenciana en particular.

Catálogos industriales como este llenan vacíos informativos notables, constituyen una fuente privilegiada para conocer determinados aspectos del pasado más cercano y perderlos supondría una irreparable e importante pérdida para la historia. Se desconoce bastante qué se hizo al respecto hasta mediados del siglo XX en que se impuso el Depósito Legal, por lo que convendría identificar y hacer un registro, lo más exhaustivo posible, de los catálogos comerciales. Sin duda las generaciones futuras de historiadores lo agradecerán.

El lector interesado puede remitirse a un estudio anterior sobre catálogos comerciales franceses realizado por quien esto escribe ⁽¹⁾ en el que se recogen las opiniones de historiadores como José María Jover, quien valora la salvaguarda de la documentación de las grandes empresas como complemento para la arqueología industrial ⁽²⁾ y, sobre todo, de Inmaculada Aguilar, quien ya destacó la importancia de los catálogos para el estudio de la arquitectura ⁽³⁾ y ha confirmado nuevamente en su reciente estudio sobre arquitectura industrial ⁽⁴⁾. Esta profesora de historia del arte en la Universidad de Valencia tenía razón al afirmar ⁽⁵⁾ que los catálogos comerciales son un material difícil de encontrar y que constituyen una documentación desconocida, situación que choca con su propia importancia, ya que con la catalogación se llega a un orden, un control, una previsión y una normalización que inciden en la idea que se tenía de mercado. Si tomamos como puntos cronológicos referenciales las fechas de las dos repúblicas españolas, la de 1873 y la de 1931, puede constatar que entre ambas se había producido en España el

tránsito de una era pre-industrial a otra semi-industrial. Los precios del mercado funcionaban al ritmo de la oferta y la demanda en medio de un régimen capitalista de producción. El comercio con las colonias fue muy importante en el inicio de la industrialización española moderna y hacia ellas se dirigió buena parte de la producción de la CEAR, de modo no muy diferente a como sucedía con las compañías catalanas y levantinas, que disfrutaron de un periodo de expansión entre 1890 y 1931, fechas que casi coinciden con la fundación de la CEAR y su periodo más boyante de exportación; por eso en su publicidad aparecen tantas referencias bancarias correspondientes a entidades extranjeras, consignatarios, fletes, buques, etc.

2.- LA COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ARTÍCULOS RELIGIOSOS (CEAR).

Es el propio catálogo el que va a proporcionar alguna noticia sobre esta empresa y espero que la publicación de estas líneas sirva para obtener bastantes datos más acerca de ella si tenemos la suerte de que caigan en manos de algún estudioso que anduviese indagando en la misma o en alguna otra cuestión tangencial.

Estaba situada en la angosta calle de la Abadía de San Martín, nº 8, ubicación no demasiado acorde con las pretensiones del catálogo. Disponía de un apartado de Correos y una dirección cablegráfica a donde poder dirigir la correspondencia, así como cuentas bancarias en Barcelona (The Royal Bank of Canadá, Banco Alemán Transatlántic), en Madrid (International Banking) y en Valencia (The Anglo

(1) Montoya Beleña, S. "Catálogos comerciales franceses del siglo XIX en Valencia: el álbum de la Casa Thiriot y el álbum de la Casa Garnier". *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte* (CEHA). Valencia, Septiembre, 1996. Págs. 387-393.

(2) Jover, J.M. Prólogo del libro de I. Aguilar *El orden industrial en la ciudad. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Diputación de Valencia, Valencia, 1990, pág. 9.

(3) Aguilar, I. *Ibidem*, págs. 33-43.

(4) Aguilar, I. *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*. Ed. Diputación de Valencia-Museo de Etnología. Valencia, 1998, Págs. 46, 52, 59, 66, 115, 119.

(5) Aguilar, I. "Industrialització i Arquitectura". *Arqueologia Industrial. Actes del Primer Congrés del País Valencià*. Ed. Diputación de Valencia, Valencia, 1991, págs. 93-119.

South American Bank lid., Banco Exterior de España, Banco de España y Banco Hispano Americano). Su capital se cifra en cuatro millones de pesetas, cantidad nada despreciable para la época, a la vez que se habla de fábricas propias en Madrid y San Sebastián, incluso en Europa, vino de consagrar y aceite de su cosecha, lo que supondría la posesión de cultivos en propiedad. También se hace mención de haber superado en calidad sus vidrieras artísticas a las de otros países europeos, como por ejemplo a Alemania, en algunos certámenes a los que habían concurrido.

Abre el catálogo la fotografía de un idealizado polígono industrial en el que inmensas e irreales fábricas están presididas por humeantes chimeneas en febril y fabril actividad; es una concesión y un elogio grabado a la industrialización y al progreso que supondría para los pueblos, era un viso de modernidad patente en el empleo de la fotografía (en blanco y negro generalizado, aunque con unas cuantas ya en color) como medio de propaganda industrial.

Ante la ausencia de sus encartes publicitarios en medios como por ejemplo El Almanaque de Las Provincias, o su no participación en la Exposición Regional Valenciana de 1909, me parece que podría pensarse que estamos ante una empresa que hoy llamaríamos "virtual" y dedicada, sobre todo, a la intermediación comercial y al trabajo por encargo, a la venta por catálogo, ventas dirigidas especialmente al mercado hispanoamericano, por detalles que aparecen en el propio texto del catálogo y en su portada. Se alude a fletes, embarques, seguros marítimos, embalajes, consignatarios, consulados, puertos, aduanas, cambio en dólares, etc., según ya vimos, y se hace referencia al primer centenario de la independencia de Méjico, con la fecha 1910. Esta efeméride recuerda o celebra la insurrección del cura Miguel Hidalgo en 1810, que fue aplastada por el ejército realista de criollos y ejecutado él mismo el 30 de Julio de 1811. La independencia mejicana no se consiguió hasta 1821, pero seguramente la insurrección de Hidalgo contaría con abundante predicamento entre los mejicanos, por lo que la presencia de esta fecha y primer centenario en este catálogo de la CEAR vendría a ser como una concesión de halago a sus más que potenciales clientes mejicanos y la confirmación de la importancia de Hispanoamérica en la planificación exportadora de la compañía.

Se desconoce, por ahora, el año de fundación de la misma, sus dueños o sistema de constitución. El catálogo está editado sin fechar el año, pero uno de sus productos, un estandarte bordado con la siguiente inscripción: "ARCHICOFRADÍA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS. CULLERA, AÑO 1927", nos está proporcionando una fecha post quem para el mismo, es decir, que tuvo que ser editado en 1927 o en torno a él. En cuanto a la fecha de constitución de la empresa, quizá la referida a la independencia mejicana y alguna otra que comentaré a continuación, podrían indicarnos la fecha aproximada de su fundación. Uno de los cuatro medallones con que se adornan los ángulos de la portada, el inferior izquierdo, presenta un busto del Papa León XIII con la siguiente inscripción: "LEÓN XIII. PONT. MAX. ANNO X". Si entendemos que esta anotación cronológica se refiere al décimo año de su pontificado o décimo aniversario de su elevación a la silla de San Pedro, estaríamos en el año 1888, ya que León XIII reinó entre 1878 y 1903, falleciendo a los 93 años de edad. Por el contrario, no creo que se refiera esa fecha del medallón papal al décimo aniversario de su muerte, es decir, al 1913, porque le sucedió en el solio pontificio el santificado Pío X, que murió en 1914 en olor de santidad y habiendo alcanzado un gran predicamento entre los creyentes. Por lo tanto, 1888, año décimo del pontificado de León XIII, debió ser una efeméride importante para la Compañía Española de Artículos Religiosos, posiblemente el año de su fundación.

La concepción de la portada del catálogo que nos ocupa hay que ponerla en relación con el auge industrial de finales del siglo pasado, con la idea de modernidad y con la presentación de la industria y el progreso fabril como solución para los problemas del hombre. Así, el medallón superior izquierdo presenta a una matrona coronada que sostiene con una mano una corona real y apoya la otra en una rueda dentada mientras sujeta una rama; junto a ella la silueta de dos edificios fabriles con humeantes chimeneas, por lo que no puede ser otra que la alegoría de la Industria, cuyo diseño está firmado por A.G. BMBAU. En la parte superior central puede verse una figura de Helios, el sol, conduciendo una cuádriga de caballos blancos; a sus espaldas le sirve de fondo un gran sol rojo con sus inmensos rayos dorados y a los pies de los caballos, en la parte delantera, cinco globos terráqueos, dejando visibles los tres de delante los continentes americano, europeo

y africano, respectivamente. Qué duda cabe de que esta figura mitológica cabalgando sobre los continentes alude a la pretensión comercial y programática de la CEAR de extender sus productos y negocios por todo el mundo.

Del medallón superior derecho ya hice mención al referirme a la independencia de Méjico. Aparece en él una matrona en pie, con traje talar y velo, a cuyo lado se encuentra el Ave Fénix; porta en la mano derecha una rama y va acompañada de la inscripción "PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DE MEXICO. MCMX", que ya fue comentado líneas atrás. En el ángulo inferior derecho otro medallón con una larga inscripción ilegible, lamentablemente, en el que puede verse un grupo de cuatro figuras; la principal, sentada en un trono, radiante, es una matrona con los brazos abiertos y una cruz apoyada en el hombro, sujetando en sus manos sendas coronas que parece estar imponiendo a dos de las tres que tiene a sus pies, una en pie y las demás arrodilladas, posiblemente se trate de un conjunto alusivo a la Fe cristiana.

El resto de la portada del catálogo, enmarcada por una orla de sinuosos perfiles vegetales y aquellos medallones en los vértices, aparece cruzado por una cartela que anuncia "COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ARTÍCULOS RELIGIOSOS" y detrás algunos de sus productos dibujados y coloreados: piezas de orfebrería, candelabros y vasos sagrados, ornamentos litúrgicos, altares, vidrieras, una campana, un armonium, medallas, rosarios y unos barriles de vino de consagrar, entre otros, adelantando lo que será su contenido. En el altar neogótico que se ve en el fondo, puede distinguirse una imagen de la Virgen de los Desamparados acompañada de San Antonio de Padua y Santo Tomás de Villanueva, con lo que se confirma la presencia de iconografía especialmente valenciana. La CEAR aparece reseñada en el Directorio Bailly-Baillièrre ⁽⁶⁾ correspondiente al año 1936, aunque no se incluye en el índice de calles del mismo y parece lógico que en el número 8 de la calle Abadía de San Martín, domicilio de la compañía, figurara; pues bien: no solo no figura sino que tampoco aparece nadie, ni empresa ni particular alguno en ese número, lo que hubiera permitido establecer algún tipo de relación. Y tampoco es citada en otras entradas del Directorio en las que debería aparecer, como por ejemplo escultura religiosa, objetos artísticos, orfebrería de arte,

orfebrería religiosa, ornamentos para iglesia, fábricas de artículos de metal, bordados, tejidos de oro y plata, etc. El único dato que se puede extraer como cierto de este Directorio, anterior a la guerra civil, es que en 1936 seguía existiendo la compañía.

3.- EL CATÁLOGO COMERCIAL DE LA CEAR. SECCIONES.

Se trata de un soberbio ejemplar de trescientas páginas y unas medidas de 46 x 35,5 cms., muy bien encuadernado y algo difícil de manejar por su tamaño y peso. No se indica el año de edición y tampoco sabemos si se regalaba, se cobraba o se descontaba su importe al superar una determinada



Portada Catálogo de la CEAR. (Detalle).
Compañía Española de Artículos Religiosos.

(6) Directorio Valenciano (Bailly-Baillièrre Riera). Publicado por Anuarios Bailly-Baillièrre y Riera Reunidos, S.A. Barcelona, 1936, pág. 42.

cantidad en los pedidos, como hacían algunas compañías. Le cuadra muy bien la definición que para el catálogo industrial da Martínez Torán (7) al indicar que se trata de un "instrumento por el cual la empresa publicita, regulariza y comercializa su producción, caracterizado por los datos técnicos y la descripción acompañada de la imagen impresa de cada producto". Efectivamente, la Compañía Española de Artículos Religiosos (CEAR) hace publicidad de los productos que ofrece (fabricados en sus supuestas factorías o encargados a otras empresas por su mediación), indica sus detalles técnicos, tarifas de precios, condiciones de pago y embalaje, y, lo más importante, recurre a la fotografía y hace un gran despliegue fotográfico en una cuidada edición de su catálogo para demostrar su calidad y altura empresarial. La propaganda publicitaria no solo informa, sino que también incita al consumo, y un mayor consumo llevaría parejo un aumento de la producción y de la ganancia, que es, en definitiva, lo que interesa al sistema capitalista de producción.

Esta situación explica la edición constante de catálogos por las empresas y su enorme éxito, al que contribuyeron las nuevas técnicas de impresión y de ilustración, como por ejemplo la fotografía, que se convierte así en la principal aliada de los catálogos comerciales. Además, la producción industrial de la época no era tan especializada como pueda suceder en la actualidad; las empresas ofrecían un amplio abanico de productos, a veces dispares, y la mejor manera de darles salida era informando de ellos a los potenciales compradores, mayoristas, minoristas o particulares. Si miramos un poco al panorama industrial valenciano del momento, nos damos cuenta, por ejemplo, de que las numerosas empresas de fundición, dedicadas a la fabricación de productos para la construcción o industria en general, tampoco tienen reparos en meterse por los caminos del arte religioso, decorativo o funerario. Y así, La Maquinista Valenciana, lo mismo construía puentes de hierro para la Ribera, faros y señales marítimas, máquinas para elaboración de tabacos, molinos aceiteros, etc., que le construía un locomóvil al rey Alfonso XIII o fundía las estatuas del rey Don Jaime en Valencia y Castellón.

El propio índice del catálogo facilita las secciones del mismo, ocho en total, que va a permitir hacerse una idea muy aproximada de los productos y objetos que ofrece: 1) Ornamentos sagrados; 2) Or-

febrería religiosa; 3) Mobiliario religioso; 4) Estatuaria religiosa; 5) Objetos religiosos; 6) Vidrieras artísticas, 7) Armoniums y 8) Varios (campanas y vinos de celebrar), arrojando un total de más de dos mil cien fotografías y algunos dibujos de objetos catalogados.

3.1. Ornamentos Sagrados.

Los Ornamentos Sagrados, con 343 imágenes fotográficas, se ofrecen en todos los colores litúrgicos, a gusto del cliente, y se confeccionan en toda variedad de patrones, español, francés, italiano, alemán, americano, etc. No es lo mismo una casulla de corte español que de corte francés o americano; los bordados se ofrecen en plata, oro y seda y se alardea de fábricas de tejidos de hilo de seda, plata y oro, aunque las multinacionales no gozaban de tanta fama todavía y las fusiones no se percibían como una forma rápida y fácil de ganar dinero.

La denominación de sus productos, para los que se usan los términos más apropiados y exactos, nos reconcilia y reconforta a los que alguna vez estudiamos en el bachillerato Historia Sagrada y dentro de ella unos apartados al final de cada lección dedicados a la liturgia, donde nos familiarizábamos con mitras, tiaras, conopeos, sobrepellices, umbrellas, manípulos, etc., presentes en buen número de obras de arte de la cultura occidental, y evita ridículos espantosos como aquellos en los que caen estudiantes o gente, a veces de cierto nivel, al llamar "bolso que echa humo" al incensario o "pozalito para el agua" al acetre o "salsera de plata" (o bronce) a la naveta. La recuperación de la terminología y su utilización con propiedad ya justificaría la atención prestada a la Arqueología Industrial y a catálogos comerciales como el que nos ocupa.

La variedad de diseños es tremenda, su ornamentación y sus labores nos remiten a otros tiempos y a otros lugares donde los parámetros económicos eran distintos, muy distintos, a los actuales; son algo propio de sitios donde rige otro

(7) Martínez Torán, M. "Catálogo industrial". Voz en *Enciclopedia Valenciana de Arqueología Industrial*. M. Cerdá y M. García Bonafé (dirs.). Ed. Alfons el Magnànim. Valencia, 1995, pág. 191.

"tempo" enclaustrado y silencioso, obras de arte salidas de la mano de auténticos acupictores que llegan a bordar en alguno de sus estandartes "PAZ, PAZ Y SIEMPRE PAZ".



Orfebrería. Modelo de Copón.

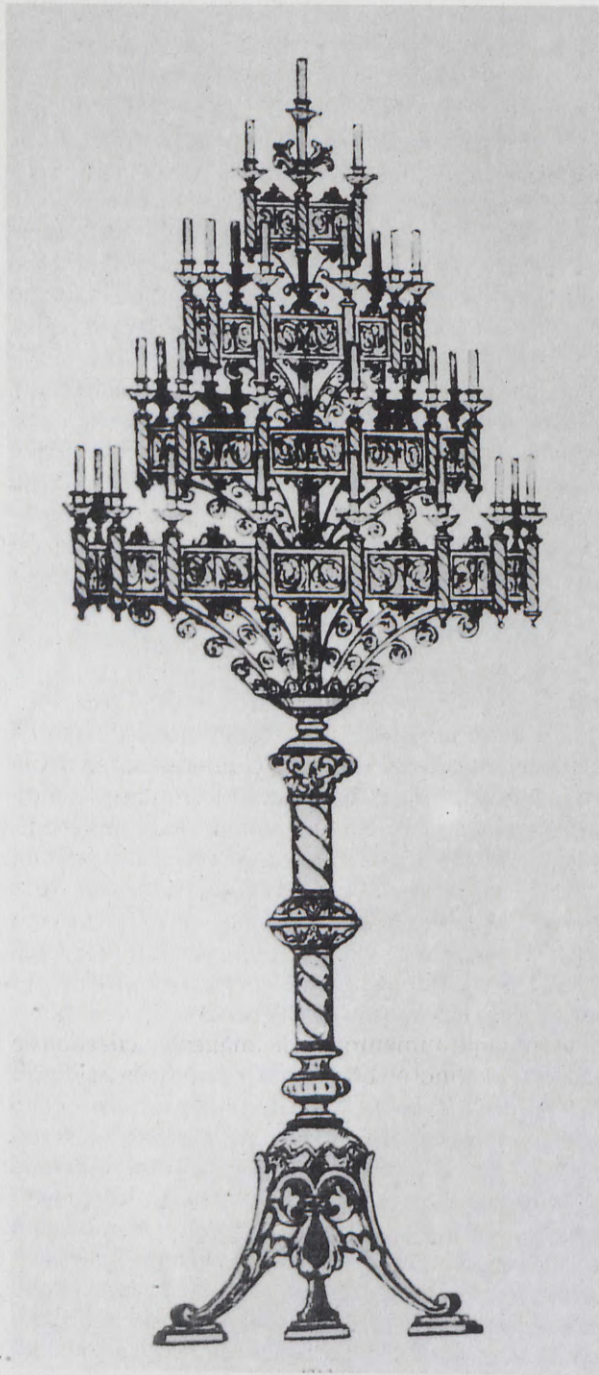
3.2. Orfebrería religiosa.

La sección dedicada a la Orfebrería Religiosa llega a ofrecer 391 imágenes ilustrativas de sus productos, sacras (hoy en desuso), cruces parroquiales que precedían e identificaban a las distintas parroquias en actos procesionales o reuniones masivas, navetas para el incienso, turíbulos, lampadarios, báculos, ciriales, tenebrarios, lámparas de cristal de roca, potencias, rostrillos, cálices de todos los esti-

los, así como copones, custodias, manifestadores y sagrarios cuyas puertas presentan una iconografía a veces muy valenciana en los Salvadores eucarísticos joanescos o en el mismísimo Santo Cáliz de la Seo, andas procesionales, verjas, lámparas votivas, en fin, de todo lo que pueda necesitarse para el culto cristiano y ser realizado en metales nobles deja constancia en sus fotografías y dibujos el catálogo de la CEAR. Un par de sus productos hacen referencia a marcas o fabricaciones ajenas, por lo que puede decirse que vienen a confirmar la afirmación hecha antes de que recurría a la intermediación en los productos que ofrecían a sus clientes. Así, por ejemplo, puede verse en el catálogo la "Lámpara litúrgica de cera Santísimo. Hijos de J. Silvestre. Valencia (España)" o las lamparillas de "Cera Suprema" así como algún otro caso que veremos más adelante y que vienen a corroborar que todos los productos no son estrictamente suyos.

3.3 Mobiliario religioso.

En la parte dedicada al Mobiliario Religioso, 84 ilustraciones sirven para dar cuenta de su oferta en este sector. Tabernáculos, sagrarios, altares, púlpitos, viacrucis, reclinatorios, andas, etc. se ofrecen a sus potenciales clientes con especial hincapié en los altares, sus clases y características. Informan de la existencia de dos tipos de trabajos, de clase primera y de clase extra. La clase primera se oferta como de "construcción sólida, tallado perfecto y artístico en todos sus filigranados detalles decorativos; su decorado es todo imitando a la perfección a ricos mármoles distribuidos y combinados en diversos tonos; la talla, molduras y motivos decorativos dorados con oro fino superior en brillo y mate burilado". Los trabajos de altares en clase extra vienen definidos como de "Construcción y mecanismo especial artísticamente filigranado con lujo de detalles; su decorado será en oro superior de ley 18 kilates formando ricas y artísticas combinaciones, resultando de gran efecto por su especial trabajo de adorno al cincel de sorprendente resultado. Todos los altares pueden sujetarse a la decoración que el cliente desee, como también introducirse los variantes o modificaciones que se tengan por conveniente. En tal caso al hacer el encargo, el cliente deberá indicarnos el tono de colores que desea en el altar bien sea imitando a maderas, mármoles, oro, plata, etc. y las modificaciones que se tengan que hacer". Como puede verse



Mobiliario Religioso. Modelo de candelabro en bronce.

se trata de una producción artística a la carta. Para las ilustraciones fotográficas se recurre tanto a la fotografía propiamente dicha como al dibujo; aparecen una docena de referencias a las Escuelas

Salesianas al pie de las piezas, lo que permite pensar que fueron diseñadas y fabricadas por los salesianos en las escuelas donde se formaban con ellos especialistas en este tipo de productos, quizá salidos de sus escuelas Martí Codolar de Barcelona, donde se encargarían de realizar los pedidos que les llegaran a través de la Compañía Española de Artículos Religiosos (CEAR); como se trata de altares, buena parte de los ofertados son fotografías de montajes llevados a cabo en iglesias o capillas, en las que puede comprobarse mejor el efecto que producían. También se ofertan modelos de altares mediante dibujos a escala con anotaciones manuscritas incluso de los fabricantes; los propios entalladores o escultores que trabajaban para la CEAR les proporcionarían estos diseños para ser incluidos en el catálogo. Por eso, una vez más, hay que decir que por la enorme cantidad de productos, por su rica variedad, por los cambios en los diseños que podía introducir el cliente y la producción ajena ya comentada, la CEAR tuvo que actuar notablemente como intermediaria entre clientes y productores, artistas o fabricantes.

3.4. Estatuaria religiosa.

La sección de catálogo dedicada a Estatuaria Religiosa es una de las más ricas del mismo y se incluyen en ella 484 ilustraciones que corresponden a "imágenes del Señor en todos sus misterios, imágenes de la Virgen en todas sus advocaciones, estatuas de diversos santos (y) figuritas para nacimientos".

Según su mayor o menor calidad, las imágenes presentan una doble clasificación, bien se trate de tallas en madera o bien de esculturas realizadas en pasta de madera artificial, y a su vez, en clase primera y clase extra teniendo en cuenta la finura y calidad de su decoración. Las imágenes de clase primera están talladas en madera fina, policromadas y doradas con oro fino burilado y notables detalles decorativos. Las de clase extra, al parecer las de mejor calidad, están esculpidas en madera fina, con decorado policromado y orlas recamadas al espolín en oro fino superior de 18 kilates y colores luminosos. Las imágenes hechas en pasta de madera artificial, material que recibe el nombre de **fibrón**, son las más baratas, aunque su acabado puede ser también de clase primera o extra. La justificación del empleo de la pasta de madera artificial no tiene desperdicio, aludiendo a su deseo tradicional de armonizar economía y solidez con el arte

y haciendo referencia a los notables estudios y ensayos llevados a cabo para dar con un material artificial que sustituyera y superara, incluso, a las mejores maderas finas usadas en la talla de imágenes. Esta "...pasta-madera artificial, materia sólida, indestructible e inalterable a los cambios atmosféricos, la cual elaborada ex profeso por nosotros mismos, constituye el principal elemento de nuestras producciones. Son bendecibles e indulgenciables". A su vez, todas iban construidas con un fuerte armazón interno de hierro, dándoles solidez y permanencia para afrontar el paso del tiempo. Es el único caso referido a un material nuevo de fabricación que aparece en el catálogo, pero no se alude al proceso de elaboración del mismo, lo que hubiera tenido un indudable interés, si bien es obvio que las compañías velaban por mantener el secreto de sus patentes.

Pueden contarse, por ejemplo, más de cincuenta modelos del Sagrado Corazón de Jesús (en pie, sentado, con los brazos abiertos, levantados o no, apoyado en nube o peana, cabeza inclinada a un lado u otro, recta o hacia abajo, con potencias o corona circular, con cetro y orbe o sin ellos, etc.). Lo cierto es que suele repetirse el mismo rostro, el mismo cabello, las mismas manos, los mismos pliegues ..., pero todo ello, colocado de una u otra manera, permite este enorme repertorio de la misma figura, lo que nos habla, a la vez, de la intercambiabilidad de las piezas, del arte seriado y de las posibilidades hasta entonces desconocidas del arte industrial, arte en el que, al menos en el papel, se atiende a la "expresión de mística belleza" o a la "bella expresión de divina majestad, vida y unción religiosa", pero que a los ojos de hoy nos parece un arte (si es que lo es) excesivamente edulcorado, repetitivo, despersonalizado, poco o nada original, que no conmueve y que alienta y alimenta una piedad superficial. Cumplió un papel de reposición de imágenes, necesaria por los avatares de la propia historia, destrucciones, prácticas de piedad animadas por las numerosísimas órdenes y congregaciones religiosas de nuevo cuño y por la creación de nuevas parroquias que exigía el aumento demográfico y el crecimiento de las ciudades. El trabajo en cadena, en serie, o al menos especializado, el fácil intercambio de piezas y el precio asequible, permitieron atender una demanda social que hay que relacionar con la economía, con la historia, con el aumento del prestigio del papado, con apariciones milagrosas, etc., etc.

Con las imágenes de la Inmaculada o de la Virgen del Carmen pasa lo mismo; se presentan numerosos modelos, pero en los que es fácil detectar los cambios llevados a cabo: una mano más o menos inclinada, una cabeza girada a derecha o izquierda, una decoración abigarrada o no, una corona más o menos recargada en su decoración; unas obras de un anónimo Doctor Frankenstein que injerta a su capricho (o al del cliente) los miembros más señalados en un articulado maniquí; las piezas de un mecano que permite la construcción de varios productos finales, en este caso una Purísima, o una Milagrosa, o una Virgen del Carmen o un ejemplar de Nuestra Señora de las Tres Avemarías, en fin, a gusto del consumidor, que a veces también demandaba una típica Inmaculada al estilo y copia de Gregorio Fernández o un conjunto de San Francisco abrazado al Crucificado de bulto redondo y tomado del conocido lienzo de Francisco Ribalta conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las tallas en madera se esculpían en cedro o en madera de flandes; la altura podía oscilar entre los cuarenta centímetros y los dos metros, mientras que el precio, más barato en clase primera, casi se dobla en los trabajos de clase extra. El fibrón artificial da más juego en cuanto a los tamaños y así sus medidas oscilan entre los diez centímetros y los dos metros, y los precios, según fueran los trabajos de clase primera o extra, aumentan en torno a un tercio o mitad más, aproximadamente. De todos modos, los precios se refieren siempre a imágenes sencillas "**sin niño ni trofeos**", pues, en caso contrario, se les aplica un notable aumento; si a la imagen en cuestión se le añade el Niño en brazos, su precio aumentaba un 25% sobre el indicado en catálogo; por cada serafín o angelillo que se le añadiera, el precio se elevaba un 10 % más; si el dorado se hacía con oro superior, a gran brillo, aumentaba su precio en un 5 % si solo se trataba de la cara delantera o anverso de la imagen, mientras que si se trataba de las dos caras el aumento era de un 10 %; en los conjuntos de dos, tres o más imágenes, cada estatua nueva añadida aumentaba su precio en un 100 %.

El fibrón no estaba generalizado y solo se usaba en los modelos más demandados o conocidos, dejándolo en exclusiva para las figuritas de nacimientos.

La organización del catálogo es sencilla y facilita la consulta y encargo del posible comprador, quien

no solo puede encontrar las imágenes tradicionales de Cristo, la Virgen o los santos, sino también imágenes del santoral menos conocidas, como Santa Juana Lestonac, San Alonso Rodríguez, San Eusebio o la Beata Imelda. Las imágenes que presentan más modelos, además de las ya comentadas, son las de San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, Santa Teresa de Jesús, San José, el Niño Jesús, diversos ángeles y arcángeles, etc., siendo capaces de atender cualquier demanda de piedad o liturgia que se les encargase.

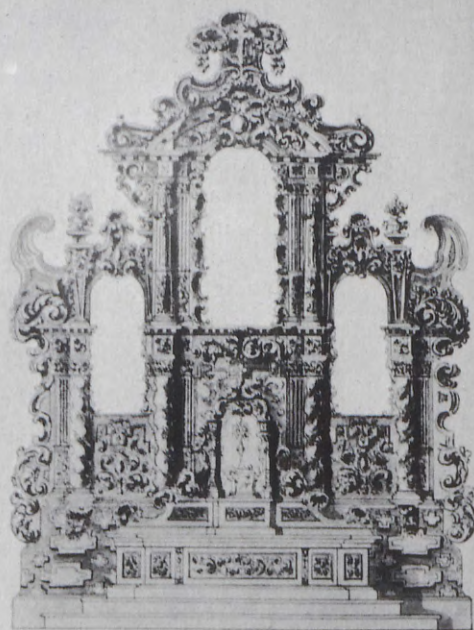
3.5. Objetos religiosos.

La siguiente sección del catálogo está dedicada, en tono generalista, a Objetos Religiosos, con más de quinientas ilustraciones mediante las que se ofrecen medallas de todas clases, advocaciones y precios, troqueladas en aluminio y en plata, placas (con benditera o sin ella), escapularios (con las leyendas en francés), estampas para recordatorios de primera comunión, así como los misalitos o devocionarios usados en ella. En las estampas hay que destacar su variedad tipográfica, como por ejemplo las opalinas y los bromuros, y en los devocionarios y estuches el empleo del celuloide, material anterior y precursor de los plásticos, que son muy buscados por los coleccionistas de este tipo de objetos.

3.6. Vidrieras artísticas.

Se continúa el catálogo con otra sección muy importante dedicada a las Vidrieras artísticas e ilustrada con setenta y tres fotografías, cuatro de ellas a color. A diferencia de lo que ocurre en otras secciones con escaso texto informativo, en la dedicada a vidrieras se explayan en abundancia, calidades y variedades, cuidados a la hora de tomar las medidas, recomendando el recurso a profesionales como arquitectos o constructores, y donde podemos espiar una curiosa anotación que parece corresponder a una enumeración de principios con los que pretenden huir del mercantilismo: **"Nuestras obras abarcan desde los trabajos más sencillos hasta los de mayor riqueza y complicación, sin perder de vista el buen gusto artístico, evitando siempre que aparezca en las obras de esta casa el sello del mercantilismo con el que solamente se consiguen trabajos ordinarios que es preferible no ejecutar.**

15. Abadía San Martín, 8.-VALENCIA (España)



5123

Modelo de retablo barroco. Catálogo CEAR.

Estos trabajos mercantiles son los que pretenden llevar a América industriales poco escrupulosos que olvidan en absoluto que la vidriera es industria de carácter artístico que ellos sacrifican a los precios".

Los trabajos de vidrieras se confeccionaban en dos calidades, una primera categoría de trabajo fino y rico, con materiales escogidos y seleccionados, usando solamente vidrios antiguos. Una segunda categoría sería aquella en la que se producía alguna simplificación en los trabajos, usándose materiales que en el caso de la primera categoría habrían sido desechados, es decir, que presentaban algún tipo de defecto pero solo detectable por técnicos expertos. Estas son las dos categorías básicas, aunque se ofertan otras más sencillas, con precios disminuidos en proporción, pero sin afectar a su calidad, a su valor artístico y a su acabado, y por supuesto que se confeccionaban en cualquier estilo que pidiera el

cliente y con el tema o advocación que demandara. Además se ofertaban lo que podríamos llamar o considerar como otras variantes de vidrieras; se trata de grisallas, mosaicos de vidrio, simetrías o tracerías y combinaciones entre ellas.

Entre los modelos representados pueden distinguirse ejemplares pertenecientes a estilos románico, gótico, renacentista, barroco, modernista, etc. Como el procedimiento de fotografía en color era tan caro, ya se comentó que solo se incluyen cuatro en color y el resto en blanco y negro, pero ponen aquellas para que el futuro cliente se haga una idea de cual sería el efecto producido en su encargo.

Los precios de las vidrieras varían según los metros cuadrados encargados y vienen dados para cuatro metros como mínimo. En caso de no alcanzarse esta cifra se producía un recargo sustancioso en el coste, el 20 % en vidrieras de tres a cuatro metros, el 30 % en encargos de dos a tres metros, y el 40 % en vidrieras de uno a dos metros, teniendo en cuenta que las vidrieras que no llegaran al metro cuadrado se cobrarían como si en efecto lo tuviesen.

3.7. Armoniums.

La sección de Armoniums y órganos viene ilustrada con treinta y nueve fotografías acompañadas de un texto lo suficientemente explicativo para satisfacer la demanda del comprador. Se ofertan armoniums especiales para enseñanza en las escuelas, armoniums del modelo "Armoniflot" y en sus distintas variedades de mesa y plegables-portátiles, armoniums del modelo "Misioneraio", del modelo "Mignon", del modelo diseñado especialmente para el estudio del órgano, del modelo "Extra" a doble expresión en muebles tipo americano y terminados con gran lujo, modelos de dos teclados y Pedalier para capillas y estudio del órgano moderno. En esta sección es de destacar la construcción de órganos de tubos para iglesias y salones, el más económico a partir de dieciseis mil pesetas, donde se insiste en la esmerada construcción de los mismos y la atención que se presta a las fachadas artísticas y la propia caja o casa del órgano siempre diseñadas en consonancia con el estilo arquitectónico del lugar al que van destinados. Los fuelles, hasta entonces movidos a mano por mozos o sacristanes, tarea representada con fortuna en alguna obra de pintores famosos, van a ser sustituidos por moto-ventiladores silenciosos.

3.8. Campanas, vinos y aceites.

Se cierra este catálogo de la CEAR con una sección general llamada de "Varios" en la que se incluyen las campanas, aceites para el Santísimo y vinos de consagrar.

Las campanas se ofertan afinadas en cualquier nota de la escala musical que el cliente indique, y de seis kilos hasta cien de peso, e incluso más, cobrándose el producto por kilos y cuyo precio oscilaba entre 6'50 pesetas y 12 pesetas, en proporción inversa, es decir, a menos kilos de peso mayor precio. Una vez más aparecen productos que no pertenecen directamente a la CEAR sino a compañías o talleres que reciben sus encargos; es el caso de una foto de campana perteneciente a la fundición de Constantino de Linares, ubicada en Carabanchel Bajo, de Madrid, con forma de esquilón y sistema español; otra fotografía, extraordinaria, muestra el patio de una fundición donde pueden apreciarse más de cuarenta modelos de campanas esparcidos por el suelo y colgadas junto a yugos, melenas y badajos; las siguientes ilustraciones no son menos interesantes, pudiéndose apreciar una almazara con sus depósitos, una escena de vendimia absolutamente idílica y hecha para la publicidad, una vista interior de bodega con máquinas estrujadoras de racimos, otra donde se aprecian las grandes cubas de fermentación del mosto y almacenado del vino, otra ilustrando la conducción de los productos para la exportación en vetustos carros tirados por caballerías y precedidos de un no menos antiguo camión cargado con cajas, finalizando con un anuncio de "Vino puro de vid para consagrar" de relamida iconografía en la que un ángel exprime un racimo sobre unas vijnajeras que le sostiene un simpático monaguillo que dirige su mirada al espectador junto a un escudo papal. El precio del vino estaba a 1'90 el kilo (no se dice litro) el seco de tres años, y a 2'25 pts. el kilo de vino dulce de tres años, servidos en barricas de roble cuya cabida oscila entre los treinta y los mil litros.

4.- CONCLUSIÓN.

Demasiada información, demasiadas imágenes, como para permitirnos el lujo de perderlas. Gracias a los catálogos comerciales se puede conocer mejor la experiencia humana y las huellas

del pasado tecnológico y productivo ⁽⁸⁾. Mediante este álbum de la CEAR se recupera una página de la historia valenciana en un momento en que la serialidad aparece en la producción artística y el arte se hace objeto industrial, se imitan y mezclan estilos, se copian piezas famosas o partes de ellas, se recurre a la intercambiabilidad ⁽⁹⁾ y a la repetición. Aunque en el caso de la CEAR, por la idiosincrasia de sus productos (estatuaria, por ejemplo), debió contar con un numeroso grupo de artesanos tallistas que atenderían los encargos, es decir, ocurriría un poco como en el caso de la ebanistería, y nada sería de extrañar que trabajaran para la CEAR escultores valencianos de aquella época como Pío Mollar, Enrique Galarza, José María Ponsoda, Venancio Marco, etc., quienes repetirían, una y otra vez, imágenes compuestas y conformadas mediante elementos tallados de antemano (rostros, manos, etc.) ya que las máquinas reduplicadoras aún no existían. En el caso de la utilización del fibrón o pasta de madera artificial, sí que puede pensarse que estamos ante un arte industrial, si bien las piezas serían fabricadas mediante moldes debidos al trabajo de estos artesanos tallistas o maestros escultores mencionados. Muchas de las imágenes existentes en las iglesias levantadas a principio de siglo, tanto en España como en Hispanoamérica, debieron salir de los talleres de la CEAR; tienen esa impronta edulcorada y producen una sensación de algo ya visto, aunque, a pesar de su intencionalidad de no caer en el mercantilismo, lo cierto es que estuvieron inmersos en él y cobraban precios elevados por piezas de poco valor, uniformizadas y vulgarizadas. Como hay una cuestión de gusto y moda por medio, los estilos más

(re)producidos son el gótico y el renacentista, aunque también están presentes el románico, el barroco, y unos estilos llamados "gótico moderno" (que es un gótico ecléctico y desnormativizado), "romántico" y "moderno", estos dos últimos de difícil precisión pero muy en la órbita del eclecticismo; del mismo modo se hace referencia a unas sacras de "moldura elegante" donde el término "elegante" puede significar cualquier cosa menos lo que hoy entendemos por él.

El catálogo facilita el espionaje industrial, la copia de productos, y, a la vez, ocasiona la eliminación de los que ya han pasado de moda así como el conocimiento de la evolución del gusto. Esperemos que con estudios en esta línea, las instituciones, los coleccionistas y las empresas valoren más los catálogos, pues como decía Martínez Torán (v. nota 7) "suponen un claro testimonio de ayuda inestimable para varios ámbitos de la investigación arqueológica industrial valenciana" y así lo confirma este que acabamos de presentar perteneciente a la Compañía Española de Artículos Religiosos que tuvo su sede en Valencia.

(8) Newell, D. "Arqueología industrial y ciencias humanas". En *Debats*, nº 13. Ed. Alfons el Magnánim. Valencia, Septiembre, 1985, pág. 40.

(9) Negri, A. "Historia del Arte y cultura de la industria. Líneas posibles de investigación". En *Debats*, nº 13, op. cit., pág. 45.

DISCURSOS

DISCURSO DE AGRADECIMIENTO EN EL HOMENAJE DE LA ACADEMIA AL EXCMO. SR. D. FRANCISCO LOZANO SANCHIS, ACADÉMICO DE HONOR.

MERCEDES LOZANO(*)

Quiero dar las gracias en nombre de mi padre, *Francisco Lozano*, al Presidente de la Academia Salvador Aldana, a todos los académicos, así como al poeta Jaime Siles, por este acto entrañable y solemne de la entrega de la medalla de Académico de Honor a su persona, que ratifica su nombramiento en 1985 como Académico de Honor de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la que ha pertenecido desde 1955 como Académico de Número, prolongación de su época de profesor en la Escuela de Bellas Artes, instituciones ambas que con tanto cariño siempre recuerda mi padre. Agradezco también la presencia de las autoridades políticas y culturales y de todos los amigos que han querido sumarse a este homenaje.

Sé que él siente enormemente no haber podido estar presente hoy aquí, y que estaría profundamente conmovido por las manifestaciones de cariño y admiración de tantos amigos a los que está unido por los lazos del afecto y la creatividad compartida. Sé también que tendría un recuerdo para aquellos académicos hoy definitivamente ausentes.

La vida es así; bella y apasionante, y al mismo tiempo dura y difícil. Con esa intensidad se la he visto vivir a mi padre, desde una vocación firme y comprometida por la pintura, con pasión, con sensibilidad, con profundidad e incluso ahora, en su enfermedad, con una actitud positiva. Si siempre fue un contemplativo, hombre de largos silencios, que ha sabido mirar y pensar, esa actitud suya le está ayudando a capear la dura etapa de renunciaciones y de espera que vive actualmente.

Creo que la elección del poeta Jaime Siles para el Discurso Académico de este acto ha sido un acierto, no sólo por su calidad personal como poeta y profesor, sino porque mi padre siempre fue amigo de poetas, que han sabido ver como nadie su pintura, y porque su manera de pintar y de sentir siempre ha estado muy cercana a la expresión poética; los cuadros no lo dicen todo de una manera acabada, sino

que lo que sugieren queda abierto a la sensibilidad de aquél que los contempla y le van desvelando nuevas maneras de mirar, del mismo modo como uno sigue descubriendo en las palabras y en las imágenes de los poemas que le han interpelado, posibilidades renovadas de comunicación y de sentimiento.

Por ello quisiera apoyar esta pequeña intervención con algunos extractos de los poemas de Jaime Siles que me parecen extraordinariamente cercanos a las preocupaciones de mi padre; la claridad, la luz, el color, el signo creador, la transparencia.

*Todo signo penetra claridad,
La claridad no es nunca transparencia
Tiempo inmóvil, no nombra. Sólo existe.
Existe y es: está
Cerrado en sí transcurre.
Pero no nombra: iguala.*

*La claridad no es transparencia
Es mancha
Que difumina el aire en el color.*

*Como el espacio es mancha, pero también color,
La transparencia es signo que en sí vuelve a
encontrarse.*

*Todo signo insiste en el silencio.
Pero no lo desvela, lo produce.»*

Reconozco en la mirada y el silencio de mi padre frente a sus cuadros, de los que tantas veces he sido testigo, su capacidad de admiración y de sorpresa por haber encontrado el signo capaz de comunicar

(*) *Discurso de agradecimiento leído por Dña. Mercedes Lozano, hija del artista y en su representación el día 15 de febrero 2000, en el acto de homenaje al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchís.*

ese momento total en el que no hay anécdota y en el que uno está entero, conjugando la razón y la emoción.

*«Alfabeto de luz en el paisaje
Que el universo mueve repetido.
Espuma, sal, arenas, oleaje*

*Algas del horizonte presentido.
Memoria del mirar en el lenguaje
La sucesión del eco sumergido.»*

La sensibilidad creadora es un don pero también hace pagar un precio, por eso todo creador es vulnerable. No se trata de que si vioda haya sido dramática, que no es el caso de mi padre, que ha sido muy querido por su familia y amigos y ha tenido una vida estable y feliz, pero sí que es verdad que el hecho de crear es un proceso interior intenso que no te deja donde te encuentra. La creación precisa tiempo. Tiempo para una elaboración lenta, previa. Tiempo para que aparezca el diálogo creador, esa relación entusiasmada que se produce entre lo creado y la persona que lo recrea, relación que tiene tanto de drama como de juego, tanto de trascendencia como de travesura. Lo expresa muy bien esta imagen de la luz de Jaime Siles, que ha sido siempre uno de los objetivos de la pintura de mi padre, una luz que, como él dice, no viene de lo alto sino que nace del cuadro.

*¡Qué alaridos de júbilo! ¡Qué embriaguez de belleza!
¡Qué rojos siderales! ¡Qué carnívoramente ha parido
este alba!*

*Y un corazón seccionado
Llueve sangre entre copas de pinos. Un pájaro se
engendra
De plumaje de fuego y pico de bengala
Que va ardiendo los aires, que deja tras de sí
Un tumulto de lava, de bella, pura, ancestral
Lava, lava, lava.»*

Finalmente, mi padre es un hombre esencialmente mediterráneo, muy poco dado a patriotismos o a folclorismos demasiado locales. Esta franja de tierra en donde le tocó vivir, le ha colmado y con creces, pero siempre ha sabido que sólo era un pretexto para entrar en contacto con lo que él llama con entusiasmo y respeto, la esencialidad del paisaje, el paisaje de la

creación. No ha necesitado grandes escenografías ni desordenadas peripecias. Las imágenes más sencillas, los lugares más saboreados, todos aquellos momentos en los que ha vivido la amplitud del mundo al nivel de la profundidad. Todas aquellas cosas que ha experimentado, metido en sí mismo, en sí mismo reconciliado.

Con palabras del poeta:

*«¿Qué me sostiene aquí,
sino yo mismo,
convertido en distanciad
de este mismo lugar.*

*Convertido en materia
Convertido en memoria,
Convertido en distancia
De este mismo lugar.*

*Convertido en los átomos
Más allá de los ecos
Que convocan las voces
De este mismo lugar*

*Convertido en la música
De la orilla que suena
Más allá de los vértices
De este mismo lugar.*

*Convertido en la ola,
Convertido en la espuma,
Convertido en los cuerpos
De este mismo lugar.*

*Qué me sostiene aquí,
Sino yo mismo
Convertido en memoria
De este mismo lugar?*

El verdadero creador, a través de su obra, se convierte en memoria, se convierte en distancia, se convierte en materia del lugar en donde ha sido él mismo. Pienso que en parte es eso lo que este acto de la Academia celebra de la obra de mi padre, no tanto sus éxitos profesionales, como su compromiso vital con la pintura.

Yo, en su nombre y en el de toda mi familia, vuelvo a agradecer a todos ese reconocimiento.

LA CANCIÓN EN LA ESTÉTICA DE JOAQUÍN RODRIGO^(*)

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO

Académico de Número

En este acto de homenaje póstumo a nuestro insigne Académico de Honor, maestro *Joaquín Rodrigo*, deseo presentar una reflexión sobre su estética y los principios que la fundamentan y la explican. Rodrigo no sólo fue compositor: reunía capacidad creadora, agudeza mental, inquietud intelectual y amplia cultura; fue crítico incisivo y, para la vulgaridad, implacable; la tendencia a la precisión y a la perfección era imperativa en su talante. Sus composiciones se ofrecen idóneas para la fruición y el análisis, sus artículos para desvelar su razón estética. Utilizaré por tanto, ambas fuentes. Rodrigo lo advertía con claridad: por definición la historia del arte es evolutiva. El hombre actúa consciente y libremente. Sin embargo es también cierto que temperamento, herencia y ambiente condicionan. Rodrigo les confiere incluso significación determinante: piensa que el artista "no hace más que recorrer aquel mágico círculo en que de antemano lo había colocado Dios...no podrá escapar de él".

Para valorar el "círculo mágico" de la enseñanza, es decir la dependencia de Rodrigo de la docencia recibida, es necesario examinar su propia actitud ante la pedagogía en el arte. Rodrigo declara: "Técnica e inspiración siguen un mismo proceso. Por lo demás, siempre he creído que son una misma cosa; no existe la técnica sin inspiración, inspiración sin técnica; cuando tal ocurre nos enfrentamos con el oficio, excelente requisito para los artesanos, inútil al artista". Tras de la estética poemática y costumbrista de Salvador Giner, López Chavarri señala la importante docencia renovadora realizada por D. Francisco Antich, con el que Rodrigo se relaciona por la asistencia a sus clases en la Escuela Valenciana de Ciegos. Con sus bellas y líricas danzas, el malogrado Francisco Cuesta introducía aspectos nuevos en el nacionalismo valenciano en manifiesto paralelismo con los pintores de su tiempo. Es admirable la adscripción de los músicos valencianos a los movimientos europeos de nuestro siglo. Pierde vigencia el poematismo epígono del romanticismo. Se tiene

conciencia de la evolución del impresionismo: Cezanne, Ravel. Es obligado el recuerdo de López Chavarri y Enrique Gomá: sus obras, sus enseñanzas, sus críticas. Atribuyo valor de símbolo de la sucesión estilística a la obra pianística "Tres impresiones fugaces" de Manuel Paláu: mientras "Irisaciones" y "Lejanía" están concebidas todavía con suaves armonías, en "Monigotes" la bitonalidad semitonal traduce la distorsión caricaturesca de la realidad.

En esta época a Rodrigo le interesó especialmente Ravel: sus armonías, la riqueza de su orquestación a la vez precisa y rutilante, la coincidencia de exquisita sensibilidad y claridad conceptual; le atrae también Stravinsky. Desde Valencia se adscribía a las corrientes post-impresionistas europeas que negaban nubes y delicuescencias, aunque en su caso esto no quiere decir que no fuera seducido por la belleza de sus armonías cuando el carácter de la obra lo requería. En plena juventud genera la estética audaz e innovadora de "El preludio al gallo mañanero" y las "Cinco piezas infantiles". No una corriente de aire fresco sino un impetuoso vendaval conmovía el ambiente musical valenciano con estas obras. Tenemos el testimonio de López Chavarri: escribía sobre esta última que "la lectura de la obra en la partitura hace al pronto erizar los cabellos". Rodrigo utiliza el mismo término, no se vincula con las bellas "Noches en los jardines de España" sino que en artículo de fecha ya algo avanzada de 1 de enero de 1946 exclama con impulso juvenil: "gritemos ¡Música nueva!, ¡Viva el Concierto de Falla y todos los erizos musicales de su descendencia!"; innovación, crítica del anquilosamiento y de la falta de apertura en España a los

(*) Discurso de homenaje a título póstumo al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre, marqués de los Jardines de Aranjuez, en acto celebrado el día 22 de febrero de 2000.

neologismos de la música contemporánea europea. Cuando se traslada a la capital francesa tenía ya una obra: repertorio de músico, no de principiante. Su maestro Paul Dukas afirma: "*He visto llegar a París a Albéniz, Falla y Joaquín Rodrigo; no sé si de los tres, éste último es el más dotado*". Quedan testimonios de la estimación y admiración de Ravel y Messiaen. Sus biógrafos informan sobre estrenos y ediciones de sus composiciones, transcriben críticas elogiosas. Pienso que en el período de París y de las clases de Dukas, templó, perfeccionó y acentúa la sutileza de su lenguaje.

Prevé la radicalización de las innovaciones de su generación, caja de Pandora: quizás sintiera cierto temor sobre sus consecuencias. En 1951 escribía en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando: "*Se está repitiendo la fábula del aprendiz de brujo que detenga y ordene la cascada de sonidos, vertida por el reto imprudente del hombre de ciencia*"; cabe añadir a su texto la complicidad del artista.

Desde su teoría determinista se explica la coincidencia generacional en la creación de las formas artísticas que caracterizan a una época porque surgen en dependencia de unas circunstancias semejantes que las condicionan. Por paradoja, con su misma tesis se justifica igualmente su distinta verificación por la proyección, inevitable, del talante y del criterio personal que diversifican y singularizan los lenguajes. Las obras de Rodrigo son siempre expresivas, pero manifiestan una espontaneidad y frescura que las distinguen plenamente del expresionismo de otros compositores o artistas contemporáneos; aspiraba, como Musset, a beber en su propia copa.

Asume la teoría de los retornos, tan extendida en la música de su tiempo, pero con criterio personal que le permite desde la música y a través de la música expresar el pasado cultural. Ni pastiches, ni anacronismos: lo revela desde su propia estética, porque sirve vinos viejos en odres nuevos. Su fantasía creadora traspasa los siglos. Se compenetra especialmente con la cultura renacentista. Con su esposa encuentra en la novela de un músico del siglo XVI espléndida guía para el conocimiento de la vida en la corte de D^a Germana de Foix; se trata de la adaptación valenciana por Luis de Milán de "El Cortesano" de Castiglione, fuente para el ballet "Pavana Real" de Rodrigo y D^a Victoria. Con los de otros vihuelistas, el tratado del mismo compositor titulado "El maestro" (cuyo cuarto centenario celebra en conferencias) le ofrece temas y le muestra el significado musical y sociológico de la vihuela que se refleja en sus obras instrumentales y en sus canciones.

Es consciente del desarrollo de la teoría de la música en este período. Por afectar a su tesis sobre la necesidad de impulsar la investigación musicológica me parece oportuno transcribir este texto que puede referirse a Salinas, quizá también a Ramos de Pareja y a Zarlino: "figuras capaces de imponer un criterio de la Europa de entonces, con las que es preciso contar al escribir la historia de las ideas y principios relacionados con la acústica, que a fin de cuentas ha sido la promotora de tantas ideas estético-musicales".

Advierte la evolución renacentista, la significación de la música en la cultura barroca y, con el discurso más actual, adopta sus formas para expresarla. No pierde el pueblo la guitarra pero suplanta en el salón a la vihuela. Rodrigo conjuga ambos aspectos: en la suite para guitarra sola, el fandango y el zapateado hispano junto con el passacaglia. En los tratados de guitarra cantos y ritmos populares adquieren nueva relevancia. El feliz título de "Fantasía para un gentilhombre" realizada con tan espléndida y sensible orquestación, indica inspiración aristocrática, pero Gaspar Sanz le permitió elegir una bella temática de ascendencia folklórica. Cada época sus formas y sus danzas. "Tres viejos aires de danza" para orquesta de cámara (pastoral, minué, giga) y la "Suite para piano" (preludio, siciliana bourrée, minué, rigodón) nacen con esta referencia histórica, pero la fidelidad estructural no impide la originalidad de su versión moderna. Con mayor motivo, en el "Concierto de estío" (preludio, siciliana y rondino) el interés por una morfología anterior a la clásica se resuelve en una de las obras más avanzadas. En otro aspecto, las piezas imitativas de los clavecinistas franceses (Couperin, Daquin, etc.), así como el retrato de la maternal gallina clueca de Rameau pudo impulsarle a la expresión musical del agresivo gallo mañanero con tan compleja y barroca textura. Señalemos también que además del factor coyuntural de la familia de guitarristas para quienes fueron escritos, los Conciertos para dos y cuatro guitarras y orquesta pueden relacionarse con la tendencia barroca a la escritura concertante. Asimismo la concepción musical de las bellísimas "Ausencias de Dulcinea" se corresponde con la función de apertura de una nueva estética que la obra cervantina implicaba. En otro orden, con su prodigiosa orquestación, resalta en las sonatas del Padre Soler su bello equilibrio entre dos épocas; los historiadores de la arquitectura han propuesto la denominación de barroco clasicista.

Su inspiración en D. Ramón de la Cruz (ballet "Juana y los caldereros") le permite traducir el componente popular del neoclasicismo; el académico de salón en la asimilación de los forma sonata en su nuevo planteamiento. En el "Concierto de Aranjuez" parece revivir "el ser de una corte dieciochesca en la que lo aristocrático se fundía con lo popular y en sus temas se diría que persiste el perfume de los magnolios, el canto de los pájaros y el rumor de las fuentes ... síntesis de lo clásico y lo popular de forma y sentimiento, suena escondido bajo las frondas del parque que rodea el Palacio".

En su tiempo el romanticismo suscita reacción, pero prolonga en música su vigencia: unido al nacionalismo compensa el realismo positivista en la aplicación de la estética folklórica; no decae la práctica poemática; a pesar de la crítica orteguiana de esta tendencia en "Musicalia", en el repertorio de Rodrigo figura "Per la flor del liri blau" como una de sus obras juveniles más interesantes y hermosas, escrita con nueva sensibilidad y avanzada técnica orquestal y armónica. En el "Concierto-serenata para arpa y orquesta" se propone "despertar ecos de fiestas y hábitos de otros tiempos", concretamente de la misma centuria decimonónica. Con respecto a un género tan español como la zarzuela, debemos admitir que sus autores no sólo expresan el casticismo, lo crean: al elevarlo al plano del concierto, Rodrigo encontraba una nueva vía de inspiración popular: el neocasticismo; elige fuentes bien características: Barbieri, Jimenez y Chueca; en "Caleseras", última de las "Cuatro piezas para piano", asume la gracia y donosura de este maestro en la composición de una página tan representativa del lirismo pianístico de Rodrigo.

Distingue a nuestra época la variedad de orientaciones estilísticas. La nacionalista es la más extendida entre los compositores españoles y americanos, hasta que irrumpen las vanguardias hacia los años 60: es compatible con la evolución estilística. Bartok y Kodaly profundizan en la investigación folklórica; para Milhaud e Ibert constituye ocasión de brillantes y coloristas partituras. Rodrigo no renuncia a estos principios; lo refleja el título de algunas de sus obras. Aunque en algunos casos pueda haber cierta concesión circunstancial, supera el pintoresquismo con la resolución del espíritu popular a través del lirismo, no exento de ironía, y de la elegancia, claridad y riqueza sensorial que caracterizan su música instrumental. Origen diferente tienen las "Cinco Sonatas de Castilla con tocata a modo de pregón",

en las que, excepto, en una de ellas, utiliza la denominación formal con la primitiva libertad de su empleo; si la vigorosa aspereza de su lenguaje se corresponde con las interpretaciones de su austero y sobrio paisaje en los pintores y en los poetas de su tiempo, Rodrigo capta que su humanismo no es monocorde y que la capital forma parte de la meseta. Desde la poética unamuniana, en "Música para un códice salmantino" actualiza en belleza culturas y tradiciones castellanas. La configuración politonal le permite ahondar en la expresión de la noble dignidad y ternura de la "Plegaria de la Infanta de Castilla", que enriquece la literatura pianística con ecos de romance. En el segundo tiempo del "Elogio de la guitarra" ya citado, la rememorativa referencia de la melodía gregoriana le permite evocar la ascética gravedad de la vieja catedral castellana. A diferencia de otros compositores, no se supeditaba el empleo de temas populares: aun en este tipo de obras, con frecuencia utilizaba motivos propios, lógicamente inspirados en los caracteres de las tierras que expresaba. Por el contrario, esto no significa que no recogiese "inflexiones de giros populares, ligeros elementos que se introducen en toda obra española, voluntaria o involuntariamente".

Traspasa el espacio y el tiempo, los estilos y los pueblos: expresa también aquellos sentimientos que no son privativos de una cultura sino de toda raza, de todo hombre. Estrenado al término de nuestra guerra, algún crítico vio en la génesis del "Concierto heroico para piano y orquesta" un origen coyuntural. A mi juicio esta interpretación minimiza su significado. El carácter marcial de la composición, los toques militares, los temas, la textura polifónica de la orquestación permiten establecer relación con el componente bélico de la personalidad que el hombre ha manifestado a través de la historia, pero, posiblemente, su origen sea más profundo: la reflexión sobre el comportamiento de los saguntinos pudo llevarle a cantar no la guerra sino la heroicidad: el título de la obra autoriza la interpretación.

Por su sensibilidad el artista es más receptivo ante el sufrimiento que otros hombres, pero expresa sus reacciones subjetivas en formas universales: los románticos fueron maestros. Parece que fue el dolor anímico el que le inspiró una de sus melodías más bellas y de más cosmopolita difusión: la profesora de español Amalia Carrasco, cuyo piso parisino compartían Rodrigo y su esposa, contó a ésta que mientras estuvo internada en una clínica, Joaquín se pasaba largas horas de la noche ante el viejo piano,

y ella, desde su habitación, escuchaba una melodía llena de tristeza y de añoranza que le causaba verdaderos escalofríos. Esta melodía sería el "Adagio" del "Concierto de Aranjuez" que sonaba por vez primera, envuelto en tinieblas.

El contraste, tan corriente en la psicología de los artistas, se manifiesta en la misma obra: Victoria Kamhi veía también en los otros tiempos de la composición "una evocación de los días felices de nuestra luna de miel, cuando paseábamos por el parque de Aranjuez, y a la vez era un canto de amor. Y por tal motivo, a partir de entonces la obra se llamaría "Concierto de Aranjuez". Desde las iniciales (recordemos la ternura de "Canzoneta" para orquesta, de 1923) el conjunto de sus partituras muestra un sutil espectro expresivo que configura con innata intuición formal. El maestro reconocía que en ocasiones la ironía se introducía en su intención inspirativa; la observaba, por ejemplo, en la "Sonata a la española" para guitarra, escrita en 1970: la vejez cambia la perspectiva de nuestros juicios y experiencias,

En tiempos de descrédito artístico del sentimiento y de la realidad y de limitación del arte a método específico de conocimiento, Rodrigo afirma la validez inspirativa de la belleza de la naturaleza; reduce a melodía la pulcritud de las formas y la resalta con originales combinaciones tímbricas y armónicas. Cuenta el maestro que "cuando era niño íbamos al *Parterre que tenía fuentes, muchos jazmines y farolas de gas. Todo cuando percibí en aquel jardín se traduciría años más tarde en "La enamorada junto al surtidor", escrita en 1923 para violín y piano",* cabría añadir otras obras como las deliciosas "Berceuses de otoño y primavera" y la "Pastoral". Playas de Valencia y campos de Estivella, luz mediterránea. Formula su ideal estético en proyecto de obra: "Un nocturno muy romántico junto a mi mar mediterráneo, donde suspiren los arcos, es decir la cuerda de la orquesta, y palpiten las trompas y rían las flautas bajo la luna ...Este nocturno se enlazará sin interrupción con una danza sobre la montaña allá lejos. Brillante, llena de luz y alegría, rítmica y olorosa, un poco agreste y un mucho refinada" (carta a Victoria, 5. VIII 1930).

El resplandor de las playas de Levante le inspiran en Benicasím el "Concierto de estío". Pero no sólo su tierra: en "Junto al Generalife" para guitarra sola la belleza de la naturaleza le sugiere a la vez la obra y su comentario, pues lo expresa con estas poéticas palabras: en "los jardines maravillosos del Generalife, cercanos a la Alhambra se puede hallar el murmullo de las brisas perfumadas, un

lejano sonar de campanas y las flores que se guardan bajo los mirtos. Y allí también la guitarra se reposa y sueña". Relata Victoria las experiencias estéticas vividas en la Selva Negra y la atención prestada al canto de los pájaros que se proyectará en la "Canción del cucú". A veces introduce al hombre en su relación con la tierra: "En los trigales" para guitarra sola, evocación de la infinitud de la meseta castellana pero también del campesino que la labra. Forma parte de su humanismo su actitud ante el paisaje.

La música de Rodrigo es equidistante entre las pretensiones del formalismo abstracto de compositores de su tiempo y del poema romántico, aunque pueda éste incidir en alguna partitura de la primera época. No hay problema entre forma y contenido. Resuelve sus vivencias en rigurosa estructura musical. Lo afirma explícitamente en sus comentarios a sus más importantes obras. Abandona, pues, la estética poemática en cuanto supeditación de la forma musical a la traducción de un argumento. Pero, aún resueltas en puro lenguaje musical, los acertados y poéticos títulos de sus obras patentizan su origen como expresión de vivencias, sin que falten las derivadas de lecturas literarias, como ocurre con el segundo cuaderno de las "Danzas de España". En el lenguaje hablado o escrito cada palabra tiene su significado y su función en la frase, lo que permite articular las estructuras para la comunicación de pensamientos y sentimientos precisos. Es lo que suele pedir el oyente no músico a este arte, pero en este caso el sonido, la célula sonora, el acorde, el período o la frase carecen de posibilidades noticiosas concretas. Los tratadistas fundaban la capacidad expresiva de la música en la correlación entre las formas y los ritmos del hombre y del arte. Rodrigo tiene el mérito de plantearse el problema, pero no sigue esta vía especulativa, no racionaliza el misterio. No encuentra solución científica porque desde el estado de nuestros conocimientos de psicología o de teoría del lenguaje no puede tenerla, quizás nunca. Aunque no explica, admira las posibilidades del lenguaje musical.

Comentaba antes que su propia introspección revelaba a Rodrigo la unidad intrínseca entre inspiración y técnica. Crea su lengua desde los temas que expresa. Enriquece los timbres y obtiene inéditos efectos sonoros de solista y orquesta que ofrecen al intérprete nuevas dificultades técnicas, como reconoce el autor, por ejemplo, en el "Concierto para una fiesta" y, en general, en el brillante virtuosismo de

los últimos tiempos de este género de obras. Aunque coincida con Ponce, y Castelnuovo Tedesco en el origen del concierto con orquesta sus composiciones punteadas o rasgueadas impulsan el espectacular desarrollo de la guitarra.

En la modernidad de sus estructuras se proyecta la tradición que en ellas revela. En la intención del autor, la melodía es eje de la forma: en el "Concierto de Aranjuez" se erige en razón fundamental de su universalidad, especialmente el entrañable tema del segundo tiempo.

Se ha relacionado su empleo de la disonancia con cierta intención de mordaz ironía: interpretación unilateral que no explica su uso sistemático en otras partituras; tampoco expresión dramática, como en otros compositores contemporáneos. Más bien proyección de una fértil imaginación que enriquece y decora el lenguaje e introducía entre nosotros una nueva sensibilidad sonora potenciada asimismo con las innovaciones métricas, Sustenta sus atrevimientos en las "bases armónicas que componen sucesivos estamentos de tónica, subdominante y dominante", es decir, en la tríada clásica; sobre las mismas establece el proceso modulativo, aún en una obra de textura avanzada como el rondino del "Concierto de estío", del que advierte: "me propuse trazar con su tema algo a modo de un círculo armónico"; aunque no excluya "súbitas escapadas a tonos a veces lejanos", precisa que "la órbita tonal impuesta, gira en torno de un plan preestablecido". La bitonalidad supone tonalidad; por otra parte, el uso de fórmulas modales antiguas le facilitaba la obtención de efectos arcaizantes de gran eficacia en su evocación de estilos de épocas pretéritas, a la que, según hemos señalado, contribuía igualmente la restauración de sus ritmos y de sus formas. Como todo genuino creador, no repite: cada obra su carácter. Tras del éxito del "Concierto de Aranjuez" tarda muchos años en escribir un nuevo concierto para guitarra y orquesta, El "Concierto para una fiesta"; su segundo tiempo es también expresivo e introvertido, pero advertía el autor que "sería un error buscar otro tema a lo Aranjuez".

La unión de poesía y música facilita la resolución del problema de las relaciones entre las artes. Rodrigo escribió un extenso número de canciones: con guitarra- en actualización de la práctica renacentista de canto y vihuela-, piano y orquesta; a veces transcribe el acompañamiento instrumental a diversos medios sonoros; compuso también hermosas obras corales a capella o con instrumentos. Le

inspira la poesía: es una constante en su labor de compositor; crea su propio arte del lied. Si la diversidad tímbrica le permitía satisfacer los ideales policromos de su sensibilidad, la canción hacía posible la convergencia de su espíritu poético y musical. Por la coincidencia de ambos aspectos, obras como "Ausencias de Dulcinea" pueden señalarse como paradigmas de su musicalidad. Surge su repertorio vocal paralelo al instrumental. Por tanto, los principios anteriormente señalados se verifican también en sus canciones: es más, éstas los clarifican, por lo que han de ser contempladas como vías idóneas para su deducción. Espero haberlo demostrado en mis extensos análisis de la inestimable colección de "Catorce canciones para canto y piano" en la que reunió una bella antología de su producción ("La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo: catorce canciones para canto y piano", Madrid, separata de "Cuadernos hispanoamericanos", n° 355, enero, 1980, 1-37 pp.). La mayor parte de ellas aparecieron entre 1934 y 1939; el romancillo "Por mayo, era por mayo" y "Un home, San Antonio", datan de 1950; sólo "Sobre el Cupey" es posterior: 1963.

Muestra el compositor su exquisita sensibilidad en la elección de las poesías, su fértil imaginación inventiva en la génesis de cada una de estas canciones. En la selección de los textos necesitaba penetrarse con el estilo y el tema. Escoge versos de todas las épocas porque alumbra con su música las distintas verificaciones poéticas de la cultura. Precisa que le "interesa mucho el canto gregoriano, ese canto con alas, que, sin duda, ha influido en mi música". La temática anónima y popular se hace presente en el empleo de romances, villancicos y letrillas. En los "Cuatro madrigales amatorios" confiere nueva vida musical a las melodías de los vihuelistas, pero resalta, no tergiversa, su espíritu de época. No desdeña poesías de profundo significado escatológico, pero tiende a la expresión lírica, matizada a veces con cierta ironía y humor, nunca con acritud contestaría; le seducen también los versos de inspiración costumbrista pero transforma las connotaciones de origen folklórico en imagen musical propia.

Forma parte de su humanismo su actitud ante el paisaje que canta el poeta: siente la naturaleza, sus sugerencias sensibles y su alma; muestra predilección por los versos que sugiere esplendorosa la primavera y determina sus atributos con inagotables imágenes sonoras: el sentimiento inspira la melodía y el ambiente el acompañamiento instrumental. Expresa el

contenido místico teológico del Cántico de la esposa de San Juan de la Cruz. Intuye también la significación a lo divino de las coplas del pastor enamorado de Lope de Vega. Pero se complace igualmente en la versión de una religiosidad más sencilla y popular.

Se interesa por los resultados de las investigaciones históricas. A este respecto nos indica que "compose con particular emoción una obra titulada "Himno de los neófitos de Qumram inspirada en las tradiciones del Mar Muerto": como siempre, incorporación musical del pasado en el lenguaje de la modernidad. Dentro de este mismo tema, al margen del arte, reconozco que me dejó sorprendido la lectura del siguiente texto que figura en su respuesta a la encuesta de Gironella porque revelaba al mismo tiempo su talento y su fe: "Creo en un Dios Creador, Fuerza Suprema, que en su infinita Sabiduría nos conoce uno por uno, ya que para El no puede haber nada oculto, ningún misterio, ninguna dificultad"(Gironella, "100 españoles y Dios", p. 526). Es difícil compendiar en tan pocas palabras una teoría tan profunda de teología o teodicea, pues el concepto de Dios implica los atributos que le asigna. Su cita contribuye a definir su personalidad.

En la canción cabe el doble riesgo de la sumisión al texto o de la excesiva libertad. Rodrigo elige el equilibrio; crea sus melodías con rigurosa adecuación a la poesía: exalta los valores fonéticos y significativos del vocablo, potencia los versos, permite la percepción nítida de la palabra, subsume el poema y sus propiedades semánticas y estructurales; la poesía adquiere vida musical. generalmente le atribuye una participación primordial: no acompañamiento sino dúo de música de cámara.

La poesía impone un condicionamiento formal. Rodrigo presenta diversidad de soluciones estructurales sugeridas por el texto o adoptadas por su propio criterio de compositor: forma estrófica, disposición ternaria del lied, variación e incluso reminiscencias del primer tiempo de sonata y del bitematismo; diseños contrapuntísticos y armonía vertical: lo comprobamos especialmente en el Cántico. En vísperas de disolución melódica en la música europea afirma que sigue creyendo en la melodía.

Como en las composiciones instrumentales su estética cristaliza en la formulación de un lenguaje innovador que, sin embargo, se atiene al fundamento tonal del acorde: paralelismos de quintas y otros intervalos, riqueza tonal y modal, justificación expresiva de la politonía (en "Un home San Antonio", por ejemplo, le permite obtener el efecto jocoso que

solicita el texto) y de la disonancia, incisivas armonías de acordes tonales con superposiciones, adiciones y apoyaturas que generan un puntillismo musical semejante al pictórico. Rodrigo huye de toda retórica: su lenguaje es denso, claro y conciso; hace compatible sobriedad con riqueza de elementos estéticos, medida con diversidad de matices, determinados no obstante con sutil precisión. Es oportuno insistir que en conjunto, sus canciones pueden servir de modelo para una teoría de la composición del lied desde una perspectiva española.

Respecto de las que van a ser interpretadas a continuación, "Cántico de la esposa" se ofrece como un lied modélico. Se produce una íntima fusión de poesía y música porque el compositor penetra en los valores teológicos, místicos y artísticos de los versos, los potencia, los desarrolla e intensifica su significación en la expresión musical.el bitematismo se ofrece como la mejor traducción de la naturaleza por un lado y su contemplación con visión intencional trascendente por otro. Era una de sus obras predilectas; escrita en edad juvenil, por la originalidad y modernidad de su temática y de su lenguaje, liberada de la servidumbre folklórica de la canción nacionalista, abría un capítulo en la historia del lied español, que encontró amplio eco en la estimación europea de nuestra música.

Un milagro de la hagiografía mariana medieval constituye el tema de una preciosa comedia de Lope de Vega: "La buena guarda". Alcanza sus mayores valores poéticos en sus alusiones a la hermosura de la naturaleza, pero la intención simbólica de estos versos es patente. Rodrigo la ha advertido y la ha traducido: el verdadero protagonismo no corresponde a la exaltación de la belleza del paisaje, sino a la manifestación del dolor por la pérdida de la oveja descarriada, buscada con inefable afecto. Con íntima y elegíaca melodía penetra en el espíritu de Lope en uno de sus más serenos arrebatos místicos: el músico lo comprende, lo asimila y lo revela.

Nostalgia mediterránea inspira a Josep Carner su breve "Canticle"; versifica los ideales de conexión con la lírica medieval: añoranza del trovador, moralismo, exaltación de la flor; versificación adecuada: rimas repetidas, estrofas paralelas. Rodrigo expresa su ideal y su espíritu: con sobria armonía tonal, firmes acordes arpegiados sostienen las moderadas volutas monódicas que comunican serena afectividad.

En la canción de cuna "Fino cristal" Carlos Rodríguez Pintos ha creado una poesía de valores

visuales; no pensamientos sino impresiones: el vuelo de las aves, el verde pinar, el sol, el viento, las nubes y el mar; más que reflexiones, experiencias. Pone a prueba la sensibilidad tonal y moduladora de Rodrigo: a cada ambiente su tono. El piano apoya la melodía, acentúa los efectos rítmicos y armónicos, afirma la tonalidad, ofrece breves comentarios contrapuntísticos y lleva diseños de unas estrofas a otras que aumentan la solidez formal.

Desde su brevedad, "Canción del grumete", de autor anónimo, presenta contornos estilísticos muy bien delineados y de grata adaptación a la espontaneidad popular de su poesía. No hay drama sino lirismo. Conviene destacar su bella conducción armónica: los acordes quedan flotantes en su paralelismo de quintas y séptimas y precisos en su determinación tonal.

Así pues, Rodrigo crea un universo sonoro original; la gracia, el ingenio y la aparente facilidad con que configura su discurso, simple y sencillo o denso y complejo, y la elección en cada momento del acorde más idóneo, las armonías más atrevidas y los contrapuntos más adecuados, enmascaran el esfuerzo que implican y subyace en toda creación. Muestra a la vez finura de espíritu y sensibilidad exquisita, que le permiten obtener con naturalidad los más sutiles efectos instrumentales; libera la disonancia de acritud; por su musicalidad ingenua y profunda expresa los sentimientos más variados y en la creación de las formas ordena y disciplina la sonoridad con talento y agudeza; compone con pulcritud y refinamiento plateresco de orfebre. Demuestra que el concepto de compromiso no es unívoco y, convencido de la importancia humana de la estética, establece el suyo no con actitudes políticas o sociológicas sino con la belleza musical. La nitidez de su escritura explica que la modernidad de sus arabescos, polirritmias y superposiciones tonales fuesen asimiladas fácilmente por los oyentes. No hace concesiones, pero el éxito de sus obras cumplimenta su aspiración de no quedar recluido en un círculo de minorías. Victoria cuenta el fracaso de consejos recibidos en edad juvenil para que escribiese algunas

partituras de consumo que aliviaran la situación económica del matrimonio. La anécdota plantea un problema de filosofía del arte, el de la diversidad de gustos y jerarquía valorativa, que lógicamente no puede ser discutido en esta ocasión.

El ambiente mediterráneo en que ha nacido y se ha formado configura su personalidad y se proyecta en todas sus obras, aunque como hemos visto se inspira también en otros tiempos y otras latitudes. A mi juicio, la interpretación naturalista, puramente sensorial, es insuficiente. La raíz de su arte es más profunda. Rodrigo se inserta no sólo en el paisaje sino en la cultura mediterránea y desde ella y en ella crea su obra y funda su universalidad. En testimonio de esta tesis, sus propias palabras, que recuerdan la teoría contemporánea de Freud sobre la sublimación artística del subconsciente colectivo. En 1930 escribía a Victoria: "*todo el atavismo de mi raza y toda la poderosa corriente ancestral sacude lo más hondo de mi ser*", lo que forzosamente habría de reflejarse en sus composiciones. Por tanto, el humanismo musical que formula en ellas está transido de espíritu mediterráneo. He aquí la explicación y significado de su teoría del determinismo a la que aludíamos al principio de este trabajo. Por vocación, desde la música y a través de la música Joaquín Rodrigo crea el capítulo contemporáneo de la espléndida historia de la cultura valenciana.

Lo vamos a comprobar a través de las interpretaciones, y no dudo que serán magníficas, de las cinco canciones citadas, a cargo de la gentil cantante Mónica Cantó y de nuestro ilustre Secretario Dr. Salvador Seguí, a quienes deseo el mayor éxito.

Permitidme una última observación. La Real Academia de San Carlos honra hoy la memoria de su muy preclaro miembro Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo: nada más justo. Pero creo que en realidad son las obras de Joaquín Rodrigo las que honran, y para siempre, a esta Real Academia, que, por esto, debe impulsar su interpretación y estudio. La realización de este compromiso sería el fruto más valioso de este acto y, por supuesto, el que pienso que más agradaría al maestro Rodrigo.

EN TORNO AL ESCULTOR OCTAVIO VICENT

SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA
Académico de Número

*Excma. Presidencia
Ilustrísimos compañeros
Señoras y señores
Amigos todos*

Hay ocasiones, bastantes, en las que no quisiéramos estar presentes. Esta es una de ellas. La lamento profundamente y, por otra parte, ni he podido, ni quise evitarla.

Confieso que me vino de sorpresa, cuando nuestro Presidente me propuso llevar la voz, en nombre de la Academia en este acto. Es para mi un honor.

Sólo después caí en la cuenta de que mi amistad personal con Octavio Vicent venía muy lejos, como que casi se inició en la niñez; habíamos coincidido en estudios, profesión, y entretenimiento y conversaciones, en alumnos y en instituciones comunes.

Nunca me pareció esto un mérito especial pero me emocionó el que cuando junto con nuestro Presidente recibimos la triste noticia en Tenerife donde habíamos concurrido a un encuentro (que seguramente resultará histórico puesto que se reunían por primera vez representantes de todas las Academias de Bellas Artes de España), algunos con quienes allí coincidimos le conocían personalmente y todos, todos lamentaban con agudo dolor su desaparición.

Porque Octavio Vicent ha muerto, España ha perdido un relevante escultor, Valencia uno de sus artistas más significativos, nuestra Real Academia a uno de sus mejores miembros y nosotros un gran amigo y compañero.

Y me di cuenta de que coincidimos mucho, y más aún en años, los más maduros de su existencia y la mía. Llegamos a vivir en casas contiguas, pared por medio, en la margen izquierda de nuestro río, antes de su reincorporación a Madrid, ya en la última etapa de su profesorado, en la nunca bien comprendida tarea de transmitir saberes y vehemencia creadora a ilusionados aprendices de artistas.

Desde balcones terraza, que miran al seco cauce, he visto, como vio él muchas veces, muchos atardeceres. Cuando la tarde cae van o vienen los aviones, que proceden del campo de Manises; los



Octavio Vicent: «San José», Puente de San José, Valencia.

últimos rayos de sol que se va, reflejan en ellos, convirtiéndolos en luz brillante (como refulgente plata, con larga estela, que también brilla). Poco a poco el foco luminoso se extingue, la estela se va apagando y todo se funde con las estrellas de la noche que empiezan, como una más.

(*) *Discurso académico a cargo del Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García, en el homenaje póstumo al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina, celebrado el día 7 de marzo de 2000.*

Así me gusta pensar que se extingue nuestra vida. Para los que piensan en cristiano se funde en un cielo de esperanza, para los no creyentes penetra en una oscuridad, cada vez más incierta, de futuro.

Él era hombre radicalmente bueno. Personalismo e irrepentible, tan vehemente y emocional que nunca pasaba inadvertido. Y precisamente porque su vehemencia era consecuencia de ideas claras, de comprensión fácil. Su convencimiento era el de la verdad que se siente (aunque con frecuencia no nos convenga decir).

Y por contraste, porque su verdad era honrada, resultaba generosa y abierta en sus diálogos, que nunca evitaba. Y en ellos estaba siempre dispuesto a comprender las razones de los demás y aun aceptarlas cordialmente. Sólo que frente a la incompreensión sabía terminar y salir airoso poniendo como colofón una ironía socarrona, con socarronería huertana, campesina y mediterránea, magistral escape para no terminar en brusquedades.

Yo le he visto terciar así, con acierto, en muchas ocasiones y me he divertido con su gracejo. Aunque no faltó por ello quien le motejara de «fallero», que trasluce burla burlando ese juego de verdades importantes con el enmascaramiento de excelente trabajo en lo que ya ha terminado —en el mejor de los casos— siendo un gran oficio.

Pues sí, hizo alguna falla y yo recuerdo la gracia con que actuó en una de las más famosas y controvertidas que se han plantado en Valencia y en su plaza del Ayuntamiento, la famosa en aquel año, que, para mayor INRI se llamó falla de Dalí.

Se sabía pretendido que el tal controvertido artista, por aquellos años regresando a España desde los Estados Unidos, hiciera una falla, una de las primeras que, emblemáticamente, el propio Ayuntamiento empezaba a costear para promoción representativa de la fiesta ya internacionalizada.

Dalí respondió, enviando, cuando se le pidió el boceto, una mariposa, recortada de un cromo. El Ayuntamiento esperó mayor aclaración. No llegó esta, pero sí se acordó que uno de los escultores, ya bien definidos en nuestra ciudad, «Octavio», resolviera el asunto. Puesto en contacto con el famoso catalán y en vista de que más solución no llegaba decidió montar una monumental falla simbólica y bien concebida ante la casa consistorial. Se potenció con ella la monumentalidad de las posteriores en el mismo lugar. Eso sí, se siguió llamando «la falla de Dalí»... y hasta figuraba en ella una mariposa.

¿Qué sacó nuestro escultor de todo esto? Tres cosas: Demostrar su comprensiva caballerosidad dejando a Dalí en mejor lugar del que merecía su actuación, el dinero, no demasiado que cobró (dadas las circunstancias) y una comprensión mucho mayor de los falleros.

Decía desde entonces: —»Efectivamente, todos los chicos que se asoman por mi clase habiendo sido aprendices o colaboradores en alguna falla, han adquirido algo importante. Son eficaces, saben montar una cabeza o una figura antes de empezar a modelar, tiene clara la noción del volumen, las arman bien y no se les cae ninguna.

Pero perdernos en anécdotas, de las que podríamos enlazar muchas, sería malgastar vuestro tiempo. No pretendo hacer un discurso al uso, sino evocar un fraterno recuerdo. A él tampoco le hubieran gustado rimbombancias. Como hombre inquieto y por esencia y formación artística, Octavio, como cariñosamente y familiarmente era llamada, se prodigó intensamente.

Le gustaba vivir, pero era, fue, hombre de trabajo, de esfuerzo diario y constante. Aprendió de su padre, excelente escultor y persona de ponderado equilibrio, que nada se logra sin esfuerzo; fue además víctima de la postguerra, esa maldita guerra que todos soportamos como terrible losa y que todos perdimos y a todos nos perjudicó.

Por otra parte, —para quien quiso entenderlo— nos mostró crudamente que hasta la vida es relativa y había que forjarse contra todo... Octavio tuvo la suerte y el apoyo de su padre, excelente escultor y persona de ponderado equilibrio, que nada se logra sin esfuerzo.

Por otra parte —para quien quiso entenderlo— nos mostró crudamente que hasta la vida es relativa y había que forjarse contra todo... Octavio tuvo la suerte y el apoyo de su padre que poniendo su fe en él lo proyectó y lo guió.

El tenía condiciones, lo demostró en sus estudios y en su marcha a Italia, donde supo descubrir un gran horizonte y donde hizo amigos, por su simpatía, con sus nuevos compañeros.

Volvió con un claro propósito: Triunfar. Lo consiguió trabajando para merecerlo, que nadie se llame a engaño. Los periódicos podrán publicar (no pueden hacer otra cosa) sus galardones y las fechas en que le fueron otorgados, los leo de la propia prensa. Jalonan su vida y merecen recordarse los siguientes:

Primera Medalla en la exposición Nacional de Bellas Artes (1960). Segundo Premio Nacional de

Escultura (1955), Primer Premio de Escultura Mediterránea en Alicante (1957), Primer Premio Nacional de Escultura (1958), Premio Azorín de Alicante (1971). En 1983 Doctor en Escultura por la Universidad Complutense de Madrid.

Pero lo que si conviene señalar, prioritariamente es que esa Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1950 (máxima consagración oficial de un artista en aquellos tiempos) le llegaba a sus 37 años y es una de las concedidas en edad muy temprana y que bien poco después obtenida por Concurso de Méritos y oposición una Cátedra de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia.

No faltaron lenguas viperinas que lanzaran –¡cómo no!– la sospecha de que todo se debía a Malas Artes. Doy fe de lo contrario porque yo le vi, rabiosamente preocupado, esforzarse en dar vida y componer esas dos figuras de aguadoras que en cruda pugna obtuvieron la recompensa.

Ciertamente, para lo que era habitual llegó muy joven a la cátedra, que a muchos costaba largos años, pero la indiscriminada destroza de la guerra dejaba muchas cosas por reponer y la nómina de escultores era corta. Fue «santero». Los Vicent tuvieron durante años un taller del que salieron valiosas tallas para templos locales y nacionales. En incontables horas de trabajo surgieron también esculturas definitivas en mármol, bronce o piedra que siguen pregonando su acierto.

Cátedra y taller fueron la forja y temple de su carácter y a ellas se añadió, día a día, su gran amor a Valencia a la que siempre quiso quedar vinculado. Conocía cada uno de sus rincones y aquí se sentía a gusto. Pero la ciudad y sus instituciones también fueron conociéndole a él; y de esta simbiosis fueron apareciendo obras suyas que la completan y embellecen. Todos las conocéis porque han madurado en nuestro propio tiempo. Algunas son religiosas, como la Virgen peregrina que desde años pasea sus calles y sus alrededores, o la original estatua en bronce de S. Vicente Ferrer dirigiéndose a los niños huérfanos de esta institución; otras dignifican lugares que son a la vez, prestigio y belleza de la propia ciudad, centro de atención para sus visitantes y vecinos y diferencial ornato de la misma. Casi sobran palabras si aparecen al menos un momento ante vuestros ojos; porque las conocéis tan bien como yo, me remito –a manera de ejemplo– a tres bien importantes y significativas: El monumento al maestro Serrano, la plaza del patriarca y la acertada versión de S. José carpintero en el puente de su nombre.

San José carpintero

Fue una de las primeras y más definidoras esculturas. Encargada por el gremio de maestros falleros en 1951, se yergue ante un espacio abierto, mucho más entonces que en nuestros días. La viril figura del niño que juguetea, bien movida, sobre el banco de trabajo intentando utilizar con desenvoltura, maza y formón.

Fuerza y gracia, conjunción de forma y técnica, efectiva simplificación de planos, es muestra de acierto entre solidez y modernismo.

La plaza del Patriarca

La plaza del Patriarca supuso otro definitivo éxito urbanístico. Entre las calles de Salvá y de La Nave nuestra Universidad proyectada, frente a la magnífica arquitectura del Patriarca un cuerpo saliente que parecía encasillarla. Era importante, después de que la propia Universidad había acertado a dignificar su claustro, ennobleciendo su primer piso y centrando con oportunidad la estatua de Luis Vives, el propio Paraninfo y sus alrededores, armonizar en el exterior ambos edificios y las nuevas construcciones. No fue empresa fácil y hasta enfrentó opiniones. Lo mejor fue el resultado. Un frontis, alargado y horizontal, terminó conjugando la recubierta cúpula de



*Octavio Vicent: «Frontis de la Universidad»,
Plaza del Patriarca, Valencia.*

la capilla universitaria, la roja armonía del ladrillo con sus uniformados ventanales. En la simple arquitectura en piedra colocó Octavio, en sus cuatro nichos, las elegantes y sólidas estatuas en bronce de los fundadores, centrando, en el ponderado templete, la figura simbólica con su fuerza marmórea sobre la concha tazón del agua. El complemento ajardinado acabó de perfilar una de las más acertadas plazas de Valencia.

Monumento al Maestro Serrano

El tercero y muy otro fue el conjunto que centra el monumento al Maestro Serrano. Aquí el espacio es más amplio y en medio de construcciones nuevas. Del centro de tranquilo embalse emerge, sobre tres sólidos bloques de piedra el bronce que retrata al ilustre músico. Tras él y, envolviéndolo poéticamente, un grupo de mujeres cantando a coro. Es magistral; tan armónico y delicado, con un dominio tal del ritmo y de las formas femeninas que, siendo original, nada tiene que envidiar a los mejores relieves italianos de semejante tema.

Detrás las palmeras del paseo y el conjunto de edificios de amplios ventanales. Bajo nuestro sol mediterráneo, el conjunto, realidad y fantasía, se hace posible, reflejándose junto al azul del cielo, en la alfombra de las aguas. Es un remanso en el inquieto devenir de esta avenida.

Aunque sus obras le han pregonado por media España comprenderéis porqué me he limitado a citar sólo algunas de Valencia, su ciudad ha perdido algo importante de su propia luz y de su propia voz.

Pero nos ha dejado un generoso testamento, una obra inédita para un lugar emblemático. Fue la última de las suyas. Está ya fundida, preparada para integrarse en un conjunto histórico y sustancial. Se trata de unas puertas de bronce para la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. En fechas muy próximas se podrán contemplar, en el vestíbulo de este mismo Museo antes del emplazamiento definitivo tras la consolidación de la singular capilla, a la que van destinadas.

Será un toque más –y muy cualificado–, de este conjunto decididamente nuestro abierto carácter, en que se pueden conjuntar, a pleno sol y en un día de fiesta, elementos tan heterogéneos como la Puerta de los Apóstoles catadrancia, la Real Basílica, la Fuente simbólica de las acequias de su río, y los cánticos y bailes populares, con la de una ciudad abierta, que supo atesorar, a través de los siglos gracia y donosura tan especiales que la hacen diferente.

El análisis de los relieves merece un detenido y denso estudio, se hará sin duda, pero por de pronto, a vuela pluma, estas ocho magníficas escenas, sugieren un primer comentario:

Sorprenden a cualquiera puesto que Octavio Vicent, hábil modelador, exquisito en su dominio de la forma, delicado en el encuentro de una sensible morbidez, entusiasmado siempre de esa sutileza de la gran escultura italiana renacentista, admirador de las hermosas puertas de Ghiberti, de Della Robia y



Octavio Vicent: «Monumento al Maestro Serrano». Valencia

de todos los relievistas de una época singular, ha hecho aquí algo aquí algo muy distinto, todo lo contrario, unos relieves sólidos, sobrios y populares de intención. Son como abocetados conjuntos que narran con desenfado las escenas, pero estas, aparentemente toscas figuras, llevan dentro toda la sabiduría de una técnica excelente, es suficiente un gesto, el cambio de posición de una cabeza o de una figura para ver términos, espacios y hasta ambientes. Son unos sabios relieves que la luz potente, al iluminarlos los llenará de un interés popular comprensible y muy acertado.

Una vez más, el generoso y voluntario donativo, de su tiempo y su esfuerzo, honrarán a su Valencia.

Pero en el siglo que acaba y menos aún en el futuro no deben existir razonamientos sin conclusiones.

Es uno de los principales fines de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia difundir las bellezas de las obras de arte que en esta tierra se encuentran y las muchas que produjeron los hombres que la habitaron.

Tal es ahora el caso. A grandes rasgos, apelando a vuestro gusto y tratando de no abusar de vuestra paciencia, creo que queda patente la justicia de este homenaje póstumo, que rendimos a un gran artista.

Pero, llegando más lejos, Octavio Vicent fue el gran escultor que merece, a su vez, un monumento. Lo tiene ya en nuestro corazón. Por su acierto es acreedor de ser proclamado «Hijo Ilustre» de la Ciudad. Su ilusión y su entrega profunda a ella esta demandando que se perpetue su nombre. Puede ser dándolo a una calle o por cualquier otro medio que avive la memoria de quien tan generosamente, sin alardes vanidosos ni busca prebendas, la sirvió en su vida con la noble sencillez de su cariño.

Estos días me llega la noticia de que la sensibilidad de nuestro Ayuntamiento ha rotulado bajo su advocación una de las calles de la llamada Avenida Francia.

Nos alegramos por ello; pero el resto ya no está en nuestras manos. Son las fuerzas vivas de la ciu-

dad las que deben proclamarlo. Nos alegramos por ello; pero el resto ya no está en nuestras manos. Cuentan con nuestro aplauso..., y muy probablemente, - como está demostrando vuestra presencia-,... con el vuestro.

He dicho.

AGRADECIMIENTO A UN HOMENAJE (*)

TRINI VICENT PALAU

Hija del escultor Octavio Vicent

Mis palabras son de agradecimiento en primer lugar a los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Académicos y Junta Directiva por este sentido homenaje a mi padre Octavio Vicent. Doy las gracias a D. Santiago Rodríguez, un profesor muy querido por mí, conocedor de su obra y su persona por los lazos de amistad y vecindad que ha habido entre ellos desde su juventud, así como, haber sido compañeros en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Gracias a todos sus compañeros de claustro y profesores míos. A los hermanos y hermanas de mi padre aquí presentes.

Gracias a todos Uds. por participar en este acto.

Profundizando en mi corazón, veo difícil discernir entre Octavio Vicent padre y artista.

He tenido la suerte de nacer en una familia que me ha hecho vivir distintas facetas artísticas. La música por parte de mi abuelo materno, Manuel Palau, y la escultura por parte de mi abuelo paterno Carmelo Vicent y mi padre. Teniendo todos como valor común el amor y la entrega a su tierra natal Valencia, que me han transmitido con mucha intensidad.

De mi padre supe aprender a respetar a los maestros, siendo él mismo admirador de los grandes escultores de las antiguas Grecia y Roma, admiración reflejada en su obra a lo largo de los años. Conocedor del cuerpo humano, profundo en su concepto del arte, supo conciliar la armonía, la impronta y toda su sabiduría artística con la clasicidad y no por ello dejando de estar en vanguardia.

Quiero dejar reflejada en estas palabras mi gratitud hacia él por habernos inculcado a mi hermano Salvador, Doctor en Historia del Arte, fallecido a muy temprana edad, y a mí misma, de forma profunda el amor por las Bellas Artes, ya que fue nuestro principal maestro.

Agradezco a mi madre Trinidad Palau Granell el haber estado junto a él y haber sido el apoyo adecuado para la consolidación de su vida artística, ya que como persona de gran cultura siempre supo



*Octavio Vicent: Detalle «Frontis Universidad»,
Plaza del Patriarca, Valencia.*

darle la libertad suficiente que todo artista necesita para su realización. Fueron años fructíferos en los que consiguió el renombre y méritos que le acompañaron a lo largo de su vida y de los que fue merecedor.

El Octavio autor de «Saliendo del Baño» (Premio Nacional), del Monumento al Maestro Serrano, la

(*) *Discurso de agradecimiento leído por Dña. Trinidad Vicent, hija del artista Salvador Octavio Vicent Cortina.*

Fuente Monumental de la Universidad Literaria, o las «Aguadoras» (Primera Medalla Nacional), por poner un ejemplo, es el Octavio coincidente en mi niñez y mi adolescencia, tal vez por ello le tengo un gran cariño y nostalgia.

Las reuniones en casa de mi abuelo, el Maestro Palau con otros intelectuales, y las lecciones magistrales dadas por mi padre en ellas, las echo de menos.

Estoy hablando con el corazón, como no puede ser de otra forma. Veo que el Octavio padre se apodera del Octavio escultor, soy su hija.

Echo de menos a mi abuelo Carmelo, cuando me cubría con su capa, a mi abuelo Manolo cuando me daba clases de música y sobre todo, a pesar de la satisfacción de haber podido disfrutar de mi padre durante muchos años, no han sido suficientes.

Ha dejado en mi corazón un profundo dolor.

Me satisface saber y comprobar que el paso por la vida de mi padre no ha sido en balde. Sus esculturas, sus alumnos, mis hijos y yo, todos somos sus obras. Pero el Octavio escultor era ilusión y voluntad. Su recorrido con esfuerzo continuado se hizo logro. Forjaba dentro un reto, poniéndose manos a la obra como si cada una de ellas fuera un horizonte nuevo a alcanzar, a sabiendas de que una vez en él, volvería a ser meta para empezar de nuevo.

Dibujando, modelando y esculpiendo hizo de la materia transformación y formación de torsos, retratos y figuras de texturas consecuentes, donde permanece su vera clásica, persistiendo en ellos los latidos de sus admiradores escultores griegos y romanos.

Enriqueciendo sus obras con sus experiencias vividas, de impulsos satisfechos y de desafíos en su hacer afanoso y perseverante que cristalizó en todas sus esculturas.

GLOSA EN HOMENAJE A VICENTE AGUILERA CERNI(*)

JUAN ÁNGEL BLASCO CARRASCOSA
Académico Correspondiente

Ilma. Sra. Directora General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, Ilmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Excelentísimos e Ilustrísimos Señores, Señoras y Señores:

Supone para mí una enorme responsabilidad, a la vez que indisimulada satisfacción, glosar en este acto la personalidad, tanto humana como intelectual y profesional, de alguien tan admirado y tan querido. Un cuarto de siglo de convivencia, prácticamente diaria, con Vicente Aguilera Cerni me han supuesto una importantísima experiencia, hasta el punto de poder afirmar que mi formación intelectual en el ámbito de la cultura artística se ha ido forjando, paso a paso, junto a este hombre eminente, de quien me siento orgulloso discípulo.

Vicente Aguilera Cerni es —si tuviéramos que definirlo con dos simples rasgos— un escritor, crítico, de arte, que ha enfocado su trabajo como una aportación positiva al desarrollo de la sociedad.

Nacido el día de la Virgen de Agosto de 1920, en la valenciana calle del Mar, “enfrente justo de la casa natalicia de san Vicente” —como a él le gusta recordar—, tras los estudios primarios tuvo la fortuna de tener como profesores, en el instituto “Blasco Ibáñez”, a Alejandro Gaos en literatura y a Antonio Ballester Vilaseca en dibujo. Tiempo de pubertad en el que combina la lectura de los libros de la biblioteca selecta y avanzada, propiedad de su tío Paco, con otros de poesía, mientras pasa horas y horas en casa de los Gaos, un ambiente que le familiarizaba con Renau, López de Ayala, Gómez de la Serna... Estos son los cimientos de su formación intelectual que se van fraguando un tanto al azar. A través de la revista “Murta” conoce los nombres de Gil-Albert, Pla i Beltrán, Max Aub... Pero como a todos los de su generación, el fratricida conflicto bélico español le marcaría indeleblemente. “Uno de los recuerdos más sobrecogedores y vivísimos que tengo de la guerra —nos dijo— fue ver cómo pasaban por la calle de Colón las Brigadas Internacionales recién llegadas, cantando “La Internacional”... Aquellas brigadas venían a simbolizar para mí la lucha por la paz”. Tomando



El Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni en el homenaje celebrado en sesión de 23 de marzo de 2000 (Foto Paco Alcántara).

una decisión repentina, el adolescente Vicente Aguilera se afilia a las Juventudes Socialistas Unificadas y, dejando atrás familia, amigos, estudios y comodidades, se marcha al frente. En Madrid se ocupará de dirigir una revista combativa cuyo título es “Trincheras”.

(*) *Discurso académico en el acto de entrega de la medalla de honor y diploma acreditativo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, al Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, a cargo de Juan Ángel Blasco Carrascosa, celebrado el día 23 de marzo de 2000.*

Desde los años de la guerra civil española tenemos ya, plenamente definido, al Aguilera ulterior: un intelectual comprometido, al servicio de la libertad y del progreso. La experiencia bélica le ha grabado su especialísimo sello. Vuelto a su ciudad natal, Valencia, cursa Filosofía y Letras y Derecho, estudios que no puede rematar dada su quebrantada salud. Una larga convalecencia le permitirá cultivar, obsesivamente, su afición por la lectura. Le interesa el arte de los «primitivos» valencianos, y con el apoyo de D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco y D. Leandro de Saralegui se vuelca en su vocación medievalista. A esta época corresponden sus aproximaciones histórico-artísticas sobre Jacomart —entre otros pintores valencianos del Medioevo—, y los estudios dedicados a tratar la personalidad y la época de san Vicente Ferrer. Pero él está llamado por el tiempo histórico que le ha tocado vivir, y pronto reconduce su actividad intelectual hacia la compleja problemática de la cultura artística contemporánea. Con estas palabras lo reconocería años después: “Hubo un momento en el que el documento que aportaba el arte me pareció un tipo de testimonio apto para entender el mundo en que vivimos y para hacer ese algo socialmente útil”. Parece haber escuchado las palabras de Marc Bloch: «El historiador debe estar allí donde está la carne humana...» Y a esta nueva empresa se lanza sin denuedo.

El punto de inflexión, cuando la vocación literaria ya aparece mezclada con temas artísticos, lo marca el año 1955. Sus primeros trabajos se centran en el apasionante campo de la experiencia creadora, resaltando rasgos definitorios de eminentes representantes de la cultura literaria y plástica. Ensayos que versan sobre Thomas Mann (el oficio y el demonio), El Greco (la pasión), Espronceda (el sentimiento), Maurice de Vlaminck (la rebeldía), Marcel Proust (la paciencia), Rainer María Rilke (la soledad) y Vincent van Gogh (la demencia). *La aventura creadora*, junto con *Introducción a la pintura norteamericana* y *Arte norteamericano del siglo XX*, constituyen los tres primeros libros de Aguilera Cerni, a los que seguirán otros hasta alcanzar la cincuentena, algunos de ellos traducidos a varios idiomas.

De entre su vasta producción bibliográfica es necesario subrayar, además, algunas obras fundamentales, como *Arte y Libertad*, *Panorama del nuevo arte español* —libro que publicado en 1966, y traducido al polaco en 1970, es hoy obra de obligada consulta—, *Ortega y D’Ors en la cultura artística española*, *El arte impugnado*, *Iniciación al arte español de la*

postguerra, Spagna: Arte dopo il 1945, Arte y popularidad —por el que su autor manifiesta una especial estima—, *Posibilidad e imposibilidad del arte*, *Documentos y testimonios*, *Arte y compromiso histórico...* Cabe hacer una especial mención del “*Diccionario del Arte Moderno: Conceptos, Ideas, Tendencias*”, obra colectiva por él dirigida, reuniendo las voces preparadas por los mejores especialistas, que sería publicada por Fernando Torres, editor; diccionario de gran utilidad para investigadores, críticos, profesores y alumnos, pronto agotado, que precisa de una nueva reedición. Asimismo, debe significarse aquí su libro “*Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos (1956-1987)*”, los cuales “dan testimonio de la época en que he vivido”, según afirma el propio Aguilera en la nota preliminar del libro; obra editada por el Ayuntamiento de Valencia, que compila un amplio elenco de trabajos hasta ese momento dispersos y presentados al lector, tras la previa sistematización, en tres volúmenes.

A lo largo de la dilatada obra aguileriana, un amplio abanico de temas se ofrece al lector y al estudioso:

Momentos y figuras de la historia del arte —Tell-El Amarna, Rafael Sanzio de Urbino, Leonardo da Vinci, Velázquez, William Morris...—.

Cuestiones y temas candentes —el problema social en el arte abstracto, libertad y alienación, arte y libertad, técnica e ideología, arte e insurrección estudiantil, la «crisis» del arte, el «arte» y el «artista», la crítica de arte, lo ilusorio en el arte, artesanía y diseño, la estética en la calle, Marx y el arte a cien años vista, el arte popular, las artes aplicadas, el arte tecnológico y la semiología gráfica, las nuevas técnicas de la imagen, los “verdes” y el arte...—.

Revisiones de momentos históricos y problemas del arte en la presente centuria —la «desestalinización» del arte socialista, el surrealismo, el arte conceptual, la transvanguardia, la postmodernidad...—.

Ensayos sobre Ortega y Gasset y Eugenio D’Ors; retratos y recuerdos de Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Alexandre Cirici Pellicer, Eduardo Westerdahl...

Análisis de trayectorias y aportaciones de renombrados artistas extranjeros —Raoul Dufy, Paul Signac, Max Beckmann, Frank Lloyd Wright, Willem de Kooning, Emilio Vedova, Lucio Fontana, Max Ernst, Man Ray, Gérard Schneider, Eduardo Paolozzi, Roberto Matta, Wolf Vostell...—.

IncurSIONES en las poéticas plásticas de las figuras más sobresalientes del panorama español —Pablo

Picasso, Joan Miró, Alberto Sánchez, Pablo Gargallo, Vázquez Díaz, Angel Ferrant, Francisco Peinado, Manolo Millares, Jorge de Oteiza, Lucio Muñoz, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Rafael Zabaleta, Gerardo Rueda, Hernández Pijuán, Equipo 57, Vaquero Palacios, Carlos Mensa, Antonio Saura, Manuel Viola, Rafael Canogar, José Caballero, Xavier Oriach, Eduardo Urculo, Fernando Somoza, Orlando Pelayo, Juan Barjola, Elvira Alfageme, Lorenzo Frechilla, César Manrique, Salvador Victoria ...—.

Y, ¡claro está!, su penetrante juicio crítico sobre la obra de valencianos históricos y contemporáneos — Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla, Juan Bautista Porcar, Antonio «Tónico» Ballester, Arturo Ballester, Ernesto Furió, Manolo Gil, Eusebio Sempere, Juana Francés, Salvador Soria, Anzo, Amadeo Gabino, Andreu Alfaro, Andrés Cillero, Nassio Bayarri, María Dolores Casanova, Pérez Bueno, Juan Genovés, Joaquín Michavila, Luis Prades, Alfonso Pérez Plaza, José Quero, Juan Ripollés, Alegre Cremades, Gabriel Cantalapiedra, Joan Castejón, Manuel Boix, Rafael Armengol, Aurora Valero, Antoni Miró, José María Yturalde, Ramón de Soto, Horacio Silva ...—, y otros muchos.

De entre sus monografías sobre determinados artistas plásticos, debe resaltarse tanto su inestimable trabajo sobre el escultor *Julio González* —obra no superada—, que sería traducida al italiano, en 1962, por Edizioni dell' Ateneo de Roma; y su espléndido estudio —el más riguroso de cuantos se le han dedicado— acerca del eximio pintor valenciano *Ignacio Pinazo*.

La significación de Vicente Aguilera Cerni en el ámbito de la cultura contemporánea tiene, en mi opinión, dos vertientes claramente definidas: la valenciana —que se extiende al resto del solar español— y la internacional.

He citado algunas de sus publicaciones sobre temas, problemas y artistas valencianos. Cabría añadir a ello su presencia en el terreno de la cultura valenciana liderando grupos y movimientos artísticos de indisimulado talante renovador. Pues Aguilera Cerni ha sido el principal teórico y animador de grupos tales como «Parpalló» (1956), «Crónica de la Realidad» (1964) y «Antes del arte» (1968), todos ellos promovidos y alentados contra las modas al uso, lo que le supuso, obviamente, contrariedades y vejaciones que quizá, ahora, no vengan al caso. Pero habrá que proclamar en alta voz que sin hombres tan preclaros y de tan firmes convicciones, como es el caso de Aguilera, Valencia no hubiera podido salir de aquel marasmo de ignorancia y oscurantismo.

Imaginémonos, si no, el revulsivo que en sí portaban revistas, por él dirigidas, como «Arte vivo» o «Suma y sigue del arte contemporáneo», nacidas en el páramo cultural de nuestra Valencia de los años cincuenta y sesenta.

Pero no insistiré en estas cuestiones de cariz local —amén de significar la importancia de la *Historia del Arte Valenciano*, obra colectiva, de gran envergadura, que ha dirigido—, pues entiendo que, ante todo, Aguilera Cerni «es un verdadero ciudadano del mundo», retomando las palabras de su maestro Giulio Carlo Argan.

En efecto, su dimensión internacional es aún más notoria y trascendente.

Su firma ha venido estando presente en prestigiosas publicaciones periódicas de Roma, Turín, Milán, Venecia, París, Atenas, Praga, Sao Paulo, Buenos Aires, Caracas, etc. Ha participado en múltiples congresos, entre otros los celebrados en Rímíni, Helsinki, San Marino, Múnich, Venecia, Sao Paulo, Roma, Lausanne, Milán, etc., junto a personalidades de renombre universal, como Jean-Paul Sartre, Pablo Neruda, Ilya Ehrenburg, Miguel Angel Asturias, Lionello Venturi, etc. Ha formado parte de numerosos jurados internacionales, como los de las bienales de Venecia, Alejandría, San Marino, Medellín, Sao Paulo, la Trienal del Japón..., en compañía de ilustres personalidades de la crítica de arte, como Giulio Carlo Argan, Pierre Francastel, Pierre Restany, Umbro Apollonio, Alberto Sartoris, Eduardo Westerdahl, René Berger, Gillo Dorfles, Jorge Glusberg, Lamberto Pignotti, Herbert Read, Zdzislaw Kepinky, Nello Ponente, Giuseppe Marchiori, Rosario Assunto, etc.

De entre sus premios y galardones internacionales, merece especial mención el «Primer Premio Internacional de la Crítica», por la XXIX Bienal de Venecia, concedido en 1959. Con tal motivo diría Argan que «todos los países envidian a España el tener un crítico de arte como Aguilera». «Ese premio —diría años después nuestro homenajeado— me hizo saltar del anonimato a una consagración fulminante». En ese mismo año recibió el «Premio Pi Suñer» del Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. Asimismo, le fue otorgada, en 1962, la Medalla Premio Especial de la «Academia dei 500» de Roma y, en dicho año fue designado miembro del comité de Honor, por la «Christian Action» (junto con Picasso, Schweitzer, Cocteau, Cassou, Emmanuel, Moore, Silone), de la «International Exhibition for Human Rights and Racial Equality»,

celebrada en Londres, así como miembro del consejo artístico del "Internazionali Kunstzentrum" de Erlenbach am Main. En 1963 fue nombrado miembro del comité director de las "Edizioni d'Arte Moderna" (Roma), junto con Read, Argan, Cassou, Leymarie, Sweeney, Ponente y Apollonio. En la Asamblea General celebrada en Venecia el año 1964, fue elegido, por votación, miembro del comité directivo de la "Association Internationale des Critiques d'Art" (AICA). En 1965 se le otorgó la Medalla de Oro de la Presidencia del Consejo de Ministros de Italia, «por los múltiples méritos contraídos en el campo de la cultura artística contemporánea», en el Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte. Y otros muchos reconocimientos—entre ellos el haber sido elegido Miembro de Honor del "Musée du Petit Palais" de Lausanne—, que sería excesivamente prolijo enumerar.

Desde un punto de vista literario el conjunto de su obra rezuma claridad—frente al socorrido cripticismo de quienes no tienen las ideas demasiado claras—, como si hubiese hecho propio el consejo cervantino: «Llaneza, muchacho, no te encubras que toda afectación es mala»; y es que Aguilera escribe con la preocupación de que le entiendan. Sus escritos son portadores de una elegancia de ascendiente clásico, más proclive a la síntesis conceptista que a los excesos barroquizantes o culteranos.

Debo confesar que, entre otros muchos motivos de sana envidia propinados por mi maestro, está su "olfato", es decir, su capacidad premonitoria. Al hilo de este asunto, las frases que siguen son suyas, manifestadas en momentos diversos: "Todas las aproximaciones a la verdad son intuiciones poéticas. El camino más directo a la verdad no es la filosofía, sino la poesía. El científico descubridor es el hombre capaz de demostrar una intuición". Y a nadie se le debe escapar que esta facultad intuitiva suya la ha hecho pasar—sistemáticamente, y sin concesiones—, por el tamiz de la averiguación, el contraste, el análisis, la comprobación...

Como crítico de arte—tarea en la que Jorge de Oteiza ha destacado su «rigor científico», su «penetración» y «la atención con que sigue el proceso del pensamiento creativo»—, su oficio, con la autoimpuesta vocación de crear y servir, ha tenido siempre presente la interdependencia y unidad de sentido en un momento dado, aliando conceptos tales como tiempo, espacio, hombre e historia. Para Aguilera, el arte, hijo de la vida, «es también un producto dialéctico y conflictual, crucificado entre

la dimensión vertical de la historia y la horizontal de la sociedad», tal y como escribió, en 1961, en un texto definitorio al que tituló: "*Axiología, crítica, vida*". Su crítica es una «crítica de los contenidos»: estudiar, captar, explicar e investigar, no sólo el significado profundo de determinadas actitudes humanas, sino su condición de datos para entender el mundo en que vivimos. Crítica que, en su propia entidad constitutiva, implica el reconocimiento de ciertos valores, el ejercicio de una estimativa y la actuación de una axiología; axiología que no puede prescindir de la vida, ni eludir la historia, que es el ámbito de su realización.

Y en otro texto suyo, de 1956—*Consideración sobre la crítica*—, se sincera hasta la médula con afirmaciones que fuerzan a la meditación: "Los críticos y artistas fallan por dar demasiada importancia al arte, que no es sino un camino dependiente del hombre, sus luchas y sus angustias. Si en este hoy nuestro nos encontramos con un mundo antagónico, desintegrado, con la humanidad en trance de abandonar el antropocentrismo para ser poco más que polvo cósmico, con el desmoronamiento de las viejas nociones sobre la materia y la energía, con el suelo movedizo y las perspectivas confusas, ¿cómo pedir atención y jerarquía para unas disciplinas—las que sean— cuando pretenden inhibirse en plena catástrofe? El arte es comunicación, averiguación y aportación. Sólo se distingue de las restantes actividades humanas porque utiliza un lenguaje distinto. El mito neorromántico del intelectual—artista o no—, para el que es preciso hacer un censo aparte, es absurdo y ridículo. Lo hemos inventado nosotros para ahorrarnos sacrificios, cuando nos conviene, en relación con la comunidad. El arte es "Además", una de las formas de expresión del contorno que nos rodea; una pulsación del hombre, profunda en algunas afortunadas ocasiones. Debemos, pues, aprestarnos al sacrificio. Somos síntomas, revelaciones parciales de algo superior a nosotros, en lo que logramos y en lo que fracasamos. Ciertamente, necesitamos grandes dosis de humildad previa si es que de veras queremos lanzarnos con auténtica ambición, pues nuestra propia pequeñez es quien da la medida de nuestra audacia".

El reconocimiento en su propia tierra a esta ingente labor como escritor, historiador y crítico de arte, llegaría por fin. Y así, en 1989, se le concedía el Premi de les Lletres de la Generalitat Valenciana «en atención a la importancia de su labor como ensayista y crítico, a la diversidad de sus publicaciones en relación con

el estudio, divulgación y promoción de la cultura y el arte, así como por su proyección internacional». Justo reconocimiento a la trayectoria de quien ha sabido —lo que es hartó difícil— conjugar, a la hora de plasmar sus ideas en un texto, tres niveles temporales tan indisociables como dialécticos: el sentido de la memoria histórica que converge en un momento dado, la consideración global de los vectores culturales que definen cada momento-gozv entre el ayer y el mañana, y la conciencia de responsabilidad para con los tiempos venideros. Ese saber diseccionar parcelas de la realidad, siendo a la vez recipiendario del poso cultural pretérito, hombre de su tiempo, y escudriñador y vate de lo que aún no es, le confieren una singularísima caracterización.

En este perfil, tan ajustado como incompleto, que estoy intentando esbozar sobre la figura aguileriana, otros facetas deben ser traídas a colación: es Presidente de Honor de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte y de la Asociación Española de Críticos de Arte, así como Miembro Societario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; miembro del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo y de la Junta Rectora del Museu d'Art Contemporani d'Elx; Premio Llama Rotaria de las Letras y las Artes del Rotary Club de Valencia y Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Con todo, sería imperdonable relegar al olvido su ímprobata rea —que viví tan de cerca— como director de la revista de arte internacional «Cimal», que desde 1979 editó ese personaje —Pascual Lucas—, cuya memoria permanece vívida entre nosotros.

En esta apretada semblanza acerca de la trayectoria profesional y humana del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, el excluir una mínima referencia a Vilafamés sería honeroso. Como es de algunos conocido, a finales de los años sesenta, con el propósito de visitar a su tío Francisco Cerni, nuestro prócer viajaba a esta pequeña localidad de la Plana Alta castellonense. Allí establecería contacto con el alcalde de la población, D. Vicente Benet Meseguer, hombre con visión de futuro empeñado en mejorar las condiciones de los habitantes de su pueblo. Así nos lo recuerda el propio Aguilera: "Vilafamés era una preciosidad, con un sabor más acentuado porque estaba en ruinas y las ruinas siempre dan un matiz romántico a las cosas. Vi que reunía las condiciones ideales para hacer un centro de arte y se lo propuse al ayuntamiento. Aunque no tenían dinero, consiguieron de la Diputación de Castellón que comprara el

edificio e hiciera la restauración. El hecho de que allí estuviera el museo llevó a la gente a comprar casas y así se salvó la parte antigua". Así fue, en efecto, y en 1970, cuando —todavía— términos como los de «arte contemporáneo» eran sospechosos de cultura, de vanguardia, de denuncia del yermo paisaje del franquismo, se fundó el Museo Popular de Arte Contemporáneo. Treinta años han transcurrido desde entonces y Vilafamés ha venido experimentando una creciente mejora económica y cultural, como probó en una investigación de campo el catedrático de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Valencia, profesor Aurelio Martínez. Ni qué decir tiene que la figura de Aguilera Cerni es entrañablemente querida por todos los vilafamesinos, hasta el punto de dedicarle una calle y nombrarlo hijo adoptivo. Un museo —éste de Vilafamés, que ahora lleva el nombre de su Director-Fundador— que sólo sería inaugurado oficialmente, por voluntad manifestada por el propio Aguilera, cuando en España nos diéramos una Constitución democrática y los valencianos hubiésemos sellado nuestra diferenciación como pueblo con el Estatuto de Autonomía. Un museo —conviene recordarlo— que fue el primero de arte contemporáneo que tuvo la Comunidad Valenciana, y que cuenta actualmente con unas 600 obras, por lo que precisa de una nueva ampliación para poder exhibir todos sus fondos.

La experiencia de esta concepción museística pionera y auténticamente "diferente", dado su alto grado de originalidad, la ha venido dirigiendo Aguilera Cerni a lo largo de estas tres décadas, sabiendo ilusionar a sucesivos equipos que han venido prestando su desinteresada colaboración a un proyecto tan singular.

El Museo de Vilafamés, concebido como núcleo de irradiación cultural, organizó dos Encuentros Internacionales de la Crítica de Arte: El primero de ellos, celebrado en 1980, abordó el tema *Arte y crisis: para una reflexión sobre nuestro tiempo*", evento éste de gran altura intelectual, en el que participaron, con sus correspondientes ponencias, además del propio Aguilera Cerni, Santiago Amón, René Berger, Román de la Calle, Calvo Serraller, Ernesto Contreras, Corredor Matheos, Raúl Chávarri, Gillo Dorfles, Giralt-Miracle, Jorge Glusberg, Lamberto Pignotti, Arnau Puig, Pierre Restany, Rodríguez-Aguilera, Rodríguez Culebras, Alberto Sartoris, Fernando Savater, Segarra Bel, Eduardo Westerdahl, Gérard Xuriguera, M^a José Corominas, Aurora García, Madero López, De los

Reyes Castañeda, Bartolomé Serrano, Pablo Serrano y José M^a Yturralde. (Con la benevolencia de quienes me escuchan, quiero aprovechar esta ocasión para decir en alta voz que la asistencia a este simposio, y la lectura detenida de las tesis defendidas por los ponentes citados —ya que fui encargado de la edición de estas actas—, supuso para mí la toma de decisión firme y segura de inclinarme profesionalmente por los asuntos relacionados con la cultura artística). Y el segundo de tales encuentros, celebrado en 1982, bajo el denominador común de “*El patrimonio histórico-artístico en la vida y la cultura actuales*”, que recogió las intervenciones de Aguilera Cerni, Gillo Dorfles, M.^a José Corominas, Esteban Chaparria, Fernández Alba, Jorge Glusberg, M.^a Teresa Ortega Coca, Alberto Peñín, Pierre Restany, Alberto Sartoris, Segarra Bel y Eduardo Westerdahl, significó un serio debate sobre todas estas cuestiones que, por fortuna, están ya siendo objeto de atención prioritaria por parte de la gestión cultural.

Desde 1995, el museo de Vilafamés cuenta con un Centro Internacional de Documentación Artística, constituido por un cúmulo documental cedido por el Sr. Aguilera, resultado de una tarea recopiladora realizada durante medio siglo. Tal Centro de Documentación —el más importante de España en su género—, está ubicado en un edificio “ex profeso” construido por el ayuntamiento de Vilafamés. Actualmente en fase de informatización, es de desear que pronto pueda prestar su servicio a investigadores, profesores y estudiantes.

Los que conocemos de cerca a Vicente Aguilera Cerni, somos sabedores de la emoción que le produjo el ser nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia, en 1990, a propuesta unánime de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos; distinción ésta que fue recibida con alto agrado, por lo que tal galardón encarna de reconocimiento en el marco universitario valenciano de su trayectoria intelectual y profesional. Su lección magistral versó sobre “*El Guernica en el tiempo*”; destacando —entre otros aspectos— que Picasso fue un conquistador de futuros desde la consubstanciación con el pasado. En su obra —afirmó— la destrucción y la invención se repiten siempre. Para Picasso fue posible romper la frontera entre el documento y la profecía”.

Llegado al último tramo de esta aproximación a la relevante figura del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, quisiera resaltar, siquiera sea a modo de apunte, dos importantísimas cuestiones. A nadie se le

escapa la responsabilidad de formar parte de un órgano de la importancia del Consell Valencià de Cultura, máxima institución consultiva de la Generalidad Valenciana. Pues bien, el señor Aguilera Cerni ha dedicado a este difícil menester sus mejores energías a lo largo de los últimos años, primero como consejero, después como Vice-Presidente y finalmente como Presidente de tan magno organismo, aportando —hasta que su salud se lo permitió— prudente juicio, autoridad ponderada, justo equilibrio y lucidez política. Y la otra, para la que cualquier adjetivo sería pequeño, alude al reconocimiento que le fue concedido en 1996: la Distinción de la Generalidad Valenciana al Mérito Cultural.

Creo no equivocarme al afirmar que el gran mérito de Aguilera Cerni radica no sólo en haber ido sentando sólidos pilares para una «edificación» de la cultura artística valenciana y española conectada con el ámbito internacional —cosa que, en sí, ya sería suficientemente meritoria y digna de agradecer—, sino, muy especialmente, en haber intuido lúcidamente el futuro.

El futuro. Este es el tema predilecto del soñador, del espíritu crítico, vanguardista, moralista y utópico que es Vicente Aguilera Cerni. Este hombre honesto y cívico que continúa creyendo que «lo más hermoso es pretender lo imposible», al tiempo que se lamenta de que «en nuestra época se ha perdido, en gran parte, la voluntad de incidir en el futuro». Precisamente de la utopía, el futuro y el tiempo trata el libro en el que se halla ocupado en la actualidad; obra que esperamos, expectantes, aquellos que sabemos de su capacidad para sembrar luz, incluso fuera de la oscuridad.

El futuro, sí..., y la ética. Porque su figura moral, «ejemplo de dignidad, de coherencia, de valerosa firmeza...», como ha sido retratada por su maestro Argan, nos sirve hoy de señal, magisterio y autoridad.

En este mismo lugar en que hoy nos encontramos, el hasta ese momento Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, leía su discurso de ingreso como Académico de Honor, versando “*Sobre el tiempo, la cultura artística, el valor de las palabras y otras cosas*”. Era el 12 de mayo de 1994 y en aquella ocasión, Aguilera Cerni, este valenciano ilustrado, planteaba una honda reflexión sobre la problemática intelectual que le ha venido ocupando, yo diría que obsesivamente, durante los últimos años. “Lo que más perplejidad me produce es el tiempo —declaraba, no hace mucho—. Si el pasado no existe y el presente —de tan efímero— no

es nada, sólo nos queda el futuro, pero con la duda de si el futuro viene hacia nosotros o nosotros hacia al futuro. Si eres inconformista tratas de conquistar el futuro. Ahí radica la base del pensamiento utópico”.

Sé de buena tinta que a Vicente Aguilera Cerni este acto de homenaje, en el que se le hace entrega de la Medalla de Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y de su Diploma acreditativo, le impone y emociona. Y también sé que lo agradece de corazón, a la vez que le abruma esta solemnidad con que nuestra Real Academia lo distingue. Pero el ritual desplegado aquí por esta nobilísima institución que se precia de contar

con su eminencia, no está reñida con la sinceridad del afecto que se le profesa. Y es que —además— era de toda justicia tributar este indiscutido galardón a un hombre como Aguilera Cerni, idealista y autocrítico, atrevido y tímido, cortés y discreto, sociable y solitario, abierto y tierno, irónico e ingenuo, sutil y espontáneo, sabio y sencillo...

Pues él ha sido, y sigue siendo, verdadera alma inspiradora, intrépido animador cultural y guía de inusitados proyectos; la principal figura de la crítica valenciana contemporánea, que ha dado aliento a tantas y tan sugestivas iniciativas, y que con su ingente labor ha contribuido al enaltecimiento de Valencia y a su prestigio en el mundo.

DISCURSO DE AGRADECIMIENTO^(*)

VICENTE AGUILERA CERNI

Académico de Honor

Con la venia de la mesa presidencial y de los Académicos presentes.

*Damas y caballeros.
Amigos todos.*

Cuando nuestro Presidente, Salvador Aldana, me envió unas gentiles líneas para comunicarme el proyecto de este acto, lo definió como «reunión de amigos», como algo sencillo y cordial. Así, pues, doy gracias a Dios por la exclusión de lo afectado y solemne que no se avienen con mi manera de ser.

Sin embargo, un amigo generoso y entrañable quizá me haya esbozado un retrato, donde mi propia imagen se aísla e inmoviliza, de modo que cualquier gesto puede convertirse en una mueca petulante y vanidosa. En cualquier momento, justamente cuando te crees liberado de la carga de presunciones que humillan las ya fatigadas espaldas, puede irrumpir como un relámpago la revelación espuestamente salvadora: si no hubiera ayer, ni hoy, ni mañana, el tiempo no existiría. Y si fuera algo ficticio, ¿qué estaríamos viendo? El casi octogenario que está leyendo esta cuartilla, sería algo imaginario, una de esas alucinaciones que los dementes identifican con la realidad verdadera, sin origen definido ni sustancia palpable. Sin saber cómo ni cuándo, seríamos, por así decirlo, materia artística análoga a la que justamente impera en esta casa.

Lo demás, la carne mortal que evoca y sueña en virtud de ignoradas combinaciones químicas, resultaría ser una equivocación de la naturaleza, el ámbito donde Cronos se dedica con fruición despiadada al menester de devorar a sus hijos. ¿Qué hay antes y después de este festín? Se halla la evidencia de un tiempo inexistente: la eternidad monolítica, indivisible, sin lugar ni resquicio para su percepción.

Todavía más: el mismo existir personal, lo situado entre nacimiento y la muerte, queda relegado al rango de las patéticas anomalías que pretenden perturbar la todopoderosa y omnímoda indiferencia del universo. Pero antes de acceder a ese infinito, la operación narcisista del espejo te aconseja, dantescamente, abandonar toda esperanza. Estás atrapado. Nuestro retrato, nuestros afanes y obras, ya los resumió Goya en un grabado donde nos captó como un cadáver en descomposición cuyo último gesto consistió en escribir la palabra NADA.

Lamento terminar con esta macabra evocación, que para mí es un rasgo de sinceridad y modestia. Es lo menos –y lo más– que puedo ofrecer a ustedes, amigas y amigos, para darles testimonio de mi gratitud y afecto.

(*) *Discurso de agradecimiento del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, Académico de Honor.*

HOMENAJE A UN MAESTRO

Al académico de Honor

Excmo. SR. D. FERNANDO CHUECA GOITIA

ALVARO GÓMEZ-FERRER BAYO
Académico de Número

*Mi querido y admirado D. Fernando
Excmas. e Ilmas. Autoridades
Ilmos. Srs. Académicos
Srs. y Sras.*

Desde el mismo momento en que la Junta General de la Academia de San Carlos propuso realizar una serie de homenajes a sus Académicos de Honor, yo sabía que por fin iba a llegar el día para mí esperado en que podría devolver a Don Fernando Chueca de alguna manera, unas palabras de valoración, siempre más modestas que las que él me dirigió cuando aceptó realizar el discurso de contestación a mi entrada como Académico de Número de San Carlos el día 3 de junio de 1986. Recuerdo con una cierta nostalgia aquel discurso sobre la obra del arquitecto Manuel Tolsá en la Nueva España, y la precisión y el conocimiento que de la transición barroca y del neoclasicismo tenía don Fernando. Quizá se debía a que estábamos tratando un tema para él muy querido que había reflejado años antes en su libro *Varia Neoclásica*. Nuestra común pasión por México nos hizo coincidir allí hace unos años, en un ciclo de conferencias sobre las Academias de San Carlos de Valencia y México, que se tenían en el museo, frente al Palacio de Minería y a la estatua del caballo, las dos grandes obras de Tolsá.

Su conocimiento de los artistas valencianos y de los que formaron el primer cuerpo directivo de la Academia de San Carlos en México, así como de la formación de las Academias borbónicas punteó con gran maestría mis reflexiones sobre la arquitectura de Tolsá.

Han pasado pues 14 años. Nos encontramos en el mismo lugar, en el mismo mes al final de la primavera, sólo unos días después de la partida definitiva del pintor Francisco Lozano, también Académico de Honor, con el que Fernando Chueca tenía estrechos lazos de amistad y a quien por razones

obvias de cariño filial no puedo dejar de recordar en este acto. Como también quiero recordar a nuestro Presidente de Honor D. Felipe Garín, gran amigo de D. Fernando quien a través de mis palabras quiere también sumarse a este acto.

Mis recuerdos se trasladan al principio de los años sesenta. Al poco de ingresar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, recibíamos las primeras enseñanzas de Historia de las Artes Plásticas por parte de Angulo Iñiguez el primer año, para introducirnos el año siguiente en la Historia de la Arquitectura, guiados por la enorme sabiduría histórica y arquitectónica de Fernando Chueca.

Aquellas enseñanzas fueron para mí, sin duda, como para muchos de mis compañeros, el lugar de encuentro de la arquitectura entendida como disciplina artística y técnica, con una presencia de la historia que Chueca hacía revivir de forma creativa.

La manera de explicar aquella historia de la arquitectura y, por qué no también, aquella arquitectura de la historia, tenía su fundamento, me parece a mí, en la asimilación que Don Fernando hizo de las enseñanzas de sus maestros arquitectos historiadores Don Manuel Gómez Moreno y Don Leopoldo Torres Balbás de quien fue discípulo, colaborador, ayudante de docencia y gran amigo. Enseñanzas que nacían de la forma con la que aquellos habían sistematizado sus estudios arquitectónicos, a partir del conocimiento directo y exhaustivo de la arquitectura y de los monumentos, como puede comprobarse leyendo la extensa obra de Torres Balbás sobre la arquitectura islámica o su obra póstuma "Ciudades Hispanomusulmanas".

Al llegar a este punto no puedo dejar de mencionar dos importantes creaciones de Chueca: una personal y la otra guiando un importante grupo de arquitectos que decidió pasar página a la primera

Discurso de homenaje al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia en acto celebrado el día 9 de junio de 2000 a cargo del Académico de Número Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo.

década de posguerra y buscar un punto de apoyo en el que fundamentar la renovación arquitectónica española.

La primera de ellas es su famoso libro: "*Invariantes castizos de la arquitectura española*", publicado en 1947, en aquellos años duros para él en los que fue prácticamente apartado de la práctica profesional como represalia del bando vencedor frente a los arquitectos que se encontraron al comienzo de la guerra en zona republicana. Como él mismo dice quizá esa situación favoreció su vocación de historiador y escritor. En aquel libro Chueca trató de encontrar la esencia de la arquitectura española. Para ello se apoyó en el pensamiento de Unamuno que ejercía en él auténtica fascinación y cuya filosofía de la *Tradición Eterna* le permitió ahondar en la búsqueda de los elementos constitutivos de la específica historia arquitectónica española.

La segunda fue la publicación del *Manifiesto de la Alhambra*, publicado en 1953 por la Dirección General de Arquitectura y en el que Chueca asumió la doble responsabilidad de redactar el texto de la convocatoria, para reunir en aquel lugar a un nutrido grupo de arquitectos, y sobre todo la redacción del texto final. Es casi imposible imaginar ahora la importancia de aquella reunión, aparentemente una más dentro de la serie de Sesiones de Crítica de Arquitectura que organizaba la Revista Nacional de Arquitectura, y que venían siendo coordinadas por los arquitectos Carlos de Miguel, Luis Moya, Miguel Fisac y Fernando Chueca.

El Manifiesto, como hemos dicho, fue un revulsivo frente a los criterios de la arquitectura oficialista que dominó la mayor parte del panorama arquitectónico español de los años cuarenta, pero sobre todo fue una declaración colectiva de intenciones de los arquitectos madrileños algunos de los cuales habían dominado la escena oficial, para el reencuentro con la modernidad, y ello desde unas bases estrictamente arquitectónicas. Es por ello que entre los Invariantes y el Manifiesto hay una correlación de pensamiento, que supone un insólito ejercicio intelectual.

De entre la numerosa obra escrita de Chueca, además de la antes citada, me gustaría traer a colación aquella que como arquitecto más he manejado personalmente, me refiero a la *Historia de la Arquitectura Española - Edad Antigua y Media*, de 1965, libro que rápidamente se agotó, la *Breve Historia del Urbanismo*, de 1968, la *Historia de la Arquitectura Occidental* de 1974, y *La destrucción del legado urbanístico español*, publicado en 1977, y donde

Chueca, en un apéndice, se atrevía a clasificar las ciudades españolas en función de los distintos niveles de pérdida de su patrimonio, tanto arquitectónico como urbano.

No se puede dejar de citar sus obras monográficas sobre *Juan de Villanueva* -premio de la Real Academia de San Fernando en 1940- y sobre *Andrés de Vandelvira*, o sus publicaciones también monográficas sobre la Catedral de Valladolid, la Catedral de Salamanca, el Museo del Prado, Madrid y los sitios reales, el Escorial, etc., así como sus artículos sobre los arquitectos, Ventura Rodríguez, Torres Balbás, Juan de Herrera, sobre los pintores, Velazquez, Goya, Bonnard, Tapies, Lozano, entre los muchos que ha escrito sobre artistas, o aquellos que se refieren a temas varios como, las Murallas de León, el Palacio de Linares en Madrid, la Ciudad galdosiana, los arquitectos y la filosofía, Arquitectura Musulmana Peninsular, Invariantes de la arquitectura Hispanoamericana, etc, etc.

Su estilo literario ha sido siempre sencillo y asequible. Como el mismo reconoce, debe a su padre, atento a todo lo que le rodeaba, su formación de escritor, de él recibió consejos y fue quien le animó por ese camino. Tenía su padre la costumbre de leer en familia el Quijote o los Episodios Nacionales de Galdós, de tal forma que ello conformó un ambiente intelectual en el cual creció D. Fernando

Tuvo siempre una intensa y profunda relación con intelectuales como Dionisio Ridruejo, el arquitecto y poeta Luis Felipe Vivanco, el filósofo Julián Marías, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, así como con muchos artistas dada su conexión con las artes plásticas desde su cargo de Director del Museo de Arte Contemporáneo, cargo para el que fue nombrado en 1958. De hecho, y a través de su profunda amistad con Francisco Lozano, tuvo ocasión de tratar a Chueca más allá de mi relación como alumno. Esa relación con otros artistas se acrecentó con su ingreso en 1973, como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Este ingreso ha venido acompañado de una larga lista de Academias tanto de España como de otros varios países, que se honran contando entre sus miembros a D. Fernando. La nuestra de San Carlos lo nombró académico correspondiente en diciembre de 1963, y más tarde en abril de 1984 Académico de Honor.

Pero ya en 1966 había ingresado como Académico de Número en la Real Academia de la Historia de Madrid, quedando reflejado así pues de forma

institucional, esa doble faceta de historiador y de arquitecto que le caracteriza.

Chueca asumió en ambas Academias la función de documentar muchos de los informes y expedientes para la declaración de edificios de alto valor arquitectónico como Monumentos, y lo hizo en las dos vertientes que la antigua Ley del Patrimonio Español pedía a las Academias tanto a la de Bellas Artes de San Fernando como a la de la Historia. Yo que colaboré en algunos de esos informes para San Fernando, soy testigo del rigor y profundidad tanto del análisis arquitectónico como de la documentación histórica que manejaba D. Fernando para evaluar aquellos monumentos. Como fui testigo también en algunas de las juntas de la Academia de San Fernando a las que tuve ocasión de asistir, de la ponderada postura de Chueca en la presentación y discusión de asuntos conflictivos que la Comisión de Monumentos de la que él formaba parte llevaba a las mismas, y en las que con su enorme experiencia fijaba siempre criterios rigurosos para la salvaguarda de nuestro patrimonio.

Habiendo formado parte del servicio de Monumentos y Conjuntos de la Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico como arquitecto jefe, Chueca tuvo ocasión de intervenir en numerosas restauraciones de monumentos en el País Vasco, en Aragón, en Castilla especialmente en su querida Toledo, en Andalucía y aquí en Valencia. Su actuación en la Catedral junto con otros arquitectos como Pons Sorolla y Ramiro Moya acompañados por nuestro recordado Luis Gay, supuso la recuperación de la estructura original gótica en las naves principales de la misma, manteniendo las intervenciones neoclásicas en la girola y en las capillas laterales.

Dos intervenciones tuyas de gran rigor y calidad fueron las restauraciones llevadas a cabo en la Real Academia de la Historia, y especialmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como también es de destacar la importante restauración de la casa de las siete chimeneas en Madrid, que actualmente ocupa el Ministerio de Cultura.

Sin embargo, a Chueca siempre se le conocerá como el arquitecto de la última Catedral del siglo XX. En 1944 obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura por su proyecto para la terminación de la Catedral de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid. Las obras de esta catedral habían comenzado en 1883, y quedaron paralizadas en 1922. Se reanudaron en 1950, según el proyecto de Chueca, que acomodó el estilo de la misma, a las líneas

barroco-clasicistas del Palacio Real de Madrid, inmediato a la misma, suavizando a la vez el estilo gótico interior del proyecto del Marques de Cubas.

Ha sido también arquitecto no solo de restauraciones monumentales, sino arquitecto de obra nueva. Sus intervenciones están presentes en muchas partes de la geografía española, aunque se emplazan preferentemente en los ámbitos a los que antes nos hemos referido, especialmente en Madrid, Toledo y el País Vasco. Obra siempre relacionada con la idiosincrasia del lugar, y realizadas con gran respeto en el empleo de los materiales en su aspecto más autentico.

La otra gran preocupación de Fernando Chueca ha sido la del urbanismo y la sociología urbana. Ya en 1951 obtuvo una beca para ampliar estudios de esas materias en Norteamérica y a su regreso fue profesor de Historia del Urbanismo en el Instituto de Estudios de Administración Local en lo que constituyó el Centro de Estudios Urbanos y donde se formaron muchas generaciones de urbanistas españoles e iberoamericanos, en unos cursos interdisciplinarios avanzados en el tiempo a los cursos de especialización actuales. En los años 1955 y 1956 fue profesor en el Instituto de Estudios Políticos de la asignatura de Sociología Urbana. Su actividad docente se desplazó al Colegio de Europa en Brujas y más tarde a la Universidad de Lovaina en el Centro de Estudios Raymond Lemaire para la Conservación del Patrimonio, centro de gran prestigio en esa materia y que ha formado a muchos especialistas europeos en conservación.

Yo no quisiera que estas palabras mías fueran solamente un recorrido por la enorme y dilatada creación intelectual de mi maestro ni menos una enumeración de todos sus méritos que sería imposible cubrir en estos breves momentos. A mí me gustaría que D. Fernando pudiera sentir en esta sesión de homenaje y en este lugar académico que él tanto aprecia todo el cariño y la admiración de sus compañeros de institución.

Para todos nosotros Chueca ha sido un referente en su amor por el Patrimonio; un luchador por las libertades, actitud que le condujo desde su pensamiento liberal hasta una posición de compromiso político, refrendada con su elección como senador, en las primeras Cortes Constituyentes; un maestro que ha creado y dejado escuela siguiendo a su vez el camino que le marcaron otros grandes maestros de la historia; una persona fiel a sus principios y compromisos, que le ha hecho estar presente, de

una forma activa en la vida institucional de muchas de las asociaciones a las que pertenece.

Ha aceptado cargos en organismos en los que él ha sido el motor de su revitalización, como ocurrió en los años en los que fue presidente del Instituto de España, organismo que agrupa las diferentes Academias Nacionales y al que pertenece como academia asociada la nuestra de San Carlos.

Desde 1995 es Catedrático Emérito de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y miembro del Colegio Libre de Eméritos. En 1996 leyó su discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores, y en 1998 el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España le concedió la Medalla de Oro de Arquitectura reconociendo con tan prestigioso galardón su trayectoria profesional y su labor de investigación.

Su curiosidad insaciable por la arquitectura y por la historia le ha llevado a recorrer muchos países, especialmente de Europa e Iberoamérica, donde ha dado conferencias y cursos en muchas de sus universidades. Y esto no solo en tiempos pasados, pues he tenido conocimiento de su envidiable vitalidad, puesta a prueba con su presencia activa en el congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Pekín el año pasado.

Creo que siempre se podrá decir que Chueca ha sido un hombre generoso, afable y bondadoso, tanto como gran arquitecto. Ha ayudado a artistas, ha enseñado a generaciones de arquitectos, ha creado escuela, y ha dado buen consejo siempre a quienes se han dirigido a él. Como dice Julián Marías en su semblanza de D. Fernando "Es uno de los españoles más interesantes de nuestro tiempo", y lo afirma porque "Tiene una realidad mayor que la habitual". Ciertamente, Chueca es un intelectual, un profesional, y además una persona abierta a todo, enormemente activa y difícil de clasificar, y por tanto alguien que, como dice Marías, puede desorientar en esa necesidad que tenemos los humanos de encasillar a las personas.

Sin embargo, a los que tenemos una cierta vocación humanista y amplia de la profesión, y a los que entendemos la vida como una complejidad inabarcable, misteriosa y a la vez fascinante, la figura de Fernando Chueca nos es muy cercana y la apreciamos de forma muy especial, por cuanto nos marca un camino y una forma de ser.

D. Fernando, para mi ha sido un honor haber podido dirigirle estas palabras en nombre de mis compañeros de Academia. Reciba todo mi afecto.

SEMBLANZA A VALENCIA DE UNAS EXPERIENCIAS VIVIDAS

FERNANDO CHUECA GOITIA*

Académico de Honor

Excmos. Sres.:

Hoy es un día para mi de júbilo en el que quiero expresar mi más profunda gratitud a la Real Academia de San Carlos de Valencia. El honor con el que me distinguen al hacerme este homenaje y entregarme esta medalla, supera todo lo que yo podía esperar de tan ilustre Institución.

En esta hora se conjugan mi amor a la Academia de San Carlos y por supuesto el amor profundo que siempre me ha inspirado la ciudad de Valencia, una ciudad nacida para ser la cuna del arte más ilustre y para ser el solar de los más grandiosos monumentos.

Yo me he sentido vinculado a la ciudad de Valencia desde tiempos lejanos y en esta Academia de San Carlos he pronunciado, invitado por la Corporación, algún discurso mío. Uno fue en la solemne apertura del curso el 4 de noviembre de 1981. Este discurso lo dediqué preferentemente al Miguelete de Valencia y en él decía:

Todo el paisaje español está jalonado por altas torres de piedra que son símbolos enhiestos de nuestra raza y característica fundamental de nuestra arquitectura. Son pocas, en cambio, las cúpulas que encontramos en nuestro país - salvo en Valencia- y, en general, de proporciones modestas, construidas muchas veces de materiales pobres y no comparables en ningún caso a la magnificencia de las torres.

En cambio no hay catedral española que no se caracterice por un torre extraordinaria, de dimensiones muchas veces descomunales y de lujosos y ricos materiales. Se puede decir que la primera de nuestras torres es la Giralda de Sevilla, y aunque no se hizo para templo cristiano, sino para mezquita, fue cristianizada más tarde por Hernán Ruiz para convertirse en el faro luminoso de la catedral hispalense. Torres señeras son la del Reloj, en la catedral de Santiago, de Domingo de Andrade; la de la catedral de Toledo, maciza y sólida, pero con agudo remate flamenco; las de las catedrales de Segovia y Salamanca, fusión de diversos estilos resueltos en unidad básica. Es torre

famosísima la de la catedral de Murcia, iniciada por maestros italianos y terminada con excelente prosodia española. Es notable también la torre de La Seo de Zaragoza, donde el maestro Contini supo incorporar-se perfectamente a la mejor tradición aragonesa.

Pero ahora la torre que sobre todas ellas nos interesa es la del Miguelete. El gran historiador del arte e ilustre personalidad valenciana que fue don Elías Tormo, nos dice lo siguiente en su Guía de Levante: "El Miguelete, famosa torre, amadísima de los valencianos, de las más notables y grandiosas del gótico catalán o de los Estados de Aragón, nunca con el chapitel que se le proyectó, se redujo a un robusto octógono de 50,85 m. de alto, viniendo a ser equivalente el perímetro. Es muy maciza, pues sólo el centro tiene, sucesivamente, tres piezas octogonales abovedadas, angosta la baja y aun la intermedia y mas amplia la alta o de las campanas, y la escalera de caracol, con nabo, a uno de los lados, con 207 escalones. En 1376 se decidieron, comenzándose formalmente las obras en 1381, dirigidas por el arquitecto Andrés Julián, que lo era de Tortosa, y que daría el proyecto. En 1402 las dirigía José Franch. En 1414 se revisa el proyecto, después de algunos viajes al caso, por el arquitecto Pedro Balaguer (el constructor que había sido de las Torres de Serranos). A él habrá que atribuir la decoración del último cuerpo. Estaba terminada en 1424, cuando se encargaba al arquitecto Martín Llobet el pretil (desaparecido) y el coronamiento (nunca hecho) de la torre. La horrenda espadaña de arriba, causa única de peligro para la torre, se labró después y se renovó en el siglo XVIII.

Aparte de mi admiración por la Torre Valenciana, tuve también la suerte que me brindó la Academia en otra ocasión, de celebrar un aniversario del célebre escultor Mariano Benlliure. Reconozco que Mariano Benlliure es una de mis mayores debilidades. Si los grandes titanes del arte valenciano, Sorolla y Benlliure son dos cimas insuperables,

(*) *Discurso de agradecimiento del Académico de Honor Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia.*

yo, sin entrar en comparaciones me encuentro más próximo a Benlliure por una sencilla razón, porque las obras de Benlliure las veo todos los días, porque el maestro valenciano nos dejó en Madrid las mejores estatuas conmemorativas que salieron de sus manos y que fundidas en bronce decoran espacios muy significativos de la Villa y Corte. La estatua de D. Álvaro de Bazán en la Plaza de la Villa, la estatua de la Reina Gobernadora al final del Felipe IV, la estatua de Goya al lado del Museo del Prado, la estatua del Teniente Ruiz en la Plaza del Rey, las estatuas del Monumento a Castelar en la Castellana y en el Retiro las secuestres de Alfonso XII y de el General Martínez Campos, son verdaderos prodigios que tengo la satisfacción de ver muy a menudo.

Y aparte de esto perdonad que hable un poco de mi mismo.

Gran parte de mi vida la he dedicado a la restauración de monumentos por toda España y especialmente en la región aragonesa. Pero también, he tenido ocasión de realizar una de mis restauraciones, que yo considero mas acertada, en Valencia y nada menos que en su Catedral.

A mi me tocó heredar a don Alejandro Ferrant en la tarea de restaurar la catedral por parte de la Dirección General de Bellas Artes. Tuvo empeño de que aceptara este cometido mi compañero y fraternal amigo don Luis Gay, que había colaborado con Alejandro Ferrant y que deseaba, a la muerte de éste, que yo colaborara con él. Al mismo tiempo, por razones de tipo administrativo, de todos bien conocidas, actuaba en la restauración de la catedral, como arquitecto don Francisco Pons Sorolla por parte de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Esta pluralidad de competencias ha complicado en parte la restauración de la catedral, pero, en resumidas cuentas, consideramos que el proceso se fué consolidando con verdadero acierto. El arquitecto Pons Sorolla fue restaurando los exteriores de la catedral y sacando al exterior las capillas del lado del Evangelio, que han dado una nueva fisonomía al conjunto catedralicio. La puerta de los Apóstoles ha sido también objeto de restauración y de controversia en razón del mal estado en que se encontraba su arquitectura y su estatuaria. Precisamente las estatuas, el Apostolado y otras figuras que decoraban la grandiosa portada donde se reúne el Tribunal de las Aguas, han sido retiradas en un estado extremo de descomposición para que no se perdieran del todo.

El propósito fué llevar estas estatuas al Museo Catedralicio y sustituirlas por reproducciones llevadas a cabo con la mayor garantía.

A parte de esto, lo más endeble de la decoración, por unos llamada barroca, por otros neoclásica, era la que correspondía a las naves, puesto que las proporciones clasicistas de esta decoración no correspondían con la estructura gótica y tuvo Antonio Gilabert que realizar verdaderos esfuerzos para adecuar los elementos de la arquitectura clásica a las proporciones del gótico hispano-languedociano. Sin embargo las capillas, que son de época posterior y que en realidad son como pequeñas iglesias, se proyectaron de acuerdo con la tendencia clasicista, y en este caso la armonía es perfecta. Cada una de estas capillas es un ejemplo delicadísimo de la arquitectura del gran maestro del barroco tardío Antonio Gilabert. Por lo tanto se conservaron íntegras y el testimonio del arte dieciochesco va a permanecer bajo sus mejores aspectos. De esta manera la pugna entre goticistas y neoclasicistas se armoniza en una síntesis perfecta. Por un lado, las naves góticas en su sobria y severa grandeza; por otra parte, las capillas neoclásicas, independizadas del resto y con toda la elegancia de su arquitectura dieciochesca tan delicada como las mejores construcciones del estilo Luis XVI.

Terminaré diciendo, que nada me satisface más, cuando voy a Valencia con algún tiempo, que el entrar en la Catedral, deambular por sus espaciosas naves y al contemplarlas en su grandeza y severidad; reconocer que tuvimos el valor de descubrirlas suprimiendo la vestidura barroca y descubriendo con ello una nueva catedral de un gótico sobrio y mediterráneo.

Como colofón les recitaré a ustedes una alegoría,

ALEGORÍA DE VALENCIA.

Perfección imperfecta,
ciudad que ha olvidado
su río
y consume placeres
a su libre
albedrío.

Ciudad costera,
más que al mar
no llega,
plural y cortesana
a veces italiana
siempre mediterránea.

A Nápoles, un día
la disputaste en rango
y jerarquía,
en población
numerosa y activa,
en plurales empresas
y porffas.

Nápoles, rico vergel
de amor, de placer emporio
con Valencia compitió
pero luchando a porfía
a la larga
no venció.

Valencia es vergel florido
en amor comprometido
con bellezas adornado
en sus fiestas requerido
por, San José
bien servido.

Nada nos falla en su día
ni sus "ninots" caprichosos,
ni sus juegos licenciosos
ni fuegos artificiosos.

Pero si eso resplandece
y a la multitud
enardece,
llega la calma
y parece
que aquí
no ha pasado nada.

Es Valencia Capital
de bella fisonomía
y en ella existe
un caudal
de simpática
hidalguía.

Sus mujeres son graciosas
y no quieren ser,

sin duda,
livianas ni
pretenciosas.

Sus calles son generosas
sus iglesias medievales
sus ritos son
celestiales
y hasta un poco
teatrales.

La ciudad aún en los días
de calma, silencio
y duda,
parece que nunca
olvida
la donosura y holgura
de sus días festivos.

El comercio resplandece
los mercados
abastecen
mientras todos
se enriquecen,
siendo muy pocos
aquellos que la
penuria padecen.

Y todo queda pálido
a tu vera
Valencia enamorada,
y placentera
entre las altas torres,
muy cimieras
del Miquelet
y Santa Catalina.

Ellas son tus heraldos
más famosos,
a sus voces de piedra,
pobre juglar,
me uno
para cantar
con ellas
una ciudad
que nadie
que la conoce
olvida.

FRANCISCO LOZANO

Con la muerte de Francisco Lozano, se pierde un paisajista muy singular y único. Es verdad que todo pintor tiene su personalidad y su individualidad propia, pero algunos están más afectos a modalidades y escuelas de todo tipo.

Con anterioridad a Lozano el paisaje en la pintura española se había iniciado con un sesgo nuevo a través de los románticos como Pérez Villamil, de los realistas como Carlos Aes, de los impresionistas como Beruete, Regoyos o Mir; también con algunos eclécticos como Ignacio Pinazo y modernistas como Nonell, Casas, Rusiñol. Más modernamente Joaquín Sorolla y Cecilio Plá, ocupan un capítulo importante.

Pero todavía estamos lejos de la aparición de Lozano, que surge en el año 1942, cuando expone en la Sala Mateu, pionera de las galerías valencianas.

En 1946 Lozano aparece en Madrid, dentro de la Academia Breve de la Crítica de Arte fundada y orientada por Eugenio D'Ors. Al mismo tiempo surge la Escuela de Vallecas con pintores como Benjamin Palencia y San José. Ya Francisco Lozano ocupa un lugar muy prometedor en el desarrollo del paisaje español.

J. F. Yvars nos dice: "Lozano pronto cerraría filas con la alternativa cultural dorsiana que exigía también la renovación de los géneros tradicionales de la pintura, con el retrato y el paisaje. Por eso Lozano no deja de estar a la altura de su tiempo y estudia en París a Picasso, pero también a Cossio, Bores y Viñes.

Francisco Lozano va concretando su personalidad, no sólo a través de la Academia Breve Dorsiana, sino también bajo la influencia de pintores concretos como Matisse, y no sólo de pintores, sino de escritores como Azorín, cuyo lenguaje concreto sintético y minucioso le aleja del Sorollismo. Sorolla puede relacionarse con Gabriel Miró; mientras que Lozano puede hacerlo con Azorín.

Lozano si quiere avanzar por su propio camino, tiene que desprenderse de la herencia formidable de Sorolla, sumo sacerdote de la luz mediterránea. También Lozano querrá ser intérprete de esta prodigiosa luz levantina, pero de otra manera, la luz en Sorolla tiene como compañera inseparable la sombra y todas sus figuras desnudas o envueltas en lienzos que se agitan al sol describen sombras profundas que hacen resplandecer la luz. Pero Lozano renuncia a esta luminosidad, a esta fácil fórmula anclada en el color y la sombra y, en todos sus múltiples paisajes, llenos de luz y restallantes de un cromatismo fúlgido, no

encontramos una sola sombra ni siquiera cuando los barracones o casetas de playa que acusarían precisamente con la sombra su contundente volumetría.

Los cerros leonados, las tierras quemadas de colores ocres o violetas, las barcas fosilizadas, los matos espinosos, las florecillas silvestres, los cactus, las pitas, y la vegetación que crece en los arenales demuestran lo que digo. Paisajes de Játiva, Paterna, Javea, El Saler, o Betera, reiteran *ad infinitum* esta policromía pugnaz y dramática.

En 1965 tuve ocasión de decir: "La pintura de Lozano ha tomado un sesgo arrebatado y difícil. Parece que Lozano pinte con fuertes zarpazos de tigre, que sabe asestar a su presa golpes definitivos. Estos zarpazos surgen de la misma fuente oscura que sus temas, con la profundidad que sabe ver. La coincidencia de su origen, el equilibrio de las dos fuerzas encontradas, produce que cada golpe (sea una revelación y, una adivinación, cada pincelada (caiga) segura en el punto preciso, con el tinte preciso."

Esto se debe en gran parte, a que Francisco Lozano, no se anda con rodeos y pone su caballete en el campo mismo para que no se le escape la realidad. Su mujer, Doña Antonia Mompó, se lo dijo muy bien: "tu estudio es el campo y la playa", y a ese campo y a esa playa se atuvo durante su vida de creador. En una entrevista, no me acuerdo cuando, nos dijo el pintor: "Lo importante es disponerse a ver siempre el mundo como si fuera algo nuevo, como si lo descubriéramos por primera vez.

El día 5 de noviembre de 1978 entró en esta casa el Pintor Francisco Lozano con un admirable discurso titulado *Orden y Claridad de un Paisaje llamado Mediterráneo*, dónde dice que nadie como Luis Rosales ha interpretado mi lucha por captar esencializándola, la luz:

*El aire inerte
se quema sin arder.
No hay sombra alguna
que levante en el campo sus paredes,
la luz nace en el cuadro.*

Yo tuve la enorme satisfacción de contestarle en su ingreso académico y volví sobre el problema de la luz: "La luz nace del cuadro mismo, no hay sombra alguna que levante en el campo sus paredes. No ha venido del cielo, viene de esta tierra solar y destruida. Compréndolo que a Eugenio D'Ors esta luz increada de los cuadros del pintor le fascinara de la misma manera que aquella luz que viera resplandecer en la arquitectura del Palladio.

Recuerdo una vez más, dije en mi discurso, su figura pisando las dunas del Saler, las impalpables arenas cuya tenue orografía varía cada instante al soplo del viento; contemplando los pinares marítimos que quema la brisa salobre, mientras oteaba el horizonte lejano del mar inmóvil, con sus ojos escrutadores y semientornados de pintor que cierra sus párpados para captar mejor la forma luminosa. Su tez tostada, su enérgica cabeza de armador griego, su pelo blanco, eran los de un prócer de este mar que fue cuna de tantas civilizaciones, los de un símbolo vivo, que sentía como el altar de sus sueños trascendentes podría ser un día, y no lejano, una imagen trémula que sólo quedaría en sus lienzos.

Además de ser un gran pintor, Paco Lozano fue un hombre extraordinariamente culto, de muy fina sensibilidad y relacionado con las principales figuras intelectuales de la España que le tocó vivir. Había ingresado como becario en el colegio del Beato Juan de Rivera de Burjassot en 1932, y allí tuvo como compañero a Pedro Laín, con el que desde entonces le unía una estrechísima amistad, amistad que le abrió las puertas de otras personas relevantes como Luís Rosales, José Luís López Aranguren, Luís Felipe Vivanco y tantos otros como Castillo Puche, Enrique Lafuente, Camon Aznar, Santiago Arbos con los que departía en Madrid.

Porque de otra parte, Francisco Lozano era de carácter muy abierto, que disfrutaba mucho conversando con los amigos, reuniéndose con ellos, tanto en su propia Valencia como en Madrid cuando venía muy a menudo y creo que tenía un piso, si no recuerdo mal, en la calle Villanueva en el mismo edificio que tenía su estudio el pintor Pedro Bueno.

Francisco Lozano era de complexión fuerte, recibía cabeza con abundante cabellera, que el tiempo

fue plateando y que daba a su fisonomía el aspecto de un fornido marino de otros tiempos, bronceado por la luz y esculpido por las olas del mar.

Luis Rosales, su entrañable amigo le dedica un poema que titula "La resurrección de las algas", en él se dice:

*El aire inerme
se quema sin arder.
No hay sombra alguna
que levante en el campo sus paredes.*

*La luz nace en el cuadro;
no ha venido
de cielo alguno;
viene
de esta tierra solar y destruida
que ha perdido la sangre y aún se enciende
desde el cielo a las algas,
de las algas
a este jirón de arena rota,
a este
cementerio de lluvia,
a esta provincia
de miel recuperable que nos duele
y nos hace saber que nada existe
muerto sobre la tierra.*

*¡Para siempre,
para siempre jamás, será esta playa
como la ven tus ojos!*

*Lentamente
mueve el viento las algas.
En las dunas
empieza a abrir sus párpados la muerte.*

EDUCACIÓN POR EL ARTE: VALORES PEDAGÓGICOS Y ESTÉTICOS DE LA MODERNIDAD^(*)

ROMÁN DE LA CALLE

Se me permitirá, para empezar, que apele al recurso de las raíces etimológicas -como estrategia de delimitación conceptual- para mejor aproximarnos al tema. Y en este caso bien estará que recordemos que el término «educación» deriva directamente del vocablo latino *educo*. Sin embargo quisiera subrayar el hecho significativo de que esa forma -relativa a la primera persona del singular del presente de indicativo- corresponde a su vez a dos verbos: a *educare* (de la primera conjugación) y a *educere* (de la tercera).

En tal sentido, conviene acentuar explícitamente dicha dualidad y hacerla incidir en la propia noción que nos ocupa. Así *educare* nos remite a «cultivar un desarrollo de potencialidades en vistas a la formación del sujeto»⁽¹⁾, mientras que *educere* literalmente significa «conducir fuera», «poner en contacto con el exterior».

En realidad, ninguna de ambas raíces etimológicas debe ser olvidada en lo que respecta al perfil nocional del término «educación» y menos aún si -como es el caso- se apunta al concepto de *educación estética*, teniendo para ello en cuenta, de forma simultánea, tanto el desarrollo de las propias aptitudes personales del sujeto como también su franca interacción con el entorno, es decir, su radical apertura al exterior, al ámbito vital de la experiencia estética. De ahí la convergencia y complementariedad de *educare* y *educere*, manteniendo, así, ambas nociones íntima y estrecha conexión.

Con ello la extensión del término que nos ocupa -«educación»-, al aplicarse a la persona como totalidad, se perfila en una dimensión mucho más amplia que la propia del término «enseñanza», entendido éste último de manera restrictiva, es decir, ciñéndose a los diversos saberes, operatividades y competencias específicas, encuadrados en los respectivos ámbitos docentes.

Educación, pues, planteada así como *proceso* de conformación personal, pero también como *resultado* obtenido por tal acción, siempre *in fieri*, es decir, siempre abierta y, por definición, perpetuamente inacabada, en su conexión con el medio.

Pero en lo que hace referencia al tema que centra ahora nuestra atención, y ateniéndonos al uso

corriente de las expresiones, quizás sea conveniente metodológicamente distinguir -en una primera aproximación- entre *educación artística* y *educación estética*.

(a) Al hablar de *educación artística* nos referimos, por lo común, a la *práctica* de una o varias artes, bien sea de cara a una formación profesional específica o postulando el desarrollo y preparación del sujeto como *amateur*, o al menos como un eslabón más en el marco del proceso educativo en general. De este modo, *enseñanza* y *educación artística* se hallan estrechamente vinculadas, aunque la segunda, como hemos indicado, no se reduce estrictamente a la primera, yendo mucho más allá de los niveles de la concreta actividad docente.

(b) Por su parte, la *educación estética* también merece ciertas puntualizaciones, si nos atenemos al uso histórico de tal expresión. Propiamente dicha, la *educación estética* (*aisthesis*) tendría como objetivo la capacitación de los sujetos en y para su participación y acogimiento de experiencias estéticas, en general, y especialmente en lo que respecta a su recepción activa de las manifestaciones artísticas. De este modo se ha vinculado estrechamente a la asidua frecuentación y directo contacto con las obras de arte, respaldándose en cuantas instancias puedan ayudar a un mejor acceso y comprensión de las mismas.

Desde tal perspectiva, la *educación artística* y la *educación estética* se presentan a menudo, más que como las dos caras de una misma moneda, como dominios plenamente colindantes e interrelacionados, dentro del contexto histórico-cultural.

Así, por ejemplo, cuando Elliot W. Eisner puntualiza la noción clave de *aprendizaje artístico*, insiste

(*) Versión castellana del discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, leído por el prof. Dr. Román de la Calle, catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Valencia, como Académico Numerario, el 20 de junio del 2000, siendo el prof. Dr. Francisco José León Tello el encargado de pronunciar, a su vez, la *laudatio* de recepción.

(1) Téngase en cuenta asimismo que la forma pasiva de *educare* significa concretamente *crecer*, lo que sin duda alguna viene a corroborar esa vertiente del cultivo de las internas capacidades «naturales» y propias del sujeto.



El Dr. Román de la Calle en la lectura de su discurso en el acto de recepción como Académico de Número el día 20 de junio de 2000. (Foto Paco Alcántara).

en que se trata de un proceso que no se agota en una única dirección, sino que más bien dicho aprendizaje «aborda el desarrollo de las capacidades necesarias para *crear formas artísticas*, el desarrollo de capacidades para la *percepción estética* y la capacidad de *comprender el arte* como fenómeno cultural. De ahí añade- que la comprensión del aprendizaje artístico requiera que atendamos a cómo se aprende a crear formas visuales que tienen naturaleza estética y expresiva, a cómo se aprende a ver formas visuales en el arte y en la naturaleza y a cómo se produce la comprensión del arte»⁽²⁾. Y puntualiza, en consecuencia, que justamente a esos tres aspectos que integran el aprendizaje artístico se les puede denominar *aspectos productivo, crítico (apreciativo) y cultural* (histórico-cultural).

Ahora bien -por otra parte- el concepto globalizador de *educación estética* se ha decantado asimismo, de la mano de la reflexión filosófica, hacia un horizonte antropológico mucho más amplio, entendiéndose en su versatilidad no sólo *como educación para* las consabidas experiencias estético-receptivas o artístico-productivas sino prioritariamente *como educación a través de o por* una genuina y expandida «perspectiva estética». Es decir no ya sólo como una vertiente más de la educación humana, sino convertida a ultranza en fundamento y eje de la educación misma del hombre, en cuanto clave de su emancipación y orgánico desarrollo.

Es en este sentido como, por ejemplo, cabe entender el hilo de los planteamientos que arrancan de Friedrich Schiller (1759-1805), concretamente de sus *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre* (1793-1795),

cuando subraya que únicamente la educación estética puede abrir el camino de la libertad a una humanidad, que sería así plena y armoniosa, al reconciliar -por esta mediación estética- el ámbito de los sentidos y el ámbito del espíritu.

Sin duda, con ello, históricamente el camino de las *utopías estéticas* no hacía más que iniciarse y, a la vez, se actualizaba todo un itinerario de presupuestos y consecuencias que, de hecho, atraviesa y, en buena medida, caracteriza el arco de la modernidad.

Es decir que incluso en el marco -así claramente expandido- de la *educación estética*, esquematizando al máximo y aislando elementos que de hecho se hallan variablemente combinados, podemos aglutinar dos tipos de posiciones: *educación para el arte* y / o *educación por* (a través de) *el arte*.

En el primer caso, la educación estética convive -como un eslabón más- en el proceso educativo con la educación científica, con la educación social o con la educación moral, etc. Y su objetivo básico está estrechamente conectado a la formación del gusto y de la sensibilidad estética.

En el segundo caso, la educación estética, en sí misma, se transforma y deviene instrumento fundamental del proceso educativo en su globalidad. Se trataría así -en sugerencia de Irene Wojnar- de entender radicalmente «el arte para la educación y no la educación para el arte»⁽³⁾.

Asimismo en Schiller, precisamente, podemos encontrar, de algún modo, ya íntimamente trabadas ambas posiciones. Como bien indica Hans-Georg Gadamer, en la propia evolución de las *Cartas sobre la Educación Estética*, «de la idea primera de una educación a través del arte (*el reino ideal*) se acaba pasando a una educación para el arte» (*el estado estético*)⁽⁴⁾.

Quizás no deje de ser tentador el reto de que, aún hoy, la *educación estética* siga planteándose y asumiéndose, en su sentido más amplio, como *educación a través del arte*, tal como se ha ido perfilando en

(2) Elliot W. Eisner *Educación y la Visión Artística*. Editorial Paidós Barcelona/Buenos Aires, 1995. Capítulo IV, página 59. Los subrayados son nuestros. También en esa línea globalizadora puede consultarse de Ricardo Marín Viadel «La Enseñanza de las Artes Plásticas» en AA.VV. *¿Qué es la Educación Artística?* Sendai Ediciones. Barcelona, 1991. Páginas 115-149.

(3) Irene Wojnar «Arte e Educazione: problemi e prospettive» en *Revista di Estetica*, volumen XV (1970), I, página 71. Es ya ampliamente conocido el texto de la misma autora *Estética y Pedagogía*. F. C. E. México, 1967.

(4) H.G. Gadamer *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1977. Capítulo III, página 122.

el decurso de la modernidad, pues no olvidemos que la finalidad de esta revulsiva *concepción instrumental del arte* ha sido el ideal de la formación del *homo aestheticus*. Un modelo humano definido a partir de los valores históricamente atribuidos al arte mismo, ya que no se trataba sólo de educar a dicho sujeto en el plano estrictamente estético (en relación con la fruición y apreciación artísticas), sino de conformar además -y esa es la utopía antropológica y específicamente educativa- una personalidad plenamente sensible y creadora. Y *sensibilidad y creatividad* constituyen -no se olvide- los rasgos pertinentes que definen al artista, convertido, en ese sentido, en *modelo y paradigma* idealizado.

La amplia herencia de Schiller conecta así claramente con uno de los postulados centrales de las vanguardias históricas y del movimiento arquitectónico moderno: «el arte como vía expedita para la definitiva liberación del hombre». Se trata -podríamos decir- de una *ideología estética* que asigna directamente al arte la tarea de reintegrar al individuo y su ambiente social, de reconstruir -según el mandato schilleriano- «al hombre entero dentro de nosotros».

Esta *perspectiva estética* -convertida, pues, en revulsiva utopía antropológica- se perfilará como respuesta a los problemas planteados por la sociedad moderna, siempre en compleja relación con la *perspectiva política* y la *perspectiva técnico-científica*. De hecho, como es sabido, tal *perspectiva estética* se presentará históricamente bien como alternativa o bien como integración de las otras soluciones más frecuentemente sugeridas por la cultura moderna, es decir la *perspectiva política*, tendente a resolver los conflictos sociales mediante la modificación de las relaciones existentes entre las fuerzas socio-económicas, y la *perspectiva tecnológica*, la cual confiará enteramente en el progreso técnico y científico, haciendo depender de dicho desarrollo la superación de las contradicciones de la sociedad moderna⁽⁵⁾.

En realidad, abordar los valores pedagógicos y estéticos de la modernidad -al socaire del tema de la *educación a través del arte*- supone justamente introducirnos en este contexto de cuestiones, a pesar de que los teóricos de la *condición posmoderna* -tan intensamente ventilada- han hecho *tabula rasa* de esas instancias centrales, que unían la herencia de Schiller con el eje de las vanguardias y el movimiento moderno, considerándolos meros residuos de un pensamiento humanista, definitivamente relegado a las trastienda.

Cabe, pues, que estratégicamente nos preguntemos por qué en la reflexión pedagógica -y en general en la consciencia cultural- se atribuye especial

relevancia a las manifestaciones artísticas, por qué el arte ha llegado incluso a considerarse, desde ciertas perspectivas, la base de la educación y, a su vez, por qué la figura del artista ha podido históricamente instalarse como modelo humano ideal. ¿No se tratará quizás de un *ideal educativo del pasado* que en el actual contexto cultural sobrevive, por la inercia y el peso de la tradición que puedan mantenerse en la reflexión sobre el arte?⁽⁶⁾

Convendrá tener en cuenta desde una óptica histórica -por una parte- que ese *ideal* de la educación estética cuando ha incidido, de hecho, directamente en la *práctica pedagógica* sólo ha sido desde hace un siglo, precisamente en el marco de una concepción positivista de la ciencia, es decir dentro de una *episteme* que, por supuesto, ya no es la nuestra.

Por otro lado, es bien sabido que -en el contexto de la modernidad- el espacio del arte se identifica y caracteriza decididamente como el ámbito de la sensibilidad y de las experiencias creativas, lo cual le diferencia del espacio propio del conocimiento científico-filosófico. Téngase en cuenta que la *Estética*, definida como «*scienza cognitionis sensitivae*» y como «*theoria liberalium artium*» por Baumgarten (1714-1762), elaboró su propio estatuto asumiendo precisamente como su objeto privilegiado el conjunto de las artes, las cuales a su vez habían sido organizadas por Charles Batteux (1713-1780) en el sistema moderno de las Bellas Artes⁽⁷⁾. Y dado que la Estética, como disciplina autónoma, fundó el desarrollo de las artes sobre la *sensibilidad*, implicaba ya, con ello, un determinado criterio de demarcación de su objeto frente a otros ámbitos de la realidad y otros modos de conocimiento.

Es decir que los términos teóricos del problema, tal como se han planteado históricamente y frente a los cuales ahora nos encontramos, se delinean ya claramente hacia finales del XVIII. No es, pues, casual que sea justamente entonces cuando la educación estética -como proyecto intrínsecamente revolucionario- se perfila y emerge, con decisión especulativa, por primera vez, aunque su directa aplicación pedagógica deba aún esperar.

(5) Filiberto Menna *Profezia di una Società Estetica*. Officina Edizioni. Roma, 1983.

(6) Lucia Pizzo Russo «Arte, educazione estetica e processi mentali» en AA.VV. *L'Educazione Estetica*. Aesthetica Edizioni. Palermo, 1986. Página 37. Precisamente, tanto en este texto como en el de F. Menna nos basaremos, en distintos extremos, a lo largo de este intervención.

(7) A. G. Baumgarten *Aesthetica* (1750). Ch. Batteux *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746).

Desde esta óptica histórica de la modernidad, quisiéramos centrarnos en algunos momentos que consideramos fundamentales en ese *encuentro entre arte y educación*.

Comenzaremos por referirnos a la marcada distinción que establece I. Kant (1724-1804) en la *Crítica del Juicio* (1790) entre «talento para la ciencia» y «talento para las bellas artes», justamente en el epígrafe 49, dedicado al estudio «De las facultades del espíritu que constituyen el genio». Entendiendo por talento una determinada dotación natural del sujeto, Kant va a respaldar la justificación de dicha diferencia en la dispar relación mantenida por ambos dominios -ciencia y arte- con el recurso al establecimiento y al *uso de reglas*, hecho éste que incidirá asimismo directamente en las cuestiones relativas al tema del *aprendizaje* en los dos correspondientes ámbitos culturales.

En referencia al talento para la ciencia, afirma que ésta siempre «va precedida por reglas, claramente conocidas, las cuales deben determinar los procedimientos seguidos en la misma»⁽⁷⁾. Frente a ello, al puntualizar -anteriormente- el talento para el arte, decididamente vinculado por Kant a la noción de genio, deja bien sentido que «*genio* es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Y como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*»⁽⁸⁾.

Por este camino Kant mantiene la contraposición entre ambos dominios -entre la ciencia y el arte-, algo que históricamente podemos considerar ya como común. Pero lo que nos interesa es el modo de establecer tal dualidad y, sobre todo, las consecuencias que se hacen evidentes cuando recapitula y añade que «el genio es, pues, un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad, para lo que puede aprenderse, según alguna regla: por consiguiente la *originalidad* debe ser su primera cualidad (...) y sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir *ejemplares* y, por lo tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación»⁽⁹⁾. En consecuencia, deduce Kant que «todo el mundo estará de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al *espíritu de imitación*. Ahora bien -añade- como aprender no es más que imitar, la disposición y aptitud para aprender (incluso aunque se contara con la capacidad más alta para ello) no

puede -como tal aptitud- valer para el genio»⁽¹⁰⁾. Y, continuando con el tema, apunta -en el epígrafe siguiente- que, por el contrario, «todo aquello que puede o ha podido ser aprendido está en el camino natural de la investigación y de la reflexión, según reglas, y no se distingue específicamente de lo que con laboriosidad, y mediante la imitación, puede ser adquirido. Así -matiza Kant- puede aprenderse todo lo que Newton ha expuesto en su obra inmortal de *Los Principios de la Filosofía de la Naturaleza*, por muy grande que fuera la cabeza requerida para encontrarlos; pero no se puede aprender a hacer poesías con ingenio, por muy detallados que sean todos los preceptos de la poética y excelentes los modelos de la misma»⁽¹¹⁾.

Pues bien, tal como hemos podido constatar en el seguimiento puntual de estos textos kantianos de la *Crítica del Juicio*, el argumento clave que utiliza en la contraposición entre ambos dominios queda articulado estrictamente en torno a la noción de *aprendizaje como imitación, vinculado a reglas*. Ahora bien, al arte (como actividad del genio), en cuanto claramente cualificado por los rasgos de la «originalidad» y de la «ejemplaridad», entendida como modelo, no puede llegarse -no puede aprenderse- siguiendo el camino natural de la investigación y de la reflexión regulada, es decir según aquellas pautas marcadas por determinadas reglas previas, todo lo cual -inversamente- sí que se arguye y establece, sin rodeos, en beneficio del dominio de la actividad científica.

Obviamente, los planteamientos kantianos marcan así pautas diferenciadoras entre talento artístico y talento científico, o lo que es lo mismo -decantándonos, un tanto, hacia el tema que ahora nos ocupa- entre educación artística y educación científica, entre perspectiva estética y perspectiva técnico-científica. Cuestión ésta -la de la dualidad de oposiciones- que, zigzagueando a través de los caminos de la modernidad, ha llegado hasta nuestros días, a través de la prolongada polémica de las «Dos Culturas»⁽¹²⁾.

(7) I. Kant *Crítica del Juicio*. Espasa-Calpe. Madrid, 1977. Epígrafe 49, página 224.

(8) I. Kant *op. cit.*, epígrafe 46, página 213.

(9) *Ibidem*, páginas 213-214.

(10) *Ibidem*, epígrafe 47, página 214.

(11) *Ibidem*, página 215.

(12) La bibliografía sobre este concreto tema es tan amplia que nos limitamos a remitir al complemento bibliográfico aportado por el texto de Diego Ribes Nicolás *Arte y Ciencia: acotaciones a una tierra de nadie*. Editorial Nau Llibres & Departamento de Estética de la Universidad de Valencia. Valencia, 1989. También, del mismo autor, *Lo humano entre áreas*. Institutió Alfons el Magnànim. Valencia, 2000.

En realidad, con la selección llevada a cabo de las citas kantianas, podría parecer que el artista estuviese considerado en una especie de nivel superior al científico: sólo el primero crea, mientras que los descubrimientos del segundo se basan en precisas reglas metodológicas, codificadas y aplicadas por los investigadores. Reglas «ciertas y fáciles, respetando las cuales exactamente nadie dará por verdadero lo que es falso y todo ello sin consumir inútiles esfuerzos de la mente, sino gradualmente aumentando siempre el saber»⁽¹³⁾.

Son estas reglas -definidas por Descartes como fáciles, económicas, infalibles y vinculantes para todos los hombres de ciencia- las que hacen posible la producción y la reproducción de los conocimientos acumulativos por parte de todo aquel que las siga.

«Así pues, en el campo científico el más grande inventor no se diferencia del laborioso imitador y del estudiante más que en el grado, y, en cambio, sí que se diferencia específicamente del que ha recibido por la naturaleza dotes idóneas para las bellas artes. No por eso -añade Kant- hay aquí menosprecio alguno para esos grandes hombres a quienes la especie humana tiene tanto que agradecer, frente a los favorecidos de la naturaleza, en consideración de su talento para el arte bello»⁽¹⁴⁾.

A pesar de la radical diversidad establecida entre artista y científico, paradójicamente, la cuestión se resuelve -si seguimos leyendo a Kant- decantándose la superioridad en favor del segundo. Y en realidad sólo aparentemente será algo paradójico si, de hecho, se encuadra la cuestión -históricamente- en el contexto abarcante del estatuto de las prácticas culturales. A decir verdad, la solución adoptada por Kant era, ni más ni menos, la solución corriente, una especie de lugar común al cual se acogía la cultura de la época, después de las polémicas y debates habidos hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII, y que nos son conocidos con el nombre de «Querelle des Anciens et des Modernes»⁽¹⁵⁾. Es decir una especie de confrontación entre el arte y la ciencia propios de la antigüedad y los específicos de aquella contemporaneidad.

Tal disputa se resuelve, como es bien sabido, sólo en apariencia sin vencedores ni vencidos, ya que si los antiguos eran tenidos por superiores en el arte, los modernos lo eran en el campo de la ciencia.

Sin duda, la idea de proceso -como «progreso continuo»- se afianza realmente ya en el Setecientos a través de la ciencia, constituyéndose de este modo el concepto de *ciencia moderna*, mientras que para el

arte -considerado ya un sistema autónomo de la ciencia- la antigüedad -utilizada como base y referencia para definir el proyecto de su resurgimiento y desarrollo- acaba por deglutir sus posibles intentos de movimiento «in avanti». Si la ciencia miraba hacia delante, el arte no dejaba de preocuparse por el espejo retrovisor.

Desde entonces, todo «progreso» artístico se verá medido -y mediado- a partir de un pasado. Y no deja de ser significativo que el propio Kant para ejemplificar la diversidad entre artista/científico recurra a confrontar a Newton con Homero o Wieland (1733-1813), es decir un moderno frente a un antiguo o un moderno, donde la «o» que une a Homero y Wieland, a la vez que subraya la idéntica fungibilidad de dos poetas en oposición al científico, remite claramente -y esto es muy importante- a la *ahistoricidad* como categoría constitutiva de la esencia radical del arte.

«Precisamente en que aquel talento (el de los científicos) está hecho -matiza Kant- para una perfección siempre creciente y mayor del conocimiento y de la utilidad que de él se deriva, y para la enseñanza de esos conocimientos a los demás, en eso consiste su gran superioridad sobre los que merecen el honor de ser llamados genios, porque para éstos hay un momento en que el arte se detiene al recibir un límite por encima del cual no se puede pasar, límite quizás desde hace tiempo ya alcanzado y que no puede ser ensanchado; además, una habilidad semejante no puede comunicarse, sino que ha de ser concedida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual, muriendo, pues, con él, hasta que la naturaleza, otra vez, dote de nuevo, de igual modo, a otro»⁽¹⁶⁾.

Algo que, evidentemente, no ocurría con la ciencia, como bien lo atestiguaban las numerosas series de «descubrimientos» desarrollados sobre todo en el campo de la astronomía y de la mecánica, y que caracterizan lo que históricamente es conocido como la revolución científica del XVI y del XVII y que llevaron al siglo XVIII a confirmar «un nuevo ideal de la ciencia», muy diferente al que había guiado la actividad cognoscitiva durante la antigüedad y el medievo.

(13) R. Descartes *Regulae ad directionem ingenii* (1628).

(14) I. Kant *Crítica del Juicio*, epígrafe 47, página 215.

(15) «Querelle» iniciada oficialmente entre Boileau y Perrault en la célebre sesión de la *Académie Française* del 27 de enero de 1687.

(16) I. Kant *op. cit.* epígrafe 47, páginas 215-216. El subrayado es nuestro. Para un estudio de la teoría del genio en Kant véase el texto de Antoni Marí Euforió. *Espíritu y naturaleza del Genio*. Editorial Tecnos. Madrid, 1989. Capítulo IV. Para las referencias a los planteamientos de Schiller, sobre el mismo tema, el capítulo V.

Paulatinamente, pues, al afirmarse los ideales de la ciencia, el *modelo de conocimiento* que se establece es el científico: un conocimiento objetivo, acumulativo y universalmente válido; producto de un sujeto racional y autónomo; y autónomo el conocimiento mismo en cuanto objetivación de la racionalidad humana.

Es así como se llega a considerar que todo aquello que de manera clara no se adecúa a las reglas metodológicas del nuevo ideal de la ciencia -como es precisamente el caso del arte- debe ser pensado en oposición a ésta. Y, de este modo, valores como la perfección, la armonía, la finalidad o la individualidad quedan lejos de los intereses propiamente dichos de la investigación científica, e incluso la sensibilidad -a pesar de la preocupación por el método empírico- se verá históricamente relegada al ámbito de lo subjetivo.

Precisamente en torno a la enseñanza de la sensibilidad (de la *aisthesis*) se irá articulando decididamente el nuevo concepto de arte. La misma *Estética* nacerá como *Teoría de la Sensibilidad*, abriendo un dominio separado de la ciencia, buscando a su vez la autonomía y la legitimidad para un vasto campo de productos y de procedimientos que se arriesgaba -con el empuje de la ciencia- a quedar prácticamente anulado e identificado con el contexto global de las diversas experiencias comunes, acervo confuso e indeterminado en relación al nuevo concepto de conocimiento científico.

No deja de ser a la vez curioso e interesante que la experiencia directa, la adquisición por los sentidos, la *sensibilidad*, que precisamente se muestra como clave de lo cotidiano, sirva asimismo para definir el ámbito de pertinencia del arte, el plano de la artisticidad, de la belleza y de lo estético: un plano atravesado por aquellos valores sensibles y vitales que la ciencia, en buena medida, había alejado de sí.

Por este camino -que ahora brevemente hemos recordado, al hilo de los pensamientos kantianos en torno a la dualidad entre arte y ciencia- el dominio artístico acabará significando y encarnando la esencia y la plenitud de lo humano.

— II —

Pero para abordar esta nueva vertiente, quizás convenga traer a colación otro momento, también históricamente determinante para el tema que hoy nos ocupa -y que ha sido ya anteriormente citado-

Se trata de la relación, planteada por Schiller, entre *dimensión estética y perspectiva política*.

Es sabido que el primer desapego programático de la política en favor de la cultura en general -y, particularmente, de la perspectiva estética- es claramente formulado por F. Schiller en las «Cartas» que publica en la revista *Horen* y que serían recogidas posteriormente en edición conjunta.

De hecho, Schiller postula, de manera explícitamente crítica, una *nueva función social para el artista* -y, por extensión, ampliable también al intelectual en general-, insistiendo en que éste puede y debe actuar sobre la realidad, sin tener que recurrir a instrumentos elaborados por otros -como puedan ser los de la política o la técnica- antes bien sirviéndose de sus medios propios, específicamente culturales, es decir -en este caso- artísticos y filosófico-estéticos.

Como certeramente ha comentado Filiberto Menna, «el rechazo schilleriano a considerar la política como el único instrumento en grado de transformar la realidad social debe ser tenido como el acto de fundación del núcleo intelectual moderno, de cuyo seno emergerán conjuntamente la vanguardia artística y el movimiento arquitectónico moderno, y que reclamará para sí la función de mediar y resolver los problemas de la sociedad»⁽¹⁷⁾.

Conviene asimismo apuntar, siguiendo al profesor Menna, que el distanciamiento político de Friedrich Schiller no debe ser explicado de un plumazo -coyunturalmente, como a menudo se hace bajo la inmediata justificación de una simple reacción ocasional ante la violenta y traumática realidad aportada por la Revolución Francesa, sino que propiamente debería entenderse, más bien, como un hecho estructural de la cultura romántica alemana y, muy en particular, de la poética schilleriana. En realidad, tal alejamiento no se perfila como una *evasión política* sino, ante todo, como una precisa *toma de posición ideológica*, capaz de transferir las funciones de la política al arte y mucho más concretamente a la *pedagogía estética*.

En ese sentido, para todo aquél que haya analizado el desarrollo de las *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, se hace evidente cómo en su contenido se refleja una doble actitud, cargada tanto de profundo pesimismo como de intenso optimismo,

(17) F. Menna *op. cit.*, página 38, al que seguiremos en estos comentarios.

frente a una situación antropológica en la que ya se dan de forma clara los primeros síntomas de lo que luego serán los rasgos paradigmáticos de la sociedad industrial, como pueden serlo, por ejemplo, la división del trabajo, la conversión en mercancía del producto artístico, la fragmentación de la personalidad humana o la alienación y el dominio del hombre sobre el hombre.

Se entenderá por tanto -desde este contexto- el papel asignado por Schiller a la *educación estética*, como aquella única educación que, asegurando un desarrollo integral tanto en lo que respecta al individuo como a la sociedad, haría posible la implantación de la utopía que equipara el advenimiento del «estado estético», con la promesa de libertad, felicidad e igualdad. Y justamente en tal *desideratum* es donde fundamentará el valor educativo del arte, a la vez que teorizará decididamente la *educación a través del arte* como la vía maestra para alcanzar el ideal educativo por antonomasia, es decir como radical proyecto emancipador.

La semilla de F. Schiller quedaba, por tanto, bien plantada en la compleja historia de la cultura, dispuesta además a germinar y convertirse diacrónicamente en herencia compartida: en una revulsiva *utopía antropológica* ⁽¹⁸⁾.

En el fondo, el fulcro que mueve la palanca teórica de Schiller consiste en el hecho de que el propio desarrollo de la cultura y de la sociedad civil, potenciado por la hegemonía de la razón analítica, conduce directamente -según él- a la *pérdida del estado originario del hombre* -el recurrente mito de Grecia-, en el cual no se plantearían antagonismos ni contradicciones entre las diversas facultades humanas. Y, desde tal perspectiva, el progreso cultural conllevaría paralelamente la pérdida de la inocencia, es decir una caída -renuncia a la condición edénica- como evento traumático, tanto de la historia humana (filogénesis) como del individuo (ontogénesis).

Sin embargo en las teorías de Schiller -incluso reconociéndose la necesidad de la especialización de las facultades, en aras del progreso de la especie- no se considera que la conquista del *estado de cultura* comporte una pérdida irreversible del *estado de naturaleza*, antes al contrario, se cree plenamente en una posible recuperación de tal estado de inocencia desde la actuación programática ejercida desde el interior del estado de cultura. Al fin de cuentas, Schiller no está convencido de la existencia de un *antagonismo originario* (natural y por ello necesario) entre las diversas facultades humanas, entre razón y sentimiento, entre

impulso sensible e impulso formal, sino únicamente está dispuesto a admitir un *antagonismo histórico*, es decir un conflicto de origen social.

De tales supuestos se deduce la tarea fundamental asignada al artista como es la de revelar -gracias a su acción- el carácter no necesario de este conflicto, encarnando de este modo -por la *educación estética*- una posible vía de superación de dicho *impasse*. No en vano, afirma Schiller que la operatividad del artista reconcilia en sí misma -armónicamente integradas- la necesidad y la libertad, al igual que el *instinto de juego* es capaz de conciliar el *impulso sensible* y el *impulso formal*, superando el conflicto entre forma y vida (entre civilidad y naturaleza), gracias a la unidad orgánica de la forma viviente, es decir de la belleza ⁽¹⁹⁾.

En realidad, la perspectiva estética a la que reiteradamente venimos aludiendo, ve en el artista -a través de los procedimientos formativos que presiden su actividad y su obra- el modelo de una experiencia global e integrada. Y hacia esa meta orienta su *paideia*, en cuanto posibilidad de recuperación del estado originario, pero ya elevado a un grado mayor de autoconsciencia, es decir dentro y no fuera de la cultura. Así claramente Schiller se refiere al *estado estético* como aquél en el cual sensibilidad y razón se hallan en coetánea y armónica actividad. Sobre tal *paideia* podrá, a su vez, fundarse la perspectiva política, contando -eso sí- previamente con la total liberación del hombre como individuo, por el trámite del arte, es decir a través y gracias a la educación estética.

«¿Cabe esperar del Estado que realice esa transformación? Imposible. El Estado, tal como está hoy constituido, ha sido el causante del mal; y el Estado, tal como la razón lo propone en idea, lejos de poder fundar esa humanidad mejor, *necesita fundarse en ella*. (...) La época presente, lejos de ofrecernos aquella forma de humanidad que hemos reconocido como condición necesaria de todo mejoramiento moral del Estado, muestra más bien todo lo contrario. Si los principios por mí sentados -continúa diciendo Schiller- son exactos, y si la experiencia confirma mi

(18) J. Jiménez *La Estética como Utopía Antropológica*. Editorial Tecnos. Madrid, 1983.

(19) F. Schiller «Cartas sobre la Educación estética del Hombre», en *Escritos sobre Estética*. Editorial Tecnos. Madrid, 1991. La Carta XV (páginas 151-156) es fundamental para explicitar este planteamiento de Schiller, en relación a la mediación del instinto de juego.

descripción de los tiempos actuales, debemos concluir que todo intento de modificar el Estado y toda esperanza puesta en al modificación son extemporáneos y quiméricos, y lo seguirán siendo *mientras esa división interior en el hombre no haya desaparecido* y su naturaleza no esté lo bastante desenvuelta para ser ella misma artífice de la nueva obra y garantizar la realidad de las creaciones políticas pensadas por la razón»⁽²⁰⁾.

Sin duda, la solución de la *perspectiva estética*, propuesta por Schiller para resolver las contradicciones de la sociedad, es restrictiva (como podrán ser también parciales las soluciones arbitradas exclusivamente, por ejemplo, desde una perspectiva política o meramente desde una opción tecnológica). En tales casos, dichas *soluciones reductivas* encarnan siempre el significado de *modelos utópicos contrapuestos*, quizás en espera de una posible integración recíproca entre ellas.

Sin embargo la relectura de los planteamientos de Schiller nos puede conducir a entender la *educación estética* en un sentido dilatado, hasta el extremo de dar cabida en ella a una dimensión ideológica - quizás como él mismo pretendía-, apuntando que esa globalizadora y revulsiva perspectiva estética constituye un factor fundamental e indispensable para la construcción de cualquier sociedad libre, aunque no -por supuesto- el único.

¿Puede, pues, extrañarnos que Schiller formule su famoso y conocido principio? «Sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega. Esta afirmación -sigue diciendo- que acaso en este momento parezca una paradoja, recibirá una significación grande y profunda cuando seamos llegados al punto de aplicarla a la doble seriedad del deber y del destino; servirá de estímulo, os lo prometo, al edificio todo del arte estético y del, más difícil aún, arte de la vida»⁽²¹⁾.

Ya hemos traído a colación, incluso reiteradamente, los planteamientos de Schiller, sosteniendo en su visión unitaria y emancipadora que sólo el arte y la belleza están en grado de prometer al hombre la armonía, la integridad y la libertad. Y si el hombre deviene hombre a través de la educación, la educación no podía, en consecuencia, dejar de ser *educación estética*.

— III —

En I. Kant, el genio venía definido por el *libre juego de las facultades*. En F. Schiller, por su parte, el *impulso del juego* conciliaba las necesidades de los sentidos con las leyes de la razón, es decir -repiteámoslo- que la

educación estética debía servir para reconciliar sensibilidad e intelecto. Sin embargo, sucesivamente se irá decantando la experiencia estética, en una mayor radicalidad -a través de una especie de *reductio ad unum*- unilateralmente, hacia la imaginación o la intuición, hacia el sentimiento o la fantasía, postulando una *facultad*, sea la que fuere, pero siempre claramente *antitética al intelecto o la razón*. Esta es la historia del proceso seguido.

Pero para desarrollar el hilo de nuestra argumentación, nos interesa atender ahora -más que al arte en general- a la actividad artística en sí, al proceso del artista. Trátase de un proceso desarrollado por un sujeto que históricamente se ha convertido en emblema de la subjetividad y de la espontaneidad humanas frente a la regulada objetividad de la ciencia. No en vano, como hemos apuntado, el inicial enfrentamiento antiguos/modernos se fue transformando en la posterior dualidad arte/ciencia. Si la ciencia se delinea a través de la figura de un saber acumulativo, que se despliega históricamente en una serie rectilínea, con la superación de errores y el acrecentamiento constante de conocimientos, el arte, por su lado, ha presentado la doble faz de Jano, tocado simultáneamente de temporalidad y atemporalidad, de valores históricos y ahistóricos, siempre como algo primigenio y originario, como algo universal que fácilmente aspira a lo absoluto.

En cualquier caso, lo innegable es que la historia nos ha legado un *ideal del arte* en neta oposición al *ideal de la ciencia*. El artista todo intuición, irracionalidad, espontaneidad, creatividad, autenticidad; y el científico estereotipadamente considerado como la otra cara de la moneda: la objetivación de la razón frente a la objetivación del sentimiento. Esta es la equívoca historia de una doble radicalidad heredada.

¿Acaso la propia educación a través del arte no se ha venido justificando, también a menudo, a partir de la respectiva autonomía tanto del arte como de la ciencia, fundadas -ambas autonomías- a su vez, en facultades psicológicas diversas y separadas?

No han faltado voces discrepantes. Así por ejemplo, ya John Dewey alzándose frente a ello -en su célebre texto *El Arte como Experiencia* (1934)- afirmaba con total resolución: «Es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso y penetrante como el investigador científico. Un pintor debe

(20) *Op. cit.* Carta VII, página 120. Los subrayados son nuestros.
(21) *Op. cit.* Carta XV, página 155.

conscientemente padecer el efecto de cada toque de pincel, o no será consciente de lo que está haciendo y del estado en que se encuentra su trabajo. Además, debe ver cada conexión particular del hacer y del padecer en relación con el todo que desea producir. Aprender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos de pensamiento. La diferencia entre la pintura de diversos artistas se debe mucho más a las diferencias de capacidad para conducir su pensamiento que a las diferencias de sensibilidad al color o a las destrezas en la ejecución. Con respecto a las cualidades básicas de las pinturas, su diferencia depende más de la aptitud de la inteligencia para fijarse en la percepción de relaciones que de ninguna otra cosa, aunque naturalmente la inteligencia no puede separarse de la sensibilidad directa y está conectada, aunque de un modo externo, con la habilidad»

Y añadía, «cualquier planteamiento que ignore el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte está basado en la identificación del pensamiento con el uso de una clase especial de material, signos verbales y palabras. Pero pensar efectivamente en términos de relaciones de cualidades, es una rigurosa demanda al pensamiento, tanto como lo es pensar en términos de símbolos verbales y matemáticos»⁽²²⁾.

Sin embargo ese supuesto, al que decididamente se enfrenta J. Dewey, ya viene de bastante lejos e incluso presidió el nacimiento mismo del «Sistema de las Bellas Artes» en la modernidad. No hay que olvidar que el propio Charles Batteux argumentaba que las artes, en cuanto «lenguaje de la humanidad» son el órgano del sentimiento, mientras que la palabra, en cuanto «lenguaje de los hombres» es el instrumento de la razón⁽²³⁾.

Ahora bien, esa misma historia de la modernidad ha puesto en crisis y colapsado el viejo *sistema* -«moderno»- de las Bellas Artes, con sus especificidades internas, sus múltiples compartimentaciones, con sus géneros y profundas diferencias frente a otros ámbitos de la cultura. Todo ello es algo que ha quedado registrado y ratificado paulatinamente en el decurso de nuestro agitado e interesante siglo: arte y ciencia -incluso a pesar de estar aún excesivamente distantes, por lo general, en sus respectivas reflexiones filosóficas- no han faltado a la cita de sus crecientes relaciones y han establecido fructuosos intercambios y contactos de connivencia. A decir verdad, el artista no ha pensado menos que el científico, ni el científico se ha quedado a la zaga en creatividad e imaginación.

Históricamente el arte -codificado en un «sistema»- venía arrojado y tomaba su sentido autónomo en un contexto cultural que hoy ya no es el nuestro. Somos conscientes de la «crisis de la razón», de aquella *ratio* que presidió el amplio desarrollo de la modernidad y a la cual, quizás legítimamente por su parte, se oponía la noción de arte, haciéndose fuerte en su propio sistema y autonomía.

Sin embargo, actualmente, en esta época que algunos han calificado de *Post-Arte* (con mayúscula, como sumo valor humano), las artes -en plural- se han visto sometidas a un continuo proceso de *desdefinición* ⁽²⁴⁾. Y si las cosas están así ¿cómo abordar la cuestión de la *educación estética*? ¿Podemos aún hablar de educación para el arte y/o a través del arte? ¿Tendrá sentido pedagógicamente mantener el riesgo que puede suponer educar al «hombre del futuro» con los «valores del pasado», puesto que a menudo se insiste reiteradamente en la dicotomía arte/ciencia, sentimiento/razón, a pesar de que la epistemología contemporánea se esfuerza, una y otra vez, en superar tales escisiones?

Sin duda muchos ideales de la ciencia y del arte han entrado en crisis. Pero no deja de ser sintomático que para la ciencia tales crisis, y las subsiguientes tomas de conciencia de los hechos, puedan ser interpretadas como *crisis de crecimiento*, mientras que para el arte la categoría explicativa más recurrente, a través de sus múltiples variantes, históricamente ha sido -como es bien sabido- la de la equívoca *muerte del arte*.

En consecuencia, tampoco será paradójico que la educación por el arte se vea instalada en ese espacio abierto por tales crisis y se encuentre replanteada en medio de las contradicciones vividas en el ya dilatado y polémico *ocaso de la modernidad*. Contradicciones en las cuales estamos aún sustancialmente inmersos, y a pesar de ello seguimos viviendo, haciendo arte, trabajando en la ciencia y la tecnología e intentando educar y formarnos.

¿Se podrá salir del *impasse* reformulando el problema, a partir de la revisión de aquella finalidad asignada a la educación estética, como utopía antropológica: la de conseguir la formación de un sujeto sensible y creador?

(22) John Dewey *El Arte como Experiencia*. Editorial F. C. E. México, 1949. Capítulo III, página 43.

(23) Ch. Batteux, *op. cit.* Sección III, capítulo 1.

(24) Harold Rosenberg *The De-definition of Art*. Londres-Nueva York, 1972. En términos generales, sobre la crisis actual de la definición del arte, puede consultarse el texto de W. Tatarkiewicz *Historia de Seis Ideas*. Editorial Tecnos. Madrid, 1987.

De hecho las vicisitudes de la noción de arte, el agotamiento del concepto de sistema de las artes, así como la amplia proliferación actual de prácticas bien diversas, desarrolladas por *operadores estéticos*, sobre todo de cara a la nueva situación histórica de los *multimedia* y del «ciberarte» que nos ha tocado vivir.

Se trataría, sin duda, de salvaguardar y potenciar aquellas fundamentales dimensiones de lo humano - la *sensibilidad* y la *creatividad* -, pero incrementándolas precisamente con la necesaria agudeza que aporta la dimensión *crítica*, proyectándose las tres en el entorno existencial, sin refugiarse exclusivamente en el ámbito académico, escolar y pedagógico. Porque, seamos sinceros, hoy la educación estética «no declarada» e informal, en realidad no pasa a través de los cauces de la docencia, sino que es vehiculada por los *mass media* y «masajeada» por las estrategias tecnológicas y del *marketing*, teniendo en cuenta los eludibles supuestos de la masificación y de la contemporánea conformación del gusto.

Conviene que seamos conscientes de que las actividades artísticas ocupan, a pesar de todo, en el contexto educativo general (tanto en el aspecto expresivo/creativo como en el fructivo/crítico) un puesto de tercer o cuarto rango⁽²⁵⁾, mientras que la más eficaz «educación estética» de los sujetos permanece vinculada y se difunde a través de mecanismos muy diversos en la vida cotidiana y en la sociedad del espectáculo, los cuales desde el punto de vista didáctico y formativo son, lamentablemente, poco tenidos en cuenta.

Cuestiones tales como la relación arte/tecnología, arte y medios de comunicación, arte y política - en todos sus múltiples aspectos y vertientes - no pueden quedar hoy al margen de la *educación estética*. Y si es en ese contexto donde se abre camino y se mueve el arte, en la actualidad, es también ahí donde el viejo tema de la educación estética conviene que esté bien presente y no siendo mantenido en una especie de *ghetto* elitista y selectivo, por muy ideal que éste sea.

La sensibilidad, la creatividad y el espíritu crítico no pueden, en consecuencia, quedar replegados sobre la *educación artística* en sentido estricto, sino refluir hacia la *educación estética* en este sentido amplio que envuelve y penetra la existencia humana, desde la propia cotidianidad.

Sin duda así la vieja utopía -a la que hemos venido haciendo referencia- se redefine de nuevo y pone en primer lugar la exigencia de una *actitud crítica y selectiva* como auténtica llave de paso tanto de la sensibilidad como de la acción creativa. Y para ello los consabidos planteamientos de la autonomía de las facultades poco tienen ya que decir, si queremos realmente, a pesar de todo, seguir mirando -aunque sea de reojo- hacia las propuestas del moderno mito schilleriano de la unidad y de la autorregulación de un sujeto, que sabemos sumamente fragmentado y menesteroso, dentro de un contexto político-social que todos deseáramos más libre y justo.

Reconozcamos, a fin de cuentas, que no es nada fácil de auspiciar -desde esta concreta coyuntura histórica, repleta de perplejidades y contradicciones- la feliz posibilidad de reunir en la totalidad de un gesto vital, la acción estética, la mediación tecnológica y la contestación política. Esta es la realidad.

(25) Elliot W. Eisner *op. cit.*, capítulo 2, «La educación de arte hoy: su carácter, situación y objetivos», donde se subraya -en el contexto estadounidense- esa secundariedad de la educación estética.

LANDATIO DE RECEPCIÓN AL DR. ROMÁN DE LA CALLE

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO (*)

Académico de Número

Excmos. e Ilmos. Señoras y Señores:

Con su presidente, Excmo. Sr. D. Salvador Aldana, mis colegas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos vuelven a concederme lo que es para mi un honor y un gozo: dar la bienvenida a un nuevo y entrañable compañero. No hace mucho pude pronunciar el discurso de contestación al de ingreso de mi querido y admirado amigo el Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf, antiguo alumno de la cátedra que desempeñaba en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Esta tarde se trata de responder al del Ilmo Sr. D. Román de la Calle (Alcoy, 1942), antiguo alumno de la asignatura de Estética que, como profesor encargado de cátedra, me fue encomendada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria. Representan, pues, los dos aspectos de mi vocación y de mi docencia: Música y Estética. Ambos, símbolos de mi recuerdo y de mi afecto hacia todos los que han integrado las sucesivas promociones de los dos centros; ambos, símbolos también de mi ideal universitario, entendido en el sentido más riguroso y literal de la palabra, de totalidad, de cooperación entre las respectivas enseñanzas que procuré aplicar en mis clases y en mi etapa de director del Conservatorio.

Testigo directo de los años de formación del nuevo académico, lo primero que deseo destacar es la significación ejemplar de su comportamiento en este período. El contenido social del arte o de la ciencia es mucho más profundo y extenso que la mera conexión con la época: abarca la historia. Asumimos el pasado y desde esta herencia se ejerce la creatividad, como desarrollo, enfrentamiento o innovación, según el grado de genialidad y la situación de estilos, teorías y circunstancias. Guarda relación con el tema del discurso el siguiente ejemplo. Conmemoramos este año el 250 aniversario del fallecimiento de Juan Sebastián Bach: su portentosa obra fundamenta el futuro; se



El Académico de Número Ilmo Sr. D. Francisco José León Tello en su discurso de contestación al Académico Ilmo. Sr. D. Román de la Calle (Foto Paco Alcántara)

proyecta en los tratados posteriores de armonía, contrapunto y formas; ejerce docencia directa en el compositor a través del análisis de sus partituras; pues bien, en ella incide operativa la historia de la música europea, desde el canto gregoriano a las composiciones de maestros contemporáneos, especialmente de los maestros de la escuela italiana: así pues desde esta tradición ejerce Bach su genial originalidad.

En una época en la que florecen tendencias autodidactas y actitudes de ruptura, en plena juventud universitaria, Román de la Calle intuye con sorprendente madurez la validez de estos dos coprincipios, comprende el doble componente de continuidad y discontinuidad que rige la evolución de la cultura, la significación no sólo docente sino inspirativa del pasado; desde este convencimiento aplicó su talento al estudio de la filosofía y a las virtualidades de su historia como estímulo para su propio pensamiento: en Román de la Calle la erudición no como fin sino como método, como impulso. La concesión del Premio Nacional Fin de Carrera, de la Cruz de Alfonso X el Sabio y de la Medalla al Mérito Profesional premian mercedamente sus estudios y constituyen

testimonio de la seriedad con que fueron realizados. Pero, a la vez, atento al presente, a los problemas de su tiempo. En esta etapa se manifiesta ya su vocación estética: escribe, visita y organiza exposiciones. Permittedme una anécdota: durante su residencia en un colegio mayor convocó un concurso entre artistas universitarios de cuyo jurado me agradó mucho formar parte.

La dedicación a la investigación y a la docencia de la Estética exige complejas y específicas condiciones. Disciplina filosófica, tiene como objeto directo el estudio de la propiedad bella del ser, de la percepción y creación de la esteticidad y de los problemas que se derivan de estas cuestiones fundamentales. Implica por tanto metafísica especializada, historia de la filosofía, de las artes y de la misma estética, y, prácticamente dominio de todas las disciplinas filosóficas, pues todas ellas tienen relación con el conjunto de problemas que configuran su temática. Supone asimismo facultades contemplativas y críticas en elevado rango y vinculación activa con el mundo de las bellas artes. Finalmente la propia capacidad creadora se ofrece como vía idónea para la reflexión sobre el artista y la creatividad. El doctor Román de la Calle reúne todas estas cualidades en grado admirable. Como poeta ha publicado los libros *Veus del silenci* (1966), *Pedres a les mans* (1967) y *L'Espantalí* (1968). A todo ello añade una encomiable vocación hacia estos estudios, lo que explica su continua dedicación y fecunda laboriosidad.

Predestinado a la docencia y a la investigación, tras de una excelente tesis doctoral, con la que contribuyó a la introducción de las nuevas tendencias semióticas y semiológicas en las artes visuales, obtuvo por oposición la plaza de profesor de Estética de la Universidad Complutense de Madrid, siéndolo asimismo durante años de la Universidad Politécnica y de la Universidad Literaria de Valencia y, más tarde, coronando su trayectoria con la cátedra de Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía de esta misma Universidad.

Impresiona la labor realizada: se refleja en ella la inagotable fecundidad del genio valenciano. Además de las clases impartidas lleva dirigidas nada menos que medio centenar de tesis doctorales en distintas universidades españolas, así como otras tantas memorias de licenciatura y trabajos de investigación correspondientes al tercer cielo. Esta intensa actividad no le impide, sin embargo, efectuar su propia investigación, que cristaliza en libros tan importantes como *En torno al hecho artístico* (1981), *Estética y crítica* (1983)

y *Lineamientos de Estética* (1984): el primero de los citados obtuvo el Premio de la Crítica Ciudad de Valencia y el segundo fue finalista en otra convocatoria del mismo. Además muestra su espléndida erudición estética en su *Repertorio bibliográfico de investigación estética* (1986), de singular valor informativo y de gran utilidad para cuantos puedan interesarse por estos temas. Coordina y colabora en otros libros como *Lukacs: Estética y Poética* (1985), *De la imatge a la paraula* (1988), *Reflexiones sobre la crítica de Arte* (1990), *El arte valenciano en la década de los ochenta* (1993), *Después del Postmodernismo ¿Qué?* (1998), *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el Arte* (1999). Lamento que la duración prudente del acto me impida comentar el contenido ideológico de este importante conjunto bibliográfico. Pero no quiero dejar de mencionar sus valiosas traducciones de las obras de Crousaz, Hospers, Menna y Mikel Dufrenne porque muestran la apertura de su magisterio a autores de distintas tendencias, cuyo pensamiento difunde con mucho éxito en nuestros círculos artísticos y universitarios.

La dedicación a la crítica de arte ofrece al esteta una doble vía de motivación: reflexión sobre los análisis efectuados acerca de obras concretas para la deducción de principios generales y proyección de las ideas estéticas propias en la verificación de estos análisis. Ambos aspectos coinciden con el Dr. Román de la Calle en la publicación de una amplia colección de monografías dedicadas a artistas valencianos, en las que examina con perspicacia y agudeza el arte de J.R.G. Castejón, José Quero, Salvador Soria, Ramón de Soto, J. Díaz Azorín, Antorú Miró, Enric Mestre, Francisco Lozano o Ángeles Marco. Sus acertados títulos sintetizan el resultado de sus investigaciones, su concepto de las obras de estos artistas: *La realidad de lo imaginario* (1981), *Los espacios de la ambigüedad* (1982) y *La escena y el sueño* (1989), *La concreción del lenguaje* (1983), *Formas para configurar espacios* (1985), *De la autonomía a la Juncionalidad del arte* (1987), *L'estranya obsessió de pintar pintura* (1988), *Diálogos con la materia* (1992), *El paisaje como síntesis* (1993) o *El taller de la memoria* (1998).

Como puede observarse, se trata de estudios sobre maestros de la pintura, escultura y cerámica contemporáneas; en ellos clarifica la obra y convierte el análisis en teoría. Colabora también en publicaciones colectivas como *Plástica Valenciana Contemporánea* (1986), *La obra pictórica de Genaro Lahuerta* (1987), *Hecho artístico y medios de comunicación* (1999) y *Cerámica fin de siglo* (1999). No en vano en 1989 le es concedido

el Premio Nacional de la Crítica de Arte, en su primera convocatoria.

Evidentemente esta aportación crítica tiene también otra significación social: la apertura de la cátedra universitaria. Román de la Calle vive el arte de su tiempo, lo investiga, facilita su contemplación y lo difunde. Bajo su impulso, sorprende la actividad del Área de Estética y Teoría del Arte del Departamento de Filosofía. Pero no limita la enseñanza al aula, colabora con las instituciones artísticas y las crea: es director del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, director del Aula de Arte de la Institución Alfonso el Magnánimo de la Excm. Diputación de Valencia, fundador del Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo de la Universidad de Valencia; miembro del Consejo Rector del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), del Patronato del Museo de la Universidad de Alicante (MUA), de la Asociación Española y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y del Patronato Especial «Martínez Guericabeitia» de la Fundació General de la Universitat de València. Ha dirigido también prestigiosas colecciones de libros de arte y estética como las de Editorial Teorema, Fernando Torres, Nau Llibres, o la del Servei de Publicacions de la Universitat de València y las Publicaciones de arte de la Institución Alfonso el Magnánimo; asimismo ha promovido publicaciones periódicas tan interesantes como *Reüll*, *Revista d'Informació i Cultura Visual* (1983-1986), que prestó un gran servicio a las nuevas formas de expresión plástica. Aún hay que añadir a todo ello su participación en los consejos de redacción de otras revistas de arte y estética, las ponencias presentadas en congresos y los numerosos artículos aparecidos en distintas publicaciones especializadas. La sociedad, siempre parca en agradecimientos, ha reconocido sus méritos con la concesión de los premios y condecoraciones ya anteriormente citados y con los nombramientos de Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de Presidente de Honor de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, además de la concesión de la Medalla de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Esta tarde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le abre sus puertas y lo integra entre sus miembros numerarios.

Lo hace por acuerdo de la Sección de Música reafrendado unánimemente por toda la Academia. D. Román de la Calle ha mostrado siempre el mayor interés por nuestro arte. En el área de Estética ha

dirigido diversas tesis doctorales musicológicas. Considero oportuna la cita de una de ellas por su vinculación a esta Real Academia en cuanto a la dirección, realización y tema e incluso por el tribunal, ya que tuve el honor de presidirlo: se trata de la magnífica investigación efectuada por nuestro secretario Dr. D. Salvador Seguí, bajo la dirección del Dr. Román de la Calle, sobre la obra del insigne maestro D. Manuel Palau, para optar al grado de doctor en Filosofía después de haber cursado los correspondientes estudios de Licenciatura de esta Facultad. No recuerdo que se hubiera presentado antes otra tesis sobre un músico español contemporáneo en ninguna de nuestras universidades, lo que confiere a la de Valencia el privilegio de apertura de una línea temática que ojalá se generalizase y tuviera amplia continuidad: no es necesario esforzarse en mostrar la incidencia que estas tesis tendrían en la estimación de nuestros compositores y en la cultura musical de nuestra sociedad. Los músicos debemos además al nuevo Académico su inapreciable contribución a la solución de un problema administrativo que ha afectado directamente a nuestros graduados de conservatorios: el acceso al doctorado desde su propia carrera. En este aspecto, el apoyo del Instituto Universitario de Creatividad y el respaldo decidido del Rectorado han hecho posible la organización del Máster de Estética y Creatividad Musical adscrito a la Universidad de Valencia, del que es codirector y del que ya se han convocado tres ediciones.

Es costumbre que en el discurso de contestación al pronunciado por el nuevo académico se realice una glosa de su contenido. Aunque el profesor De la Calle haya centrado su exposición en autores que configuran la denominada «modernidad», deseo destacar la importancia y antigüedad del tema elegido, presente ya en la intención artística y en la reflexión estética de Grecia: poemas épicos y tesis éticas y antropológicas de la tragedia, integración de la música en los planes educativos de la escuela pitagórica, legislación artística en los diálogos platónicos *República* y *Leyes*; distinción aristotélica de la práctica profesional y no profesional de la música y reconocimiento de la incidencia de ésta última en el desarrollo de la capacidad perceptiva de los valores estéticos y, en consecuencia, en la educación de la personalidad. El estagirita afirmaba en el libro V de la *Política* que la música (extendamos sus palabras a todo arte) hace posible el cumplimiento noble del ocio del hombre libre: no es necesario esforzarse para probar la actualidad de esta tesis cuando la técnica

tiende a liberar al hombre del esfuerzo del trabajo manual.

En su presentación del problema el Dr. De la Calle ha aplicado el venerable método isidoriano que convierte los análisis etimológicos del obispo hispalense en obra de texto de las escuelas carolinas -palatina, diocesanas y monacales- y en fundamento histórico del saber europeo. Nuestro nuevo Académico es consciente, con Hólderlin y Heidegger, de los riesgos de la palabra que ilumina el ser del ente. Observa con sutileza la distinción y a la vez convergencia y complementariedad de *educere* y *educare* y advierte la razón etimológica de las **virtualidades** de ambos términos para establecer la cuestión y abrir vías de discusión. El profesor De la Calle ha elegido, con mucho acierto, los autores que la plantean y desarrollan en la modernidad y ha expuesto sus teorías con claridad ejemplar, sagaz estructura e inteligente discurso.

El poder creador que refleja la obra genial y la ineptitud de la enseñanza y de la regla para convertir al hombre normal en artista fueron también observados en la antigüedad y motivaron la formulación de la teoría de la inspiración, expuesta con tanta belleza en el diálogo platónico *Ion*. En nuestro tiempo, no hace mucho recordaba yo en este mismo foro que Joaquín Rodrigo afirmaba:

Técnica e inspiración siguen un mismo proceso. Por lo demás siempre he creído que son una misma cosa; no existe la técnica sin inspiración, inspiración sin técnica; cuando tal ocurre nos enfrentamos con el oficio, excelente requisito para los artesanos, inútil al artista.

Pero la historia muestra asimismo que la reflexión del artista sobre su propia producción cristaliza en sistema estético o en tratado técnico en el que explicita la regla que subyace en la configuración de su obra y se origina con ella en el proceso de su creación. Desde Vitruvio los rethores romanos o los músicos antiguos, hasta nuestros días, la redacción de estos libros constituye una constante en la cultura europea; a modo de pincelada basta recordar en música los escritos de Guido de Arezzo, Francón de Colonia, Felipe de Vitry, Ramos de Pareja, Salinas, Wagner, Stravinsky y Schóriberg; en época reciente, entre nosotros, los de Turina y Falla; me parece oportuno recordar también los tratados de distinta temática docente de nuestros queridos colegas de Academia D. José Báguena Soler (q.e.p.d.), D. Amando Blanquer y D. Salvador Seguí. Para la investigación de las obras, o, simplemente, para su contemplación, lectura o

audición, es indudable el interés de esta literatura. El problema se plantea con respecto de su utilidad didáctica para el artista. A mi juicio, en último término su uso no implica contradicción con la doctrina del genio: para éste su misma obra anterior constituye tratado, escrito o no. Pero el verdadero artista no asume la experiencia propia o ajena como regla; en todo caso como impulso: cada obra su propio principio estético; recordemos la evolución de las de Beethoven, Stravinsky o Falla. Otro ejemplo: notemos igualmente que la asimilación de la forma de la sonata clásica no impidió el desarrollo genial del sinfonismo romántico. Tampoco se opone al ejercicio de la creatividad el elemento científico exigido por el dominio de la materia estructurada, tan importante en algunas artes como en la arquitectura o en la música contemporánea, que incorpora nuevas fuentes sonoras.

Es evidente que junto con el concepto de genio hay que analizar el de relación, porque el primero verifica el componente individual y el segundo el social que comporta la personalidad humana. Por otra parte, aquél plantea a su vez la necesidad de investigación de la creatividad en las distintas actividades del hombre y en la naturaleza. La aspiración a su referencia y reducción a un solo principio se introduce en el origen del idealismo hegeliano. La noción de evolución puede también alumbrar la de creación, desde sus connotaciones diferenciales.

La cuestión de la polémica sobre la superioridad de los antiguos o los modernos, tan oportunamente recordada e introducida por D. Román de la Calle en su discurso, surge como manifestación empírica de un problema más profundo: la necesidad de fundamentar la universalidad del juicio estético; atañe por tanto a la creatividad y a la contemplación. Al margen de su vinculación con los principios políticos del despotismo ilustrado que verifica en el arte, la atribución de carácter normativo a las formas clásicas enmascara la significación creativa de la actitud académica en su vigorosa propuesta de superación de los criterios barrocos. Por la falta de modelos helénicos la reflexión sobre la música permite esclarecer con singular eficacia, mayor que en las restantes artes, el verdadero carácter de la cultura renacentista y neoclásica, como he procurado demostrar con respecto a la primera en mi artículo «Significación del Renacimiento en la música española del siglo XVI».

Del mismo modo, la estética secular de la música constituye una fuente de especial relevancia para el estudio del tema de la incidencia educativa y

humanística de las artes, así como del concepto de armonía aplicado al hombre que, según ha puesto de manifiesto nuestro ilustre colega, desarrolla Schiller como idea central de su pensamiento. Nombres como los de Mayans, Poriz, Ortiz y Sanz y Eximeno muestran la importancia de la contribución valenciana al movimiento academicista de la época y justifican que integre en la línea argumental del discurso una breve referencia sobre la posición de los representantes de nuestra Academia acerca de estos problemas. En cuanto a las posibilidades educativas del arte, Andrés de Valldigna veía en el mismo «uno de los más fieles y proporcionados medios para instruir al pueblo»; señalaba especialmente su validez para la educación moral y religiosa. Joaquín de Murcia extendía esta función conformativa a todos los aspectos de la personalidad humana y advertía su incidencia en el «ennoblecimiento del hombre en la dedicación artística activa o contemplativa». Lo importante es la observación de que estos efectos derivarían de la esteticidad; como decía López Portillo, de su «viva y deliciosa impresión». Rodríguez Laso afirmaba que «los ojos [...] viendo los prodigiosos dechados de la escultura y de la pintura y observando los edificios magníficos labrados con la más cumplida exactitud [...] parece que se acostumbran sin querer a un cierto orden, delicadeza y regularidad»; las artes contribuirían a producir «el amor habitual al orden».

La opinión sobre el artista de nuestros colegas de aquella centuria contiene implícita la doctrina del genio y obligan a revisar el concepto de estrechez normativa que se les atribuye. Ya el gran Luis Vives limitaba a la niñez la imitación de obras de grandes maestros, pero declaraba que «poco a poco irás mezclando lo tuyo, hasta que creciendo con la edad la erudición, conseguirás una total autonomía, será todo tuyo», pues «que el niño imite es formativo y laudable, que el viejo imite es feo y servil; conviene que el muchacho tenga un maestro a quien seguir, pero no así el viejo»; prescribía al artista «la obediencia de su propio genio, para que sea él, para que sea completamente suyo, puesto que no puede ser ajeno»; precisaba: «débase seguir el uso antes que la gramática, que nació del uso y no al revés». Esta línea de pensamiento será continuada por nuestros académicos. Poriz, resulta lógico por su temperamento y formación, no descuidaba la regla, pero reconocía su inutilidad «sin genio nacido para la invención». Rodríguez Laso relegaba la técnica al último de los componentes de la creación artística. Joaquín de Murcia indicaba que «trasladar ajenos pensamientos es aniquilar el talento

propio» y destacaba «la poesía de las Bellas Artes, su espíritu, su numen, su raptó, su entusiasmo», la invención. Evidente precursor de Croce se manifiesta Pedro de Silva cuando reconoce al artista genial la capacidad de percibir y penetrar «con más claridad y perfección la misma verdad que nosotros conocemos, pero no tan clara, no tan distinta, ni con tan profunda y perfecta penetración» como lo hace el artista.

Paradigma del neoclasicismo, Ortiz y Sanz remite sin embargo los valores estéticos no a la técnica sino a «la sublimidad, la belleza, la gracia, atributos que no se copian de ningún objeto» porque, añade, «el artista excelente y sublime no se hace sino que nace [...] sólo hay unos fugaces momentos, los cuales pasados nada producirá de sublime». Desde su metodología empirista y sensista, Eximeno es el más radical debelador de la norma, lo que muestra el carácter creador que subyace en la estética neoclásica y que suele pasar desapercibido a sus críticos; afirmaba que «las reglas sobre las unidades de lugar y tiempo en la comedia y la de nuestros viejos contrapuntistas son hijas de una misma madre o cabeza ética, nacidas para cortar las alas al genio, las unas en la poesía dramática, las otras en la música»; en consecuencia, critica a «los que hacen un gran misterio de sus rancias reglas de contrapunto»; aclaraba el problema con la distinción entre genio y talento; en aquel el entusiasmo es definido como «fuego que inflama, por decirlo así, interiormente».

El concepto de numen tuvo también expresión poética. Antonio Pallás aconsejaba al aspirante a artista que

*Examine primero atentamente
Si un genio le inflama*

Pero se sentía incapaz para mostrarle sus características:

Más: Qué Genio se llama, Será preciso averiguar primero. Pero es más fácil el sentir su fuego, Que dar definición exacta y clara.

No obstante, ofrecía un criterio de distinción de índole más romántica que académica:

*Si tienes Genio, lo conoces luego;
Si el furor o piedad al alma te habla,
Reside Genio en ti; más si se nota
Tu semblante sereno:
Anda, para inventor no serás bueno*

Tampoco Tomás Báguena de San José encontraba connotaciones racionales:

*¿Pues qué mucho que el fuego excite y aquel genio,
que el cielo dio a sus hijos, A que ellos siempre corresponden fieles?*

Enajenación más que reflexión advertía Joaquín Esteve de San Miguel en «los creadores genios delirados» de la Academia:

*¡Cual se encumbran! ¡Oh! ¡Cual arrebatados! En las
fogosas alas del entusiasmo audaz suben al cielo.*

No faltan, sin embargo, ensayos de determinación psicológica. Entre los de Mayans y Eximeno se hace patente las diferencias de años y de actitud: racionalismo y sensismo; ambos coincidían en la importancia de la imaginación, pero el primero refería a Dios las perfecciones naturales que lo distinguían y destacaba la función del trabajo y la universalidad de los preceptos, mientras Eximeno afirmaba que «el sentimiento del buen gusto es un instinto». Las relaciones de otros académicos como Pedro de Silva, Rodríguez Laso, Joaquín de Murcia y Raimundo Magi incluían talento para el raciocinio, viva imaginación, agudeza sensorial, facilidad manual, «fibra delicada» y «corazón sensitivo», es decir rasgos que configuran la personalidad del artista neoclásico.

Finalmente el problema de la polémica entre antiguos y modernos. La historia de los estilos permite reconocer que la novedad creadora implica a veces no sólo cambio sino oposición con lo anterior. El academicismo se ofrece como ejemplo. La adopción de los criterios clásicos es importante como actitud cultural; asimismo como postulado, acertado o no, para la resolución del problema de la belleza como propiedad del ser y, en consecuencia, del juicio del gusto, que Kant plantearía con metodología crítica. Lo fundamental, sin embargo, no es la propuesta del modelo clásico, sino la formulación de un ideal de sobriedad y racionalidad como reacción frente a la complejidad y rupturas de las formas barrocas. Lo expresa claramente Antonio Roca, que «abomina la confusa hacina de follajes y adornos que desaliñan, afean y oscurecen», y propugna «la belleza de la noble simplicidad». Lo indica también Pedro de Silva: «Lejos de nosotros aquellos caprichos abominables que desfigurán las partes del edificio [...] aquella falta de inteligencia [...] aquellas

extravagantes ideas». Lo importante no es el juicio, con el que podemos coincidir o discrepar, sino la proyección de la creatividad en la fractura estilística; el reconocimiento de modelo atribuido al arte clásico denota admiración, operante en toda la historia de nuestra cultura, y concurrencia de criterios; no olvidemos que hay estetas de nuestro tiempo que fundan sus filosofías de la historia de los estilos en la observación de una sucesión pendular. No obstante es obligado admitir que la veneración académica hacía el mundo grecolatino -en un poema, el director de arquitectura Joaquín Martínez, diputado por Valencia en las Cortes de Cádiz, consideraba modestamente que «El cantar de darles glorias no le es dado / Al bajo tono de mi humilde plectro» implica un magisterio que se opone al principio de progreso consustancial con la ideología ilustrada. Las siguientes palabras de Roca son válidas como expresión de esta contradicción en la cultura académica: declara a Grecia «como maestra de todas las naciones y que ninguna de ellas pudo llevar las artes más allá del punto de perfección en que los griegos la dejaron». Sin embargo, insistamos: en general los académicos valencianos trascendían la interpretación puramente formal del clasicismo. Asumían sus criterios como base que garantizaba el buen gusto, pero al mismo tiempo como fundamento para el ejercicio de la creatividad, que se impone elevar a la cultura valenciana por encima de Grecia y Roma. Al lado de las palabras anteriormente transcritas de Roca, es forzoso recordar que Luis Ballester escribía en su Égloga:

*Pues estas Bellas Artes en Valencia Se han elevado
ya, a tal eminencia Que pasando la línea de lo humano,
Poseen un ser nuevo soberano.*

Por su parte, Contamina afirmaba en su Oda:

Ya no envidia Valencia de Atenas y de Roma los primos;

*Porque la inteligencia de sus sabios y doctos Profesores
la constituyen émula gloriosa.*

El factor retórico, normal en esta clase de escritos, es lo de menos. Lo que interesa es poner de manifiesto que desde su modestia -no hay necesidad de tergiversar las cosas- los académicos valencianos supieron plantear los problemas principales de la estética de su época, problemas que el Dr. De la Calle ha analizado con tanta profundidad en su magis-

tral presentación del pensamiento de filósofos fundamentales en la historia de la estética.

Han quedado expuestos los dos argumentos de este discurso de contestación. Su tesis estriba en la síntesis de ambos: el brillante currículum del profesor Román de la Calle prestigia a la Academia, pero constituye también la mayor garantía de que sus escritos e investigaciones futuras han de enriquecer su historia. Nuestra sección espera que desde sus reflexiones estéticas contribuya a esclarecer los difíciles problemas de la teoría de nuestro arte; asimismo confía

en que su presencia entre nosotros sea un nuevo estímulo para su labor de dirección de tesis musicológicas y de acercamiento universitario de la música. En otro aspecto, por el mismo carácter de su especialización estética, sus trabajos han de tener proyección en todas las secciones de nuestra institución. En consecuencia, no encuentro otro final posible para mi discurso que felicitar cordial y efusivamente al Ilmo. Sr. D. Román de la Calle, mi antiguo alumno y querido amigo y colega de cátedra, pero al mismo tiempo felicitar también a la Academia.

EN TORNO A MIS MAESTROS

FERNANDO PUCHOL VIVAS

Académico Correspondiente

Señoras y Señores Académicos:

Mis primeras palabras han de ser necesariamente de agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible mi presencia en esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en especial a los Sres. Académicos D. Francisco José León Tello y D. Salvador Seguí Pérez que promovieron mi acceso para ocupar un puesto como Académico correspondiente en esta Noble e Ilustre Casa. Constituye para mí un reconocimiento a una trayectoria artística que me honra sobremanera y hace que me sienta muy feliz.



El Académico Correspondiente Excmo. Sr. D. Fernando Puchol Cuevas en el momento de recibir los distintivos de su condición académica, coincidiendo con la clausura del curso académico 1999-2000, celebrado el día 27 de junio de 2000 (Foto Paco Alcántara)

“En torno a mis Maestros”, he dado como título a este discurso que voy a leer.

Mis Maestros en Valencia.

Maestro es, dice el Espasa, “el que enseña una ciencia, arte u oficio”. En Pedagogía, enseñanza es “método y sistema mediante los cuales se da instrucción”. A su vez, método es “el modo de decir o hacer con orden una cosa”; y en Filosofía, “el camino lógico que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla”.

La ciencia del Método, la Metodología, podríamos definirla como la “lógica práctica”.

Pero tal vez de entre todas las definiciones, la que más se aproxima a la que yo pretendo expresar cuando menciono a “mis Maestros” es la acepción de María Moliner que define, Maestro: “se aplica con especial respeto, en vez de Profesor, a la persona de quien se ha recibido enseñanzas de mucho valor”.

Tras este preámbulo repleto de definiciones, quiero exponer el convencimiento, totalmente asumido y voluntario, de que este discurso, como indica su título, es un homenaje a mis Maestros. A todos ellos en mayor o menor medida. Temo no poder sustraerme a la lectura de un texto más emotivo que erudito.

Federico Sopena en su libro “Historia de la Música Española Contemporánea” en su capítulo dedicado a Valencia escribe: El Conservatorio de Valencia, después de los de Madrid y Barcelona, pero no inferior, reúne ciertamente a los mejores músicos de Valencia: Gomá, Magenti, Llácer, Roca, de Nueda, Asencio, Tello, - yo añadiría algunos nombres más como Palau, Oller, Alós, Corell, etc., - y en un aire muy valenciano de agitación polémica - continúa escribiendo Sopena - trabaja y crea. Muy ciertas las palabras del Pater, pues el Conservatorio de Valencia siempre ha sido vivero de grandes artistas.

La infancia y la adolescencia son épocas especialmente receptivas, y la influencia del entorno educacional se muestra decisiva en la configuración del carácter del individuo. Por este motivo, la formación profesional básica se debe a la atención y el buen hacer de las personas que contribuyen a encauzar el camino muy especialmente en los comienzos.

Y a mis comienzos me remonto porque los considero privilegiados.

Dña. Marinette de Devis, pianista francesa afincada en Valencia me enseñó a querer al piano. D. Manuel Benlloch, excelente maestro en “El Micalet”, me introdujo en el mundo del ritmo y de la métrica, de la tonalidad y de la modalidad.

(*) *Discurso de clausura del Curso Académico Correspondiente del Excmo. Sr. D. Fernando Puchol Cuevas, Académico Correspondiente en sesión pública celebrada el día 27 de junio de 2000.*

Luego, supuestamente, aparecerán en la vida personas, maestros que desarrollarán esa personalidad conformada por los antecesores en el magisterio impartido. Y de ahí que, en estos momentos de emoción de quien les está hablando, se haga memoria, memoria selectiva. En el recuerdo están firmes los nombres de Daniel de Nueda y Francisco Llácer Pla. Sin embargo, no se olvidan otros como los de Luis Galve o Hans Graf, moldeadores de forma importante de una personalidad y de aquellos otros que de una forma más tangencial, pero no por ello menos importante, influyeron muy decisivamente en mi formación.

D. Leopoldo Magenti hombre vital, magnífico pianista de sonido aterciopelado y maestro de cantidad de valores pianísticos; sólo el nombre de Joaquín Soriano avalaría su magisterio.

Otro pianista, también catedrático de piano como Magenti, que además impartía la clase de Música de cámara era D. José Roca Coll, formado en París en la más pura escuela francesa. De las clases de ambos Catedráticos fui Profesor - Ayudante, lo que supuso un honor y un aprendizaje muy importante para mi futura vida docente.

D. Manuel Palau, insigne compositor, fue durante muchos años, hasta su muerte, Director del Conservatorio y Catedrático de Composición.

Una auténtica personalidad, un sabio. Hasta esa tópica imagen del sabio distraído tenía D. Manuel. Este gran maestro tuvo una influencia muy directa en mi formación musical como años antes la había tenido José Iturbi aconsejando a mis padres que estudiara el piano con Daniel de Nueda.

D. Manuel Palau me acogió como oyente en su clase de Composición siendo consciente de mi falta de preparación técnica para entender ese lenguaje, puesto que él sabía que ese contacto, ese acercamiento a su Aula, despertaría en mí otros intereses musicales. Ciertamente. Poco después, de común acuerdo, Benlloch, de Nueda y Palau pensaban y decidían quién iba a ser mi tutor en las tareas de escritura musical y de análisis.

La clase de Estética e Historia de la Música la impartía en el Conservatorio un joven Profesor cordobés, también pianista: D. Francisco José León Tello. Sus clases eran muy interesantes, aunque en más de una ocasión nuestra preparación filosófica, fuera un tanto insuficiente para comprenderlas. León Tello, hombre absorto en sus trabajos, en sus investigaciones, enamorado de su profesión, se sentía feliz cuando faltando cinco minutos para terminar la clase, algún alumno

quería profundizar un poco más sobre algún tema, debatir sobre algún aspecto de la obra de Falla o tal vez hablar de la obra pianística de Palau que él interpretaba. Por ello, la hora de clase se alargaba sensiblemente, pero todos nosotros, o tal vez sólo algunos, aprovechábamos su generosidad lectiva. Su formación universitaria influyó, sin duda en una generación de estudiantes del Conservatorio valenciano.

Aconsejaba, cuando no insistía, en la conveniencia, cuando no necesidad, de tener una amplia cultura humanística que indudablemente conformaría una personalidad musical más interesante.

No puedo dejar de tener un recuerdo para aquellos Profesores de los que siempre aprendí.

D. Juan Alós, artista decimonónico, idealista romántico y tal vez fuera del contexto que marcaba la sociedad que le había tocado vivir, amante de las humanidades, enamorado de Italia - Roma era una de sus pasiones - de la música y del violín del que fue gran virtuoso.

Una simple conversación con D. Vicente Asencio, constituía en sí una lección de Música.

El contacto con profesores como D. Vicente Hurtado - la cuerda de violonchelos de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española se nutrió de su clase - o D. Ramón Corell, profesor de trompeta y Director de la Orquesta del Conservatorio con la que muchos hicimos nuestras primeras prácticas sinfónicas.

D. Fernando Navarrete y Dña. Emilia Muñoz, profesores de canto y forjadores de grandes voces que están en los primeros Teatros de Ópera del mundo. Pasé muchas horas en sus aulas ensayando con sus alumnos y aprendiendo de sus consejos.

Todos estos profesores citados: Magenti, Roca, Alós, Hurtado, Corell, Asencio, Navarrete, Muñoz, y posiblemente alguno que se me pierde en el recuerdo, tienen todo mi respeto y agradecimiento. Como lo tienen los dos Maestros que, como dije al comienzo, más firmes están en mi memoria y de quienes les voy a hablar.

D. Francisco Llácer Plá pertenece a una generación que no se corresponde con su postura estética. ¿Por qué?. Quizá para ello debamos retrotraernos en el tiempo. El siglo XIX dio en España compositores para piano que no tuvieron en la Historia el reconocimiento debido. Y hablo de Santiago de Marsanau, autor de un Nocturno que conmovió a Mendelssohn, o de Adolfo de Quesada, que era muy apreciado por Thalberg y por Kalkbrenner, o de Marcial del Adalid, alumno de Moschèles y apoyado por

Liszt. En fin, compositores apreciados en Europa pero que nunca fueron apoyados en su país. Más tarde, el nacionalismo impulsado por Felipe Pedrell culmina en Albéniz y Granados. Albéniz aúna el virtuosismo de Liszt, la atmósfera sonora impresionista y la temática folclorista. Granados es nacionalista por temática pero más cerca de un pianismo romántico o postromántico. Ellos son seguramente las primeras piedras del resurgimiento de la música para piano en España. La música sigue la moda aunque Pedrell propugna con insistencia el paso del populismo de Barbieri - pintoresquismo, casticismo - a las verdaderas fuentes de la esencia popular. Claro, que siempre hay que contar con la cultura, más bien con la incultura musical diría yo de la sociedad y, aún peor, de los intelectuales españoles de la época.

Hay quien dice que con Manuel de Falla todo cambia. Cierto. Música de raíz popular y folclórica - rescatada o inventada - que pasa del localismo para enraizarse en la música universal. Surgen los grupos de jóvenes compositores, pero desgraciadamente las guerras - primero civil y luego mundial - provocan el aislamiento de España demasiados años. Los Palau, López-Chavarri, Esplá, Montsalvatge, Rodrigo, Halffter, Bacarisse, Pitaluga, y más, se separan por cuestiones políticas.

El Festival del SIMC, el XIV si no recuerdo mal, se celebró en Barcelona en los años 34/35 y hasta mediados de los 60 no volvió a celebrarse en España, esta vez en Madrid. Treinta o más años de aislamiento. Tal vez todas estas circunstancias sean las que llevan a contestar los «porqués» de nuestra Música.

Llácer Plá es compositor de la llamada generación del 51 donde yo también sitúo a Gerardo Gombáu y donde se encuentran Amando Blanquer, Carmelo Bernaola, Antón García-Abril, Luis de Pablo, Ramón Barce, Cristóbal Halffter, etc. También entre Gombáu y Llácer hay algo en común aparte de abrazar unas estéticas musicales que parece no les correspondían, que es el apoyo a los jóvenes compositores, su impagable ayuda, su ilusión, su "saber estar abierto a toda corriente artística".

"La música que no sirve para honrar a Dios y ennoblecer el pensamiento del hombre falta a la razón de su fin".

Esta cita de Cristóbal de Morales está en el pensamiento de Francisco Llácer Plá a la hora de componer. Coincide con Olivier Messiaen.

El compositor piensa en una música al servicio del hombre cuando éste está al servicio de Dios.

Hay en Llácer un idealismo filosófico apoyado en el ideal del humanismo clásico. Acepta la sensibilidad, sensibilidad intelectual, y rechaza la música como sentimiento.

Sus planteamientos, ya lo decimos, son para elevar el nivel humano, propugnando una postura moral que nos lleve a la concordia universal. Por ello su punto de partida estético - y en esto coincido con Tomás Marco - está estrechamente vinculado a un concepto humanista de la Música.

Llácer Plá parte del atonalismo como condicionante absoluto en su tarea compositiva, pero no puede eludir por imperativo de su pensamiento musical, la práctica de una música expresiva, lindante a veces con un expresionismo en sentido literal.

Ese lenguaje musical que en alguna ocasión he definido como "expresionismo estructural" en la obra de Llácer Plá, es tal vez donde el compositor ha dado sus mejores frutos.

En cualquier caso no debemos perder de vista que la técnica compositiva, que su técnica musical surge del serialismo, y sin duda de un serialismo dodecafónico.

Llácer utiliza la serie para que el discurso musical propuesto consiga la cohesión por él deseada. Escoge una sucesión interválica dando forma a un tema, huyendo de cualquier esquema métrico - temporal, y lo tratará a la manera dodecafónica - aunque su número de notas sea indeterminado, no obligatoriamente doce sonidos - a la manera dodecafónica repito: cánones, transposiciones, espejos, etc.

Claro, que este acercamiento a la serie será en 1.960 cuando compone la Sonatina para piano.

De su Sonata 1.955 Llácer Plá escribe unas notas al programa en forma de carta en la que habla del modernismo moderado de toda la obra, pero este mismo modernismo dice, "me condujo a no seguir el orden tonal tradicional de la forma Sonata". Temas gregorianos en el primer y segundo movimientos, variados naturalmente; sonar de campanas; sabor místico, rítmica sincopada para el Scherzo en contraste con el movimiento anterior, un trío "gicoso" donde quiere ser un poco niño... No debemos olvidar que Llácer fue infanillo del Patriarca.

Por lo que escribe en esta carta vemos que el compositor considera que el modernismo es moderado y el tercer movimiento el más audaz. Yo, personalmente, encuentro la obra deliciosa y con un leve encanto "bartokiano".

Lo cierto es que la obra rezuma audacia. Ya en la Sonatina, como decíamos, introduce el dodecafonismo

aunque la libertad en el tratamiento de la serie hace difícil de reconocer a simple vista anunciando posteriores procedimientos compositivos. Como el "acorde equilibrado".

En la obra dedicada a la memoria de D. Eduardo López Chavarri Marco, "Dístico percutiente", Llácer parte del acorde equilibrado, procedimiento que más tarde desarrollará en su Concierto para piano y orquesta.

En las resonancias de los cuerpos no sólo se producen armónicos ascendentes, sino también descendentes, y eso lleva a Llácer Pla - al añadir intervalos iguales ascendentes y descendentes - al acorde equilibrado. Lógicamente su grafía musical va cambiando también con el paso del tiempo y la utilización de indicaciones dinámicas o referentes a los "tempi", la inclusión de signografía de "cluster", sonoros o mudos, etc., le sitúan en la más avanzada escritura musical. El virtuosismo pianístico se hace patente a partir de su Concierto para piano y orquesta donde la Cadenza del primer movimiento resalta las características del solista, lo mismo que en la "Ricercare concertante" para dos pianos y orquesta. Obras como "Plurívoco" - encargo del Concurso Internacional de Piano "José Iturbi" de Valencia - o "Poliantea" - encargo del Centro Nacional de Difusión de la Música Contemporánea - son obras de las que en el siglo XIX se llamaban de bravura. Años más tarde, recientemente, su Barcarolla "Pavesa célica" (1.998), su por el momento última obra para piano, vuelve a una escritura tradicional.

Atonalismo, humor e ironía mezclados, sabor místico, y una gran dosis del sentido de la Forma: ingredientes básicos de la obra de Llácer Pla.

En estos momentos no sería lógico obviar mi relación personal con el Maestro, mi relación con el amigo. Daniel de Nueda fue el nexo entre Francisco Llácer Pla y quien les habla. De Nueda al frente de la Orquesta Sinfónica de Valencia estrena en Septiembre de 1.954 "El bosque de Opta", primera obra sinfónica de Llácer. Compone Llácer su Sonata para piano en 1.955 que yo tuve el privilegio de estrenar en el Conservatorio de Valencia en 1.956. En esos años, como ya dije antes, por indicación de de Nueda y con el beneplácito de D. Manuel Palau y D. Manuel Benlloch, comienzo a trabajar con el joven compositor.

Los recuerdos se agolpan en mi mente: la casa de Benimamet y el patio con la parra, el saloncito de Música con el retrato al óleo de Carmen, donde me corregía los ejercicios de armonía - llenos de quintas

y octavas directas - y donde treinta años más tarde trabajamos el Concierto para piano y orquesta; la casa de la colonia de Sta. Rita en Paterna y los Análisis de cantidad de partituras de todos los estilos y estéticas... La revista "Pentagrama", la llegada a Valencia de Ramón Barce invitado por Llácer para dar unas conferencias sobre lo que se llamaba "Música de vanguardia"; D. José Báguena Soler amigo y mentor de Llácer en su paso a las nuevas tendencias estéticas de la composición, autor de la pieza para piano "Pizperina" que yo tuve el honor de estrenar...

En más de una ocasión me han preguntado exactamente "qué" había estudiado con Francisco Llácer. Mi contestación siempre ha sido la misma: no sé muy bien, todo... Música. Porque ciertamente, aparte de armonía, composición, análisis... del Maestro aprendimos que lo importante en Música es el planteamiento, el pensamiento.

Eduardo López-Chavarri Andújar, nuestro querido amigo, en Octubre de 1.988, con motivo del estreno en el Palau de la Música de Valencia de la Ricercare concertante para dos pianos y orquesta de cámara, escribió en las notas al programa las siguientes palabras: "Una de las biografías pianísticas más interesantes de la música actual valenciana es la de Francisco Llácer Pla, con una doble fidelidad a un lenguaje y a sus destinatarios". Porque la obra que hoy se estrena - continúa López Chavarri-Andújar - no es fruto en absoluto ni de la improvisación ni carece de una estirpe dentro del nada corto catálogo llacerístico. La evolución de una biografía musical, que ha llamado la atención de quienes advierten dónde están los parámetros de una andadura hecha a la vez de sensibilidad y talento (véase el libro de Ruvira), fue avanzando sin que el camino, ya bastante largo, empañara aquellas fidelidades del compositor y he aquí que Fernando Puchol, destinatario de las primeras páginas de este autor, lo será también de esta "Ricercare", como lo fue, con intensidad y convicción, del "Concierto".

En estas notas al programa, López-Chavarri Andújar resalta la imaginación del autor que no busca el oropel o el recurso banal. Habla de levedad que no liviandad, frescura que no rutina, etc.

Técnica atonal, escritura contrapuntística, lucidez pianística y texturas orquestales son un trabajo que recupera la vieja, la entrañable forma de la "Ricercare" para ofrendar otra fidelidad del autor: detrás, arriba de la dedicatoria al dúo Ana Bogani - Fernando Puchol, está el último y emotivo homenaje al inolvidable De Nueda, Maestro en el piano y en la amistad de nuestros protagonistas.

También el crítico valenciano afincado en Madrid, José Luis García del Busto en sus notas al programa del estreno del Concierto para piano y orquesta por la Orquesta Nacional de España (la obra era encargo de esta misma Orquesta) en el Teatro Real de Madrid en 1.986 escribía: "El pianista setabense Daniel de Nueda (1.904 - 1.971), de tan entrañable recuerdo para muchos músicos valencianos, estrenó con la Orquesta Sinfónica de Valencia "El bosque de Opta" de Francisco Llácer cuando contaba como destacado alumno de sus clases de piano a un joven Fernando Puchol".

De esta etapa parte la estrecha amistad entre el compositor y el pianista que aparecen juntos en este programa. Este concierto para piano y orquesta estaba ya en la mente del autor cuando se formalizó el encargo de la ONE, y ha tenido muy en cuenta las características del pianismo y hasta los gustos personales de su destinatario, Fernando Puchol, bien acordes con la voluntad que el Maestro Llácer Pla señala, en el sentido de su intención neo-romántica, de donde se deriva la concepción virtuosística de la escritura pianística y su brillante protagonismo, así como el clásico sentido formal de la obra".

El autor escribe para esta misma ocasión: "Este concierto, encargo de la Orquesta Nacional de España y dedicado al pianista Fernando Puchol Vivas, al que me une una entrañable amistad desde sus años de estudiante en el Conservatorio de Valencia, en la Cátedra de Daniel de Nueda de imborrable recuerdo para nosotros dos..."

Ahí está, pues, en mi relación con el Maestro Llácer Pla, siempre la figura de mi otro gran Maestro: Daniel de Nueda.

Don Daniel de Nueda i Llisiona fue discípulo en Madrid de Pilar Fernández de la Mora, una de las figuras más relevantes de la enseñanza del piano en nuestro país. De Nueda recibió los consejos de la insigne pianista como alumno del Real Conservatorio de Madrid en el Teatro Real, donde obtuvo en 1.922 el Premio del Conservatorio madrileño. Pocos años antes, José Cubiles otro gran pianista, también discípulo de la insigne profesora, había obtenido el preciado galardón.

Pilar Fernández de la Mora (1.867- 1929), creadora de una escuela, continuadora para ser más exactos, de una escuela pianística, laureada del Conservatorio de París, había sido alumna de la gran pianista venezolana Teresa Carreño (1.853 -1.917) que a su vez había recibido los consejos de George Mathias (1.826-1.910) profesor de gran prestigio durante más de veinticinco

años (1.862-1.893) y depositario del estilo de tocar como Chopin de quien fue alumno directo.

Este estilo, esta forma de acceder al teclado fue siempre "razón de ser pianística" para De Nueda. La coherencia, la flexibilidad en el discurso musical, el ritmo interno, la suavidad en el matiz, la fuerza expresiva, la calidad sonora, el equilibrio, el color...

La fortaleza en los dedos, la flexibilidad de la muñeca (dedos de acero, muñeca de trapo), la configuración del arco de la mano, el tacto de las yemas de los dedos en el teclado para obtener una mayor expresividad, la ligereza y el peso, la acción del antebrazo, la tensión, la relajación, la firmeza en el ataque, los dedos no demasiados encorvados en contraposición a la antigua escuela clavecinística, el ataque del dedo cerca de la tecla, la justa declamación del texto... Recomendaba, cuando no exigía a sus alumnos, la práctica de la música en conjunto. Acompañar a otros instrumentos y más aún a la voz, hacen entender al pianista - decía De Nueda - la respiración musical mucho mejor que de cualquier otra forma.

La respiración, algo que al Maestro le preocupaba e inculcaba en sus alumnos; la respiración, la dicción, la entonación de los sonidos en un instrumento tan mecánico y antimusical como el piano, decía él: y estaba en lo cierto.

Desde un punto de vista interpretativo fomentaba la intuición, dejaba hacer a sus alumnos, exigía que el alumno tuviera ideas, aportara algo, mostrara sus sentimientos, para luego reconducir, si era necesario, el discurso musical dentro de un mejor estilo pero siempre sin privar de libertad - controlada - interpretativa.

Era muy exigente con el "legato". Cantar la música era para él lo más importante, el juego de dinámicas interiores para obtener la línea deseada, el equilibrio en los acordes. En fin, insistía mucho en la autoaudición. El empleo de los pedales, pensar que el piano es un instrumento de resonancias y que como dijo un gran pianista "el pedal derecho es el alma del piano". Frase con la que insistía a sus alumnos constantemente en cuanto al empleo de los pedales.

Como Chopin, De Nueda tenía en la colección de los cuarenta y ocho Preludios y Fugas " El Clave bien temperado" de Juan Sebastián Bach, su libro de oraciones. El trabajo de la polifonía para obtener independencia en los dedos, las sustituciones en la digitación, el análisis de la forma etc., era base fundamental para la formación pianística.

Desde el punto de vista "mecánico", de Nueda prefería la línea vienesa con Czerny a la cabeza y sus Cuadernos de Estudios - agrupados en Colecciones como Escuela de la velocidad op. 299 o de Pequeña velocidad op. 636 y los opus 740 o 365 - donde deja entrever procedimientos pianísticos que Chopin desarrollaría más tarde con gran talento. Estudios que preparan al joven pianista para abordar las dificultades que Chopin propondrá en sus dos colecciones: op. 10 y 25. En muchos casos también era partidario de un escalón intermedio entre estos dos compositores, Czerny y Chopin: Moszkowski y sus quince Estudios de Virtuosismo.

Junto a los Estudios de Chopin, punto culminante de esta forma pianística - pues él consigue con su talento único para el piano, aunar el planteamiento programático de las dificultades técnicas a resolver por el pianista y la excelsa belleza de su Música - el Maestro De Nueda hacía conocer a otros compositores que también rindieron culto al Estudio como Mendelssohn, Moscheles, Schumann, y Liszt ¡cómo no! aunque era menos santo de su devoción. En este esbozo de Daniel de Nueda pianista y profesor, se ve su procedencia pianístico-musical, la influencia del árbol genealógico: Pilar Fernández de la Mora, Teresa Carreño, George Mathias, Frédéric Chopin.

De Nueda maestro, profesor de varias generaciones de pianistas en Valencia fue un gran impulsor de la Música de su tiempo.

En su clase del Conservatorio se estudiaban, aún más diría yo, pertenecían al repertorio habitual de la formación pianística las obras de compositores coetáneos. Cristóbal Halffter, Manuel Castillo, Antón García Abril, etc., jóvenes y noveles compositores en los años de 1.950 - 1.960 estrenaron obras suyas en el Aula de de Nueda. Debo decir con orgullo que esa iniciación, esa introducción al mundo sonoro, estético, formal, armónico de la Música de nuestro tiempo, me la inculcó D. Daniel, que era como le llamábamos sus alumnos.

Estrenos de compositores valencianos como Eduardo López-Chavarri, Manuel Palau, José Báguena Soler, Francisco Llácer Pla, etc., eran habituales en las Audiciones - Ejercicios escolares se llamaban cuando yo era alumno de su clase -.

Pero junto a esta apertura, no demasiado común en los Conservatorios españoles en los cerca de 25 años que De Nueda ejerció la docencia, en su Cátedra se estudiaban, se descubrían las colecciones de obras para teclado revisadas por Joaquín Nin de compositores españoles del Siglo XVIII como Antonio

Soler, Blas Serrano, Narciso Casanovas, Mateo Albéniz, Rafael Anglés, etc.

Daniel de Nueda fue un hombre muy interesado por las Ediciones musicales, por las revisiones, años más tarde por el Urtext, y por ello tuve el privilegio, como alumno muy querido y como amigo - disculpen la petulancia - de conocer desde bien joven los trabajos de Mugellini, Tausig, Brugnoli, Busoni, Petri, Cortot, Sauer, Mikuli, Casella, Longo, o Lévêque.

Su criterio didáctico y metodológico sobre la enseñanza del piano, hacía que en sus exigencias de programa convivieran en perfecta armonía "El Clave bien temperado" de Juan Sebastián Bach con el "Ludus Tonalis" de Paul Hindemith; los primeros ejercicios clásicos del piano con el "Microkosmos" de Béla Bartók, etc. Toda esta inquietud, como pianista y como Profesor, estaba avalada por su gran interés por la Música de Cámara - no debemos olvidar la labor extraordinaria que hizo con el Trío de Valencia junto al violinista Pascual Camps y el violonchelo de Rafael Sorní en una época de gran sequía musical - y muy fundamentalmente por su condición de Director de orquesta.

El Maestro De Nueda había sido Director de la Banda de Monóvar, pueblo alicantino donde él fundó y dirigió una de las revistas de Música más importante de este país aun a pesar de la cortedad de su existencia. "Musicografía", así se llamaba la revista en cuestión, tuvo colaboradores tan insignes como Eduardo López Chavarri o José Subirá. La absurda Guerra Civil española cortó una trayectoria que comenzaba a perfilarse hacia la dirección de Orquesta. En 1.942 obtuvo De Nueda la beca del Conde Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y la Segunda Guerra Mundial le "aconsejó" renunciar a ampliar estudios en Alemania.

Al final de los años cuarenta obtuvo, tras brillantes oposiciones, la Cátedra de Piano del Conservatorio de Valencia. A partir de ese momento, De Nueda se centra en la enseñanza del piano aunque no abandona el Concierto como pianista - recordemos sus giras con artistas de la categoría de Gaspar Cassadó - y mucho menos su actividad en el podio de director de orquesta. Ya antes me referí a la Orquesta Sinfónica, pero también debemos recordar sus conciertos en la Filarmónica.

Conservo el recuerdo imborrable de mi colaboración con el Maestro como solista de los Conciertos de Mozart K 595 en si bemol mayor y de Grieg en la menor. Al finalizar el Concierto el Maestro escribió:

"Una sincera colaboración musical produce una creación artística y compenetrada asimilación de idealidades estéticas. Cuando esta colaboración puede ser realizada y vivida por profesor y discípulo, nos alienta una verdadera emoción estética tan deseada por el artista. Esta ha sido, hoy, mi sensación emocional al dirigir este Concierto de presentación tuya en la Sociedad Filarmónica de Valencia, y sentir y gozar el placer de un deber cumplido por los dos. Fernando Puchol recibe hoy la recompensa de sus estudios que un día inició guiado por el entusiasmo y la voluntad de su profesor Daniel de Nueda . 24 de Abril de 1.967.

De Nueda dejó en Valencia su maestría en sus alumnos y los nombres de Perfecto García Chornet, Carmen Pérez Blanquer Emilio y Francisco Baró o Julia Oliver demuestran una docencia ejemplar.

Resultaría demasiado incompleta esta semblanza en torno a Daniel de Nueda el Maestro sin decir algo sobre Daniel de Nueda el Amigo. Porque él era

amigo, profesor, educador, consejero; un poco padre de sus alumnos. Hombre de una gran humanidad, entrañable... Jamás hacía alarde de una vasta cultura que, sin embargo, se evidenciaba a lo largo de muchas horas nocturnas de conversaciones interminables.

Tertuliano por excelencia y noctámbulo pertinaz, disfrutaba también de la soledad: en la montaña, en la playa - Pinedo preferentemente - tal vez pescando sin pescar, leyendo un libro o una partitura, contemplando un cuadro... En una palabra, Daniel de Nueda era un esteta que supo vivir la vida, y también eso lo transmitió a sus alumnos.

Y esto es todo lo que quería decir como homenaje a mis Maestros.

Les agradezco la atención prestada y querría, esa es mi intención, compensarles por mis inexpertas palabras, tocando la Música de Manuel Palau - Paisaje balear -, Francisco Llácer Pla - Sonata 1.955 -, y Frédéric Chopin - Nocturno, Fantasía Impromptu y Estudio en do menor -.

RECENSIONES DE LIBROS

por JAVIER DELICADO



ROCA TRAVER, Francisco A.: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Ayuntamiento, 2000. 319 páginas + 34 ilustraciones en blanco y negro y 13 en color.

Importante fue la presencia jerónima en tierras valencianas a través de diferentes fundaciones monásticas (Cotalba, Alfahuir; La Murta, Alzira; y San Miguel de los Reyes, Huerta de Valencia) en el arco cronológico de la historia hasta la Desamortización de Juan Alvarez de Mendizábal, algunos de los cuales pasaron a manos privadas, entrando posteriormente en progresiva ruina.

Aunque con uso inadecuado, no fue ése el caso de una de esas Casas, de fundación regia, la de San Miguel de los Reyes, un importante conjunto arquitectónico de significativa vida (y lo será más, desde ahora, como sede de la Biblioteca Valenciana, tras haber sido adquirido y rehabilitado por la Generalitat) que ha sido objeto de numerosos estudios por parte de los especialistas, a los que se une

el reciente trabajo del profesor Francisco A. Roca Traver, Premio Senyera 1998 de Investigaciones Históricas, titulado *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, un compendio que aún en sus páginas la historia y acontecimientos que en el seno de dicho cenobio tuvieron lugar, y que ha contado para su publicación con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

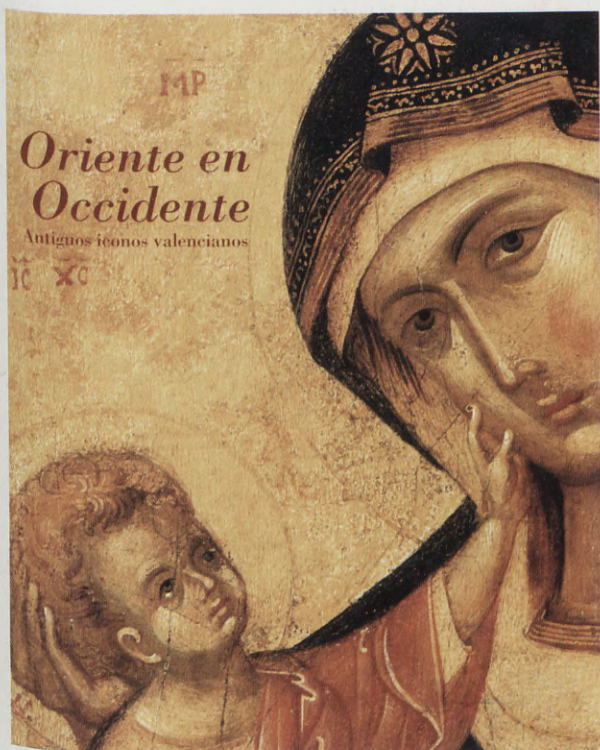
La obra, prologada por el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Dr. Salvador Aldana, reúne todas aquellas noticias que permiten conocer en profundidad este singular monumento valenciano, cumbre del Renacimiento español, construido en correspondencia con el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y cuya arquitectura influirá en su momento en numerosos otros edificios hispánicos.

El Dr. Roca Traver inicia su estudio dedicando un amplio capítulo a las fundaciones del Cister (Benifassà, La Vallidigna, y San Vicente Mártir), Cartuja y Jerónima, asentadas en tierras valencianas, para incidir, a continuación, en la vida y obra de los fundadores del Monasterio de San Miguel de los Reyes, la virreina Germana de Foix y su consorte Fernando de Aragón, duque de Calabria.

Capítulo importante es el que reseña el autor respecto a la biblioteca napolitana de los Reyes de Aragón y, en particular, a la biblioteca de Alfonso el Magnánimo, formada en el plazo de medio siglo, cuyos fondos eran muy ricos en códices y tratados, a los que se añadiría aquellos libros impresos durante el «naciente movimiento humanista», que luego pasaron al monasterio valenciano y posteriormente a la Universitat de València.

Seguidamente, Roca Traver aborda el estudio del arquitecto Alonso de Covarrubias, factor del proyecto monástico, analizando sus distintas dependencias (claustro, capilla real, escalera, celdas) y maestros alarifes que intervinieron en el siglo XVII, para, a continuación, pasar revista a la historia vivida por el monasterio a partir de 1778 (momento de la redacción de las *Relaciones ad limina*, con motivo de la visita del arzobispo Fabián y Fuero a las Casas jerónimas), con dos procesos desamortizadores sufridos, el del trienio constitucional (1820-1823) y el de Mendizábal (1835), y su posterior utilización como Asilo de Pobres y presidio, para concluir con la historia reciente del cenobio desde 1962 hasta la actualidad.

Un gran aparato documental de notas y referencias bibliográficas cierra el libro recopilatorio del Dr. Roca Traver, de síntesis y de divulgación erudita de la historia, de uno de los recintos monásticos más importantes en el solar valenciano, que se complementa con un cuerpo gráfico y que ha sido impreso por Federico Domenech, S.A.



AA. VV.: *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. (Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro Cultural Bancaixa, comisariada por Nuria Blaya Estrada). Valencia, Bancaixa, 2000. 254 páginas + numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

Importante exposición ha sido la celebrada en las salas del Centro Cultural Bancaixa, de Valencia, durante los meses de febrero a marzo de 2000, dedicada a *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, coordinada y dirigida por la profesora e historiadora de arte **Nuria Blaya Estrada** y que ha sido posible gracias al mecenazgo de la Fundación Bancaixa.

Con motivo de dicha exposición ha sido publicado un magnífico catálogo, que recoge y analiza las obras exhibidas en la muestra y en el que han participado diversos especialistas de arte valenciano medieval, siendo dos las grandes áreas de estudio: una primera, dedicada a la génesis y representación de iconos en sus diversas variantes, y una segunda, que recoge el repertorio de las obras presentadas en la exposición.

La primera parte del catálogo, que cuenta con numerosos colaboradores, se inicia con un capítulo introductorio, a cargo de la especialista **Nuria Blaya Estrada**, quien trata del origen de los iconos de ascendencia bizantina, sus distintas representaciones icónicas y posterior difusión por Italia, de donde proceden las distintas piezas que hoy día

se hallan dispersas en templos parroquiales e iglesias de monasterios valencianos (Gandía, Villarreal, El Puig, La Yesa y Valencia).

El profesor de la Universitat de Lleida **Dr. Ximo Company**, seguidamente, trata de los aspectos de los iconos marianos y cristológicos en la pintura valenciana del gótico y del renacimiento, así como de los maestros que los hicieron posible impregnados del sello de Oriente.

El **Dr. Daniel Benito**, profesor de la Universitat de València, aborda el estudio de los iconos en Bizancio, en aquel imperio donde se formuló la literatura mística y devocional, y codificaron técnicas y procedimientos para su concepción.

José J. Brosel Gavilá analiza la presencia de los iconos marianos en Roma, tratando de los relatos legendarios y buscando su explicación, pasando a estudiar los tipos principales, como la Virgen de Santa María Nova al Foro, la Virgen della Clemenza de Santa María in Trastévere, la Maddonna Avvocata, la Salus Populi Romani, Santa María del Pópolo, Santa María delle Grazie, la Virgen del Perpetuo Socorro, para concluir con el auge de los iconos en la Roma del Quattrocento y la difusión de modelos iconográficos.

Alexis Eudald Solá profundiza acerca de la sacralidad de los iconos bizantinos y su presencia en la península, particularmente en la antigua Corona de Aragón.

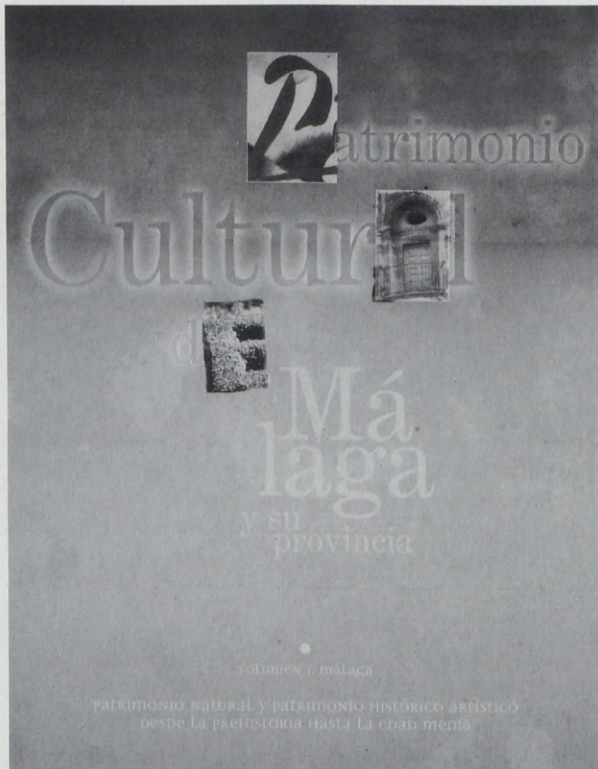
José Ignacio Catalán Martí bosqueja en el grabado valenciano de los siglos XVIII y XIX los repertorios iconísticos marianos.

Por último, **Andrés de Sales Ferri Chulió** trata de los iconos reproducidos mediante estampación calcográfica en los gozos, dedicados a diversas advocaciones marianas y cristológicas del repertorio valenciano, acompañados de textos poéticos explicativos, que tanto influyeron en la devoción popular.

Todos los capítulos reseñados se acompañan de las correspondientes notas bibliográficas.

La segunda parte del catálogo está dedicada al estudio de las diferentes pinturas sobre tabla que formaron parte de la exposición, a través de una serie de fichas técnicas que analizan en profundidad las obras exhibidas, exponiendo, además, los procesos de restauración habidos en algunas de ellas (Nuestra Señora de Monteolivete, Virgen del Puig,...), acompañando, finalmente, una selección de iconos desaparecidos de los que ha quedado constancia documental gráfica.

Una selecta bibliografía cierra este compendio, impreso cuidadosamente por Gráficas Vernetta, S.A., resultado de una relevante exposición, de suma importancia para el conocimiento del arte medieval (el lirismo de las «hodigitrias» y «madonnas» referenciadas, tan griegas y tan romanas) muchas veces importado, presente en tierras valencianas, fruto de esa fusión, esa vinculación entre el Oriente y el Occidente europeos, en ocasiones ignorada, y que nos ha legado el pasado.



AA. VV.: Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Vol. I: Málaga (Patrimonio Natural y Patrimonio Histórico-Artístico. Desde la Prehistoria hasta la Edad Media (Obra dirigida por Teresa Sauret Guerrero). Málaga, Diputación Provincial, 1999. 393 páginas + ilustraciones en color y blanco y negro.

Ambicioso proyecto representa la obra *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia*, serie dirigida por la Dra. Teresa Sauret Guerrero, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, cuyo primer volumen (de una serie de seis, de que constará la serie), dedicado a la capital, su Patrimonio Natural e Histórico-Artístico, ve la luz, y que ha contado con la colaboración de prestigiosos investigadores, especialistas, medievalistas e historiadores del arte, como José M.^a Nieto, Rafael Conde, Rosario Velasco, Agustín Antúnez, Eduardo Hergueta, Antonio Román, Ana Giráldez, Enrique Salvo, Francisco García, Teresa Sauret, Cecilio Barroso, Fernando Wulf, Clelia Martínez, Angel Galán, Estrella Arco y Virgilio Martínez, y con el patrocinio de la Excm. Diputación de Málaga.

El fin de la misma, como indica en el prólogo la directora de la obra, «pretende ser un vehículo que favorezca un nuevo acercamiento a los Bienes Patrimoniales que la capital y la provincia poseen, con el fin de entenderlos desde perspectivas modernas como puedan ser aquéllas que contribuyan a valorarlos, protegerlos y usarlos».

En este primer volumen, dos son los contenidos formales que se presentan: Por un lado, el estudio del Patrimonio Natural de la ciudad de Málaga y, por otro, el de carácter Histórico y Artístico.

En lo que atañe al primero -el Patrimonio Natural-, y tras hacer balance de aquellas especies de la fauna protegida y características en el territorio, los especialistas pasan a analizar la naturaleza construida, es decir, aquellos jardines más representativos malagueños que destacan por su riqueza botánica y que hoy son espacios públicos que comparte el ciudadano, entre los que se encuentran (algunos en el pasado fueron villas de recreo privadas, contruidas a caballo, la mayoría entre los siglos XIX y XX) los jardines de El Retiro de Churriana, los de las haciendas de «La Cónsula», de San José y de la Concepción, con sus correspondientes palacetes y elementos ornamentales (fuentes y esculturas), y los jardines de Pedro Luis Alonso.

Y en lo que concierne al segundo -el Patrimonio Histórico y Artístico-, se aborda el estudio de la ciudad de Málaga desde la Prehistoria hasta la Edad Media. Constituye esta segunda parte un verdadero «corpus» de aquellos bienes patrimoniales que la arqueología ha ayudado a desentrañar en las diferentes etapas históricas y constructivas de Málaga y entorno: Es el caso de los yacimientos prehistóricos (entre ellos, los de la Raja del Caballo y la Cueva de Navarro); de los diferentes asentamientos fenicio (Cerro del Villar), púnico (Cerro de la Tortuga), romano (el Teatro, de época augústea) y visigodo-bizantino (muralla), y de la ciudad árabe, «cuyo contexto es mucho mayor a medida que se avanza hasta el período nazarí», siendo el capítulo de la época islámica el más extenso, mención de particular estudio por los analistas. Conocido es que escasos son los vestigios árabes que han llegado en pie hasta la actualidad por las constantes reformas urbanas habidas en Málaga desde el último tercio del siglo XIX, siendo testigos de ese ayer la Puerta de las Atarazanas, la Alcazaba (con sus murallas defensivas y palacios, que fue salvada gracias a la intervención decisiva del insigne Leopoldo Torres Balbás) y el castillo de Gibralfaro. A todos ellos se acompaña del estudio de los bienes muebles seleccionados que fueron localizados en cada uno de los yacimientos a asentamientos (piezas de cerámica, elementos de techumbres, estelas funerarias, monedas, mosaicos, inscripciones...).

Muy abundante es el material gráfico que acompaña a los textos, en el que se incluyen fotografías antiguas y modernas de las obras arquitectónicas, detalles de las plantas de los edificios, diagramas, mapas y fotografías de las obras monumentales y piezas arqueológicas catalogadas.

Los correspondientes índices onomástico y temático facilitan la consulta de la obra publicada; fuente que será un imprescindible instrumento de trabajo para los estudiosos y público interesado para conocer el Patrimonio Natural e Histórico y Artístico de Málaga de la épocas antigua y medieval.

Guía del Monasterio de Santa María de la Valldigna



José Manuel Martínez García

Edicions



La Xara

MARTINEZ GARCIA, José Manuel: *Guía del Monasterio de Santa María de la Valldigna*. Simat de la Valldigna, Edicions La Xara, 1998, 117 páginas con 133 ilustraciones.

La desamortización de Mendizábal (1835), con la desafección de las órdenes religiosas, trajo consigo que muchos cenobios valencianos fuesen vendidos en pública subasta a particulares, haciendo sus nuevos propietarios un uso nada digno de los mismos, vendiendo para lucro propio los materiales (zócalos de azulejos, balcones de forja, techumbres de madera, sillares de piedra) de derribo y, paulatinamente, entrando las estructuras arquitectónicas de los edificios en ruina progresiva. Es el caso -y así han llegado hasta nuestros días- de tres monasterios valencianos de gran relevancia histórica y artística en el pasado: El Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna (Simat de la Valldigna), la Cartuja de Valldechrist (Altura) y el Monasterio jerónimo de Santa María de la Murta (Alzira), todos ellos hoy en fase de recuperación arqueológica, consolidación y restauración por la Generalitat Valenciana, incumbiendo particularmente, en la presente reseña, el primero.

El arqueólogo, historiador y director de las excavaciones arqueológicas en el Monasterio de la Valldigna **José Manuel Martínez García**, a través de su obra *Guía del Monasterio de Santa María de la Valldigna* (Simat de Valldigna, 1998), con rigor científica, y de una manera amena y divulgativa, nos introduce en los orígenes, historia y vida del referido cenobio, desde su fundación por el rey Jaume II, el Just, en 1298, hasta el tiempo presente, en un momento en que se intenta la recuperación del conjunto monumental, auspiciada por Organismos e Instituciones oficiales, abordando el estudio de sus diferentes etapas constructivas, abades que lo rigieron, periodo desamortizador y secuelas posteriores.

Pese a la existencia de interesantes investigaciones sobre la exégesis del monasterio (véanse los estudios de

Sarthou Carreres, Padre Sucías y José Toledo Girau), supone el trabajo del arqueólogo José Manuel Martínez García una obra de síntesis, que actualiza y pone al día el estudio de un conjunto arquitectónico excepcional, y que cuenta, además, con la experiencia que le proporciona al autor la profesión de arqueólogo de la Valldigna durante una larga década, desentrañando páginas de la historia de su subsuelo, que han hecho posible recuperar, consolidar y reconstruir espacios que se desconocían, entre ellos, el claustro, el palacio del abad y la almazara, con la puesta en valor de muchas piezas del recinto monacal, y cuyos resultados da a conocer y enriquecen la obra publicada.

Pasando a dar noticia del contenido del libro, Martínez García, tras abundar en el territorio histórico de la Valldigna y su descripción geográfica, traza una semblanza del monacato cisterciense medieval, su implantación en el Principado de Cataluña y su repercusión en el País Valenciano con las diferentes casas cistercienses fundadas (Benifassà en las tierras del Maestrazgo; San Vicente Mártir, San Bernat de Rascanya y la Zaidía, en Valencia; Montsant en Xátiva; y Montesa en el recinto fortificado del castillo), incidiendo a continuación en la historia cronológica del Monasterio de la Valldigna, las etapas de recuperación del conjunto arruinado (con detalle de las campañas de excavaciones practicadas desde 1990 hasta 1998), un itinerario descriptivo de las diferentes dependencias del cenobio (los recintos amurallados tanto externo como interno, con sus puertas y portillos, la Capilla de la Virgen de Gracia, la almazara, la iglesia -que permanece en pie, con sus decoraciones de pinturas murales y de esgrafiados, ahora recuperadas-, el claustro, la sala capitular, el refectorio, la obra nueva, el pasillo, el palacio del abad y otras dependencias de situación probable o desconocida), y dedicando el capítulo final a un nuevo camino emprendido y prometedor, iniciado en 1998, que requerirá la lectura estratigráfica de muchas de sus estructuras y el estudio de la documentación que se halla disperso en archivos varios; y año en que se cumplía el DCC aniversario de la fundación del grandioso monasterio valenciano, todo un símbolo olvidado que, como subraya el autor, merece ser conocido mejor por los valencianos.

Se acompañan los textos de un abundante material gráfico (planos, plantas, mapas, fotografías de recintos), que en todo momento sitúan al lector, erudito o investigador en aquella pieza monacal que pueda ser de su interés, al que se añade una rica y exhaustiva bibliografía acaso definitiva sobre el monasterio de referencia.

La edición, costeada por los Ayuntamientos de la Valldigna, ha corrido a cargo de Edicions La Xara, habiéndose agotado en una primera entrega y contando con una segunda reedición en el año 2000.

En resumen, la obra comentada es de una gran significación para el conocimiento y estudio de la vida de los «monjes blancos» en el asentamiento cisterciense de La Valldigna, de su historia y de su arte, al que nos aproximan, de una manera clara y precisa, las doctas y puntuales investigaciones llevadas a cabo por el arqueólogo e historiador José Manuel Martínez García.



Valencia en el Grabado

1499-1899

MIGUEL ÁNGEL CATALÁ

CATALÁ GORGUES, Miguel Angel: *Valencia en el Grabado, 1499-1899*. Valencia, Ayuntamiento, 1999, 271 páginas + 186 ilustraciones en color y blanco y negro.

Importante repertorio gráfico de la imagen de la ciudad de Valencia en el transcurso de cuatro siglos de historia (1499-1899), con sus correspondientes estudios y anotaciones, es el que nos ofrece el historiador de arte y prolífico investigador **Miguel Angel Catalá Gorgues**, Director de los Museos Municipales y Académico de Número de la Real Academia de San Carlos, autor de la obra *Valencia en el Grabado, 1499-1899*, que ha editado el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, a través de un libro (segundo de la Colección «Imatges», que dirige José Huguet) de gran formato y cuidada presentación, en una edición que ha corrido a cargo de Pentagraf Impresores, S.L.

Recoge la obra de referencia un «corpus» de estampas, de aquellas vistas panorámicas de la ciudad y su entorno, monumentos arquitectónicos, acontecimientos históricos y escenas costumbristas, que forman parte, las más, de la valiosísima colección calcográfica que posee el Ayuntamiento de Valencia. Grande es el valor artístico de muchos de los grabados recopilados, sobre todo de las xilografías y litografías que atañen al siglo XIX por ése su

carácter romántico, algunos de gran belleza plástica por el detalle de su trazo dibujístico, del tema representado y de la calidad en la incisión del buril, al que se une, en nuestros días, el valor de testimonio documental -en especial, para los investigadores- de aquella Valencia que se fue: Es el caso de numerosos edificios desaparecidos, de significada arquitectura y estilo, como corresponden, entre otros, a la antigua Casa de la Ciudad, el perímetro amurallado con sus puertas y portillos, el Convento de San Francisco, los palacios de los Duques de Mandas y de Mosén Sorell -con precisos detalles de sus portadas-, el Monasterio de Jerusalén y el Palacete del conde de Ripalda).

Miguel Angel Catalá, en este vasto repertorio de imágenes (en torno a las doscientas), secuencia y analiza con precisión cada uno de los grabados y litografías reproducidos, siguiendo un orden cronológico que se inicia en 1499 y llega hasta 1899, estableciendo una relación ininterrumpida, y que formaron parte, como ilustraciones, de los textos de numerosos libros, publicaciones periódicas (diarios, semanarios y boletines del siglo XIX), folletos y hojas volantes impresos, subrayando el autor que en la centuria del XVIII la producción editorial de libros conoció una particular difusión, más en en la segunda mitad del siglo, por la influencia ejercida por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a través de la enseñanza de las técnicas calcográficas impartidas en su seno, de la que saldrían numerosos especialistas, como Tomás López de Enguídanos, autor de las ilustraciones del famoso libro de Antonio José Cavanilles *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia* (Madrid, Imprenta Real, 1795).

El autor, en la enjundiosa introducción del libro, traza una panorámica histórica del grabado y de la litografía valencianos, analizando cada una de las técnicas desarrolladas (la estampación con tacos de madera, el grabado en hueco, la talla dulce o calcografía) aplicadas a la reproducción de imágenes de la ciudad, incidiendo, además, en aquellos grabadores que tuvieron mayor protagonismo en cada siglo. A continuación, en el grueso de la obra, estudia cada una de las estampas reproducidas, a través de unas fichas tipo, que describen, en primer lugar, el título de su representación, el autor, las dimensiones y la localización actual; figurando al pie de las mismas un concienzudo y extenso análisis del libro o publicación en la que figuró originariamente y tratando de su valor ya sea de significación o artístico, así como de la trayectoria del grabador o autor de la litografía; y acompañando a cada una de las estampas de la correspondiente bibliografía que se ocupó de la misma.

Finalmente, un valioso índice onomástico de artistas y una copiosa y seleccionada bibliografía sirven de colofón a esta importante obra de Miguel Angel Catalá, que cubre un gran hueco en la historia del arte de la estampación valenciana, circunscrito, en este caso, al ámbito de la capital y que debe servir de estímulo y ejemplo para que este tipo de publicaciones gráficas recopilatorias prospere en otras ciudades españolas.



AA. VV.: *El Tesoro de la Palabra: Las Biblias de San Juan de la Ribera*. (Catálogo de la exposición comisariada por Nuria Blaya Estrada, celebrada en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, de Valencia de noviembre de 1998 a enero de 1999). Valencia, Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, 1998. 143 páginas + numerosas ilustraciones de manuscritos, grabados, pinturas y elementos de arquitectura.

Brillante exposición la organizada por el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, de Valencia, acerca de la colección de Biblias que posee el centro, cuyo legado se debe al fundador Juan de Ribera, prelado valenciano y gran humanista, luego canonizado. Con motivo de la muestra ha sido publicado un interesante catálogo (próxima ya -en 2004- la celebración del IV Centenario de la Capilla) que recoge aquellas obras impresas más singulares que existen en los ricos fondos de la Biblioteca de la Institución colegial de sacerdotes, dirigido por el Dr. Daniel Benito y coordinado por la historiadora de arte Nuria Blaya, y que cuenta con la participación de diferentes especialistas en cada una de las áreas temáticas.

Con un prólogo a cargo del Rvdo. P. Juan José Garrido, Rector del Colegio, quien razona el sentir pedagógico

por el que el centro fue fundado y su ejemplar carácter para otras iglesias valencianas, seguidamente, el profesor de la Universitat de València Dr. Daniel Benito, Director del Museo de «El Patriarca», en el capítulo primero, dedica un concienzudo estudio a la creación del Colegio, impulsado por el esfuerzo y renovación de la Iglesia tras la celebración del Concilio de Trento, así como al conjunto de edificaciones que lo componen y pinturas que lo exornan, para profundizar, particularmente, en la Biblioteca, «un verdadero sagrario de la Palabra», en comensurada expresión del autor.

El segundo capítulo del catálogo, redactado por Miguel Navarro Sorní, está dedicado a San Juan de Ribera y la Biblia. En él, el autor escruta en el clima bíblico en que nació y se formó el santo fundador (Universidad de Salamanca), considerada la Biblia para muchas personas, tanto en su siglo como en anteriores, un ansiado refugio personal, que encontrará un eficaz aliado en la imprenta y que, desde mediados del siglo XV (Biblia de las 42 líneas de Guttenberg), hará posible la difusión del texto sagrado en letra impresa y su ulterior protagonismo en la teología. Seguidamente, el investigador incide en la edición de la Biblia Políglota Complutense (empresa del cardenal Cisneros, dirigida por Arias Montano) y su significación, que pondrá las bases para la renovación de los estudios bíblicos y teológicos en España, concluyendo con la significación de la Biblia en la obra y en la espiritualidad de San Juan de Ribera, siendo novedoso el prisma del santo hacia una sentida vocación universitaria, teniendo que reorientar su actividad hacia la pastoral al ser nombrado arzobispo de Valencia.

Por último, el tercer capítulo, a cargo de Nuria Blaya, bosqueja en esa aproximación a la cultura escrita del siglo XVI, a través del estudio de la valiosa colección de Biblias del Patriarca Ribera que se conservan en el Real Colegio del Corpus Christi. Ello, como cifra la investigadora, permite conocer más de cerca la personalidad y la pasión que el citado prelado sintió por la cultura y el coleccionismo, siendo tres las bibliotecas que poseía: la del Palacio Arzobispal, la de su residencia en Burjasot y la de su villa de recreo en las proximidades de Alboraya. De igual modo, Nuria Blaya profundiza en la «biblioteca del Santo» (riquísima en libros de espiritualidad, sermonarios, etc.) y en el conjunto de biblias que fueron seleccionadas para formar parte de la exposición, así como en los grabados que las ilustran y los lugares de edición: la Biblia Políglota Regia (Amberes, 1572), la Biblia Complutense (Alcalá de Henares, 1514-1521), la Biblia Sacra (Lyon, 1586) y otras.

Se concluye el presente catálogo con la relación de las cincuenta y dos Biblias, tanto manuscritas como impresas, expuestas en la muestra que se celebró en el Real Colegio del Patriarca del 19 de noviembre de 1998 al 14 de enero de 1999 y que, cuidadosamente editado, ha sido impreso por Gráficas Vernetta, S.A., habiendo contado con el patrocinio de la Fundación Bancaixa.

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1999

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

Bibliotecaria*

Real Academia de San Carlos

MONOGRAFÍAS

A / INTERCAMBIO

- 4 *ARTISTAS Contemporáneos* [Exposición]. Valencia: Círculo de Bellas Artes, 1999.
- 50 *AÑOS de Viaje Arqueológico en Valencia* / coord. Albert Ribera. Valencia: Ayuntamiento, 1998.
- 200 *JAAR Lithografie: Lithographs in the Collection of the Rijksmuseum Print Room*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1998.
- 2000 *ANYS d'Història del Paper*: [Exposición] *Xàtiva i la Comunitat Valenciana*. Xàtiva: Ajuntament, 1998.
- A Comer* [Exposición]: *Alimentación y Cultura*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1998
- AIGUA i pols de Tarraco* [Exposición]: *Homenatge a Martí Royo*. Tarragona: Museu Arqueologic, 1998.
- ALBEROLA, Antonio. *Moneda antigua y vida económica en las comarcas del Vinalopó*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1998.
- ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. *La colección pictórica de Varones Ilustres Valencianos*. San Lorenzo del Escorial: Universidad María Cristina, 1999.
- ALEGRE CREMADES, Antonio. *El Grabado: de la Razón a la Pasión*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1991.
- ALEMANY, Alex. *Ejercicios para retrato* [Exposición]. Valencia: Círculo de Bellas Artes, 1999.
- ALMENAR, Debon, Pallardó, Romero [Exposición]. Torrent: Caja Rural, 1996.
- ANTOLOGÍA *poética de la Virgen del Remedio Patrona de Utiel*. Utiel: Gráficas Ortiz, 1996.
- ARRAS, Jean D'. *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*. Madrid: Siruela, 1982.
- ARTE y Moda [Exposición]: Museo de Bellas Artes. València: Consorcio de Museus, 1999.
- EL ARTE Románico [Exposición]. Barcelona: Consejo de Europa, 1961.
- ASSER, Eduard Isaac. [Exposición]: *Pioner van de Nederlandse fotografie*. Amsterdam: Focus, 1998.
- AUSIAS MARCH. *Lectures d'Ausias March*. València: Fundació Bancaixa, 1998.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier. *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.
- AZCÁRRAGA, Adolfo. *Escritos sobre Arte y Artistas Valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- BASSO, Darío. *Darío Basso* [Exposición]. [Madrid]: Pelayo Mutua Seguros, 1999.
- BECATS *Alfons Roig 1985* [Exposición]. Valencia: Diputación Provincial, 1987.
- BECQUER, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones*. Madrid: Ediciones 2000, 1984.
- BENITO ALONSO, Raquel. *Catálogo de libros antiguos en la Biblioteca de la UNED*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.
- BERENGUER LLOPIS, Vicente. *La Catedral de Valencia en 1936*. Valencia: el autor, 1999.
- LA BIBLIOTECA *Reale di Napoli al tempo della Dinastia Aragonese* [Exposición]. Valencia: Generalitat, 1998.
- BOFI, Enrique. *Gandia l'entorn: diez grabados originales*. Gandía: el autor, 1994.
- BULLON, Gonzalo. *Deseos* [Exposición]. [Madrid]: Pelayo Mutua de Seguros, 1999.
- CABALLÚ ALBIAC, Miguel. *Discurso de recepción...* Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1999.
- CALDUCH, Rafael. *Calduch 87* [Exposición]. Valencia: Ayuntamiento, 1987.
- CÁMARA, Alicia. *Fortificación y Ciudad en los Reinos de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1998.
- CAMÓN AZNAR, José. *La Pasión de Cristo en el Arte Español*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.
- CAMPESINOS y Artesanos [Exposición]: *El corredor de Villena hace 4000 años*. Villena: Ayuntamiento, 1999.

* Con la colaboración de Ana Vicente Navarro y M^a Dolores Martín

- CARANTOÑA, Francisco. *Nicanor Piñole*. Gijón: Ayuntamiento, 1998.
- CASTEJÓN, Joan. *Joan Castejón* [Exposición]: *Dibuixos*. Valencia: Bancaixa, 1999.
- CASTILLEJO GORRAIZ, Miguel. *Las Pruebas de la existencia de Dios en el pensamiento de Averroes*. Córdoba: Real Academia de Bellas Letras y Nobles Artes, 1998.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Valencia en el Grabado 1499-1899*. Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- CENTELLES ROYO, Gema. *Evolución de un ritual: la Peregrinación de Catí a Sant Pere de Castellfort*. Castellón: Diputación, 1998.
- CIRICI, Alexandre. *Cerámica Catalana*. Barcelona: Destino, 1977.
- LAS CIUDADES Valencianas: *guía visual*. Valencia: Bancaja, 1998.
- CODINA BAS, Juan Bautista. *El Colegio Jesús-María de Valencia 1873-1902*. Valencia: APA Colegio de Jesús-María, 1996.
- LA COLECCIÓN Cambó [Exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- COLECCIÓN Municipal de Arte Contemporáneo. Madrid: Ayuntamiento, 1999.
- CONGRESO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA (25. 1999. Valencia). Valencia: Dirección General de Patrimonio Artístico, 1999.
- CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL PAPEL EN ESPAÑA (3°. 1999. Banyeres). Actas. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1999.
- CREACIÓN y figura [Exposición]: *Figuración en el siglo XX*. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- CRIPTA Arqueológica de la Cárcel de San Vicente. Valencia: Ayuntamiento, 1998.
- DAVILLIER, Barón Ch. *Les Arts Décoratifs en Espagane au Moyen Age et a la Renaissance*. Paris: A. Quantin, 1879.
- DELICADO MARTÍNEZ, Javier. *La Iglesia parroquial y Casa-Abadía de Fuente La Higuera*. Valencia: Departamento de Historia del Arte, 1997.
- DELICADO MARTÍNEZ, Javier. *Los Monasterios Jerónimos valencianos*. San Lorenzo del Escorial: Universidad María Cristina, 1999.
- DEMERSON, Paula de. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII*. San Sebastián: Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1974.
- DÍAZ, José. *José Díaz* [Exposición]. Ciudad Real: Diputación, 1994.
- DIS BERLIN. *El Museo imaginario de Dis Berlin* [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- DOMINGO, Roberto. *Roberto Domingo* [Exposición]. Madrid: Ayuntamiento, 1998.
- DOMINGO MARQUÉS, Francisco. [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1998.
- DOMINGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.
- ENCUENTRO de Bibliotecas de Arte de España y Portugal (7. 1999. Madrid). Actas. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1999.
- ESCOBEDO, Joana. *Un incunable catalá retrobat: Horae secundum ordinem Sancti Benedicti*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1992.
- ESCULTURA Española [Exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- ESPAÑA [Leyes, etc. de Patrimonio, 1933]. *Ley D. 13 mayo 1933*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1933.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. *Pintura alicantina*. Alicante: Diputación Provincial, 1999.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela. *José Vergara Ximeno*. Málaga: Fundación Museo del Grabado Contemporáneo, 1998.
- ESTAMPAS de Madrid [Exposición]: *vistas de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Museo Municipal, 1999.
- ESTEVE BOTEY, Francisco. *El Grabado en la ilustración del libro*. Madrid: CSIC, 1948.
- EXCAVACIONES Arqueológicas en Tusculum: *informe de la campaña 1996*. Roma: Escuela Española de Historia y Arqueología, 1998.
- EXPOSICIÓN de artistas alicantinos (10. 1993. Alicante). Alicante: Ayuntamiento, 1993.
- EXPOSICIÓN de Primitivos Mediterráneos. Barcelona: Ayuntamiento, 1952.
- EXPOSICIÓN Municipal de Bellas Artes. Barcelona: Ayuntamiento, 1951.
- EXPOSICIÓN Nacional de Bellas Artes. Barcelona: Ayuntamiento, 1942.
- FELIP SEMPERE, Vicent. *La Fira de Nules*. Nules: Ayuntamiento, 1998.
- FELIPE II [Congresos]. *Las Sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XV*. (1. 1998. Lisboa). Madrid: Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II [Exposiciones]. *Felipe II: el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*. Madrid: Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

- FELIPE II [Exposiciones]. *Felipe II: un Monarca y su época. La Monarquía Hispánica*. Madrid: Centenario de Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II [Exposiciones]. *Felipe II: un Monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*. Madrid: Centenario de Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II [Exposiciones]. *Felipe II: un Monarca y su época. Las tierras y los hombres del Rey*. Madrid: Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II [Congresos]. *Felipe II, la Ciencia y la Técnica*. Madrid: FUNDESCO, 1999.
- FELIPE II. *Felipe II y Cambrai*. Madrid: Centenarios Felipe II y Carlos V, 1999.
- FELIPE II. *Felipe II y el gobierno de Italia*. Madrid: Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II [Congresos]. *Felipe II y su época*. San Lorenzo del Escorial: Universidad María Cristina, 1998.
- FELIPE II [Exposiciones]. *Los Ingenios y las Máquinas*. Madrid: Centenarios Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II [Congresos]. *Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*. Madrid: Centenarios Felipe II y Carlos V, 1998.
- FELIPE II. *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*. Madrid: Centenarios Felipe II y Carlos V, 1998.
- FERRER ORTS, Alberto. *El templo de los Santos Juanes de Meliana*. Meliana: el autor, 1998.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Grabadores suecanos*. Sueca: Imprenta Palacios, 1999.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Iconografía popular de San Vicente Ferrer*. San Vicente de Raspeig: Amigos de las fiestas, 1999.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Imaginería Patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1936*. Sueca: Imprenta Palacios, 1999.
- FUNDACIÓN FOCUS. *Catálogo de la Colección de Estampas de la Fundación FOCUS*. Sevilla: FOCUS, 1996.
- GIL SALINAS, Rafael. *La Colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*. Valencia: Dirección General de Patrimonio Artístico, 1998.
- GIMENO SANFELIÚ, M^a Jesús. *Patrimonio, Parentesco y Poder, Castelló siglos XVI-XIX*. Castellón: Publicacions Universitat Jaume I, 1998.
- GINER BRESÓ, Ramón. *Escuela Textil del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia*. Valencia: Dirección General de Patrimonio Artístico, 1998.
- GOMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España: Provincia de Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.
- GÓMEZ RASCÓN, Máximo. *La Catedral de León*. León: Edilesa, 1991.
- GOYA [Exposición]. *Un regard libre*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- GOZÁLBES FERNÁNDEZ DE PALENCIA, Manuel. *Los Hallazgos monetarios del Grau Vell* (Sagunto). Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1999.
- GRACIA, Carmen. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998.
- EL GRECO [Exposición]: *la seva revaloració pel Modernisme catalá*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996.
- GUITARTE IZQUIERDO, Vidal. *Incunables y libros raros de Castellón y su Provincia*. Castellón: Ayuntamiento, 1980.
- HERCE MONTIEL, Pablo. *La duquesa de Sevillano y su obra social*. Guadalajara: Diputación, 1999.
- HERNÁNDEZ RUANO, Javier. *Justicia y gobierno en Benicarló 1521-1807*. Benicarló: Ayuntamiento, 1999.
- HISTORIA de Guipúzcoa [Conferencias]. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1978.
- LOS HUMANISTAS Valencianos y sus relaciones con Europa. Valencia: Ayuntamiento, 1998.
- IGLESIAS ALVAREZ, Antonio. *La Música en la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.
- IMAGEN del Cuerpo Humano en la Medicina Moderna [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- ITINERARIOS 97/98 [Exposición]: *V Convocatoria de Becas de Artes Plásticas*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.
- JAIME I, Rey de Aragón. *Chronica o Commentari del Gloriosissim e Invictissim Rey en Iacme*. Valencia: Colegio Oficial de Aparelladors, 1978.
- JAUME I: *el naixement d'un poble*. Carcaixent: Ajuntament, 1998.
- JORNADAS sobre Patrimonio y Medios de Comunicación. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1998.
- LAMARCA LANGA, Genaro. *La cultura del libro en la época de la Ilustración*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1994.
- LARA ORTEGA, Salvador. *El Teatro romano en Sagunto*. Valencia: Universidad Politécnica, 1991.
- LAURENT, J. *Imágenes para la Historia* [Exposición]: *La colección fotográfica más antigua de la Provincia de Cádiz*. Cádiz: Diputación, 1999.

- LAURENT Y Cia en Aragón [Exposición]: *fotografías 1861-1877*. Zaragoza: Diputación, 1997.
- LECOY DE LA MARCHE, A. *Les Manuscrits et la Miniature*. Paris: A. Quantin, 1884.
- LLIDÓ I HERRERO, Joan. *Huellas del espíritu en la Prehistoria castellanense*. Castellón: Diputación, 1999.
- LLOP, Josep. *De la Institució govern Politic i Juridic, Observancies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les illustres fabriques...* Valencia: Federico Doménich, 1973.
- LLUCH GARÍN, Luis B. *Los bosques valencianos*. Valencia: Sindicato Provincial de la Madera y del Corcho, 1957.
- LLUCH GARÍN, Luis B. *Dos discursos y varias charlas*. Valencia: Comisión V Centenario de San Vicente Ferrer, 1955.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Cruz. *El Ilmo. Sr. D. Fernando de Loazes a través de D. José Montesinos Pérez*. Orihuela: Ayuntamiento, 1997.
- LÓPEZ-YARTO, Amelia. *La orfebrería del siglo XVI en la Provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación, 1998.
- MACÍAS SOLÉ, Josep M^a. *La Ceràmica comuna tardeoantiga a Tarraco*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, 1999.
- MAINAR, Josep. *Vuit segles de moble catalá*. Barcelona: Dalmau 1989.
- MANUSCRITS del Duc de Calàbria [Exposición]. Valencia: Universitat, 1991.
- MARCH, Ausias. *Las obras de Ausias March*. Valencia: Bancaixa, 1997.
- MARIA PILAR ANDRÉS ANTÓN, Sor. *El Monasterio de la Puridad*. Valencia: Monasterio de la Puridad, 1991.
- MATÍNEZ - ALIER, Juan. *La Economía ecológica como ecología humana*. Madrid: Fundación César Manrique, 1998.
- MARTÍNEZ BIELSA, Antonio. *La expresión del dibujo del desnudo en el Renacimiento italiano*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación i Ciència, 1999.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Manuel. *Guía del Monasterio de Santa María de la Valldigna*. Simat de Valldigna: La Xara, 1998.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *33 Personajes de Utiel*. Utiel: Gráficas Llogodí, 1992.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *El Beato Juan Gálvez*. Utiel: Gráficas Llogodí, 1997.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Historia de la antigua y Real Cofradía de Labradores y Colmeneros de Utiel*. Utiel: Gráficas Llogodí, 1986.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Historia de la Coronación de la Virgen del Remedio Patrona de Utiel*. Utiel: Gráficas Alarcón, 1985.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Historia General de la Virgen del Remedio y de su Santuario en Utiel*. Utiel: Gráficas Llogodí, 1988.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Juan de Argés y el origen de la devoción en Utiel a la Virgen del Remedio*. Valencia: Marí Montañana, 1981.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Los Milagros de la Virgen del Remedio*. Utiel: Ayuntamiento, 1994.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *El pintor Elías García Martínez*. Requena: Ayuntamiento, 1997.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Torre vieja: impresiones, noticias y recuerdos*. Torre vieja: Ayuntamiento, 1990.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Utiel turístico y monumental*. Utiel: Gráficas Llogodí, 1992.
- MAS I USÓ, Pasqual. *La Representació del Misteri a Castelló*. Castellón: Diputación Provincial, 1999.
- MATOSSES, Rafael. *Ausias March: el poeta i el seu temps*. Carcaixent: Ajuntament, 1997.
- LOS MAYAS [Exposición]: *Ciudades Milenarias de Guatemala*. Valencia: Generalitat, 1999.
- MAYER, Augusto L. *El estilo Gótico en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1929.
- MESTRE, Enric. *Enric Mestre* [Exposición]. Valencia: Diputación, 1999.
- MIQUEL Y PLANAS, R. *El arte de la encuadernación*. Barcelona: Cámara Oficial del Libro, 1933.
- MIRÓ, Antoni. *Antoni Miró* [Exposición]. Valencia: Bancaixa, 1999.
- MONASTERIO de Santa María de la Valldigna [Exposición]. Valencia: Ateneo Mercantil, 1999.
- MONETA Legionis [Exposición]: *del denario al Euro con el Museo de León*. León: Junta de Castilla y León, 1998.
- MONTAGUD, Bernat. *El alcázar de las sombras*. Barcelona: Algar, 1999.
- MONTESINOS I MARTÍNEZ, J. *Comercialización de Terra sigillata en Ilici (Elche)*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1998.
- MONTESINOS I MARTÍNEZ, Josep. *Terra sigillata en Saguntum y tierras valencianas*. Sagunto: Caja de Ahorros, 1991.

- MORALES Y MARIN, José Luis. *Gregorio Ferro 1742-1812*. Madrid: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.
- MORERA, Jaime. *Jaime Morera Galicia 1854-1927*. Madrid: Ayuntamiento, 1999.
- MUSEO de Bellas Artes de Budapest. *Sixteenth-Century Central Italian Drawings*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1998.
- EL MUSEO de Bellas Artes de Valencia San Pío V: su Historia y sus Colecciones. Valencia: Dirección General de Promoción Cultural, 1999.
- MUSEO Marés. *Guía del Museo*. Barcelona: Ayuntamiento, 1970.
- MUSEO Municipal de Madrid. *Abanicos* [Exposición]: *la colección del Museo Municipal*. Madrid: Ayuntamiento, 1995.
- MUSEO Nacional Arqueològic de Tarragona. *Guía didàctica*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, 1998.
- MUSEO Nacional de Escultura. Valladolid. *Obras del Museo Nacional de Escultura* [Exposición]. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1997.
- MUSEU Arqueològic de Sagunt [Exposición]. València: Direcció General de Patrimoni Artístic, 1998.
- MUSEU D'Art de Catalunya [Guía]. Barcelona: Ajuntament, 1973.
- NAVARRO ESPINACH, Germán. *Los orígenes de la sedería valenciana siglos XV-XVI*. Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- NONELL, Carolina. *Nonell: figuras*. Barcelona: G. Gili, 1964.
- NUEZ, Julio de la. *Los volcanes de los Islotes al Norte de Lanzarote*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1997.
- OLYMPISCHE Goden = Olympic Gods: Drawings, prints and photographs in the collection of the Rijksmuseum Print Room. Amsterdam: Rijksmuseum Foundation, 1998.
- OLIVAR, Marçal. *Els tapissos francesos del Rei En Pere el Cerimoniós*. Barcelona: Artur Ramón, 1986.
- ORBE Y SIVATTE, Asunción. *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.
- EL ORO y la Plata de las Indias en la época de los Austrias. Madrid: Fundación ICO, 1999.
- ORTEGA, José. *José Ortega* [Exposición]. Ciudad Real: Diputación, 1994.
- ORTIZ, Blas. *La Catedral de Toledo*. Madrid: Antonio Pareja, 1999.
- ORTIZ, Josef. *Viage Arquitectonico-Antiquario de España* [Facsimil]: *Descripción del Teatro Romano de Sagunto*. Sagunto: Ayuntamiento, 1976.
- PALACIOS GAROZ, Ángel. *El Hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet*. Burgos: Institución Fernán González, 1999.
- PARRADO CUESTA, M^a Soledad. *Catálogo de monedas del Museo de León*. León: Junta de Castilla y León, 1999.
- PASSOLA, José M^a. *Artesanía de la piel: Encuadernaciones en Vich siglos XII-XV*. Vich: Colomer Muntmany, 1968.
- PATRIMONIO Artístico Valenciano. *Rutas de acercamiento*. València: Direcció General de Patrimoni Artístic, 1998.
- PATUEL, Pascual. *Michavila* [Exposición]. Villafamés: Ajuntament, 1998.
- PEDRO MICHÓ, M^a Jesús de. *La Llama de Betxí (Paterna): Un poblado de la edad de bronce*. Valencia: Diputación, 1998.
- PEÑARROJA, Leopoldo. *El Mozárabe de Valencia*. Madrid: Gredos, 1990.
- PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricordie*. Paris: A. Fontemoing, 1908.
- PEREZ SANCHEZ, Antonio. *El Modernismo en la ciudad de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1998.
- PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro. *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil* [Exposición]. Madrid: Museo Municipal, 1998.
- PINACOTECA Municipal. *Santoña*. Catálogo. Santoña: Ayuntamiento, 1997.
- PINTORES Y Escultores de las Academias andaluzas de Bellas Artes [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1999.
- PINTURA Española en Chile [Exposición]: *Colección del Museo Nacional de Bellas Artes*. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999.
- PINTURA Europea en Colecciones Valencianas. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999.
- La PINTURA preciosista de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Valencia: Autoridad Portuaria, 1999.
- PINTURA Valenciana del siglo XX [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a Ángeles. *Inventario de la herencia de D. Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- PLOURIN, Marie-Louise. *Historia del tapiz en Occidente*. Barcelona: Seix Barral, 1955.

- PLUNZ, Richard. *New Urbanism: Mostar*. New York: Columbian University, 1998.
- PRADES, Luis. *Luis Prades* [Exposición]. Vila-Real: Ajuntament, 1999.
- PRANYKO, Stipo. *Stipo Pranyko* [Exposición]. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1999.
- PREMIO Bancaixa Pintura y Escultura (XXVI. 1999. Valencia) [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia y Crítica de Arte*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1998.
- RANGEL GARCÍA, Juan A. *Víctor de los Ríos Escultor*. Santoña: Ayuntamiento, 1998.
- REAL Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Historia y Alegoría: los Concursos de Pintura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- REAL Academia de Córdoba. *Catálogo de los fondos bibliográficos* [Exposición]. Córdoba: Real Academia, 1998.
- RECUPERANDO nuestro Patrimonio [Exposición]. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1999.
- REIAL Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. *Catàleg del Museu: Pintura*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999.
- RELIGIÓN Y Magia en la Antigüedad [Simposium]. València: Direcció General de Patrimoni Artístic, 1999.
- RELIQUIE e Reliquiari nell'Espansione Mediterrànea della Corona D'Aragona [Exposición]: *il Tesoro della Cattedrale di Valenza*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.
- REPERTORI d'Exposicions individuals d'Art a Catalunya fins l'any 1938. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- REY AYNAT, J. Miguel del. *Arquitectura rural valenciana*. Valencia: Dirección General de Patrimonio Artístico, 1998.
- ROCA, Amadeo. *Amadeo Roca* [Exposición]. Córdoba: Obra Social y Cultural Caja Sur, 1998.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir*. Valencia: Universitat, 1999.
- ROIG DE CORELLA, John. *Lo quart del Cartoxà aromançat*. València: Ajuntament, 1998.
- ROSELLÓ, Vicenç. *La Façana septentrional de la Ciutat de València*. València: Bancaixa, 1999.
- RUIZ HERNANDO, J. Antonio. *Los Monasterios jerónimos Españoles*. Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia, 1997.
- «The SACCO di Budapest» and Depredation of Hungary 1938-1949. Budapest: Hungarian National Gallery, 1998.
- SALAS, Xavier de. *Goya: la Familia de Carlos IV*. Barcelona: Ed. Juventud, 1944.
- SANCHA, José. *José Sancha* [Exposición]. Madrid: Museo Municipal, 1999.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *La biblioteca del Marqués de Cenete*. Madrid: CSIC, 1942.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *La colección Cambó*. Barcelona: Ed. Alpha, 1955.
- SANCHEZ-LAFUENTE, Rafael. *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga: Univesidad, 1997.
- SAPIENTIA Aedificavit [Exposición]: *Una biografía del Estudi General de la Universitat de València*. València: Universitat, 1999.
- SEBASTIÁN, Francisco. *50 Años de pintura de Francisco Sebastián* [Exposición]. Valencia: Consorci de Museus, 1999.
- SELLÉS VERCHER, Joaquín. *Alfredo Claros. su vida y su obra*. Sueca: Imprenta Palacios, 1996.
- SOCIEDAD Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. *Actividades*. Madrid: la Sociedad, 1999.
- SOLANILLA Y DEMESTRE, Victoria. *Textils Precolombins de Col.leccions Públiques Catalanes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín. *Sorolla y la Hispanic Society* [Exposición]. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999.
- TARÍN Y JUANEDA, Bernt, Fra. *La Procesiò valenciana del Corpus* [Lámines]. Valencia: Vicent Garcia Ed., 1978.
- El TESORO de la Palabra* [Exposición]: *las Biblias de San Juan de Ribera*. Valencia: Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 1998.
- TIPOS Y Paisajes [Exposición]. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1998.
- TRAVER CALZADA, Vicente. *TraverCalzada* [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- TRENS, Manuel. *Las Custodias españolas*. Barcelona: Ed. Litúrgica Española, 1952.
- TRENS, Manuel. *El Hijo del Hombre: Jesucristo a través del Arte Español*. Barcelona: E. Subirana, 1956.
- TRENS, Manuel. *Santa María: vida y Leyenda de la vírgen a través del Arte Español*. Barcelona: E. Subirana, 1954.

- LES TROBES en lahors de la Verge Maria [Facsimil].
Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1988.
- ULTREIA [Exposición]: Camino de Santiago por el Museo de León. León: Junta de Castilla y León, 1999.
- UNIVERSITÉ Catholique de Louvain. *Le Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Louvain-la-Neuve, Université Catholique, 1997.
- URIES, Adrien. *Adriaen de Vries 1556-1626*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1998.
- VALLS VICENTE, M.^a de los Ángeles. *La Caricatura Valenciana en la II República*. Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- VALVERDE MADRID, José. *Ensayo bibliográfico*. Madrid: Impr. Cuadrado, 1997.
- VAQUERO PIÑEIRO, Manuel. *La Renta y las Casas: el Patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.
- VICENTE, Eduardo. *Eduardo Vicente [Exposición]*. Madrid: Museo Minicipal, 1999.
- VILA I RUFAS, Francesc. *Un llarg camí entre el Dibuix i la Pintura*. [Discurso]. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi, 1999.
- VILLANUEVA, Antonio. *La obra de Antonio Villanueva en Orihuela [Exposición]*. Orihuela: Colegio de Santo Domingo, 1998.
- VIVES, Juan Luis. *Vives [Exposición]: Edicions Princeps*. València: Universitat, 1992.
- VOGELS = Birds: Prints, drawings and photographs in the collections of the Rijksmuseum Printroom and Library. Amsterdam: Rijksmuseum, 1999.
- WHISTLER, J. Mc Neill. *Whistler and Holland*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1997.
- YTURRALDE, José M.^a. *Yturralde*. Valencia: Conselleria de Cultura, 1998.
- ZURBARÁN, Francisco. *Zurbarán [Exposición]: IV Centenario*. Sevilla: Museo de Bellas Artes, 1998.

B/COMPRA

- ALCIATO. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1993.
- INVENTARIO de los Libros de D. Fernando de Aragón, Duque de Calabria [Facsimil]: Librería París-Valencia, 1996.
- SUMMA ARTIS, v. XLV, 2 t. «Artes decorativas en España». Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1997.

PUBLICACIONES RECIBIDAS COMO INTERCAMBIO EN 1999

CARMEN RODRIGO ZARZOSA^(*)

Bibliotecaria de la Real Academia

- ABRENTE: *Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Ntra. Sra. del Rosario*. La Coruña. 1997, n° 29.
- A. CO. PA. H : *Asociación para la Conservación del Patrimonio Histórico*. Valencia. Año 1, n° 0 - 1996; Año 1, n° 1 - 1997; Año 3, n° 3 y 4 - 1999.
- ACTIVIDADES / Dirección General de Promoción Cultural i Patrimoni Artistic. Valencia. 1997 (enero - marzo; octubre - diciembre); 1998 (enero - marzo; octubre - diciembre); 1999 (enero - diciembre).
- ALMANAQUE *Las Provincias*. Valencia. 1998.
- ALTAMIRA. Santander. 1998, LIII, LIV.
- ANNALES d' Histoire de l' Art et de l' Archeologie. Bruselas, 1998, XX.
- ANALES de Historia del Arte / Universidad Complutense. Madrid. 1998, n° 8.
- ANALES de la Real Academia de Doctores. Madrid. 1999, vol. 3 - n° 1.
- ANALES del Centro de Cultura Valenciana. Valencia. 1960, n° 45; 1961, n° 46; 1962, n° 47; 1963, n° 48; 1964, n° 49; 1965, n° 50; 1966, n° 51; 1967, n° 52; 1968, n° 53; 1969, n° 54; 1970, n° 55; 1972, n° 57; 1973, n° 58; 1974 - 75, n° 59 y 60; 1976 - 77, n° 61 y 62; 1978 - 85, n° 63; 1986, n° 64; 1998, n° 73.
- ANALES del Museo de América. Madrid. 1998, n° 6.
- ANTIGÜEDAD y Cristianismo. Murcia. 1996, XIII.
- ANUARI: 1997 - 1998 / Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona. 1999.
- ANUARI Estadístic de la Ciutat de Valencia. Valencia. 1999.
- ANUARIO = URTEKARIA / Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 1985, 1989.
- ARBOR / CSIC. Madrid. 1998, n° 635 - 636; 1999, n° 637, 638, 639, 641.
- ARCHIVO Español de Arte. Madrid. 1998, n° 283, 284; 1999, n° 285, 286.
- ARCHIVO Hispalense. Sevilla. 1996, n° 242; 1997, n° 243, 244, 245; 1998, n° 246, 247.
- ARQUITECTURA Técnica. Valencia. 1997, n° 31; 1997 - 1998, n° 32; 1998, n° 33, 35.
- ARTIGRAMA. Zaragoza. 1998, n° 1.
- BIBLIOGRAFÍA Valenciana. Valencia. 1997.
- BIBLIOTECA = LIBURUTEGIA: boletín de sumarios / Museo de Bilbao. Bilbao. 1995, n° 3, 1998, n.º 2.
- BOLETÍN / Instituto de Estudios Gienenses. Jaén. 1997, n° 166, 167; 1998, n° 168.
- BOLETÍN / Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. San Sebastián. 1998, LIV, n° 2.
- BOLETÍN de Arte. Málaga. 1998, n° 19.
- BOLETÍN de las Bellas Artes / Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. 1999, 2ª época, n° XXVII.
- BOLETÍN del Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo. 1998, n° 152.
- BOLETÍN de la Institución Fernán González. Burgos. 1998 / 2, n° 271; 1999 / 1, n° 218.
- BOLETÍN de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Córdoba. 1997, n° 133; 1998, n° 134.
- BOLETÍN de la Real Academia de la Historia. Madrid. 1998, t. CXCIV - cuaderno III; 1999, t. CXCVI - cuaderno I, t. CXCVI - cuaderno II.
- BOLETÍN de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid. 1999, n° 30, 31.
- BOLETÍN de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón. 1997, IV, III; 1998, I - II.
- BOLETÍN del Museo e Instituto «Camón Aznar». Zaragoza. 1998, LXXIV; 1999, LXXV - LXXVI, LXXVII.
- BOLETÍN del Museo Nacional de Escultura. Valladolid. 1997 - 1998, n° 2.
- BOLETÍN del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid. 1997, LXIII.
- BULLETIN des Musées et Monuments Lyonnais. Lyon. 1998, n° 4; 1999, n° 1 - 2, 3.
- BULLETIN du Musée Hongrois des Beaux - Arts. Budapest. 1998, n° 88 - 89.
- BULLETIN van het Rijksmuseum. Amsterdam. 1998, n° 4; 1999, n° 1, 2-3, 4.

* Con la colaboración de Ana Vicente, M^a Dolores Martín y Elisa Herráez

- BUTLLETÍ de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona. 1998, XII
- CAHIERS d' étude study series / ICOM. París. n° 6, 1999.
- CANA, La. Madrid, 1999, n° 24 y 25.
- CASA de Subhastas. Barcelona. 17 de junio, 1999, n° 15 ; 8 de juliol, 1999, n° 16; 26 i 28 de octubre, 1999, n° 18 ; 13 i 14 de diciembre, 1999, n°20.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo. Benicarló (Castellón). Julio - diciembre 1998 . Año XVI, n° 60.
- CIVILTÀ MANTOVANA . Módena, Noviembre, 1998, n° 107, anno XXXIII; Mayo 1999, n° 108, anno XXXIV.
- CLAHR: Colonial Latin American Historical Review. New Mexico University. (U.S.A.). Spring 1998, n° 2, Vol. 7; Summer 1998, n° 3, vol.7; Fall 1998, n° 4, vol. 7; Winter 1999, n° 1, vol. 8 ; Spring 1999, n° 2, vol. 8.
- CONTRASTES: Revista Cultural. Valencia. Diciembre 1998, n° 1; Diciembre - Enero 1999 - 2000, n° 7.
- CORREO de Arte. Madrid. Abril, 1999.
- CUADERNOS de Arte / Universidad de Granada. Granada, 1998, n° 29.
- CUADERNOS de Arte e Iconografía. Madrid, 1998, n° 13, tomo VII.
- DEBATS / Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València. València. Junio 1986, n° 16; Septiembre 1998, n° 25; Marzo 1989, n° 27; Septiembre 1993, n° 45; Septiembre 1995, n° 52 - 53; Enero - Febrero (Invierno / primavera) 1999, n° 64 -65; Junio 1999, n° 66.
- DIMENS Arts: Cuaderno de Cultura, Arte y Amistad . Valencia. 15 de Enero 1999.
- DILLUNS Sant. Valencia 1999, n° 1
- ESPACIO, TIEMPO Y FORMA: Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Madrid. 1998, n° 11, Serie VII.
- FERNANDO Durán : Libros y Manuscritos. Madrid. 1999.
- FESTES Patronals. Manises. 1999.
- GENAVA. Ginebra 1998, tome XLVI.
- GOYA. Madrid. 1967, n° 267; 1998, n° 268; 1999, n° 269.
- IMAFRONTA / Universidad de Murcia. Murcia 1996, n° 12 ; 1997, n° 13.
- INFORMATIUS de Publicacions. Generalitat Catalunya. Barcelona, Abril / Juny 1999, n° 28.
- INFORMATIUS Museus. Generalitat de Catalunya. Barcelona, Hivern 1998, n° 41; Primavera 1999, n° 42; Verano 1999, n° 43.
- JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTLAND INSTITUTES. London, 1999, LXI.
- KALATHOS. Teruel, 1998, n° 17.
- KÖLNER MUSEUMS - BULLETIN. Colonia, 1998, n° 3; 1998, n° 4; 1999, n° 1; 1999, n° 2.
- LETRAS de Deusto / Universidad de Deusto. Octubre - Diciembre 1998, n° 81 (vol. 28); Enero - Marzo 1999, n° 82 (vol. 29); Abril - Junio 1999, n° 83 (vol. 29); Julio - Septiembre 1999, n° 84 (vol. 29); Octubre - Diciembre 1999, n° 85 (vol. 29).
- LOGGIA: Arquitectura y restauración / Dirección General de Patrimonio. Valencia 1997, n° 5, n° 6; 1998, n° 7.
- MAESTRAZGO. Tarragona. 1999, época III n° 58, n° 60, n° 61.
- MELANGES de la Casa Velázquez. Madrid 1995, n° 1, tome XXXI; n° 2, Tome XXXI; n° 3, Tome XXXI.
- MEMORIA 1998 / Fundación Cesar Manrique. Lanzarote 1998.
- METROPOLITAN Museum of Art Bulletin, The. Nueva York. Winter 1998/ 99; Spring 1999; Summer 1999; Fall 1999.
- MUSEO de Pontevedra, El. Pontevedra 1997, v. LI; 1998, v. LII; 1999, LIII.
- MUSEO Thyssen Bornemisza. Madrid. Invierno 1994, n°1, Año 1; Primavera 1995, n°2, Año 1; Invierno 1995, n° 3, Año 2; Primavera 1996, n° 4, Año 2; Otoño 1996, n° 5, Año 3; Primavera 1997, n° 6, Año 4; Primavera 1998, n° 8, Año 5; Otoño 1998, n° 9, Año 5; Invierno 1999, n° 10, Año 6; Primavera 1999, n° 11, Año 6.
- MUSEO de Zaragoza. Zaragoza 1998, n° 4.
- MUSEUMS Journal. Berlín. 1999, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4.
- NATIONAL Gallery Technical Bulletin. London. 1999, v. 20.
- NEW México Historical Review / University of New México. Albuquerque. October 1998, n° 4, v.73; January 1999, n° 1, v. 74; April 1999, n° 2, v. 74; July 1999, n° 3, v. 74.
- NOTICIAS del ICOM. París. 1998, n° 3, n° 4 , v. 51; Espelinc 1998; 1999, n° 1 & 2, v. 52 ; 1999, n° 3, v. 52.
- NOULAS : Bulletí d' Informació Municipal. Nules. 1999, n° 256 - 257.
- OPERA Actual. Barcelona. Enero - Febrero 1999, n°31; Marzo - Abril 1999, n° 32; Mayo - Junio 1999, n° 33; Julio - Agosto 1999, n° 34; Septiembre - Octubre 1999, n° 35; Noviembre - Diciembre 1999, n° 36.
- PRELUDIO: Boletín Informativo del Palau de la Música de Valencia. Valencia. 1999, n° 60, 61, 62, 63, 68, 69.
- PRINCIPE de Viana. Pamplona. 1998, n° 214, 215.

- PUBLICACIONES*. Castelló. Marzo 1999, nº 1; Junio 1999, nº 2.
- PUNTO, El*. Madrid. 1999 (18 al 24 de Junio), nº 533; (5 al 11 de Noviembre), nº 546.
- QUADERNS del Museu Frederic Marès*. Barcelona. 1999, nº 2, 3.
- REALES Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*. Madrid. 1998, nº136, nº 137, 138 Año XXXV; 1999, nº 139, 140, 141, Año XXXVI.
- RECERCA Musicología / Universidad Autónoma de Barcelona*. Bellaterra. 1999, nº 13.
- REVISTA de Estudios Antequeros*. Antequera. 1998, v. 9; 1999, v. 10.
- REVISTA de Estudios Extremeños*. Badajoz. 1927-1928 (facsimil); 1998, nº 2, 3; 1999, nº 1, 2.
- REVISTA dell' Istituito Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte*. Roma. 1996 - 1997, Anno XIX - XX, Serie III.
- REVISTA de la Real Academia de las Ciencias*. Madrid. 1998, nº 2, 3, 4, v.92.
- REVISTA de la Universidad de Antioquia*. Medellín (Colombia). 1998, nº 252, 253, 253 (Separata), 254; 1999, nº 255, 256, 257.
- REVUE des Archeologues et Historiens d' Art de Louvain*. Lovaina. 1995, XXXVIII; 1996, XXXIX; 1997, XXXX.
- RITMO: Música Clásica y Discos*. Madrid. 1999, nº705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, año LXX.
- SAÓ*. Valencia. 1997, nº 212, 213, año XXII; 1998, nº 215, 216, 222, año XXIII.
- SCHERZO*. Madrid. 1999, nº 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139.
- SEMATA: Ciencias Sociais e Humanidadea / Universidad Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela. 1998, nº 10.
- SIGNOS UNIVERSITARIOS: Revista de la Universidad del Salvador*. Buenos Aires (Argentina). 1997, nº 32, año XVI; 1998, nº 33, año XVII.
- STUDIUM: Revista de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza. 1998, nº 5.
- TEMAS de Estética y Arte*. Sevilla. 1999, v. XIII.
- TERUEL: Revista de Estudios Turolenses*. 1992 - 1996, nº 83 - 84 (tomo II); 1997, nº 85 (tomo II).
- TESELA*. Valencia. 1999, nº 33, 34, 35.
- TURIA: Revista de Cultura*. Zaragoza. 1997, nº 39 - 40, 41, 42; 1998, nº 43 - 44, 45, 46.
- TURIASO: Revista del Centro de Estudios Turiasonenses*. Tarazona. 1997- 98, XIV.
- WARBURG INSTITUTE NEWSLETTER, The*. London. Winter 1998, nº 9.
- YAKKA: Revista de Estudios Yeclanos*. Yecla. 1997 -1998, nº 8.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 1999-2000

A cargo de
SALVADOR SEGUÍ PÉREZ
Académico Secretario General

En cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se da lectura a la Memoria del curso anterior, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, que se desarrollan en los epígrafes que siguen.

1. SESION INAUGURAL.

En conmemoración de la festividad de San Carlos, tuvo lugar el día 9 de noviembre de 1999.

Se iniciaron los actos bajo la Presidencia del Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, a quien acompañaban en el estrado la Sra. Subsecretaria de la Conselleria de Cultura Dña. Ascensión Figueres, el Rector de la Universidad Politécnica de Valencia D. Justo Nieto, el Vicerrector de Cultura de la Universitat de València D. Juli Peretó, el Presidente de la Real Academia de Cultura Valenciana D. Xavier Casp, el Decano del Colegio de Arquitectos D. Alberto Peñín y el Decano de la Facultat de Geografia e Historia D. Rafael Gil Salinas.

Abierta la sesión por el Presidente, en ella se hizo entrega al nuevo Presidente de la Institución D. Salvador Aldana Fernández de la medalla acreditativa de su condición y de una placa conmemorativa de su nombramiento como 53 Presidente de la Real Academia. A continuación, hizo uso de la palabra el Secretario General D. Salvador Seguí Pérez, quien procedió a dar lectura a la Memoria del Curso 1998-1999 y acto seguido tomó la palabra D. José María López Piñero, Catedrático de Historia de la Medicina, quien pasó a dar lectura a su discurso sobre la relación entre «Arte y Medicina», obteniendo general aplauso por su brillante intervención. Cerró el acto el Sr. Presidente, glosando la presencia activa de la Real Academia de San Carlos en la vida artística y cultural valenciana a lo largo

de sus más de doscientos treinta 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, declarando finalmente inaugurado el curso académico 1999-2000.



Acto de inauguración del Curso Académico 1999-2000, en el momento de la entrega al Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández de la Medalla y la placa acreditativa de su condición de 53 Presidente de la Real Academia de San Carlos (Foto: Paco Alcántara)

2. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS.

Año intenso de trabajo el que finaliza con la apertura de este 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, de Secciones y Públicas. De los acuerdos y resoluciones adoptados, queda constancia en el correspondiente Libro de Actas.

Las Juntas Ordinarias se ocuparon de asuntos propios de la Corporación; las de Gobierno y Extraordinarias, en particular, del Convenio establecido con la Generalitat Valenciana y del préstamo de obras de arte para exposiciones temporales; las de Sección, de temas especiales relativos a cada una de ellas; y las Públicas, de la celebración de ciclos de conferencias y conciertos, así como del ingreso de nuevos académicos.

Entre los actos públicos organizados por la Academia, cabe destacar los llevados a cabo con motivo de los homenajes dedicados a los Académicos de Honor Sres. D. Francisco Lozano Sanchis, D. Vicente Aguilera Cerni, D. Arturo Zabala López y D. Fernando Chueca Goitia, al igual que los dedicados a título póstumo, a los Sres. D. Joaquín Rodrigo Vidre y D. Salvador Octavio Vicent Cortina.

Solemne y emotivo fue el acto celebrado en sesión pública el día 21 de diciembre de 1999, en homenaje dedicado al anterior Presidente y Académico de Número D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, en el que era investido como Presidente de Honor y en el que le fueron entregadas la Medalla y la placa conmemorativa correspondiente. Dicho acto se inició con una misa, oficiada por el Académico Correspondiente D. Ramón Rodríguez Culebras, estando el discurso académico a cargo de D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo, Conservador de la Academia. Al acto acudieron antiguos alumnos, compañeros, académicos y representantes del mundo artístico y cultural, entre los que cabe destacar la presencia de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar.

Entre los conciertos organizados por la Academia hay que destacar la interpretación de la «Integral para piano de Frédéric Chopin», a cargo del concertista búlgaro Ludmil Anguelov, celebrado en



*Interpretación de la «Integral para piano de Federico Chopin», a cargo del concertista Ludmil Angueloo.
(Foto: Paco Alcántara)*

seis conciertos consecutivos los días 16 y 23 de noviembre de 1999 y 18 y 25 de enero, y 1 y 8 de febrero de 2000; sesiones que en todo momento contaron con la asistencia de muchísimo público y constituyeron un éxito rotundo. También, alcanzaron gran relevancia las cuatro audiciones musicales, incluidas dentro del ciclo «Conciertos de Primavera», celebradas los días 18 de abril y 2, 16 y 30 de mayo, en las que participaron jóvenes y prestigiosos cantantes e intérpretes líricos de diferentes autores, épocas y estilos.

3. ACTO DE CLAUSURA

Se celebró el pasado día 27 de junio y en ella tomó posesión como Académico Correspondiente D. Fernando Puchol Vivas, quien recibió la Medalla y Diploma de su condición académica y leyó su discurso

de ingreso titulado «En torno a mis maestros», al que siguió un concierto en el que el recipiendario interpretó al piano obras de Frédéric Chopin, Manuel Palau y Francisco Llácer Plá. Al acto acudieron numerosas personalidades del mundo cultural valenciano, destacando la presencia de D. Fernando Benito Domenech, Director del Museo de Bellas Artes de Valencia, quien asistió en representación de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico.

4. HOMENAJE A LOS ACADÉMICOS DE HONOR Y NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADÉMICOS.

Diversos y muy numerosos han sido los actos públicos que han tenido lugar en el seno de la Real Academia en el curso que finaliza, dedicados a los Miembros de la Corporación, a los Académicos de Honor y otros, a título póstumo, en memoria de aquellos Académicos de Honor fallecidos. Otros lo han sido con motivo de nuevas incorporaciones de Académicos de Honor, de Número y Correspondientes.

Entre los homenajes dedicados a Académicos de Honor, hay que citar el del pintor Francisco Lozano Sanchis, en sesión celebrada el día 15 de febrero, que contó con la presencia de Dña. Mercedes Lozano, hija del artista, representando al mismo que no pudo asistir por su delicado estado de salud, quien trazó una emotiva semblanza sobre la trayectoria de su padre y su vinculación a la Academia. A continuación intervino el Catedrático de Literatura y poeta D. Jaime Siles,

versando su disertación sobre el tema «La Poesía y la Pintura». En el acto se hicieron entrega de la medalla y el diploma acreditativos de su condición de Académico de Honor, contándose entre las asistencias la del Honorable Conseller de Cultural Manuel Tarancón Fandos, la de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico D. Consuelo Císcar, la de la Presidenta del Palau de la Música Dña. Mayrén Beneyto, la del Director del IVAM D. Juan Manuel Bonet y el Presidente de la Real Academia de Cultura Valenciana D. Xavier Casp y la Directora del Instituto Valenciano de la Música Dña. Inmaculada Tomás.

De igual modo, hay que hacer mención del acto dedicado al Académico de Honor y crítico de arte D. Vicente Aguilera Cerni, que tuvo lugar el día 21 de Marzo, en el que se le hizo entrega de los distintivos de su condición académica, quien tuvo palabras de agradecimiento para la Presidencia, contestándole con un discurso el Académico Correspondiente D. Juan Ángel Blasco Carrascosa. Entre el concurrido público presente en el acto se hallaban, además de familiares, amigos y representantes del mundo cultural y artístico valenciano, la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico.

Singular relevancia adquirió la sesión pública del 28 de marzo en la que tuvo lugar la toma de posesión como Académica de Honor de la Sra. Dña. Matilde Salvador Segarra, musicóloga y compositora de notables méritos, en la que por Presidencia se le hizo entrega de la medalla y el diploma acreditativos. La recipiendaria, tras leer su discurso de ingreso, dedicó un concierto al auditorio titulado «Cançons de



Acto de homenaje al Académico de Honor
Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni.
(Foto: Paco Alcántara)



Acto de nombramiento como Académica de Honor de la
Excmo. Sra. Dña. Matilde Salvador Segarra.
(Foto: Paco Alcántara)

Matilde Salvador», que fue interpretado por el tenor José Ferrero y en la que estuvo al piano la propia Matilde Salvador. Al acto acudieron familiares, amigos y representantes de la cultura valenciana, entre los que cabe destacar la presencia de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar, el Vicerrector de Cultura de la Universitat de València D. Juli Peretó, la Presidenta del Palau de la Música Dña. Mayrén Beneyto, el Director del IVAM D. Juan Manuel Bonet y el Presidente de la Real Academia de Cultura Valenciana D. Xavier Casp.

Importante fue el acto de homenaje celebrado el día 6 de junio dedicado al Académico de Honor D. Arturo Zabala López, quien estuvo representado por su hija Fernanda Zabala y a quien se hizo entrega de la medalla y del diploma correspondientes. El discurso académico corrió a cargo del Presidente de la Corporación D. Salvador Aldana Fernández, quien glosó la trayectoria del homenajeado. Entre el público asistente destacaba la presencia de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar, la Presidenta del Palau de la Música Dña. Mayrén Beneyto y el Presidente de la Real Academia de Cultura Valenciana D. Xavier Casp.

Gran relevancia adquirió el homenaje que tuvo lugar el día 13 de junio dedicado al Académico de Honor, arquitecto e historiador del arte D. Fernando Chueca Goitia, en el que se le hizo entrega de los distintivos de su condición académica, estando el discurso a cargo del Conservador de la Academia y arquitecto D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.

Por otra parte, entre los homenajes a título póstumo, hay que destacar el dedicado el día 22 de febrero al Académico de Honor D. Joaquín Rodrigo Vidre, marqués de los Jardines de Aranjuez, insigne compositor valenciano de trayectoria universal, quien estuvo representado en el acto por su hija Dña. Cecilia Rodrigo, a la que se hizo entrega de la medalla y el diploma acreditativos de la condición de su padre como Académico de Honor. El discurso fue pronunciado por el Académico de Número D. Francisco José León Tello. A continuación tuvo lugar una audición de cinco canciones para voz y piano, interpretadas por la soprano Mónica Cantó y al piano el Académico de Número y Secretario General de la Academia D. Salvador Seguí Pérez.

Al acto asistieron académicos, familiares, amigos y personalidades de la cultura, entre las que se hallaban la Presidenta del Palau de la Música Dña. Mayrén Beneyto.

También, a título póstumo, hay que dejar constancia del emotivo homenaje dedicado al Académico de Honor e insigne escultor D. Salvador Octavio Vicent Cortina, en acto celebrado el día 7 de marzo, en el que se hizo entrega a su viuda de la medalla y diploma acreditativos de la condición de Académico de Honor. El discurso de agradecimiento corrió a cargo de la hija del escultor Dña. Trinidad Vicent, contestándole en nombre de la Academia el Académico de Número D. Santiago Rodríguez García.

En lo que concierne al nombramiento de Académicos de Número, hay que considerar los siguientes actos celebrados:

El día 30 de noviembre, y contando con la asistencia de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar y del Rector de la Universitat de València D. Pedro Ruiz, tuvo lugar la toma de posesión del Académico de Número electo D. Francisco Jarque Bayo, fotógrafo, quien pronunció su discurso de investidura sobre el tema «La Fotografía y la Pintura, dos medios de expresión», contestándole en nombre de la Corporación el Académico de Número D. Enrique Mestre Estellés, y recibiendo a continuación la Medalla y el Diploma de su condición académica.

En recepción pública que tuvo lugar el día 20 de junio, hay que destacar el ingreso como Académico de Número del Sr. D. Román de la Calle, Catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València, cuyo discurso de investidura versó sobre el tema «L'educació per l'art: valors pedagògics i estètics de la modernitat», siendo contestado por el Académico de Número D. Francisco José León Tello y recibiendo la medalla y diploma acreditativos de su condición académica. Al acto acudieron numerosas personalidades de la cultura valenciana, siendo de destacar la presencia del Rector de la Universitat de València D. Pedro Ruiz Torres, de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar, de la Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Valencia Dña. María José Alcón y del Vicerrector de la Universitat de València D. Juli Peretó.



Recepción pública como Académico de Número del Ilmo. Sr. D. Román de la Calle. (Foto: Paco Alcántara)

En lo que concierne al ingreso de Académicos Correspondientes de la Corporación, cabe hacer mención de los siguientes:

Con fecha 23 de Mayo tuvo lugar la recepción pública como Académico Correspondiente en Nueva York de Mr. Jonathan Brown, destacadísimo historiador de arte, quien disertó sobre el tema «Los retratos de Felipe IV, de Velázquez», recibiendo a continuación, de manos de la Presidencia, la medalla y el diploma acreditativos de su condición académica. Acto que gozó de la participación de un selecto público, entre el que se hallaba presente la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar y del Concejal del Ayuntamiento de Valencia D. Alfonso Grau.



Acto de recepción pública del Ilmo. Sr. D. Jonathan Brown. (Foto: Paco Alcántara)

Todos los actos contaron con la participación del Trío Académico, que en el transcurso de las sesiones interpretó partituras musicales adecuadas a cada momento.

5. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS.

La Corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de su Miembro de Honor y egregio pintor valenciano D. Francisco Lozano Sanchis, dando cuenta de su fallecimiento en la sesión de 6 de junio.

A los familiares de este ilustre académico la Academia le expresó su más sentido pésame y viva condolencia, haciéndolo constar así en acta.

6. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL.

Muchos han sido los acuerdos de la Academia en lo que concierne a felicitaciones expresadas a sus Miembros y otras personalidades, por actividades celebradas en el transcurso del curso académico 1999-2000. En Junta de 4 de abril se acordó felicitar al Sr. D. Manuel Colomer, Catedrático de Medicina, por la concesión de la Medalla de la Universitat de València; y en esa misma sesión se acordó la adhesión a la petición del Ayuntamiento de Sagunto de presentar la candidatura del Académico Correspondiente D. Santiago Bru i Vidal, Cronista Oficial de Sagunto, para el «Premio de les Lletres Valencianes». También, en Juntas de 9 de mayo y 4 de Julio, se acordó la adhesión a la rotulación de sendas calles en Valencia con los nombres de la Académica de Número Dña. María Teresa Oller Benlloch y del Académico Correspondiente D. Miguel Asins Arbó. Y en la de 6 de junio se acordó felicitar al Académico de Número y escultor D. Manuel Silvestre Montesinos, por el éxito obtenido, en su exposición en el Museo Arqueológico de Liria, y al poeta D. Jaime Siles por su nombramiento como Miembro de la Real Academia de Cultura Valenciana.

También, la Academia ha estado presente en diferentes acontecimientos de la vida cultural valenciana, española y europea (muestras, exposiciones, actos culturales), representada por su Presidente, o aquellos miembros de la Institución en los que había delegado tal función. De entre esa presencia

siempre viva de la Academia cabe destacar la invitación formulada a la Corporación para asistir a las inauguraciones de las exposiciones sobre Velázquez, en Madrid, en donde se exhibía el «Autorretrato de Velázquez», propiedad de la Academia, y sobre Piranesi en Valladolid, durante el mes de diciembre de 1999, y en la que estuvieron presentes el Presidente y los Académicos Sres. Rodríguez y Alegre. De igual modo, los Sres. Presidente, Vicepresidente y Delegado de Calcografía y Grabado, invitados por los Directores del Museo del Prado y de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, estuvieron presentes en la inauguración de la Exposición «Goya», celebrada en Roma el día 16 de marzo, en la que se exhibía «Juegos de niños», obra perteneciente al patrimonio académico.

La Academia estuvo presente en la Feria del Libro, celebrada en Valencia del 4 al 14 de mayo, en cuyo pabellón expuso distintas publicaciones y otros elementos de difusión de la Institución.

En sesión de 14 de diciembre de 1999 se dio cuenta, a petición del Conseller de Cultura, de un representante de la Academia en el Consejo Rector del Instituto Valenciano de Cinematografía «Ricardo Muñoz Suay», acordándose designar a tal fin al Académico de Número D. Francisco Jarque Bayo. En la misma Junta se trató de la redacción de los Estatutos de la Asociación «Amigos de la Academia», que ha preparado el notario D. Joaquín Sapena, al igual que se informó del trabajo en la redacción del Reglamento de Régimen Interior de la Academia, que fue aprobado en Junta de 9 de mayo de 2000.

En sesiones de 8 de Febrero y 7 de Marzo se informó de la solicitud de la Universidad Politécnica de Valencia, de una representación de la Academia como Socio Fundador para formar parte del Instituto de Restauración de Patrimonio en dicha Universidad, siendo designado como representante el Vicepresidente D. Nassio Bayarri.

En sesiones de 7 de marzo y 4 abril se comentó la convocatoria de candidatura de la distinción «Medalla de Oro de la Arquitectura», establecida por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, designándose en la de 9 de mayo la presentación de la candidatura del arquitecto D. Antonio Fernández Alba.

Por último, dentro de este apartado, se acordó designar al D. Antonio Alegre Cremades, Académico de Número y Delegado de Calcografía y Dibujo de la Academia, para que pronuncie el discurso inaugural del Curso Académico 2000-2001, que versará sobre el tema «El retrato: Escenografía de la técnica y del espíritu».

Diversas, también, han sido las reuniones mantenidas por la Presidencia con las Diputaciones Provinciales de Valencia, Alicante y Castellón, así como con la Universitat de València conducentes al establecimiento de futuros convenios de colaboración con la Academia.

De igual modo, importantes han sido las gestiones realizadas para llevar a cabo un ciclo de conferencias sobre «Arte y Literatura», programado para el curso 2000-2001, para lo que se cuenta con la aportación de un millón de pesetas por parte de Bancaixa, estando pendientes las aportaciones del Grupo PRISA y de la Fundación Juan March. También, se ha continuado el trabajo preparatorio con vistas a la celebración en la sede de esta Academia, en octubre del 2001, de la reunión de las Reales Academias de Bellas Artes de España.

7. MOVIMIENTO DE FONDOS ARTÍSTICOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS.

Diversas son las obras de Escultura, Pintura, Grabado y Dibujo, propiedad de la Real Academia, que han participado en exposiciones dentro y fuera del país, merced al Convenio de colaboración suscrito entre la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En sesión de 9 de noviembre, y a petición del Museo del Prado, se accedió al préstamo temporal del «Autorretrato» de Velázquez, con destino a la Exposición «Velázquez, Rubens y Van Dyck: Pintores cortesanos del siglo XVII», celebrada en Madrid. De igual modo fueron aprobados los préstamos temporales de la obra «Secano» de Francisco Sebastián, solicitada por el Consorcio de Museos, para la Exposición «50 años de la pintura de Francisco Sebastián», celebrada en el Centro Cultural «La Merced» de Burriana, del 9 de diciembre de 1999 al 16

de enero de 2000, y de la obra «Descendimiento de la Cruz» de Pedro Machuca, para la Exposición «Las Armas y las Letras en la época de Carlos V», que tuvo lugar en el Hospital Real de Granada, de abril a junio de 2000.

En sesión de 14 de diciembre, y a petición del Director del Museo de Bellas Artes de Valencia, se accedió a la ampliación del préstamo temporal de las obras «Después del baño» de Enrique Navas Escuriel; «Esperando la barca» de Tomás Murillo Ramos; y «Llegada de la barca» de Juan Rivelles Guillén, con destino a la Exposición «Mare Nostrum. Visiones del Mediterráneo en pintores valencianos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX», celebrada en la Lonja del Pescado, de Alicante, del 18 de enero al 12 de marzo de 2000, remarcando el hecho de que en las cartelas se debía hacer constar «Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia (En depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia)». En lo que respecta a la petición del anterior, solicitando las obras «La Mosca» y «Autorretrato» de Cecilio Plá, con destino a la Exposición Cecilio Plá, a celebrar en Pamplona y Segovia, la Junta acordó denegar dicha petición, habida cuenta de que dichas obras precisaban de un cuidado especial.

En sesión de 11 de enero fue atendida una petición de la Fundación Bancaja solicitando de la Academia la prórroga del préstamo temporal de diversas pinturas, grabados y dibujos de Manuel Camarón, con destino a la Exposición «Camarón. Dibujos y grabados», celebrada en las salas de exposiciones del Centro Cultural Bancaja, desde el 18 de enero al 20 de febrero de 2000. La Junta informó favorablemente sobre la misma y accedió a dicha prórroga.

En sesión de 8 de febrero se dio cuenta de sendas peticiones, que fueron aprobadas, formuladas por el Académico de Número y Director de la Academia Española en Roma D. Felipe Vte. Garín Llombart, y por el Director del Museo del Prado D. Fernando Checa Cremades, quienes solicitaban el préstamo temporal de la obra de Francisco de Goya titulada «Juegos de niños», con destino a la Exposición a celebrar sobre el insigne pintor en Roma; exposición a cuya inauguración el día 16 de marzo se desplazó invitado el Presidente de la Corporación, acompañado de los Sres. Académicos D. Nassio Bayarri y D. Antonio Alegre.

En sesión de 7 de marzo el Conservador Sr. Gómez-Ferrer dio cuenta de sendas peticiones de préstamos de obras de arte con destino a exposiciones temporales. Así, informó de las realizadas, por la Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico, sobre cesión de las obras del escultor Mariano Benlliure, tituladas «Francisco Domingo Marqués», «Trinidad Miquel, niña» y «Chula, Pastora Imperio», con destino a la Exposición «Centenario del homenaje de Valencia a Sorolla y Benlliure», celebrada en Valencia de junio a septiembre de 2000; y por el Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, de la aguada de Hipólito Rovira «La muerte y la mujer», para la Exposición «El Jardín de Melibea», habida en el Museo Marcelino Santamaría de Burgos, de abril a junio de 2000. Ambas solicitudes fueron aprobadas.

En sesión de 4 de abril, el Sr. Conservador dio cuenta, en primer lugar, de la petición -que fue aprobada por la Junta- de la obra «Doña Ana Colín y Perinat» de Emilio Sala Francés, formulada por el Presidente de la Fundación Rodríguez-Acosta Carström, para la Exposición «Elegantes de 1900», que viene teniendo lugar en Granada, en las Salas de la Caja General de Ahorros de Granada, de septiembre a diciembre de 2000. En segundo lugar, informó de dos peticiones coincidentes de la obra «La Virgen de las Fiebras» de El Pinturicchio: La primera de ellas -que también fue aprobada por la Junta-, formulada por la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico Dña. Consuelo Císcar, para la Exposición «Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista», que tendrá lugar en Valencia, en el Museo de Bellas Artes, del 12 de diciembre del 2000 al 28 de febrero del 2001, y en Roma, en la Fondazione Memmo, del 10 de marzo al 10 de junio del 2001. Y la segunda petición -a la que no pudo accederse-, proveniente de D. Tomás Llorens, Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, para la Exposición «El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV», informando, a continuación, no ser posible acceder al préstamo de la obra de referencia, como hubiese sido el deseo de la Academia, por la coincidencia en fechas con el préstamo primero. (Cabe poner de relevancia que la obra «La Virgen de las Nieves», de El Pinturicchio es una de las piezas de patrimonio académico que más veces ha sido solicitada y cedida para exposiciones temporales). Por

último, informó de la petición de dieciséis xilografías solicitadas por el Académico Correspondiente D. Amadeo Civera, para la Exposición «Grabados, medallas y estampas en honor a San Miguel», celebrada en Liria en mayo del año en curso. Dado que actualmente dichas xilografías se encuentran en proceso de catalogación por Dña. Adela Espinós, Conservadora del Museo, la Junta hizo saber que no se contaba con información pertinente al respecto de las obras solicitadas, por lo tanto acordó no acceder al préstamo solicitado, no siendo posible aplazar la decisión a una próxima Junta a fin de recabar mayor información, puesto que la inauguración de dicha exposición tuvo lugar el día 1 de mayo.

En sesión de 9 de mayo, estudiada la solicitud del Director del Museo del Prado sobre el préstamo temporal de la obra de Hernando Yáñez de la Almedina «La Resurrección de Cristo», con destino a la Exposición «Carolus» que se viene celebrando en la actualidad en el antiguo Hospital de la Santa Cruz, de Toledo, de octubre de 2000 a enero de 2001, y visto el informe emitido en sentido favorable por el Departamento de Conservación de la Real Academia, la Junta acordó acceder a dicha préstamo.

En la Junta General celebrada el día 4 de julio se dio cuenta de las peticiones de préstamo que siguen. En primer lugar, la Junta fue informada de la petición realizada por el Director Gerente de la Fundación Santander Central Hispano, de las obras «Calavera (Memento mori)», «Los desposorios espirituales del Venerable Agnesio con Santa Inés» y sendos dibujos «Los mártires» y «San Vicente Ferrer», de Joan de Joanes, con destino a la Exposición «Joan de Joanes, un pintor del tiempo de Carlos V» que se viene celebrando en Madrid, en las Salas de la Fundación Santander Central Hispano, de septiembre a noviembre de 2000, acordando la Junta acceder al préstamo temporal de dichas obras. En segundo lugar, se informó de la petición realizada por D. Albert Rivas, Director de la Fundación Sa Nostra, de la obra titulada «Escena de la vida de San Lucas. San Lucas escribiendo su Evangelio al dictado de la Virgen», del Maestro de Villahermosa», con destino a la Exposición «El Toro y el Mediterráneo», que tendrá lugar en Palma de Mallorca, en las salas de la Fundación Sa Nostra, del 1 de diciembre de 2000 al 31 de mayo del 2001, acordándose igualmente acceder al préstamo temporal de dicha obra. En tercer lugar, se dio cuenta de la petición realizada por D. José Luis

Villacañas Berlanga, Director General del Libro y Coordinación Bibliotecaria de la Conselleria de Cultura, de las obras tituladas «Federico Furió Ceriol», «Retrato de Don Honorato Juan» y «Retrato de Don Juan Luis Vives», de Juan Ribalta, y de «Desembarco en Valencia de Fernando el Católico y su segunda esposa Doña Germana de Foix», de José Ribelles, para la Exposición «Carolus Valentiae Rex. Los valencianos y el Imperio», que viene teniendo lugar en Valencia en las salas del Monasterio de San Miguel de los Reyes (Biblioteca Valenciana), de septiembre a noviembre de 2000, acordándose acceder al préstamo de las obras solicitadas. Y por último, se deniega la petición formulada por D. Julio de España, Presidente de la Diputación Provincial de Alicante, quien solicitaba el préstamo temporal de la obra «Sermón soporífero», de Fernando Cabrera Cantó, para la Exposición «Pintores de la Escuela de Alcoy», habida en Alicante del 26 de junio al 16 de julio del año en curso, argumentándose el no haber comunicado dicha solicitud con la suficiente antelación para haber llegado a tiempo a la muestra.

Por último, en este apartado de préstamo de obras de arte, cabe destacar, según el acuerdo de la Junta General Ordinaria celebrada el día 17 de octubre, la cesión temporal de las obras que siguen: A solicitud del Director del Museo de Bellas Artes de Valencia, las obras «Fent cigarro» de Agustín Almar y «Labradora» de Manuel Sigüenza, con destino a la Exposición «Preciosísimo y luminismo en la pintura valenciana», a celebrar en el Edificio del Reloj del Puerto Autónomo de Valencia, de diciembre de 2000 a febrero del 2001; y «Dña. Ana Colín y Perinat» de Emilio Sala Francés para la Exposición «El retrato elegante», a celebrar en las salas del Museo Municipal de Madrid, en colaboración con la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, de noviembre de 2000 a enero de 2001; a petición de la Directora General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico, los lienzos «Apoteosis de Adriano» de Mariano Salvador Maella, «Alegoría de las Bellas Artes y Carlos III» de Manuel Camarón y Meliá, «Ezequías hace ostentación de sus riquezas», de Vicente López y «Carlos IV» de José Vergara, para la Exposición «La cultura ceñida. Las joyas en la Pintura Valenciana» a celebrar en el Centro Valenciano de Cultura Mediterránea «La Beneficencia», del 19 de diciembre de 2000 al 5 de febrero del 2001; de igual modo, «Encuentro de Caballería», «Josué parando el sol», «Batalla de David contra Goliath», «Rendición de una

plaza de moros» y «Caballo», de Esteban March, para la muestra «Mil años del caballo en el Arte Hispánico», que tendrá lugar en las Reales Atarazanas de Sevilla desde el 15 de marzo al 30 de mayo del 2001; y a instancias de la Fundación de la Comunidad Valenciana «La luz de las imágenes II», el lienzo «Santa Cena» de Luis Antonio Planes, con destino a la Exposición «La luz en las imágenes» que tendrá lugar en la Catedral de Segorbe de junio a diciembre del 2001.

Cabe subrayar en este capítulo la decisiva labor que viene desarrollando el Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia, actuando sobre obras pictóricas, propiedad de esta Real Academia, que frecuentemente participan en exposiciones itinerantes por la geografía española y del extranjero.

8. INFORMES OFICIALES Y DE CARÁCTER GENERAL.

Muchos han sido los informes solicitados a la Academia, como Primera Entidad Consultiva de la Generalitat Valenciana, por Instituciones oficiales y Fundaciones sobre temas de Patrimonio Histórico y Artístico, así como sobre obras de restauración y conservación de edificios de carácter histórico de diversas poblaciones valencianas.

En sesiones de 9 de noviembre y 14 de diciembre se trató acerca del informe redactado por el Académico de Número D. Francisco Sebastián sobre el Santuario de la Virgen del Remedio, de Utiel, y en particular sobre el estado de conservación de la tabla allí existente de Vicente Maçip, acordando dar traslado del mismo al Académico Correspondiente D. José Martínez Ortiz, Cronista Oficial de dicha ciudad.

En sesión de 14 de Diciembre el ponente designado por la Academia Sr. Gómez-Ferrer informó sobre el Casino de Alicante, acordando la Academia proponer la declaración del mismo como Bien de Interés Local, añadiendo la Junta extender la propuesta a los restantes casinos de la Comunidad Valenciana. También se acordó la remisión a la Directora General de Patrimonio Artístico la información adicional sobre la Iglesia de Santa María del Mar, de Jávea.

En Junta General de 8 de Febrero se dio lectura al informe de la Comisión formada por los Sres. Académicos Gómez-Ferrer, Joaquín Michavila, Santiago Rodríguez y José M^a Yturralde, sobre la visita girada a la antigua Iglesia de El Genovés (Valencia), haciendo suyo la Junta el informe leído y dando, seguidamente conocimiento a las partes interesadas: Ayuntamiento de El Genovés, Arzobispado de Valencia y Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia.

En sesión de 7 de marzo se dio cuenta de la petición formulada por parte de la Sección Primera del Tribunal Superior de Justicia, de información referente al edificio del Cine Capitol, de estilo «art déco».

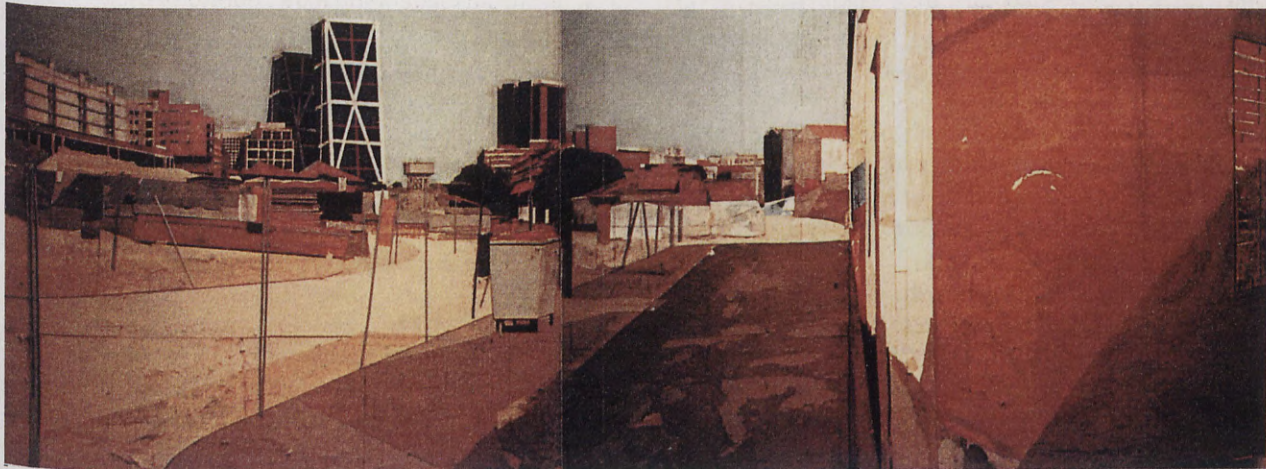
En Junta de 9 mayo y 6 de junio se trató sobre el Proyecto y obras de restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, acordándose constituir una Comisión formada por los Miembros de la de Monumentos de la Academia y la redacción de un informe que fue elevado a la Institución correspondiente.

9. DONACIONES.

En lo referente a obras de arte ingresadas en la Academia en el transcurso de los años 1999 y 2000 hay que hacer mención de las siguientes esculturas, pinturas y grabados, así como de sus donantes.

En el transcurso del primer año citado Ms. Eetsy Westendorp hizo entrega a la Academia de una escultura de mármol, original del escultor Marco Pérez titulada «Pomona». También, y por acta de donación de 25 de noviembre de 1999, D. Enrique Bofi Planes hizo entrega a la Academia de un aguafuerte original, grabado sobre plancha de cobre, del que es autor, titulado «Gandía, Plaça del Mercat, 1890», con destino a las colecciones de la Academia.

En lo que concierne al año 2000, y según el acta de donación de 4 de julio, hay que dejar constancia de la realizada por el escultor y académico D. José Esteve Edo, que, como albacea testamentario de D. Salvador Vivó Torres, hizo entrega a la Academia de una escultura de mármol de Carrara de la cual era autor y propietario D. Salvador Vivó, titulada «Desnudo de mujer», con unas dimensiones de 104,5 x 58 x 30 cms, en perfecto estado de conservación.



Francisco Díaz García. «Esta casa está habitada». Papel/tabla, 232 x 100 cm.
 Primer Premio de Pintura «Real Academia de San Carlos», en colaboración con Ambito Cultural «El Corte Inglés».

De significativa importancia, por el número de obras donadas y calidad artística son las pertenecientes al legado de Dña. Teresa Puente, Catedrática de Derecho Civil, que consta de cuarenta cuadros de autores contemporáneos, de cuyo ofrecimiento se hizo eco la Junta General del día 6 de Junio.

Por último, es de reseñar la aportación documental efectuada a la Real Academia, según acta de donación de 15 de mayo de 2000, por Dña. Estela Manaut Roca, de diez cajas de documentación diversa (cartas, dibujos y notas de prensa) perteneciente al pintor valenciano y Catedrático de Dibujo D. José Manaut Viglietti.

10. MEDALLAS Y DIPLOMAS

En sesión de 9 de noviembre de 1999 el Sr. Alegre Cremades mostró el modelo de medalla conmemorativa del «Año Velázquez», realizada en yeso, que pasó a ser examinada por los académicos, siendo presentada en materia definitiva en la sesión de 9 de mayo de 2000.

En Junta de 6 de Junio, y por unanimidad, se acordó conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1999 a la Sociedad Filarmónica de Valencia, por su encomiable labor en pro de mantener el más alto nivel musical de Valencia con la organización de conciertos periódicos desde 1912.

11. PREMIO DE PINTURA

Con el fin de fomentar las bellas artes, tratando de estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu para la que fue creada la Academia, fue convocado el «Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2000» que contó, un año más, con el patrocinio del Ámbito Cultural de El Corte Inglés, siendo veinte los participantes finalistas, cuyas obras seleccionadas fueron expuestas en el edificio de El Corte Inglés (Colón), de Valencia, inaugurándose la muestra el día 23 de marzo de 2000 y quedando finalista la obra del joven artista Francisco Díaz García, que fue premiada con un millón de pesetas. Dicha obra de pintura titulada «Esta casa está habitada» pasa a formar parte de las colecciones de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

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 80 y 81, correspondientes a los años 1999 y 2000 (el segundo en prensa cuando se redacta la presente memoria), siendo quince y catorce, 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 a lo largo de todo el año 2000, debido a la addenda del Convenio, que tanto la Generalitat Valenciana como la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos han acordado, por un importe de 20.000.000 de pesetas.

Es de estimar también la ayuda económica tradicional recibida del Ministerio de Cultura, de 2.000.000 de pesetas, y la subvención del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, de 2.500.000 de pesetas.

Por otra parte, la Real Academia ha contratado nuevo personal técnico que se suma al que ya disponía y que se relaciona, junto con sus actividades:

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, se halla a cargo de los Departamentos de Secretaría y de Registro y lleva a cabo la coordinación de la revista «Archivo de Arte Valenciano».

Doña Concepción Martínez Carratalá, Académica Correspondiente y comisionada por la Conselleria de Cultura, desarrolla funciones de gestión económica en el Departamento de Administración y Tesorería.

Doña Elia Iváñez Gironés está a cargo de la Secretaría de Presidencia, desarrollando el trabajo directo de asesoramiento y despacho del Presidente.

Doña Catalina Martín Lloris, Licenciada en Historia del Arte, está a cargo de 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, de la Academia.

Durante el presente curso académico hay que reseñar el trabajo llevado a cabo por las becarias Dña. Gabriela Cañada y Susana García de la Puente en el registro informático de los fondos documentales del Archivo de la Academia, en proceso de realización.

14. BIBLIOTECA.

El servicio de Biblioteca de la Academia está a cargo de Dña. Carmen Rodrigo Zarzosa, Doctora en Historia del Arte, comisionada por la Conselleria de Cultura. La Biblioteca académica ha visto



*Autoridades y público asistente en sesión pública.
(Foto: Paco Alcántara)*

incrementar sus fondos mediante donativos, intercambio y adquisición de publicaciones. En cuanto a los donativos destacan los efectuados por el Presidente de la Academia D. Salvador Aldana, el Académico de Número D. Joaquín Michavila, así como los enviados por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, que constan de valiosos catálogos de las exposiciones celebradas en distintas ciudades españolas. En el apartado de intercambios se mantiene relación con 177

Instituciones españolas y 38 del extranjero, siendo de reseñar el intercambio de duplicados con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Nacional de Cerámica «González Martí». El cómputo de monografías ingresadas durante el año 1999 ha sido de 250, y el de publicaciones periódicas de 117 títulos.

Asimismo, la Dra. Dña. Adela Espinós Díaz, igualmente comisionada por la Conselleria de Cultura, desempeña su función como Conservadora del patrimonio académico en todo lo concerniente a dibujos y grabados.

Por otra parte, la Dra. Dña. Carmen Rodrigo ha llevado a cabo el «Catálogo del fondo antiguo de la Biblioteca académica correspondiente a los siglos del XVI al XVIII», con vistas a su publicación. Dicho fondo antiguo consiste en valiosos tratados de Arquitectura, Pintura y colecciones de Grabado que asciende a 300 títulos y su origen deviene desde la fundación de la Academia por el monarca Carlos III.

Y con la lectura de este punto se da por concluída la Memoria del curso 1999-2000, de lo que como Secretario General certifico, en Valencia, a 7 de noviembre de 2000.

FRANCISCO LOZANO SANCHIS

Académico de Honor (+ 31 de mayo de 2000)



*Paisaje de playa. 1912. Óleo sobre lienzo. (73 x 84 cm.)
Colección Real Academia de San Carlos (Depósito en el Museo de Bellas Artes de San Carlos.
Donación del autor en su ingreso como Académico.*

Lozano, la viva evocación de un artista

Un poeta de la pintura, el pincel de una rica paleta nos dejaba al alba del nuevo siglo, junto al Mediterráneo, ese mar en el que el artista se inspiró y recreó tantas veces, pintando retratos de la naturaleza y que constituyen hoy la evocación de su obra; una obra siempre viva, la de Lozano, que, como definió J. F. Yvars «pinta lo que vive y hace vivir lo que pinta» y que forma parte ya de la historia del arte contemporáneo.

Francisco Lozano Sanchis (Antella, 1912 - Bétera, 2000) fue un místico de la pintura. Discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (de la que luego sería Catedrático de Colorido y Composición), en época temprana fue pensionado en varias ocasiones por el Estado, primeramente en la residencia oficial de pintores de la Alhambra y luego en Madrid, donde ampliaría sus estudios, colgando sus primeros lienzos en

diversas exposiciones celebradas a lo largo y ancho de la geografía hispana (Barcelona, Bilbao, Valencia), de América del Sur (Santiago de Chile, Lima) y del Próximo Oriente (Alejandría, Bagdad, Beirut, Estambul, Jerusalén, etc.), para, a continuación exponer, sin descanso, en numerosas muestras colectivas (Bienales de Venecia) e individuales, hasta culminar en las exposiciones antológicas dedicadas al artista, en Madrid, en 1974, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) y, en Valencia, en 1993, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

Maestro fecundo de fuerza arrolladora, de intensa vida de creación y convivencia (admirará el lenguafije de $d\leq Wrs$ y de Azorín), puntuales fueron los pintores de la tierra que en el artista, en sus comienzos, le dejaron impronta: Muñoz Degraín, a través de la materia y del soporte, y Pinazo en el gesto; para luego sentirse fascinado por la pintura de paisaje: acuarelas y óleos

con horizontes de mar y de montaña, que se hacen luz y sentimiento; arenales valencianos y realidades recreadas de Jávea, de Cullera y, sobre todo, de Bétera, uno de los enclaves de que el artista se sintió verdaderamente fascinado y que lo hizo pintor; una tierra azoriniana, pórtico de la serranía valenciana, con sus barrancadas y torrenteras que -como el propio Lozano expresa, siguiendo a su querido amigo y escritor José Luis Castillo-Puche (toda un alma yeclana)- «cobijan el rumor de las adelfas y el fuerte y amargo sabor de los algarrobos»; el pueblo sosegado de puertas entornadas, de siestas y silencios que para el pintor constituyó -dicho con sus palabras- una actividad soñadora, creadora de vínculo y donde residía su casa-estudio.

Máxima preocupación del artista fue en todo momento la intensa luz del paisaje mediterráneo que el pintor, a través de su expresionismo sensorial supo captar, transformando la realidad con el uso del color; unos colores que plasmaron, evidenciaron lo que sus ojos previamente habían escudriñado -la idea visual-, y que fueron definidores en la construcción del mundo pictórico que crearía. De este modo, su

caligrafía plástica, síntesis de la tradición y de la modernidad, se conjugan y aúnan, con esa perspectiva de que solo el maestro fue capaz, con su sinfonía de manchas, sobre un fondo melódico que es el rumor del mar.

Miembro activo de institutos y corporaciones, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le nombró Académico de Honor el 4 de junio de 1985, en que pronunció su discurso de ingreso sobre el tema «*Impresionismo, expresionismo, evocación apasionada de sus maestros más representativos*», una emotiva exposición, al igual que lo serían las leídas en su toma de posesión como Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Cultura Valenciana.

Sirvan las presentes líneas de semblanza en memoria del ilustre pintor que fue Francisco Lozano.

JAVIER DELICADO



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 ACADÉMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 2000

ACADÉMICOS DE HONOR

S.S. Juan Pablo II

- 3-04-1984 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.
- 14-12-1993 Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni
Gran Vía Fernando el Católico, 24. Tel. 96 391 93 84. 46008 Valencia.
- 07-02-1995 Excmo. Sr. D. Arturo Zabala López
G.V. Marqués del Turia, 45. Tel. 96 351 98 27. 46005 Valencia.
- 20-06-1999 Excmo. Sr. D. Pere M.^a Orts i Bosch
Jorge Juan, 19. 46004 Valencia.
- 14-12-1999 Excma. Sra. D.^a Matilde Salvador Segarra.
Passeig de la Ciutadella, 13, 27.^a Tel. 96 352 77 88. 46003 Valencia.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión

- 2-6-1941 Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco
Residencia Ballesol, Serranos, 7. Tel. 96 391 07 81. 46003 Valencia.
- 23-4-1969 Excmo. 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.
Piazza San Pietro in Montorio, 3. 00153 Roma (Italia)
- 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 y 96 141 01 93. 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, 96 391 02 19
y 96 392 43 36. 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 y 96 392 43 36. 46003 Valencia.
- 17-5-1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos
C/ Juan de Mena, 21, 12ª. Tel. 96 391 45 41 y (en Liria) 96 279 03 31.
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. D. 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/. Roterros, 16, 5.ª Tel. 96 391 67 32. 46003 Valencia.
- 20-06-2000 Ilmo. Sr. D. Román de la Calle
C/. Guillén de Castro, 46 Tel. 96 391 04 42 y 96 386 44 29. 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 Grisolia García
C/ Artes Gráficas, 1. 46010 Valencia.
- 16-10-1996 Ilmo. Sr. D. Joaquín Sapena Tomás
Colón, 86, 13ª Tel. 96 351 16 31. 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
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 Alzamora, 41, 7º A. Tel. 965 33 76 10. Y 03002 Alicante Virgen del Socorro, 117, 13º. Tel. 96 526 53 27	03802 Alcoy (Alicante)
3-3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal († 11 noviembre 2000) Camí Real, 60. 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 Tel. 964 39 36 87. Trinitarios, 3 Tel. 639 38 64 10. Valencia	12400 Segorbe (Castellón)
9-1-1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda Altamirano, 36	28008 Madrid

Fecha nombramiento		Residencia
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 o Canónigo Hidalgo, 1 Tel. 96 531 02 16	03360 Callosa de Segura (Alicante)
4-11-1977	Ilma. Sra. D. ^a Asunción Alejos Morán En Valencia: C/ Alcira, 25, 15. ^a . Tel. 96 384 03 87. 46007 C/ Mayor, 12	46113 Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4. ^o . 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 y 96 274 34 16	46183 La Eliana (Valencia)
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7. ^o . Tel. 91 543 85 50 Avda. Constitución, 13, 7. ^o D. Tel. 958 20 35 99	28003 Madrid 18001 Granada
9-1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita Apartado, 51. Tel. 96 360 25 13 Y: Avda. Blasco Ibáñez, 149-96. ^a . Tel. 963 72 83 49	03730 Jávea (Alicante) 46022 Valencia
9-6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera Av. Santos Patronos, 43, 4. ^o , 7. ^a . Tels. 96 241 32 25- 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 Galileo, 14, 5. ^o D. Tel. 91 44803 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 Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D. ^a Adela Espinós Díaz Calcografía, 1, 7. ^a , drcha. Tel. 91 573 28 43 Y: Guardia Civil, 20, esc. 5, Pta. 35. Tel. 96 361 71 33	28007 Madrid 46020 Valencia
13-12-1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos Avda. César Augusto, 20. Tels. 976 22 50 26 - 976 22 69 58	50004 Zaragoza
17-1-1984	M.I. Sr. D. José Climent Barber Y 46003 Valencia. Barchilla, 4-4. ^o . Tel. 96 392 29 79	46780 Oliva (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
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 y Tel. 96 386 42 41	46392 Siete Aguas (Valencia)
16-10-1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro Paseo de la Rinconada, 5-3. ^o Izqda. Tel. 91 207 19 97	28023 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 Y Universidad de Lleida. Tel. 973 26 43 58	25002 Lérida
9-2-1988	Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto C/. Zaragoza, 39-2. ^o Izqda. Tel. 96 141 16 30	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. 91 518 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 Esc. B, 2. ^a . 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 Y Avda. Santa María del Puig, 21.	30140 Santomera (Murcia) 46132 Almassera (Valencia)
3-4-1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo Frany Bonifacio Ferrer, 4, 1. ^o Tel. 964 71 03 60 Y: Salamanca, 5, 7. ^o , 13. ^a . Tels. 96 333 88 17 - 96 333 22 31 y 96 374 00 05	12400 Segorbe (Castellón) 46005 Valencia

Fecha nombramiento		Residencia
3-4-1990	Ilmo. Sr. D. Vicente Felip Sempere Constitución, 60. Tel. 964 67 47 93 Y: Museo Nules 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. Tels. 96 517 00 95 Y: Colón, 72,2.º-4.ª Tel. 96 353 39 12	03009 Alicante 46005 Valencia
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. 96 383 12 26... ..	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 Vivas C/. Arturo Soria, 310, 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
3-3-1998	Ilmo Sr. D. José Martinez Ortiz Alameda, 29, Tel. 96 217 04 98 Y: Avda. Cataluña, 3, 11-C. Tel. 96 369 52 08	46 Utiel (Valencia) 46010 Valencia

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento		Residencia
6-3-1962	Excmo. Sr. D. Miguel Mújica Gallo Y: Embajada del Perú. Príncipe de Vergara, 36, 5.º, drcha.	Lima (Perú) 28001 Madrid
9-1-1973	Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry Desouk Street, 30. Giza Agouza. Tel. 96 344 81 14	El Cairo (Egipto)
4-2-1974	Ilmo. Sr. D. Theodore S. Breadsley. Director. Fh T.(212) 926 2234 The Hispanic Society of America. 613 West 155 Street	New York, 10032 (EE.UU.)
6-11-1978	Ilmo. Sr. D. Pavel Stepanec Breitcetlova, 11. Tel. (+4202) 8191 53 61	198 00 Praha 9 (República Checa)
4-12-1984	Ilmo. Sr. D. Juan Fressinier "La Krakewial" 79, av. du Marichal Lyautey. Tel. 04 70 32 94 35	03200 Vichy (Francia)
10-11-1981	Ilmo. Sr. D. Vicente Fillol Roig 41 Rue de Panamá. Tel. 01 46 06 98 42 Y: C/ Lirio, 3, 6º. Tel. 96 333 41 85	75018 París (Francia) Valencia
17-1-1984	Ilmo. Sr. D. José M.ª de Domingo-Arnau y Rovira Vía Cavour, 17 Y en María Auxiliadora, 22 (Madrid)	38100 Trento (Italia) 28223 Pozuelo de Alarcón
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. Costa Pinto, 483 A, RC. derecho Tels. 00 35 11 - 484 61 70 Y: Jorge Juan, 6, 4.º, 8º. Tels. 96 352 77 66 - 96 394 34 34	2750 Cascais (Portugal) 46004 Valencia
12-12-1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao Conde do Bracial, vizconde de Santiago, Grande de Portugal Sociedade Arqueológica Lusitana. T. 069-226 73 75 40	7540 Santiago do Cacem (Portugal)
5-3-1986	Ilma. Mrs. Marion Seabury 915 Nort Bedford Drive Beverly Hills	90210 California (EE.UU.)
12-2-1988	Ilma. Sra. Adele Condorelli Vía Casperia, 10. Tel. 839 50 72	00199 Roma (Italia)
20-12-1988	Ilmo. Sr. D. Xavier Bertomeu Blay 064 palace Mansion, 73 office 603. Nishi 1 Chome Minami, 8 Jo Chuo Ku, Sapporo City Hokkaido	Sapporo (Japón)
17-1-1989	Ilma. Sra. Gianna Prodan... .. Y: Telémaco, 20. Tel. 91 742 93 96	Trieste (Italia) 28027 Madrid
14-1-1992	Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls Obra Palacio de las Artes. Junta de Museos i Valls, s/n Tel. 96 334 20 21. Blaumeisliweg, 6. Tel. 41-1-252 88 77 (Y en París) Y: Marqués de Sotelo, 1, 11ª. Tel. 96 394 00 52. Fax 96 394 37 49	46013 Valencia. 8053 Zurich (Suiza) 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.
20-05-2000	Ilmo. Sr. D. Jonathan Brown. Institute of Fine Arts. 1 East, 78 th Street. Tel. (212) 772 58 00... ..	10021-0178 New York (U.S.A.)

ACADEMICOS DE LA CORPORACION, FALLECIDOS DESDE 1915, AÑO DE LA FUNDACION DE LA REVISTA «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO», HASTA LA FECHA

Por orden de antigüedad en el nombramiento.

ACADÉMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano
Excmo. Sr. D. Leandro de Saralegui
Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives
Excmo. Sr. D. Ramón Mateu Montesinos
Excmo. Sr. D. Juan de Contreras López de Ayala, marqués de Lozoya
Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos
Excmo. Sr. D. Federico García Sanchíz
Excmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar
Excmo. Sr. D. Enrique Giner Canet
Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso
Excmo. Sr. D. José Corts Grau
Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero
Excmo. Sr. D. Luis Marco Pérez
Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López
Excmo. Sr. D. Gustavo Urrutia González
Excmo. Sr. D. José Iturbi Báguena
Excmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri Marco
Excmo. Sr. D. Giacomo Lauri Volpi
Excmo. Sr. D. Joaquín Rieta Sister
Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis
Excmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes
Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro
Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre.
Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina
Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso
Excmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis
Excmo. Sr. D. Manuel Hernández Mompó
Excmo. Sr. D. Miguel Colomina Barberá

ACADÉMICOS DE NUMERO

Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer
Ilmo. Sr. D. José Benlliure y Gil
Ilmo. Sr. D. Francisco Almenar Quinzá
Ilmo. Sr. Juan Noguera Yanguas, marqués de Cáceres
Ilmo. Sr. D. Jesús Gil Calpe
Ilmo. Sr. D. José Renau Montoro

Ilmo. Sr. D. Luis Felipe de Usabal Hernández
Ilmo. Sr. D. Isidoro Garnelo Fillol
Ilmo. Sr. D. Francisco Llorca Díe
Ilmo. Sr. D. Gil Roger Vázquez
Ilmo. Sr. D. Pedro Ferrer Calatayud
Ilmo. Sr. D. Salvador Tuset Tuset
Ilmo. Sr. D. Antonio Martorell Trilles
Ilmo. Sr. D. Salvador Abril Blasco
Ilmo. Sr. D. Eugenio Carbonell Mir
Ilmo. Sr. D. Julio Peris Brell
Ilmo. Sr. D. Francisco Paredes García
Excmo. Sr. D. Teodoro Llorente Falcó
Ilmo. Sr. D. José María Manuel Cortina
Ilmo. Sr. D. Agustín Trigo Mezquita
Excmo. Sr. marqués de Montortal y de la Calzada
M.I. Sr. D. José Sanchis Sivera
Excmo. Sr. D. Rafael Pastor y González
Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso
Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó
Ilmo. Sr. D. Ricardo Verde Rubio
Excmo. Sr. D. Manuel González Martí
Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer
Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui y López-Castro
M.I.Sr. José Caruana Reig, barón de San Petrillo
Ilmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri Marco
Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y Ayala, marqués de Lozoya
Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó
Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar
Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago
Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria
Ilmo. Sr. D. Enrique Navas Escuriet
Ilmo. Sr. D. Vicente Gómez Novella
Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado
Ilmo. Sr. D. José María Bayarri Hurtado
Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert
Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell
Ilmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López
Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres Galiano, marqués de Montortal y de la Calzada
Ilmo. Sr. D. Enrique Viedma Vidal
Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro
Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis
Ilmo. Sr. D. Francisco Almela y Vives
Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador
Ilmo. Sr. D. Vicente Beltrán Grimal
Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó
Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros
Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes
Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina
Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos
Ilmo. Sr. D. Enrique Ginestá Peris
Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá

M. I. Sr. D. Luis Aparicio Olmos
 Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso
 Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler
 Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis
 Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno
 Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo
 Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet
 Ilmo. Sr. D. Alfonso Gabino Pariente
 Ilmo. Sr. D. Antonio Igual Ubeda
 Ilmo. Sr. D. Joaquín Rieta Sister
 Ilmo. Sr. D. Victorino Gómez López
 Ilmo. Sr. D. Vicente Castell Maiques
 Ilmo. Sr. D. Luis Arcas Brauner
 Ilmo. Sr. D. Luis Lluch Garín
 Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Lugar de residencia que tuvieron

Excmo. Sr. conde de Romanones	Madrid
Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño	Madrid
Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó	Madrid
Excmo. Sr. D. Vicente Castañeda y Alcober	Madrid
Excmo. Sr. D. Juan Bautista Benlloch	Burgos
Ilmo. Sr. D. Luis Cabello Lapiedra	Madrid
Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Navarro	Zaragoza
Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives	Madrid
Excmo. Sr. conde de las Infantas	Granada
Excmo. Sr. Duque de Alba	Madrid
Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez	Madrid
Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano	Madrid
Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Heredero	Madrid
Excmo. Sr. D. Marcelino Santamaría Sedano	Madrid
Ilmo. Sr. D. Victor Moya Calvo	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Federico García Sanchiz	Madrid
Ilmo. Sr. D. José M ^a San Artibucilla	Zaragoza
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de Salas Bosch	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Francisco Bovi Fernando	Zaragoza
Ilmo. Sr. D. Manuel Rodríguez Codolá	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Francisco Pons Arnau	Madrid
Ilmo. Sr. D. Fernando José de Larra y Larra	Madrid
Ilma. Sra. Dña. María Clotilde Sorolla García	Madrid
Ilma. Sra. Dña. Elena Sorolla García	Madrid
Ilmo. Sr. D. Pedro Casas Abarca	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Salvador González Anaya	Málaga
Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón	Madrid

Ilmo. Sr. D. Juan Sedó Peris-Mencheta	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Francisco Correal Freyre	La Coruña
Ilmo. Sr. D. José Hernández Díaz	Sevilla
Ilmo. Sr. D. Mauricio Legendre	Madrid
Ilmo. Sr. D. Luis Masriera Roses	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Enrique Vera Sales	Toledo
Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz	Sevilla
Ilmo. Sr. D. Manuel Antonio Millán Boix	Vinaroz
Ilmo. Sr. D. Francisco Esteve Botey	Madrid
Ilmo. Sr. D. Juan Jaúregui Briades	Málaga
Excmo. Sr. D. Salvador Ferrandis Luna	Madrid
Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern	Palma de Mallorca
Excmo. Sr. D. Francisco Prieto Moreno	Madrid
Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent y de Barberá	Barcelona
Ilmo. Sr. D. José Galiay Sarañena	Zaragoza
Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago	Madrid
Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo	Madrid
Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent de Barberá y Abelló	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres	Xátiva
Excmo. Sr. D. Modesto López Otero	Madrid
Ilmo. Sr. D. Enrique Moya Casals	Melilla
Ilmo. Sr. D. Francisco Pérez Dolz	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Enrique Romero de Torres	Córdoba
Ilmo. Sr. D. Ramón Stolz Viciano	Madrid
Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol	Barcelona
Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos	Córdoba
Ilmo. Sr. D. Enrique García Carrilero	Madrid
Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari	Madrid
Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio Pérez Ruiz	Segovia
Ilmo. Sr. D. José Crisanto López Jiménez	Murcia
Ilmo. Sr. D. Juan Bta. Porcar Ripollés	Castellón
Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo	Castellón
Ilmo. Sr. D. Manuel Castro Gil	Madrid
Excmo. Sr. D. José Camón Aznar	Madrid
Excmo. Sr. D. Vicente Traver Tomás	Castellón
Ilmo. Sr. D. Alejandro Ferrant Vázquez	Madrid
Ilmo. Sr. D. Rafael Masanet Fons	Las Palmas
Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastián	Villarreal
Ilmo. Sr. Rigoberto Soler Pérez	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador	Barcelona
Ilmo. Sr. D. José Gudiol Ricart	Barcelona
Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Morellá	Alicante
Ilmo. Sr. D. Luis Alegre Núñez	Madrid
Ilmo. Sr. D. Luis Marco Pérez	Madrid
Excmo. Sr. D. José Sebastián Barandán	Sevilla
Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses	Murcia
Ilmo. Sr. D. Santiago Bru i Vidal	Sagunto
Ilmo. Sr. D. Peregrín Llorens Raga	Segorbe
Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñiguez	Madrid

Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert	Madrid
Ilmo. Sr. D. Ricardo García de Vargas	Godella
Excmo. Sr. D. José Guerrero Lovillo	Sevilla
Ilmo. Sr. D. Eduardo Codina Armengot	Castellón
Ilmo. Sr. D. Fernando Dicenta de Vera	Castellón
Ilmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte	Barcelona
Ilma. Sra. Dña. Concepción Blanco Mínguez	Cádiz
Ilma. Sra. Dña. Lidia Sarthou Vila	Xátiva
Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan	Enguera
Ilmo. Sr. D. Antonio Navarro Santafé	Villena
Ilmo. Sr. D. Manuel Chamoso Lamas	La Coruña
Ilmo. Sr. D. Juan Gómez Brufal	Elche
Ilmo. Sr. D. Eusebio Sempere Juan	Onil
Ilmo. Sr. D. Luis Cervera Vera	Madrid
Ilmo. Sr. D. Manuel Arenas Andújar	Burjasot
Ilmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva	Madrid
Ilmo. Sr. D. Marcelino Avellán Mula	Orihuela
Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó	Madrid
Ilma. Sra. Dña. Magdalena Leroux	Madrid
Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Campos	Paterna
Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Martí	Gandía
Ilmo. Sr. D. Manuel Real Alarcón Campillo de Altobuey	(Cuenca)
Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques	Xátiva
Ilma. Sra. Dña. María del Rosario García Gómez	Puzol
Ilmo. Sr. D. Pedro Deyá Parlern	Palma de Mallorca
Ilmo. Sr. D. Luis Galve Raso	Madrid
Ilmo. Sr. D. Luis Morales y Marín	Murcia
Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar	Godella
Ilmo. Sr. D. Vicente Genovés Amorós	Sevilla
Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera	Santa Cruz de Tenerife y Madrid
Ilmo. Sr. D. Luis Martí Ferrando	Liria
Excmo. Sr. D. Luis Rosales Camacho	Madrid
Ilmo. Sr. D. José Pérez Gil	Alicante
Ilmo. Sr. D. César Manrique Cabrera	Arrecife
Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos Pérez	Albacete

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Lugar de residencia que tuvieron

Ilmo. Sr. D. Manuel Plá Valor	Buenos Aires
Prof. Emile Sachub-Koch Lauffer	Ginebra
Prof. Edouard Sandoz	Lausanne
Prof. Mr. Henry Field	Chicago
Prof. Cesco Vian	Milán
Prof. Enrico Gerardo Carpani	Bolonia
Prof. Remo Rómulo Luca	Roma
Prof. Huntington	Nueva York
Prof. Caetano Belladini	Fraenza

Prof. Regnault Sarasin	Basilea
Prof. Carlos de Pasos	Oporto
Prof. Federico Beltrán Masses	París
Prof. Manuel Múgica Gallo	Lima
Prof. José Rodríguez Familiar	Querétaro
Prof. Giacomo Lauri-Volpi	Roma
Prof. Ricardo Lancanster Jones	Guadalajara
Prof. Salvador Moreno Manzano	México
Prof. Charles Corn	Beirut
Prof. Hon Werner Hentzen	Hiltertingen
Prof. Elvino G.P. Stuccogni	Roma
Prof. Emile Fabre	Cannes
Prof. Hon Henry Reynaud	Ginebra
Prof. Mr. William Spencer Cook	Nueva York
Prof. M. Henri Terrase	París
Ilmo. Sr. D. José Rodríguez Familiar	Querétaro
Rvdo. P. Deódato Carbajo López	Guatemala
Prof. Mr. Grandler Post	Cambridge
Excmo. Sr. D. Abel Viana	Beja

ÍNDICES

ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

ARTÍCULOS:

Un retablo gótico en la Yesa, atribuido a Pere Lembrí, por <i>Elisa Herráez Sánchez</i>	7
La impronta del reformismo ilustrado en la formación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, y las joyas como símbolos de virtudes civiles en la imagen del rey filósofo: La alegoría de Carlos III, de M. Camarón, por <i>Rosa E. Ríos y Susana Vilaplana Sanchis</i>	15
El pintor valenciano Francisco Folch de Cardona y su obra para la Iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	25
Nuevos datos sobre el pintor José Aparicio (1770-1838). Su familia y primera formación en Alicante y Valencia, por <i>Lorenzo Hernández Guárdiola</i>	33
Nuevos datos sobre el pintor valenciano Francisco Michans Gargori (1777- post 1837), por <i>María José López Terrada</i>	39
Trayectoria académica y artística de los escultores José Cloostermans y José Gil Nadales, por <i>Angela Aldea Hernández</i>	45
El monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna tras las desamortizaciones del siglo XIX: La dispersión y pérdida de su legado artístico y la destrucción de su patrimonio arquitectónico, por <i>Francisco Javier Delicado y Carolina Ballester Hermán</i>	55
La Lonja de Valencia y la Real Academia de San Carlos, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	68
El pintor valenciano Pascual Roch Minué, por <i>Armando Pilato Iranzo</i>	78
 COMUNICACIONES:	
El Archivo del Hopital General de Valencia: Fuente de noticias de artes y artesanía, por <i>Javier Sanchís Moreno y María José Sartí Martínez</i>	91
La Academia y la Industria, Ferrer Minyana, pintor ceramista, por <i>Joan Feliu Franch</i>	99
Vigencia del Estatuto Nobiliario de la Real Academia de San Carlos, por <i>Valentín Céspedes Aréchaga</i>	105
Noticias sobre el pintor valencino Vicente Inglés en los años 1820 y 1821, por <i>Fernando Pingarrón Seco</i>	112

Arqueología industrial valenciana: El Catálogo de la Compañía Española de Artículos Religiosos (CEAR), por <i>Santiago Montoya Beleña</i>	116
---	-----

DISCURSOS:

Discurso de agradecimiento leído por Dña. Mercedes Lozano en representación del pintor Francisco Lozano, por <i>Mercedes Lozano (hija del artista)</i>	129
La Canción en la estética de Joaquín Rodrigo, por <i>Francisco José León Tello</i>	131
En torno al escultor Octavio Vicent. Discurso de homenaje, por <i>Santiago Rodríguez García</i>	138
Discurso de agradecimiento, por <i>Trinidad Vicent, hija del artista</i>	143
En torno a Vicente Aguilera Cerni, por <i>Juan Angel Blasco Carrascosa</i>	145
Discurso de Agradecimiento, por <i>Vicente Aguilera Cerni</i>	152
Homenaje a un maestro (Al académico de Honor Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, por <i>Alvaro Gómez-Ferrer Bayo</i>	153
Semblanza a Valencia de unas experiencias vividas, por <i>Fernanado Chueca Goitia</i> ,	157
La educación por el arte: valores pedagógicos i estéticos de la modernidad, por <i>Román de la Calle</i>	162
Landatio de recepción al Dr. Román de la Calle, por <i>Francisco José León Tello</i>	172
En torno a mis maestros. Discuros de clausura del Curso Académico 1999-2000, por <i>Fernando Puchol Vivas</i>	179
Recensiones de libros	186
Publicaciones recibidas y de intercambio año 2000	192
Memoria del Curso Académico, 1999-2000,	202
In memoriam,	214
Listado de Académicos actualizados	217
Listado de Académicos fallecidos desde 1915,	225

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

Un retablo gótico en la Yesa atribuido a Pere Lembrí:

- Fig. 1.- PERE LEMBRÍ: "San Juan Bautista", S.XIV - XV. Tabla central del retablo gótico bajo dicha advocación existente en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Angeles, de La Yesa. ... 8
- Fig. 2.- PERE LEMBRÍ: "Banquete de Herodes", S. XIV - XV. Calle de la izquierda del cuerpo central del Retablo de San Juan Bautista. ... 12
- Fig. 3.- PERE LEMBRÍ: "San Miguel Arcangel", S.XIV - XV. Polsera del Retablo de San Juan. ... 13

La impronta del reformismo ilustrado en la formación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y las joyas como símbolos de virtudes civiles en la imagen del rey filósofo: La Alegoría de Carlos III de Manuel Camarón:

- Fig. 1.- Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1768. Aguafuerte buril. Realizado por Manuel Monfort y Asensi. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. ... 17
- Fig. 2.- Alegoría de la Real Academia y Carlos III, 1783. Óleo sobre lienzo. Realizado por Manuel Camarón Meliá. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. ... 20
- Fig. 3.- Retrato de Carlos III, 1784. Óleo sobre lienzo. Realizado por Mariano Salvador Maella. Madrid, Palacio Real. ... 21
- Fig. 4.- Carlos IV, 1789. Óleo sobre lienzo. Realizado por José Vergara Gimeno. Valencia, Museo de Bellas Artes, col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. ... 22
- Fig. 5.- Toisón de Oro de Maximiliano III José de Baviera. Oro blanco y brillantes. Realizado en 1765 por Johann Staff. ... 22

El pintor valenciano Francisco Folch de Cardona y su obra para la iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla:

- Francisco Folch de Cardona: El Nacimiento. 2'50 mts de altura. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla. ... 26
- Francisco Folch de Cardona: Nacimiento. Detalle. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla. ... 27
- Francisco Folch de Cardona: Adoración de los Reyes Magos. Detalle. 2,50 mts. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla. ... 27
- Francisco Folch de Cardona: La Circuncisión. 2,50 mts. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla. ... 28
- Francisco Folch de Cardona: Presentación de Jesús en el Templo. 2,50 mts. Oleo sobre lienzo. Parte inferior del Retablo de la Iglesia Parroquial del Salvador de Jumilla. ... 29

Nuevos datos sobre el pintor José Aparicio (1770-1838). Su familia y primera formación en Alicante y Valencia:

- Fig.1.- Retrato de José Aparicio en escayola (c. 1830), por Valeriano Salvatierra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). ... 33
- Fig.2.- «Judith», lienzo atribuido a José Aparicio. ... 36
- Fig.3.- «La epidemia de España o la fiebre amarilla en Valencia», 1806. José Aparicio (París, Academia de Medicina) ... 37
- Fig.4. «Hermafrodita» (lápiz negro), 1791. José Aparicio (Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos). ... 38

Nuevos datos sobre el pintor valenciano Francisco Michans Gargori (1777- post 1837):

- Fig. 1.- FRANCISCO MICHANS, *Modelo par tejido. Dibujo premiado en el concurso general de 1801. Valencia, Museo de Bellas Artes.* ... 40
- Fig. 2.- FRANCISCO MICHANS, *Modelo para tejido. Ejercicio "de repente" presentado en el concurso general de 1804. Valencia, Museo de Bellas Artes.* ... 41
- Fig. 3.- FRANCISCO MICHANS, *El perro Fidel en un jardín. La Granja, Palacio de San Ildefonso.* ... 43

Trayectoria académica y artística de los escultores José Cloostermans y José Gil:

- Fig. 1.- *Jesucristo hablando en el Pozo a la Samaritana. Autor: José Cloostermans (Bajorrelieve en tierra cocida), 1810. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto: Paco Alcántara).* ... 49
- Fig. 2.- *Jesucristo muerto. (Retablo en madera policromada). Autor: José Cloostermans. Colegiata de Játiva. (Foto: Angela Aldea).* ... 49
- Fig. 3.- *Dalila entrega a Sanson a los filisteos. (Bajorrelieve en barro cocido). Autor: José Gil Nadales, 1816. Propiedad de la Real Academia de San Carlos. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto: Paco Alcántara)* ... 52

El monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna tras las desamortizaciones del siglo XIX: La dispersión y pérdida de su legado artístico y la destrucción de su patrimonio arquitectónico:

- Monasterio de Santa María de la Valldigna. Cabecera de la iglesia y torre de las campanas. (Foto Javier Delicado, junio de 2000)* ... 57
- Monasterio de Santa María de la Valldigna. Aula capitular, s. XV. Detalle de una de las ménsulas. (Foto Carolina Ballester, junio del 2000)* ... 58
- Monasterio de Santa María de la Valldigna. Iglesia, de fines del s. XVII. Panorámica del interior. (Foto Francisco Teodoro).* ... 61
- Vicente López: El Buen Pastor. Óleo sobre tabla, de 71 x 33 cms. Año 1801 (fue portezuela del sagrario de la iglesia). Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Paco Alcántara)* ... 66
- Monasterio de Santa María de la Valldigna. En primer término, el sobreclaustro del palacio del abad antes de su traslado a Torrelozanes, Madrid. (Foto Archivo Real Academia de San Carlos, Leg. 149/93, de hacia 1918)* ... 67

La Lonja de Valencia y la Real Academia de San Carlos:

- Valencia. Lonja. Vista general. El edificio hacia 1869.* ... 70
- Valencia. Lonja. La fachada principal hacia finales del siglo XIX.* ... 71
- Valencia. Lonja. El edificio a finales del siglo XIX y principios del XX.* ... 72
- Valencia. Lonja. Sala de Contratación con las restauraciones ya efectuadas. Estado actual. (Foto: S. Aldana).* ... 73
- Valencia. Lonja. Sala de Contratación, Torre y Pabellón del Consulado con las restauraciones ya realizadas. Estado actual. (Foto: S. Aldana).* ... 74
- Valencia. Lonja. Sala de Contratación (Interior). Grabado de Lagier. Siglo XVIII.* ... 75

El pintor valenciano Pascual Roch Minué:

- El pintor Pascual Roch Minué. Photo-Art Novella, Valencia, h. 1925.* ... 78
- Busto de Pascual Roch Minué. Yeso de Emilio Suay, h. 1927. Colección particular, Valencia.* ... 79
- Mi estudio, O/L; 48 x 39, 1926. Colección particular, Valencia.* ... 85
- El Tremolar, Valencia, O/T; 46,5 x 54,5, h. 1928. Colección particular, Valencia.* ... 86

Noticias sobre el pintor valenciano Vicente Inglés en los años 1820 y 1821:

- Fig. 1.- *"Martirio de San Bartolomé", óleo sobre lienzo de Vicente Inglés, donado por el pintor en 1791 a la catedral de Valencia donde se halla, en el testero del crucero de la parte del Evangelio* ... 113
- Fig. 2.- *"Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer". Óleo sobre lienzo de Vicente Inglés en el retablo de la capilla de San Vicente Ferrer de la catedral de Valencia.* ... 114

Arqueología industrial valenciana: El Catálogo de la Compañía Española de Artículos

Religiosos (CEAR):

<i>Portada Catálogo de la CEAR. (Detalle). Compañía Española de Artículos Religiosos</i>	119
<i>Orfebrería. Modelo de Copón..</i>	121
<i>Mobiliario Religioso. Modelo de candelabro en bronce.</i>	122
<i>Modelo de retablo barroco. Catálogo CEAR..</i>	124

En torno al escultor Octavio Vicent:

<i>Octavio Vicent: «San José», Puente de San José, Valencia.</i>	138
<i>Octavio Vicent: «Frontis de la Universidad», Plaza del Patriarca, Valencia.</i>	140
<i>Octavio Vicent: «Monumento al Maestro Serrano». Valencia</i>	141

Agradecimiento a un homenaje

<i>Octavio Vicent: Detalle «Frontis Universidad», Plaza del Patriarca, Valencia.</i>	143
--	-----

En torno a Vicente Aguilera Cerni:

<i>El Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni en el homenaje celebrado en sesión de 23 de marzo de 2000. (Foto Paco Alcántara).</i>	145
---	-----

La educación por el arte: valores pedagógicos i estéticos de la modernidad:

<i>El Dr. Román de la Calle en la lectura de su discurso en el acto de recepción como Académico de Número el día 20 de junio de 2000. (Foto Paco Alcántara).</i>	163
--	-----

Landatio de recepción al Dr. Romàn de la Calle

<i>El Académico de Número Ilmo Sr. D. Francisco José León Tello en su discurso de contestación al Académico Ilmo. Sr. D. Román de la Calle. (Foto Paco Alcántara).</i>	172
--	-----

En torno a mis maestros:

<i>El Académico Correspondiente Excmo. Sr. D. Fernando Puchol Vivas en el momento de recibir los distintivos de su condición académica, coincidiendo con la clausura del curso académico 1999-2000, celebrado el día 27 de junio de 2000 (Foto Paco Alcántara)..</i>	179
--	-----

Memoria del Curso Académico, 1998-1999:

<i>Foto 1.- Acto de inauguración del Curso Académico 1999-2000, en el momento de la entrega al Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández de la Medalla y la placa acreditativa de su condición de 53 Presidente de la Real Academia de San Carlos (Foto: Paco Alcántara).</i> ...	202
<i>Foto 2.- Interpretación de la «Integral para piano de Federico Chopín», a cargo del concertista Ludmil Argueloo. (Foto: Paco Alcántara)</i>	203
<i>Foto 3.- Acto de homenaje al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni. (Foto: Paco Alcántara)</i>	204
<i>Foto 4.- Acto de nombramiento como Académica de Honor de la Excma. Sra. Dña. Matilde Salvador Segarra. (Foto: Paco Alcántara)</i>	204
<i>Foto 5.- Recepción pública como Académico de Número del Ilmo. Sr. D. Román de la Calle. (Foto: Paco Alcántara)</i>	206
<i>Foto 6.- Acto de recepción pública del Ilmo. Sr. D. Jonathan Brown. (Foto: Paco Alcántara)</i> ...	206
<i>Foto 7.- Francisco Díaz García. «Esta casa está habitada». Papel/tabla, 232 x 100 cm. Primer Premio de Pintura «Real Academia de San Carlos», en colaboración con Ambito Cultural «El Corte Inglés».</i>	211
<i>Foto 8.- Autoridades y público asistente en sesión pública. (Foto: Paco Alcántara)</i>	212

In memoriam. Francisco Lozano Sanchis:

<i>Paisaje de playa. 1912. Óleo sobre lienzo. (73 x 84 cm.) Colección Real Academia de San Carlos (Depósito en el Museo de Bellas Artes de San Carlos. Donación del autor en su ingreso como Académico.</i>	213
---	-----

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 SEGÚI 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>



GENERALITAT
VALENCIANA



AJUNTAMENT DE VALENCIA

ESTA PUBLICACIÓN SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALITAT VALENCIANA,
Y LA AYUDA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA



REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS
VALENCIA

ISBN 84-922839-6-3



9 788492 283965