



# rchivo de Arte Valenciano



REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS  
VALENCIA

Año LXXXII

2001

Número único







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







# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

2001

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.: 84-922839-8-X

DEPÓSITO LEGAL: V-2.573-2002

IMPRIME: Gráficas Marí Montañana, s.l.

Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia (España)

Tel. 963 912 304\* • Fax 963 920 639

E-mail: [imprenta@marimontanyana.com](mailto:imprenta@marimontanyana.com)

ARTÍCULOS







# ICONOS RUSOS EN LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

*Dedicado a D<sup>a</sup> Alejandra Soler y a D. Arnaldo Azzati, generosos donantes.*

*From the first foundation times always has been receiver the Real Academia of very valuable donations with which it has been forming his collections, since we come recently giving to knowing.*

*In this work we are going to refer to a special donation for his rarity, and it is Azzati-Soler that we have let to happy term the patrimony of the Academy being increased in very important given direction the lack of icons that since ours can make cost his genuineness and his antiquity.*

*The donation understand several identical icons of the centuries XVI to the XIX to the XIX realized by means of the technology of her it has change of air on table and in bronze, some with slight inlays of enamel.*

*The first one of the icons that we present is titled "Los Santos Monjes Sosima y Sabbatii". Sosina and Sabbatii were the founders of the Monastery of the island Solowki in the white Sea.*

*His popularity was very big for what his icons multiplied for the whole Russia. One of the ancient (16 th century) is so called of "La Madre de Dios de Bojoljubovo" with scenes of the life of Sosima and Sabbatii (Museum of Kremlin, Moscow).*

*Another Russian very popular icon is known as Pokrow or "La Protección de la Madre de Dios". The holiday of her "Protección de la Virgen" was introduced in Russia towards the 12 th century. From XIV the primitive iconography prosper and two variants appear the own one of Suzdal to that motives are added and it of Novgorod-Pskov in that there is fewer scenes and the veil this supported by angels.*

*The icon of "La Protección de la Madre de Dios" of the Academy belongs to Suzdal's cycle. Between the portable icons of devotion those of bronze stand out or I shoe often enameled that due to its material characteristics were fewer subject to the wear that its counterparts of wood.*

*The icon of "Cristo crucificado" of the Academy is of great wealth composition and iconographic.*

*Inscriptions speak about Christ, compassionate crucifix and saviour. Is very rich also the border of the exterior plaited and of the interior based on tiny square elements that enrich the work.*

Desde los primeros tiempos fundacionales siempre ha sido receptora la Real Academia de donaciones muy valiosas con las que ha ido formando sus colecciones, como vamos dando a conocer<sup>1</sup>, apoyándonos en la documentación existente en el Archivo de la Institución.

En la actualidad el flujo de donaciones no ha remitido sino que se ha incrementado, tanto en libros como en obras pictóricas y escultóricas. Es intención de la Academia realizar una publicación que recoja esas donaciones recientes<sup>2</sup> no sólo como testimonio de agradecimiento a quienes se acogen al prestigio de la Academia sino como estímulo para futuros donantes.

En este trabajo vamos a hacer referencia a una donación especial por su rareza, y es la de Azzati-Soler que hemos llevado a feliz término incrementándose el patrimonio de la Academia en una dirección muy importante dada la carencia de iconos que, como los nuestros, puedan hacer valer su autenticidad y su antigüedad.

La donación comprende varios iconos pintados –de los siglos XVI al XIX, realizados mediante la técnica de la ténpera sobre tabla– y en bronce, algunos con levísimas incrustaciones de esmalte.

Como es conocido, Grabar estudió la creación de las formas iconográficas medievales en Bizancio y su difusión por los países eslavos, especialmente Rusia.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vease, a este respecto los trabajos, recientemente publicados en Archivo de Arte Valenciano Javier Delicado, Angela Aldea, Rafael Gil Salinas, etc, y en libros como *Pintura Valenciana del siglo XIX* (VV.AA) y *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Historia de una Institución* (Salvador ALDANA FERNÁNDEZ).

<sup>2</sup> Se incluirán en el volumen las obras premiadas en el "Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", que anualmente se convoca con el patrocinio de "Ambito Cultural de El Corte Inglés", ya que en cierto modo son una donación al estipularse en la Bases que las obras premiadas quedarán en propiedad de la Real Academia.

<sup>3</sup> GRABAR, A (1985): *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*. Alianza Forma. Madrid. Pp 142 y sigs.



Alpatov<sup>4</sup>, Evdokimov<sup>5</sup>, Ivanov<sup>6</sup>, Babic<sup>7</sup> y Barasch<sup>8</sup>, se centraron en el estudio formal y estético de los Iconos, debiendo citar, a este respecto y muy especialmente, a Libsary Opie<sup>9</sup> por su análisis de los procedimientos y técnicas pictóricas usadas por los pintores de iconos. Todos estos autores y otros, que también podían citarse, nos permiten recorrer, confiadamente una específica corriente artística y penetrar en un mundo, tan lleno de belleza, misterio y profunda Teología, como es el de los iconos. Con ellos, los pueblos de religión ortodoxa organizan el culto público y privado, que emana de los Monasterios, siguiendo la ordenada estructura de la iglesia ortodoxa griega y eslava.

Rusia no fue una excepción a esas fórmulas y así, entre otras realizaciones que contemplan los esquemas de trabajo, encontramos las representaciones plásticas que se refieren a los Doce Fiestas principales del calendario litúrgico; a las imágenes de la Virgen y a las de los Santos, por no detenernos en otros temas también principales, como es el de Juicio Final.

Dentro de esos esquemas se encuentran los iconos de la Colección Académica de San Carlos. Evidentemente no vamos ahora a darlos a conocer en su totalidad sino ofrecer un pequeño avance de una monografía que preparamos; se trata, pues, de una pequeña y significativa muestra de los mismos.

El primero de los iconos que presentamos se titula: "Los Santos Monjes Sosima y Sabbatii"<sup>10</sup>

Hay dos monjes, barbados, uno más joven que el otro, que se encuentran situados a un lado y a otro de un gran y lejano edificio conventual.

En la parte superior, en una aureola, aparece la Virgen con los brazos abiertos, en actitud orante. Al lado del monje de la izquierda se despliega un pergamino.

Las cabezas de los monjes aparecen con nimbo dorado de santidad. Por encima de los nimbos hay una inscripción con los nombres de ambos Santos. Las tres aureolas de la tabla son doradas aunque hayan perdido parte de su brillo primitivo.

El colorido general, ahora un poco apagado, cobrará vida con una discreta limpieza. Igual ocurre con las restantes tablas.

En la parte inferior de la que ahora nos ocupa pueden distinguirse restos de color azul que correspondería, según la iconografía de esos Santos, al Mar Blanco. El tercio superior, también siguiendo la tradición, es de color siena oscuro (**Lám. 1**)

Sosima y Sabbatii fueron los fundadores del Monasterio de la isla Solovki en el Mar Blanco.



Lám. 1.: «Los Santos Monjes Sosima y Sabbatii». Donación Azzati-Soler. Colección Real Academia de San Carlos

Sabbatii fue un monje que vivió entre los siglos XIV y XV. Procedía del Monasterio de San Cirilo de Belozersk. Deseoso de una vida eremítica más severa marchó hacia el Norte, encontrando en la isla Solovki, en medio de los hielos del Mar Blanco, el lugar apropiado. Construyó una cabaña en la isla y se dedicó a la meditación. Sintiéndose morir pasó al continente falleciendo en 1435.

El monje Sosima, muerto Sabbatii, recogió los restos de Sabbatii y llegó a Solovki donde construyó una capilla de madera, que dedicó a la "Transfiguración del Señor", enterrando en ella a Sabbatii.

<sup>4</sup> ALPATOV, M (1976): Le Icone. Problemi di storia e d'interpretazione artistica. Torino.

<sup>5</sup> EVDOKIMOV, P.N (1981).. Teología della Bellezza. L'Arte dell'icona. Roma

<sup>6</sup> IVANOV, V (1987): Il grande libro delle icone russe. Milano.

<sup>7</sup> BABIC, G (1988): Icons. London.

<sup>8</sup> BARASCH, m (1992): Icon: Studies in the History of an Idea. New York.

<sup>9</sup> LINDSAY OPIE, J (1981): "Some Remarks on the Colour System of Medieval Byzantine Painting", en *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. 32/5. Wien.

<sup>10</sup> Témpera sobre tabla. Dimensiones (30 x 24 cm). Marco de madera. Donación Azzati-Soler.





Lám. 2.: «Los Santos Monjes Sosima y Sabbatii». Colección Banco Ambrosiano Véneto. Venezia

La Vida de estos dos Santos fue recogida en el Gran Menologio de la Iglesia Ortodoxa Rusa por los hagiógrafos Máximo el Griego y León, el Filólogo. Su fiesta se instauró, para toda la Iglesia Rusa, el 17 de abril

La fama de santidad de estos dos monjes atrajo a otros por lo que el modesto Monasterio inicial se fue agrandando hasta constituir uno de los más florecientes de las tierras septentrionales rusas. Ese gran Monasterio es el que aparece en los iconos dedicados a ellos, siempre colocado entre ambos.

La popularidad de Sosimo y Sabbatii fue muy grande por lo que se multiplicaron por toda Rusia sus iconos. Uno de los más antiguos (siglo XVI) es el llamado de "La Madre de Dios de Bojoljubovo con escenas de la Vida de Sosima y Sabbatii" (Museo del Kremlin, Moscú)

Otro de los más bellos forma parte de la Colección del Banco Ambrosiano Véneto. Está firmado por Larion Prochorov y pintado en 1753.



Lám. 3.: «La protección de la Madre de Dios». Colección Banco Ambrosiano Véneto. Venezia

Pertenece, como otros muchos, a la Escuela de Iconos del Monasterio de Solovki. En él aparece la iconografía tradicional y en la parte superior, entre nubes coloreadas, se muestra la figura del Pantocrator (Lám. 2)

Sin embargo debió ser frecuente que en el rompimiento central se colocara la Imagen de la Virgen de Solovki, Patrona del Monasterio de su nombre. Esto es lo que creemos ocurre en nuestro Icono.

Otro icono ruso, muy popular, se conoce como *Pokrov* o "La Protección de la Madre de Dios" (Lám. 3).

La fiesta de la "Protección de la Virgen" se introdujo en Rusia hacia el siglo XII por obra de Andreii Bogoljubskii, Príncipe de Vladimir. Esta fiesta hace alusión al culto que, en Constantinopla, se tenía por un velo con el que la Virgen, extendiéndolo sobre el género humano lo protegía. Esa



reliquia se custodiaba en la iglesia de la Blanquerna<sup>11</sup>. El velo se descorría diariamente para que los fieles pudieran contemplar la imagen de la Virgen.

A partir del siglo XII los peregrinos rusos que viajan a Constantinopla, al regresar a sus países difunden el acontecimiento que han presenciado.

La imagen rusa más antigua de la Virgen con el velo protector es del siglo XIII (Catedral de Suzdal).

A partir del XIV la primitiva iconografía se enriquece y aparecen dos variantes: la propia de Suzdal, a la que se añaden más motivos y la de Novgorod-Pskov en la que hay menos escenas y el velo está sostenido por ángeles.

El icono de "La Protección de la Madre de Dios" de la Academia (Lám. 4) pertenece al ciclo de Suzdal y guarda estrecha relación con el icono de la lámina tercera<sup>12</sup>.

Como la anteriormente citada, también aparece dividida en tres niveles:

-el superior, con Cristo Pantocrator adorado por dos ángeles.

-el intermedio donde la Virgen, en el centro de una almendra mística y en actitud orante, lleva el velo blanco entre sus brazos<sup>13</sup>. A ambos lados hay mártires, vírgenes, profetas y monjes<sup>14</sup>, presentados a Ella por San Juan Bautista (a la izquierda) y San Pablo (a la derecha).



Lám. 4.: «La protección de la Madre de Dios». Donación Azzati-Soler. Colecc. Real Academia de San Carlos

-el inferior es la representación del Palacio Imperial de Constantinopla, concretamente la Puerta Real. Delante de ella, subido a un ambón, una figura aureolada sostiene un papel entre sus manos. A su izquierda un Patriarca, clérigos y el Emperador y la Emperatriz bajo un edículo. A su derecha un hombre semidesnudo indica a un joven, extendiendo el brazo, que mire hacia las alturas. Más a la derecha la Virgen se acerca a una persona que duerme tranquilamente en su lecho.

Todos los personajes de esta zona forman parte de la iconografía ortodoxa griega referente a San Romano, a quien la Liturgia le consideraba como el gran cantor de las glorias marianas.

Al mismo tiempo el brazo del hombre semidesnudo enlaza la zona inferior con la intermedia hasta llegar a la Virgen y de ésta a su vez al Pantocrator. De éste directamente, por medio del eje central a María y a Romano.

El desarrollo de la zona inferior hay que comenzar, precisamente, por este último. Romano era clérigo en Santa Sofía de Constantinopla y aquí le encontramos, con un papel en la mano delante del Emperador León, la Emperatriz Teófano, el Patriarca Tarasio y el clero, cantando el *Kontakion* que había compuesto en honor de la Virgen<sup>15</sup>. Romano, conocido como "El Himnarista o el Melodioso" explica a los personajes que le rodean el milagro de su voz y su inspiración melódica en el himno: "Hoy la Virgen engendra al que vive entre nosotros".

<sup>11</sup> La leyenda aparece en un libro escrito por el llamado "Andrés, el loco de Cristo". Refiere éste que estando sitiada la ciudad de Constantinopla por los musulmanes, se apareció la Virgen a Andrés y a su discípulo Epifanio, acompañada de un cortejo de Santos vestidos de blanco. Llegando la Virgen al ambón de la Iglesia de la Blanquerna se arrodilló, rezó y extendió un velo blanco sobre los fieles para protegerles en esa tribulación. El tema iconográfico de *Pokrov* ruso en LATHOUD, D (1932): *L'Art byzantin chez les slaves*. París.

El tema de la "Virgen de Pokrov" pasa a Occidente y alcanza gran difusión. Vid: REAU, L (1957): *Iconographie de l'Art Chrétien*. PUF. París. Vol. II. *Iconographie de la Bible*. Nouveau Testament: *La Vierge Tutélaire*, Pp. 110-117.

<sup>12</sup> Témpera sobre madera. Siglo XVIII. Dimensiones (30 x 26 cm) Marco de madera- Donación Azzati-Soler.

<sup>13</sup> En alguna versión se trata de un paño episcopal.

<sup>14</sup> Hay iconos en los que en las aureolas de los personajes aparecen escritos sus nombres.

<sup>15</sup> Cuenta Andrés "el loco de Cristo" que Romano no tenía dotes para el canto por lo que todos, en Constantinopla, se burlaban de él. Atribulado oró a la Virgen para que se las concediera. Estando dormido se le apareció la Virgen que le concedió tener una voz dulcísima.





Lám. 5.: «Cristo crucificado». Donación Azzati-Soler. Colecc. Real Academia de San Carlos

A su izquierda Andrés y el discípulo Epifanio, que escucha la explicación que el maestro le da sobre el prodigio de la Blanquerna

Todos los personajes se sitúan dentro de un templo con siete cúpulas que prefigura la Jerusalén celeste mientras que el velo blanco, que sostiene la Virgen, representa el Paraíso y la beatitud que alcanzarán los creyentes después de la Segunda Venida.

La organización simétrica de los motivos, con eje central, del que ya hemos hablado (Pantocrator, la Virgen, San Romano) y divide la composición, hace pensar –y no sólo por la arquitectura, que recuerda el Barroco moscovita del XVIII– que el icono procede de Moscú o de su área de influencia. Igualmente recuerda su procedencia el constante uso de los azules y rojos vibrantes.



Lám. 6.: «Cristo crucificado». Colección Azzati-Soler.

De entre los iconos de devoción portátiles destacan los de bronce o hierro, a menudo esmaltados, que debido a sus características materiales estaban menos sujetos al desgaste que sus homólogos de madera.

El icono de “Cristo crucificado” de la Academia, es de gran riqueza compositiva e iconográfica (Lám. 5)

Se articula en tres partes:

-la superior, que llega hasta el conocido INRI (en versión griega), y que comprende a Dios Padre con Serafines adorando al Cordero que está situado sobre la cima de la Cruz.

-la intermedia, que llega hasta el travesaño oblicuo de la Cruz ortodoxa y comprende la figura de Cristo crucificado, sobre su propio madero; en



los extremos hay cabezas de ángeles que emergen de coronas de nubes; leyendas en cirílico a lo largo del brazo transversal; a ambos lados del cuerpo de Cristo la lanza y la caña con la esponja y en el tramo oblicuo el madero donde Cristo apoya los pies y siluetas de edificios que representan a Jerusalén y Constantinopla.

En la parte inferior la calavera de Adán –que aparece tantas veces en la iconografía de la Crucifixión– y una zona borrosa, muy desgastada y que, por lo tanto, resulta imposible descifrar lo que allí pudiera existir.<sup>16</sup>

La figura de Cristo es de gran belleza. El cuerpo de Cristo presenta líneas onduladas muy armoniosas, en particular en la curvatura, tan elegante, de las piernas. El modelo, naturalmente deriva, con toda probabilidad de los iconos en tabla de la Escuela de Constantinopla<sup>17</sup> si bien en ésta los motivos, que podíamos denominar suplementarios, se reducen al mínimo.

Como muestra de la perduración en Rusia del tipo de “Crucificado” que hemos descrito presentamos otro ejemplar del XVIII<sup>18</sup> (Lám. 6), en mejor estado de conservación, con la cabeza de Adán entre nubes, el abismo y fragmentos de la Creación. Las inscripciones hablan de Cristo, misericordioso y salvador. Es muy rica, también, la orla de trenzado exterior y del interior a base de diminutos elementos cuadrados que enriquecen la obra.

---

<sup>16</sup> Bronce. Siglo XV. Dimensiones (11,3 x 6,7 x 0,2 cm) Donación Azzati-Soler.

<sup>17</sup> “Crucificado”. Tabla. S. XIII. Escuela de Constantinopla. Museo Bizantino de Atenas.

<sup>18</sup> Colección Azzati-Soler.



# LOS ORÍGENES DEL TALLER VALENCIANO DE LA ILUMINACIÓN DE MANUSCRITOS: DOMINGO CRESPI.

NURIA RAMÓN MARQUÉS  
*Universitat de València*

*At the present article we are going to give a overall view of illuminated manuscripts in Valencia from second half of 14th century till first half 15th. To carry out this study, we are going to analyze Domingo Crespi's figure, whose is the first Valencian illuminator with a documented atelier at this dates. Domingo Crespi worked for the best Maecenas of the Kingdom of Aragon, like Pedro IV the Ceremonius, the city and the Cathedral. His atelier was operating until Printing appeared and he was the master of some Valencian illuminators, like his son Leonardo, another important illuminator.*

Los orígenes de la iluminación de manuscritos en el medioevo valenciano no han sido bien definidos. Al igual que sucede con la pintura sobre tabla, en la miniatura no podemos determinar quiénes fueron los primeros iluminadores autóctonos, ni cuáles fueron los primeros manuscritos surgidos de un taller valenciano. Esta dificultad viene agravada, por un lado, por la carencia de historiografía sobre estos artistas, reducida a una tesis doctoral del año 1964<sup>1</sup>, así como algunos trabajos dispersos de historiadores como Almarche, Barón de Alcahalí... Por otro lado, el manuscrito es un objeto muy fácil de transportar, y esta misma movilidad en ocasiones complica enormemente la posterior localización de su origen o procedencia. Además, las colecciones de manuscritos valencianos no han sido aún estudiadas de forma sistemática.

Por lo que se refiere a los talleres de iluminadores podríamos decir, a tenor de los manuscritos conservados, que existían dos corrientes: por un lado, la corriente de carácter popular llevada a cabo por iluminadores de una calidad inferior y a los que me atrevería a denominar como copista-iluminador. Esta hipótesis viene reforzada por la existencia de copistas que desempeñaban en ocasiones el trabajo de iluminadores de manera simultánea. A este apartado corresponderían artistas como Mateu Terres o Arnau Desplà<sup>2</sup>. A un segundo grupo corresponderían los talleres de iluminadores formados entre los

que encontraríamos a Domingo Crespi, activo en Valencia entre 1383-1438 y al que abordaremos de forma extensa en este artículo por considerarlo como un pilar fundamental de la miniatura valenciana medieval, pues a partir de él se establecerán las bases de la iluminación de manuscritos de dicho periodo.

La abundante documentación sobre la actividad de Domingo Crespi hace pensar en el rango que este artista tuvo dentro de la iluminación valenciana de finales del siglo XIV y principios del siglo XV. La primera noticia de contacto entre Domingo Crespi y otro iluminador data del año 1387. Se trata de Arnau Desplà, desconocido para la historiografía, y tratado en la documentación como *scriptor de lletra formada* e iluminador indistintamente. Dado que se tiene constancia de esta relación referente a la compra del alquiler de una casa, no podemos asegurar que trabajaran conjuntamente<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> VILLALBA DÁVALOS, A. *La miniatura valenciana en los siglos XIV-XV*. Ed. Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964.

<sup>2</sup> 1387, junio, 7. Valencia. En los libros de Justicia Civil aparece un época de pago de Domingo Crespi a Arnau Desplà, iluminador. ARV. Justicia Civil, Vendes Majors, 540, M.VII, f. 33-34.

<sup>3</sup> Vid. Documento anterior.





«Aureum Opus» folio LXI. Alzira. Archivo Municipal

El primer trabajo que conocemos de Domingo Crespí corresponde a un *Leccioner*, libro de lecciones, santoral y dominical, que el capellán del rey Pedro IV el Ceremonioso, Antonio Cigés, encargó para el monarca. El 20 de diciembre de 1383 Pedro IV el Ceremonioso pide a Aznar Pardo, Baile General de Valencia, que remita al iluminador Domingo Crespí su deseo de que se le envíe dicho manuscrito. En el documento el Rey establece el precio de ocho sueldos por cada inicial iluminada. En ese mismo año existe un pago en los libros del Mestre Racional a Domingo Crespí por iluminar un *Leccioner* para la capilla real. En esta época el Baile determina pagar ciento cuatro sueldos por la iluminación y veintisiete sueldos, seis dineros por la encuadernación<sup>4</sup>. Teniendo en cuenta todos estos datos podemos afirmar que el manuscrito contaba con un total de mil trescientas *caplletres*. No disponemos de indicios para conocer el tipo de trabajo desempeñado por Crespí, a la par que no conservamos ningún códice al que

por el momento se puedan adscribir estos documentos. No obstante, sólo el hecho de que el Rey encargara a Domingo Crespí la iluminación de un libro hace pensar que las obras nacidas de sus manos fueran comparables con las de iluminadores que trabajaban para la corona en esos mismos años. Pedro el Ceremonioso fue el mayor impulsor de la política de prestigio de la monarquía a través de las fórmulas artísticas. En todas las representaciones de la monarquía se intentaba exaltar a la dinastía. Las miniaturas del *Consolat de Mar* y las iniciales del *Aureum Opus* de Alzira revelan este carácter del patrocinio monárquico. Este momento corresponde a la Francia del Duque de Berry cuyas relaciones con la corona aragonesa fueron patentes. Así lo demuestra una noticia del año 1383, en la cual el todavía infante Joan hace saber al Duque de Berry de la llegada de los libros que aquél le había encargado<sup>5</sup>. Las constantes relaciones con la corte pontificia de Aviñón también proporcionaron modelos franceses en la biblioteca regia cuya influencia aviñonesa se manifestó en el reino de Valencia. Así, los contactos del rey con otros iluminadores tanto extranjeros como naturales de la Corona –tal fue el caso de Ferrer Bassa– hacen pensar en la plausible calidad de Domingo Crespí. Un ejemplo de los muchos encargos que recibió tiene lugar el 26 de abril 1342. El rey Pedro el Ceremonioso le pide a Ferrer Bassa, instalado entonces en Valencia<sup>6</sup>, que le trasmita el *Libro de horas de María de Navarra*<sup>7</sup>. Este manuscrito denota una clara dependencia con los modelos italianos del Trecento; por lo que podemos deducir que en la capital valenciana estaban confluyendo dos vertientes distintas. Por un lado se encontrarían los manuscritos procedentes de Francia; por otro lado, y de la mano de Ferrer Bassa, las nuevas directrices de la corriente italiana.

El siguiente trabajo que conocemos de nuestro artista se fecha en el año 1397. Los Jurats y vecinos de Quart, bajo la representación de Berenguer Fuster y Jaume de Cotanda, terminan de pagarle la iluminación de un salterio para la iglesia de dicho lugar.

<sup>4</sup> ARV. Mestre Racional, núm. 3, f. 218-218v.

<sup>5</sup> RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'estudi de la cultura catalana mig-eval*. Vol. I. Barcelona, 1908. p. 307, doc. CCCXXXVI.

<sup>6</sup> GUDIOL, J.-ALCOLEA, S., *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, Ed. Polígrafa, S.L. 1987. p. 44.

<sup>7</sup> Venecia. Biblioteca Nacional Marciana, ms. Lat. I 104/12640.





A.M.V. «Llibre del Consolat de Mar» folio 1. Domingo Crespí

La cantidad ascendía a seis libras, diez sueldos que restaban del precio estipulado según el contrato. De este manuscrito tampoco conocemos más que esta noticia.

En 1398 firma un ápoca de quince libras por iluminar dos salterios para la Catedral de Valencia. Junto al monarca y la ciudad, la catedral de Valencia fue uno de los mecenas más importantes del arte bajomedieval valenciano. La Iglesia desempeñó un papel muy destacado tanto en la mentalidad de los habitantes de la ciudad y el reino, como por la ordenación del territorio en parroquias y sedes episcopales. Es por tanto una institución que quiere manifestar su poder por medio de las artes. La mayoría de los libros que se conservan de este periodo son de tipo litúrgico. Algunos de ellos eran para uso personal, mientras que otros respondían a la necesidad de una comunidad religiosa. En ellos se mostraba la dignidad de la institución, así como su autoridad dentro de la estructura socio-económica

de la ciudad. Para ello se nutrían de obras de arte confeccionadas por los mejores artesanos del momento.

De entre los trabajos atribuidos a Crespí por A. Villalba se encuentra un Libro de Horas para Pedro de Luna, hermano de María de Luna, primera esposa de Martín I el Humano<sup>8</sup>. No obstante, y tras comprobar la fuente documental, nos dimos cuenta que el ápoca publicada por esta autora, en realidad, son dos. En la primera de ellas, el documento hace referencia al trabajo que Domingo Adzuara desempeñó en un libro de horas, por el cual cobró ciento ochenta y siete sueldos. En la otra ápoca se le paga a un Crespí por *ligar les ores*, tarea por la que cobra cinco sueldos. En ningún caso afirma que se trate de Domingo Crespí. A su vez, y tras la documentación consultada, parece más probable que el que efectuará la encuadernación de estas Horas fuera el único *ligador de libros* de la familia Crespí que se nombra: Pere Crespí. Por otro lado, no podemos descartar la posibilidad de que Domingo Crespí, en un momento determinado, desempeñara también la función de encuadernador de manuscritos.

Pero sin lugar a dudas, el libro más importante de este iluminador, tanto porque conservamos la documentación como por el valor del manuscrito es el *Llibre del Consolat de Mar*<sup>9</sup>. Cabe recordar que se trata de un encargo efectuado por el *Consell de la ciutat de València* a Domingo Crespí. Éste debía iluminar una compilación sobre las leyes marítimas valencianas vigentes en este momento. No encontramos las deliberaciones que contenían la petición de la confección de este manuscrito. Por otro lado, existen épocas que confirman la iluminación del libro de manos de Domingo Crespí. Así sabemos que este iluminador cobró diecisiete libras y diez sueldos en 1408. En 1412 recibe otro pago, en esta ocasión la cantidad asciende a noventa y cinco libras. El precio fue establecido a través de la tasación de dos expertos en iluminación, como dice el documento, del trabajo realizado tanto en *Els Furs Nous* como en *Les Costumes de Mar*. En 1438, Domingo Adzuara y el pintor Joan Moreno tasan los trabajos de iluminación llevados a cabo por Domingo Crespí en el manuscrito de *Els Furs*. Esta época es cobrada por su viuda Guillamona y sus herederos. El total de los

<sup>8</sup> Al respecto ver el trabajo desarrollado por YARZA, J. La pintura española medieval: el mundo gótico. La pintura española. Vol. I, Milán, Ed. Electa, 1995.

<sup>9</sup> Ver figura. 1



trabajos asciende a setecientos cuatro sueldos y cuatro dineros<sup>10</sup>.

Al analizar las miniaturas del *Consolat de Mar* se produce cierta desorientación por la variedad de los estilos dentro del mismo manuscrito. El arcaísmo de este libro está muy arraigado si lo comparamos con otros manuscritos de los mismos años. En sus miniaturas vemos cómo los elementos característicos de los periodos italogótico y gótico catalán, sobre todo en las iniciales, se mezclan con las tendencias del gótico internacional representado en las orlas y en la única miniatura de mayor calidad: la inicial del folio 22r<sup>11</sup>.

Tres manuscritos fechados entre los años 1396-1412 fueron propuestos en algún momento por la historiografía como obra de Domingo Crespí o taller. Tras el minucioso análisis de los mismos, observamos claras discrepancias que justifican que sólo uno de ellos pueda considerarse obra de nuestro iluminador: *el Aureum Opus de Alzira*<sup>12</sup>. Este libro contiene los privilegios concedidos al Reino de Valencia desde Jaime I hasta Pedro IV el Ceremonioso. El libro está dividido en dos partes. La primera de ellas correspondería al manuscrito en sí, con una cronología hacia 1391, según una nota existente en el calendario con la que se inicia el manuscrito y en la cual dice: *aquest dia de diumenge de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXXI fou esvaida la juheria de Valencia*. La segunda parte correspondería a varios documentos de fecha posterior de los siglos XVII, XVIII y XIX referidos a privilegios concedidos a la villa de Alzira.

El códice alberga seis miniaturas encerradas en las iniciales con las que comienza la serie de privilegios concedidos por cada monarca al reino de Valencia. Todas ellas aparecen enmarcadas sobre un fondo dorado. En su interior las figuras de los monarcas van adquiriendo diferentes representaciones. En todas las iniciales los fondos son enrejados con labor en oro, similares a los utilizados en la miniatura del folio 15r. del *Consolat de Mar*. Dentro del estilo podemos asegurar la intervención de más de un iluminador en la confección del manuscrito. Por un lado las figuras de los reyes de los folios I, XLII, LXI, LXIX, y CXX<sup>13</sup>, denotan similares características. En ellas los monarcas están sentados en un trono cubierto por una tela roja, a excepción del rey Pedro III el Grande, al cual lo presenta de pie. Todas las figuras presentan túnicas cortas, entalladas con un cinto, aparecen tocadas por la co-



A.M.V. «Llibre del Consolat de Mar»  
Detalle folio 22. Domingo Crespí

rona habitual para representar a los monarcas. Los rostros de todos ellos presentan barbas partidas y mantienen una postura hierática. La tridimensionalidad no es patente en ninguna de las iniciales, aunque en las de los folios LXIX y CXX el trono parece vislumbrar sin éxito una preocupación por la creación del espacio. En otra vertiente estaría la inicial iluminada del folio CLXXVI. En ella el monarca representado es Pedro IV el Ceremonioso. La inicial es de mayor tamaño que las del resto del manuscrito. Está sobre un fondo dorado y en su interior el

<sup>10</sup> 1438, agosto, 1. Valencia. La viuda de Domingo Crespí y los herederos reciben pago por trabajos atrasados. AMV, Claveria Comuna (Albaranes), J-57, f. 15

<sup>11</sup> Ver figura. 2.

<sup>12</sup> Alzira. Archivo Municipal..

<sup>13</sup> Ver figuras 3 y 4.



iluminador ha querido retratar a Pedro el Ceremonioso a caballo portando un libro en sus manos. Ello acaso nos indique el gusto por los manuscritos que el monarca tenía. En esta miniatura el artista va más allá en su concepción del espacio, aunque persisten las limitaciones claras, no consiguiendo el objetivo de tridimensionalidad. El caballo se presenta en un desmañado escorzo y sin rigor anatómico.

Por lo que se refiere a las orlas, podemos clasificarlas en dos grupos: al primero correspondería las orlas de los folios XLII, LXI, LXIX, y CXX. Todas se caracterizan por presentar el folio enmarcado por un recuadro con uso de colores azul y verde indistintamente. Alrededor de este marco el iluminador alterna las hojas de trébol procedentes de la iluminación aviñonesa, con los círculos dorados característicos de la iluminación de la Corona de Aragón. En las orlas el arcaísmo es patente. Por otro lado, se encuentran las orlas de los folios I y CLXXVI. Ambas son muy similares. Se caracterizan por utilizar el tipo de orla valenciana con todos sus elementos. Los entrelazos de las hojas de cardo, junto a los pájaros y figuras fantásticas herederos de la corriente italiana, se compaginan con las hojas de trébol de tradición aviñonesa y los puntos dorados del mundo catalán. Los colores más utilizados son el rosa y el azul, siempre con tonos pastel. En la parte inferior del folio la orla queda partida por el escudo que simboliza a la ciudad de Valencia el cual, por la diferencia en algunos detalles, nos atreveríamos a decir que se corresponden a distintas manos.

Para Villalba, este manuscrito fue mandado hacer por los Jurats de la ciudad de Alzira.<sup>14</sup> No obstante, no hay indicios claros que nos hagan pensar que esto sea cierto. En primer lugar, el libro ha sido reencuadernado junto a otros documentos que sí hacen referencia a Alzira. En segundo lugar, en el texto del manuscrito propiamente dicho no existe mención especial a la ciudad de Alzira. En otro sentido y el más importante, es la aparición del escudo del reino de Valencia en la orla. Si este manuscrito se hubiese confeccionado por mandato de los regidores alcireños, probablemente, ostentaría el escudo del municipio denotando el carácter de propiedad; al igual que sucede en *Els Usatges* de la Paeria de Lleida. No es extraño que la Bailía General del reino de Valencia contratase importantes iluminadores para miniar libros de privilegios para mandarlos a distintas zonas del territorio por mandato real. Este es el caso de Domingo Adzuara que en 1419

recibe un pago por el salario de iluminar un libro de privilegios.<sup>15</sup>

En cuanto a la autoría, este libro ha sido atribuido a Domingo Crespí o taller. Si consideramos este manuscrito de finales del siglo XIV o principios del XV y lo comparamos con manuscritos del mismo período, como por ejemplo *El Terç del crestià*<sup>16</sup>, observamos el carácter retardatario del iluminador del manuscrito alcireño. Ciertamente, las figuras regias conectan con los modelos vistos en el *Libre del Consolat de Mar*. Lo mismo sucede con las orlas de los folios I y CLXXVI. Pese a que en el *Consolat de Mar* existen elementos nuevos como los rostros surgiendo de las hojas de cardo, las embarcaciones o las figuras de niños desnudos, el estilo de ambos es semejante. Ello permite afirmar, no sin las pertinentes reservas, que el *Aureum Opus de Alzira* y el *Libre del Consolat de Mar* están realizados en el taller de Domingo Crespí.

Confeccionado por las mismas fechas que el *Consolat de Mar*, el *Liber Instrumentorum* de la Catedral de Valencia fue atribuido por Sanchis Sivera a Domingo Crespí<sup>17</sup>. Según se indica al final del texto parece ser que este manuscrito fue concluido dos años después que el del *Consolat*. El texto recoge la recopilación de los privilegios concedidos por los reyes de la casa de Aragón a la iglesia valentina. En este momento los iluminadores documentados que trabajaban en Valencia eran Pere Soler, Guillem Carbonell y Domingo Adzuara, todos ellos bajo la tutela de Domingo Crespí. Villalba ya descartó atribuir la autoría del *Liber Instrumentorum* a Domingo Crespí. Los fundamentos para continuar con esta opinión son los mismos que los que expuso la historiadora en su tesis doctoral. El estilo del *Liber Instrumentorum* se aleja de los modelos utilizados por Crespí en el manuscrito del ayuntamiento valenciano. Para Villalba el autor del *Liber Instrumentorum* recaería sin lugar a dudas en Domingo Adzuara, yerno de Crespí. La documentación valenciana deja entrever que Adzuara trabajó para la ciudad, la bailía y personajes destacados del momento como el Conde de Luna. Todo ello no hace pensar en Domingo Adzuara como un miniaturista más avanzado que Domingo Crespí.

<sup>14</sup> VILLALBA DÁVALOS, A., *La miniatura ...* cit. p.47.

<sup>15</sup> AMV. Clavería Comuna, O-7.

<sup>16</sup> Madrid. Biblioteca Nacional, ms. 1792.

<sup>17</sup> SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*. XIV, 1928. p. 29.



El tercer manuscrito atribuido a Domingo Crespí y descartado por su diferencia estilística respecto al *Consolat de Mar* es el Misal 116 de la Catedral de Valencia<sup>18</sup>. La principal miniatura que se encuentra en el folio 256 representa a un Pantocrator rodeado por cuatro evangelistas. La complejidad del estudio de la tercera dimensión nada tiene que ver con los intentos de Domingo Crespí en el *Consolat*. El rostro del Pantocrator denota un gran realismo y sentido de volumen que conectan directamente con el Misal de Reus, siendo ambos deudores de los modelos de los hermanos Serra.

\*\*\*

Por el análisis de los documentos hemos visto cómo Domingo Crespí fue un iluminador que hasta el final de su vida realizó encargos importantes. Sin embargo, la precariedad del trabajo de iluminador le indujo a emplearse en otros menesteres. El iluminador-artesano buscaba trabajos paralelos para mantener un nivel de vida decente. Así en 1396 Domingo Crespí desempeñó en la Catedral de Valencia la reparación de los encierros del edificio. En otros casos los propios iluminadores regentaban librerías en las cuales, además de proporcionar los materiales necesarios para la confección de los manuscritos, vendían libros totalmente terminados<sup>19</sup>. En varios documentos se observa cómo Domingo Crespí regentó este tipo de tiendas, actuando quizá como artista-empresario. Muestra de ello la tenemos en un documento del 19 de octubre de 1437<sup>20</sup> en el que Domingo y su hijo Narcís reciben cierta cantidad de dinero por terminar de iluminar un libro que el Baile de Valencia había dejado en préstamo. Además, en el mismo núcleo familiar se diversificaba el trabajo de manera que la producción aumentaba pudiendo percibir un sobresueldo con respecto a los encargos.

El primer trabajo que se le conoce es el *Leccioner* para Pedro el Ceremonioso. A partir de este momento, lo vemos trabajando para la Catedral de Valencia, la Ciudad y particulares. Gracias al *Llibre del Consolat de Mar*, obra conservada y ciertamente salida de su taller, hemos podido reafirmar sin reparos la atribución del *Aureum Opus de Alzira*. Además podemos definir el estilo del que suponemos uno de los más importantes talleres de iluminación valenciana de principios del siglo XV. El carácter regresivo que denotan las figuras de

las iniciales contrastan con la gracia y el avance estilístico de algunas orlas. Para comprender mejor esta afirmación es necesario recordar qué gustos se están produciendo en la miniatura catalana y valenciana del periodo. En Cataluña se confeccionan manuscritos como el *Misal de Sant Cugat*<sup>21</sup>, patrocinado por Berenguer de Rajadell (1398-1408). Para Planas<sup>22</sup> uno de los iluminadores de este manuscrito fue Juan Melec, miniaturista de origen extranjero. El misal presenta clara influencia aviñonesa. Otro manuscrito, el *Misal de Santa Eulalia*<sup>23</sup> conecta con los focos del norte de Francia, en especial con las orlas procedentes de la corte del Duque de Berry.

Por su parte en la Valencia de principios del siglo XV se ilumina el *Liber Instrumentorum*, analizado anteriormente y atribuido con reservas a Domingo Adzuara. Presenta algunos modelos procedentes del estilo de Jaume Serra en la tabla de Sigena adoptadas por Llorenç Saragossa y culminadas por Pere Nicolau. Otros manuscritos de ámbito valenciano en este tiempo son el *Breviario del rey Martín*<sup>24</sup>, *Manuscrito 81* de la Catedral de Valencia<sup>25</sup> o el *Libro de la Confraria de Santa María de Betlem*<sup>26</sup> y el *Libro de Horas Egerton*<sup>27</sup>, a cuyo autor Bohigas identifica con el maestro del *Liber Instrumentorum*<sup>28</sup>. Todos ellos presentan las características del gótico internacional caracterizado por la sutileza de las figuras, la sinuosidad de los ropajes, el estudio de la perspectiva, claramente conseguida y un gusto por el naturalismo que no se observa en la obra de Crespí.

<sup>18</sup> Valencia. Archivo Catedral, ms. 116.

<sup>19</sup> SANCHIS SIVERA, J., "Bibliografía valenciana medieval", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1930, pp. 33-56.

<sup>20</sup> Archivo del Reino de Valencia. Bailía, libro 45, f. 687.

<sup>21</sup> Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, ms. 14.

<sup>22</sup> PLANAS BADENAS, J., *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*. Estudi General. Lleida, 1998. p. 69.

<sup>23</sup> Barcelona. Archivo de la Catedral.

<sup>24</sup> París. Biblioteca Nacional de Francia, ms. Rothschild, 2529.

<sup>25</sup> Valencia. Archivo Catedral, ms. 81.

<sup>26</sup> Barcelona. Biblioteca de Catalunya, ms. 74.

<sup>27</sup> Londres. British Library. ms. Egerton 2653.

<sup>28</sup> BOHIGAS, P. "La obra del Maestro del *Liber Instrumentorum* de la Catedral de Valencia", *Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos*. 1968, p. 56.



## CONCLUSIÓN

Tras la conquista del Reino de Valencia en tiempos del rey Jaime I entre 1232-1244 existió una apertura a las nuevas tendencias artísticas desconocidas por nuestro territorio. La instalación de pobladores de la zona del Segre y otros territorios septentrionales trajo la instauración del arte de impronta catalana en todo el territorio conquistado. En los obradores locales se aglutinaron los nuevos conocimientos artísticos ejerciendo una fuerte presión sobre ellos. El comercio del libro abría una fundamental vía de relaciones y a Valencia llegaban libros procedentes de Francia e Italia, los principales focos de la miniatura medieval. Este comercio estaba favorecido por el aumento de sacerdotes o estudiantes que marchaban a estas zonas por diversas razones. El papel del mecenazgo real y urbano aceleró el proceso de asimilación de nuevos modelos que los iluminadores foráneos intentaban comprender no sin reservas. Esta asimilación fue reinterpretada por los artesanos locales dándole un carácter propio y salpicado de matices arcaicos.

En Valencia confluyen tres corrientes distintas. Por un lado la miniatura de procedencia aviñonesa. Los incesantes contactos entre la corte papal y la corte aragonesa resultaron una vía primordial en la penetración del llamado franco-gótico. A su vez, las relaciones entre ambas cortes -francesa, en especial con la del Duque de Berry y aragonesa- convirtieron a Pedro el Ceremonioso en un rey más interesado por los libros miniados de lo que fue su padre<sup>29</sup>. Al mismo tiempo, la corriente procedente de Italia irrumpía en Valencia de la mano de Ferrer Bassa, iluminador catalán heredero directo de los modelos del Trecento italiano<sup>30</sup>. Este miniaturista sentó los precedentes de la miniatura italogótica catalana ayudado por libros venidos de ese país. Ejemplos de manuscritos de estos dos períodos son *Fori et Privilegia Valentiae*, *Els Furs*, *El Llibre de Mustaçaf de València* y *el Epistolario Valentíno* entre otros. Pero pronto se inicia en Valencia la llegada de pintores venidos de otros lugares como el florentino Starnina, el flamenco Marçal de Sax o Llorenç Saragossa, procedente de Cataluña y encargado de dar a conocer el quehacer de los hermanos Serra.

Entre este panorama se encuentra Domingo Crespí, miniaturista valenciano documentado en Valencia entre 1383-1438. De la vida de Domingo Crespí podemos llegar a las siguientes conclusiones.

Primero, establecemos una longevidad de alrededor de unos setenta y cinco años para nuestro artista si seguimos las siguientes premisas. La acotación documental va de 1383, momento de la noticia de su primer trabajo conocido hasta 1438, momento en el que ya ha muerto. Esto supone unos cincuenta y cinco años al menos, según las fechas. Si tenemos en cuenta que en 1383 realiza un trabajo para el rey Pedro el Ceremonioso, Domingo tendría al menos veinte años<sup>31</sup>. Si a los cincuenta y cinco años le añadimos los veinte anteriores suman un total de setenta y cinco años aproximadamente.

Segundo, Domingo Crespí estuvo casado dos veces. El primer matrimonio fue con Isabel Tost. De esta unión nacieron cuatro hijos documentados. Dos de ellos, Narcís y Galcerán, quedarán vinculados como clérigos a la Iglesia. En ocasiones, el segundo de ellos ayudaba a su padre en su trabajo de iluminación. Leonard Crespí se alzaría como uno de los más importantes iluminadores del siglo XV, cuyos trabajos llegaron a la Corte de Alfonso el Magnánimo; y la única hija Bertomeva, contrajo matrimonio con Domingo Adzuara, iluminador de libros.

Tercero, la procedencia del origen de la familia Crespí se localiza en Altura, confirmada por varios documentos que relacionan al artista con esta localidad. Domingo tendría, al menos, dos hermanos: Joan y Pere. Este último aparece también vinculado al mundo de la miniatura. La buena situación económica y su estabilidad le llevaron a alcanzar una posición desahogada que le proporcionó la posesión de varias casas. Esta condición respetable está respaldada por la importante actividad artística que mantuvo a lo largo de su larga vida.

Por último, la relación al menos con dos pintores conocidos, Francesc Serra II y Martí Mestre, induce a pensar que Domingo Crespí mantuvo contactos

<sup>29</sup> PLANAS, J. "Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana del estilo Internacional y su proyección en el Reino de Valencia" *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres 3-6 Octubre de 1990, Mérida, 1992, pp. 119-127.

<sup>30</sup> Sobre este iluminador cabe recordar, entre otros, la reconstrucción de su personalidad realizada por YARZA, J. *La pintura española medieval: el mundo gótico. La pintura española*, Vol. I, Milán, Ed. Electa, 1995, p. 88-91.

<sup>31</sup> Según los *Furs de València*, la mayoría de edad se adquiría a los 20 años. Ver *Furs de València*. Barcelona. Ed. Barcino, 1974. p. 215, rúbrica XIII.



directos con artistas de su campo<sup>32</sup>. Tenemos asimismo el conocimiento de la probable estancia de este iluminador en Florencia<sup>33</sup>. Este hecho convierte seguramente a Domingo Crespí en un hombre preocupado por su trabajo, afanoso en busca de nuevas técnicas, nuevos modelos que le permitan evolucionar en su trabajo: la iluminación de manuscritos.

En el plano artístico, en 1407 contrata el *Llibre del Consolat de Mar*, manuscrito capital por conservarse hoy día. Se trata de un encargo efectuado por los jurats de la ciudad de Valencia. Es una compilación de los textos jurídicos valencianos primordiales para el comercio y tráfico marítimo de la Valencia medieval. La documentación sobre este libro da a conocer el grupo de artistas que llevó a cabo su confección: el escriba Jaume Gisbert y el iluminador Domingo Crespí. De sus miniaturas se deduce la intervención de -al menos- tres manos distintas. Es por ello por lo que consideramos esta obra más de taller que de un iluminador solo. De nuestro estudio podemos extraer las siguientes conclusiones.

En cuanto a su obra, Crespí fue un iluminador considerado en Valencia según lo confirman los documentos actuando como iluminador real en un caso y en dos para la ciudad de Valencia. En su estilo observamos un arcaísmo en la confección de las figuras y en la resolución del espacio que en nada se asemeja a la miniatura de ese periodo internacional (hacia 1390-1440). Si consideramos que la intervención de Crespí en los manuscritos se reduce a la decoración de las iniciales, debemos enmarcar a este artista como un iluminador de segunda fila, procedente de talleres de tendencia popular.<sup>34</sup> Por otro lado, si Domingo Crespí hubiera iluminado las iniciales y orlas de los folios 16, 22, 95, 100 del *Consolat de Mar* o las de los folios I y CLXXVI del *Aureum Opus de Alzira* estaríamos ante un iluminador de cierta calidad que busca progresos en técnica y en estilo. Nosotros, al igual que la Dra. Villalba, nos inclinamos a pensar en esta segunda hipótesis como la acertada. Los factores que nos llevan a pensar ello son los siguientes. Por un lado que el rey Pedro el Ceremonioso le encargase un manuscrito a Domingo Crespí, cuando el propio monarca había tenido a sus servicios artistas de la calidad de Ferrer Bassa. Además, el estilo de Crespí debió de ser elogiado puesto que la ciudad de Valencia, gran mecenas del arte valenciano del siglo XV, se convierte en patrocinadora de dos manuscritos suyos: *El Llibre del Consolat de Mar* y *Els Furs Nous*. A ello se suman los encargos efectuados por la Catedral de Valencia

y altos cargos eclesiásticos; todo esto invita a suponerle un iluminador competente y no muy alejado de las formas que se producían en Valencia.

La trascendencia de Domingo Crespí dentro de la iluminación valenciana se justifica por la repercusión de su taller en el mundo librario. El taller medieval se caracterizaba por transmitir el oficio de padres a hijos durante varias generaciones y, especialmente, cuando poseían un obrador, instrumental específico y clientela fija que asegurase esa continuidad. A este taller estaban adscritos artesanos como su yerno Domingo Adzua, también conocido como el maestro del *Liber Instrumentorum*, o su hijo Leonard Crespí; éste como autor del *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*<sup>35</sup> se sitúa como uno de los mejores iluminadores de toda la Corona de Aragón de la primera mitad del siglo XV.

Tras estas pruebas proponemos a Domingo Crespí como un iluminador clave para la miniatura valenciana de finales del siglo XIV y principios del siglo XV. Mediante su taller estableció las bases para el desarrollo de una miniatura autóctona continuada por su hijo Leonard Crespí. Aunque de su estilo concreto no tenemos noticias pensamos que Domingo Crespí fue un artesano que vivió en un periodo de la historia del arte en el que las corrientes italianas, francesas y catalanas confluyeron a la vez. La resistencia de muchos artesanos al cambio de estilo ralentizó el avance estilístico. Domingo Crespí tuvo que conocer estas nuevas corrientes que se aglutinaron en su taller, siendo reinterpretadas por él con ciertas reminiscencias de

<sup>32</sup> En este sentido, es preciso recordar a Martí Mestre y a Francesc Serra II como pintores activos en el mismo periodo que nuestro iluminador. Si bien de Martí Mestre no tenemos conocimientos sobre su obra, no sucede lo mismo con Francesc Serra II. Éste artista estuvo directamente vinculado al taller de los hermanos Serra ya que fue uno de los hijos de los Serra, trasladado a Valencia por decisión real. Su estilo presenta una procedencia de la pintura gótica catalana con rasgos italianos procedentes de los Basa. En alguna ocasión se ha vinculado a este autor con la enigmática figura del Maestro de Villahermosa. Vid. Lloch, S. "Pintura italogótica valenciana", *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*. Vol. XVIII. Ayuntamiento de Barcelona, 1967-1968, p.64.

<sup>33</sup> 1424, julio, 24. Valencia. Domingo Crespí actúa como procurador de su hijo. Según el mismo documento el acta de procuración se realizó en Florencia A.P.P.V., *Protocolo Bertran d'Artés*, núm. 21170. Proyecto Pere Nicolau.

<sup>34</sup> VILLALBA DÁVALOS, A., *La miniatura ...* cit. p. 63.

<sup>35</sup> Londres, Biblioteca Británica, Add. ms. 28962.



periodos anteriores. Su obra se centra en el *Consolat de Mar* y el *Aureum Opus de Alzira*. De su taller surgirán los grandes maestros de la mitad del siglo XV

como Leonardo Crespí y Domingo Adzuara. Su mérito más que en su estilo radicó en su labor como maestro.

## B I B L I O G R A F Í A

- ALCAHALÍ, Barón de. [RUIZ DE LIHORY, J], *Diccionario biográfico de artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech. 1897.
- ALEIXANDRE, F., *La ciudad de la Memoria. Los códices de la Catedral de Valencia*. Catálogo de la exposición. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- ALMARCHE, F., "Leonart y Domingo Crespí, miniaturistas valencianos del siglo XV", *Archivo de Arte Valenciano*, 1920.
- AVRIL, F., *Manuscrits enluminés de la Peninsule Ibérique*. París, Bibliothèque Nationale, 1982.
- BOHIGAS, P., *Ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña*. 3 vols. Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1960.
- CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1956, 1965, 1966, 1968, 1971.
- CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, 1963, 1965, 1972.
- PLANAS BADENAS, J., "Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana de estilo internacional y su proyección en el Reino de Valencia". *VIII Congreso Español de Hª del Arte*. Cáceres 1990.
- RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura catalana mig-eval*. Vols. I-II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921.
- SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia" *Estudis Universitaris Catalans*, 1912.
- SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*. Tip. L'Avenç, Barcelona, Massó, Casas & Cia, 1914.
- SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia" *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, 1929, 1930, 1931.
- VILLALBA DÁVALOS, A., "Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespí". *Archivo Español de Arte*, 1958.
- VILLALBA DÁVALOS, A., *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia, Ed. Alfonso el Magnánimo. 1964.
- YARZA, J. *La pintura española medieval: el mundo gótico*. *La pintura española*. Vol. I, Milán, Ed. Electa, 1995.







# EL GREMI DELS ARGENTERS DE XÀTIVA I LA CUSTÒDIA DEL CORPUS DE LOPE DE SALAZAR

AGUSTÍ VENTURA CONEJERO

*Cronista oficial de Xàtiva.*

THE SILVERSMITH GUILD OF XATIVA AND THE CORPUS MONSTRANCE OF LOPE DE SALAZAR. The present article deals about two totally independent silversmithing themes; the first is the hitherto unknown royal privilege which Jaime II gave to the silversmiths of Xàtiva, by which they were given permission to engrave the town coat of arms in their works. The second one is about the maker of the Corpus Monstrance of Xàtiva, the Valencian silversmith Lope de Salazar.

It is known that Valencia had a privilege given by Jaime II in 1298, which authorized the silversmiths of the city to place the coat of arms in their silver. Morella had been given a similar privilege by the same king on 8th August, 1320, and San Mateo village, on 10th June, 1393, by the king Juan I.

Now we are adding the name of Xàtiva to that list of cities because, as it was the second city in the Valencian reign, the king Jaime I bestowed upon the city this privilege on 3rd January, 1310. (Files of the Aragon Crown in Barcelona, section Jaime II royal letters, box 30, number 3807, Chancellery register 206-207, p.181, and some other later confirmations).

In this document it is explained how the grandson of the Conqueror orders Jaume de San Boi, inhabitant of Xàtiva, to mark and distinguish the silver that the silversmith Joan Castelló was going to export to Valencia, ordering him to engrave the coat of arms of Xàtiva in the silver.

The only example known up to now was the gothic processional cross of Enguera, from the XIV century. In its reverse, circling the center, we can see three coats of arms of Xàtiva, with the inscription "Xati". Then some well-known silversmiths are mentioned, which names also appear in Argenteria street.

In the second part we have the document of the Valencian Reign Files (section clergy, book 2488, p.35) from 27th May, 1502. The governor and ten distinguished citizens of the city pay Lope de Salazar, Valencian silversmith, a censal of twenty-one coins (sueldos), which was the price, or part of the price of the silver Monstrance, that was being manufactured for the Xàtiva church at that time.

According to the information that we possess, Lope de Salazar lived in Valencia from 1487 until 1508, year in which he died.

The date of the Monstrance, 1502, could confirm the legend that it was made with the first silver that came from America, which Colon gave to the Catholic King and Queen as a present. They gave it to Alejandro VI Borja, who was born in Xàtiva. He could have given it to his natal city for the making of the Monstrance. There isn't any reliable information about this because in those moments, between 1492 and 1503, the Pope Alejandro VI was in the Vatican city. This information was thus included in the Commemorative Exhibition of the IV centenary of the Discovering of America, held in Madrid in 1892. A list of some people from Xàtiva that were part of the court of the Borja Pope was added at the end.

**E**l present article té com a objectiu tractar dos temes totalment independents, el primer és donar notícia del privilegi reial inèdit de Jaume II, pel qual es concedia als argenters de Xàtiva la possibilitat de gravar les armes de la ciutat en les seues produccions, com de fet van fer en l'únic exemple conegut fins ara la Creu gòtica d'Énguera, i el segon donar notícia també de l'autor de la custòdia del Corpus de Xàtiva, que va ser l'argenter de València Lope de Salazar.

## I

El rei Jaume II en 3 de gener de 1310, ordena a Jaume de Sant Boí, veí de Xàtiva, per a que marque o contraste la plata que anava a traure d'allí per a València Joan de Castelló, argenter d'aquella ciutat, manant-li que pose en la marca les armes de Xàtiva,

i que tinga tant de valor com la marca de la ciutat de València en totes les terres de la Corona d'Aragó. Ací tenim, doncs, els noms primers documentats de dos argenters de Xàtiva. El privilegi, que publiquem tpt seguit es troba a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cartes reials de Jaume II, caixa 30, carta n° 3807, i també en ACA, Reg. 206-207, fol. 181, de la mateixa data, i en la confirmació de 1316, en ACA, Reg. 214-215, fol. 242:

*Jacobus Dei gratia Rez Aragonum, Valencie, Sardinie et Corsice comesque Barcinone ac Sancte Romane Ecclesie vexillarius amirantus et capitanus Generalis.*

*Fidelissimo Jacobo de Sancto Baudilio, vecino Xative, salutem et gratiam.*

*Ad instantiam et humilem supplicationem nobis exhibita per Johanem Castilionis, argentarium habitantem in dicta villa Xative, volentes de benignitate regia providere eius laboribus et expensis, quos et quas ipsum oppor-tebat*



*sustinere et facere frequenter pro faciendo marchare sua opera argentea, quae ipsa dicta habebat mittere apud civitatem Valencie, cum non esset aliquis in dicta villa Xative, qui ea marchandi potestatem haberet, vobis, sufficiencia et legalitate vestra confisi, per presentes committimus ac concedimus potestatem marchandi opera quaecumque argentea per dictum argentarium facienda in dicta villa Xative, qui cognoveritis etiam argenti fini et legalis, ut in civitate Valencie est sic assuetum.*

*Volumus autem quod in marcha huiusmodi SIGNUM DICTE VILLE DE XATIVA apponatis. Nos autem marcham ipsam tam auctorem habere volumus, quam habet marcha civitatis Valencie in partibus omnibus terre nostre.*

*Datis Xative III nonis Januariis anno Domini MCCC decimo.*

### LA CREU GÒTICA D'ÈNGUERA

És l'únic exemple conegut fins ara de la utilització de les armes de Xàtiva per part del gremi dels argenters de la ciutat. Amb motiu de la restauració d'aquesta creu feta per l'orfebre valencià N'Antoni Piró, hi es va descobrir aquesta marca, com declarava En Josep-Lluís Gil Cabrera, de la Direcció General del Patrimoni artístic al diari LEVANTE, el 13 d'octubre de 1996:

*"El derecho a poseer punzón y marcar la producción de los plateros valencianos, durante la Edad Media estaba regulado por privilegios reales otorgados a ciertas ciudades, donde la producción de objetos de plata y oro era muy importante."*

Així València havia obtingut el privilegi de Jaume II en 1298, Xàtiva en 3 de gener de 1310, segons el privilegi que hem publicat, Morella en 8 d'agost de 1320 del mateix rei, i la vila de Sant Mateu el 10 de juny de 1393, del rei Joan I.

*"No es difícil encontrar las marcas -afegeix Gil Cabrera- en número de tres, que se encuentran repartidas por todo el reverso, en el árbol inferior, en el árbol superior y en el brazo izquierdo... Recordé que en el escudo de la ciudad de Xativa, en la versión medieval que aparece en la Cruz procesional gótica de esmaltes, atribuida a Pere Bernés, o mejor en las tablas de artesanado de la iglesia parroquial de San Pedro en Xativa, figuran dos castillos, uno superior y otro inferior, unidos por una muralla y un portal central en la zona más baja de ésta, del que sobresale una señora. Nos hallabamos ante una estilización de dicho escudo y al momento las letras se nos presentaron nítidas..."*



*Creu processional d'Ènguera, segle XIV o XV, posterior en tot cas al privilegi reial de marcar l'escut de Xàtiva en 1310.*

*En caracteres góticos donde se mezclan mayúsculas y minúsculas se lee "Xati". Pronto nos dimos cuenta de las trascendencia del hallazgo. No solamente significaba que dicha cruz había sido marcada y fabricada por un platero residente en Xativa, sino que el hecho constataba que la actividad de los plateros de dicha ciudad era muy importante, al punto que los jurados setabenses así como la organización gremial de los plateros exigieron la creación de un marchamo, que garantizara la calidad y la honradez de los plateros locales y a la vez que dicha marca comportara unos ingresos a las arcas municipales en concepto de tasas o arbitrios."*

En un fulletó de 22 pàgs. Editat en 1997, per la Conselleria de Cultura, el mateix Gil Cabrera ampliava aquestes dades, fent la descripció de la Creu. Afegeix també en pàg. 6, que

*"la macolla está formada por dos cuartos de esfera acoplados, que adoptan forma hexagonal, en cuyo punto de unión, en los centros de cada una de las caras, presenta*



*cabujones romboidales con placas esmaltadas con motivos heráldicos alternos, que el Sr. Jimenez Piqueras identifica como el de la Orden de Santiago (Cruz latina rematada por cuatro veneras) y el del comendador de Enguera D. Pedro Juan Perez del Castellar (un castillo con tres torres)".*

En pàg. 18 afegeix:

*"De los plateros conocidos documentalmente en Xàtiva durante el periodo que estudiamos, último tercio del siglo XIV y primera mitad del XV no existe obra suya, a excepción de la Cruz procesional de esmaltes de la Colegiata de Xàtiva, atribuida a Pere Bernés. De los demás sólo conocemos sus nombres y cronología en Xàtiva a través de los documentos que hasta ahora se han exhumado de los archivos históricos: Pere Bernés (1364-1400), Joan Aliaga (1401), Jaume Pintor (1406), Guillem Miralles (1424) y Dídac Rodríguez (1428-1429). Pudo ser alguno de ellos quien realizara la cruz procesional de Enguera o bien algun otro del que todavía desconocemos su nombre y su producción."*

Per l'amabilitat del rector d'Enguera, N'Emili Úbeda, el 9 de setembre de 2000 el qui susbscriu, juntament amb Josep Lluís Cebrià i Adolf Garcia, tinguerem ocasió de veure de prop l'esmentada creu. Les seues mesures son 41 cm. D'amplària dels braços, la macolla 21 cm. I la creu pròpiament 54 cm., en total d'altura 75 cm. Les escenes que s'hi troben representades son:

A l'anvers o a l'endret, en la placa central el Pare Etern, i als quatre braços personatges relacionats amb la Redempció de Jesucrist, o testimonis de la seua mort, presents al Calvari. En el braç sobirà o de dalt, el pelicà, amb tres fillets, símbol de Jesucrist, que dona la vida pels altres. En el braç jussà o de baix, Adam eixint del sepulcre en actitud de recollir la sang redemptora dins un calze. Cal tenir en compte que la creu en el calvari, segons llegendes cristianes antigues, s'havia situat sobre una calavera, i que aquesta era la tomba del propi Adam, ja que per aquest el primer home va entrar el pecat al mon, i per Jesucrist el darrer home ha entrat la salvació, tancant-se tot un cicle. Així mateix la fusta de la creu és la del propi arbre del Paradís, pel fruit prohibit del qual va venir la desgràcia als humans: aquesta fusta fou per tant pecat i salvació. Així en la litúrgia del Divendres Sant, una de les estrofes que es canten davant la Vera Creu diu així:

*De parentis protoplasti fraude Factor condolens,  
quando pomi noxialis in necem morsu ruit:  
ipse lignum tunc notavit damna ligni ut solveret.*

*Dulce lignum.*

*"Condolent-se el Creador de l'error del primer pare (Adam),*

*quan per menjar el fruit vedat en la dissort d'enfonsava,  
ell ja l'arbre assenyala, per guarir els danys de l'arbre.  
Arbre dolç"*

Pensem que la veneració de la Vera Creu, ja es celebrava el divendres Sant en els anys 381-384, en que la monja Egeria estava a Jerusalem, segons la seua "Peregrinatio", cap. 37 (Edició "Bernat Metge, Barcelona, 1986)

Sant Pau, en la Carta als romans, 5, 12, explica com el cicle que va començar en Adam, ha acabat en Crist:

*"Per obra d'un sol home va entrar el pecat al mon, i amb el pecat hi entrà també la mort".*

I ara tornant a la creu d'Enguera, en el braç de la dreta Sant Joan Evangelista assegut, i en el braç de l'esquerra, Maria Dolorosa, asseguda, "*Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa*", "*plorant a la vora de la creu*" els dos testimonis presents a la mort de Jesucrist, segons el relat de l'evangeli de Sant Joan, 19, 26.

Al revers de la Creu, dins la placa central també el Pare Etern, i als quatre braços els símbols dels quatre evangelistes. Al braç sobirà o de dalt, l'Àguila, símbol de Sant Joan Evangelista, al braç jussà o inferior, l'àngel, símbol de Sant Mateu. Al braç de la dreta, el lleó de Sant Marc, i al braç de l'esquerra, el toro o bou de Sant Lluç.

## EL GREMI DELS ARGENTERS

A la ciutat de València, el rei Alfons el Magnànim va atorgar les ordenances del gremi d'argenteres el 12 d'abril de 1418, segons l'estudi publicat per Francesc de Paula Cots Morató a la revista Saitabi, n° 46, 1996, pàg. 347-357, de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València. No sabem encara quan es constituiria el gremi de Xàtiva, i si s'aprovarien ordenances, potser després de València. El fet és que el patró dels argenteres era

S.Eloi, com també dels traginers i dels menescals o veterinaris, ferrers, ferradors i manyans i metal·lúrgics en general. Nascut a Llimotges (Occitània), ministre del rei Dagobert i bisbe de Noyon (França) prop de



Sant Quintin i Amiens (Jacobo de la Voragine, II, 980 i Pilar Pedraza, Barroco efímero, 1982, pàg. 294). Els argenters començaven l'any plater el dia 25 de juny, dia de la nativitat de Sant Eloi, i acabaven el 24 de juny de l'any següent, segons Francesc Cots (Saitabi 1996, pàg. 166). Els argenters del regne de València, que abans estaven en gremis de distintes ciutats, s'agrupen als de la ciutat de València en 1690. No sabem si relacionar tot açò amb el Sant Eloi, que figura en una taula de la dreta del retaule major de Sant Feliu. Quan publicarem el llibre "**L'Església de Sant Feliu de Xàtiva**", en 1979, pàg. 72, van creure seguint equivocadament a D. Elias Tormo, que es tractava dels sants metges Cosme i Damià, però ja el professor Herwarth Röttgen, en una visita a la ciutat en 1995, ens va advertir que aquesta taula representava a Sant Eloi. Efectivament es tracta del miracle en que S. Eloi, cura i trasplanta la pota a un cavall. La presència del sant en un retaule tan important del segle XV, pagat per la pròpia ciutat en l'altar major de Sant Feliu podria voler significar la importància del gremi dels argenters o dels traginers i ramaders a Xàtiva.

De moment apart dels ja esmentats coneguem per documentació els següents argenters a Xàtiva:

**JAUME PINTOR** està documentat a Xàtiva en 1413, fent un calze per al castell (ARV MR, 3016, fol. 202):

*"Item costa un calze d'argent d'en Jacme Pintor, argenter per a l'església del castell menor, comí no n'hi ha gués sino d'estany, 125 sous"*.

Aquest Pintor er d'una família conversa de la juderia ja que en el Morabetí de de Xàtiva de l'any 1408 (ARV MR, 11.802, fol. 65) figura **Lluís Pintor** e sa mare en la vila Nova (= antiga jueria) i el mateix anys figuren com a argenters en **Pere Pintor**, en **Jacme Pintor**, convers, que deu ser aquest; aquesta família va donar nom a l'alqueria del Pintor en l'horta de Meses, i un descendent d'ell fou metge del papa Alexandre VI.

Al mateix morabetí trobem altres argenters com en **Guillem Miralles**, argenter de la parròquia de Santa Maria (fol. 33), en **Bartomeu**, argenter en parròquia de Santa Tecla dins los murs (fol. 46)), i dos argenters més en la parròquia de Santa Tecla, fora dels murs, en les Barreres, en **Joan Gasc** i en **Vives** (fol. 53); aquests dos darrers podrien estar al carrer de l'Argenteria, que estava en aquest barri.

El ja esmentat Guillem Miralles, argenter, "civis Xative", el 18 de juliol 1424 firma "apoca ratione

adobi per me facta in pondero regali eiusdem civitatis" (Sanchis Sivera, la orfebreria valenciana en la edad Media, RABM, 1922, pàg. 622)

Sanchis Sivera (ibidem, pàg. 249) parla d'un argenter, **Joan de Salamanca** que fa per als jurats de Castelló de Xàtiva "una creu de plata, el 31 de març 1410.

El mateix autor (ibidem, pàg. 632) esmenta també a **Diego Rodriguez**, argenter de Xàtiva en 28 setembre 1429, i del qual amb data anterior a 1428, trobem les següents dades:

*"Doní an Diego Rodríguez, argenter de la ciutat de Xàtiva, en açorriment de la fayçó de unes alcalades e guar-niment de capçanes ginetes, que fa per servey del dit Senyor Rey, 1100 sous; per la compra de 4 marcs d'or, los quals han a servir per unes alcalades genetes e altres arreus moriscs per servey de dit senyor, 3.180 sous; per raó de certes capçanes e alcalades ginetes d'aur de diverses leys (ARV, Mestre Racional, C. 8773, fols. 175 y 183, C, 8774, fol. 147)*

## EL CARRER DE L'ARGENTERIA I LA CONVERSIÓ FORÇADA DELS MOROS

A finals del segle XV, i no sabem si abans, els argenters els trobem concentrats en el carrer que encara avui es diu de l'ARGENTERIA, situat entre la Plaça de Sant Jaume del Barri de les Barreres i el Raval de Sant Joan, vora la sèquia de la Vila. En aquest carrer vivia en 1468 En Galcerà Torregrossa:

*"Unes cases e obrador fora los murs de la ciutat de Xàtiva, en la Parròquia de Santa Tecla, en la partida de les Barreres. E les dites cases antigament eren dos molins, un fariner e altre arrocer. E de present lo fariner vers la porta major e entrada, que és de largària 31 palms e de amplària 23 palms. E afronten ... ab sèquia de la Vila e ab via publica... cases d'en Galcerà Torregrossa, argenter, e ab port del dit en Bernat Lagària, e a les espatles, e ab carrera pública de la Argenteria"*.

(ARV, MR, 10.228, any 1468, capbreu de Censals reals, sense foliar)

Aquest Galcerà Torregrossa podria ser descendent d'un Joan de Torregrossa, que en el morabetí de 1408 (ARV MR 11.802, fol. 56) viu a les Barreres. Però n'hi ha un altre del mateix nom i cognoms en el mateix morabetí (Ibidem, fol. 64) que és segurament convers, ja que viu en la Vila nova, o antiga jueria, aquest hauria donat nom a l'alqueria d'en Torre-



grossa, en la partida de la sèquia de la Vila, perquè en el morabetí de 1421 (ARV MR, 11.780, fol. 14) diu: "Lo quarter de la Torre d'en Torregrossa, com paga en la Vila Nova de Xàtiva i ara ... en Joan Torregrossa".

Probablement dos argenters, fills o descendents d'aquest Galcerà Torregrossa protagonitzen un avallot contra la Moreria de Xàtiva en temps de la Germania, en 1520, no oblidem que el carrer de l'Argenteria estava baix i al costat d'aquesta. Es tracta de la declaració de Jerónim Català, un morisc xativí en un procés contra ell, el 9 de desembre de 1523 (AHN, Inq, leg. 550, c.10) citat per **Tulio Halperin Donghi, Un conflicto nacional, moriscos y cristianos viejos en Valencia, Alfons el Magnànim, València, 1980, pàg. 138:**

*"En 1520, artesanos ricos en las Germanias, arrastraban a la plebe a obligar a convertirse a los moriscos. En Xàtiva según el relato de un morisco prisionero de la inquisición, son DOS PLATEROS los que comunican un curioso ultimatum a los moros encerrados en su barrio amurallado:*

*"en la moreria de Xàtiva oí fer una crida en que deia que tots los forasters moros de los senyors so pena de la vida, que buidassen la moreria i ansí haver oïda dita crida, vingueren a la moreria Jaume Torregrossa i Galcerà Torregrossa, argenters de Xàtiva dient quals son los moros de los senyors, que los volen fer cristians, i si no'ls daven entrà ja en la moreria a matar-os i saquejar-os si llavores los moros principals de la moreria de Xàtiva, feren exir los moros forasters i ansí se han ido bautizar los moros forasters ab la multitud de la gent que allí estava. E no pres a cap de dos jorns los soldats tornaren a la moreria e digueren a los moros que's tornassen cristians, i los moros deien, que ja tots estaven ab crida feta, y lo capità dixoles que vinguessen salvos y seguros y pobllassen la moreria... i los moros tancaren les portes de la moreria i se feren forts, si llavores los soldats pegaren foc als portals i derribaren la muralla"*

*Derribada la muralla, los moros ofrecen a los soldados*

*"que els donarien lo que voldrien, ço és no's fesen cristians, puix lo rei non manava".*

*Pero precisamente es eso lo que exigen los soldados. Se resignan los moros a su destino,*

*"Y ansí en Jaume Torregrossa alçó la espada, e dix ja son contents de fer-se cristians. Tornó-se".*

*Y se marcharon los soldados y fueron poco a poco los moros a bautizarse a la Seo de Xàtiva."*

Al carrer de l'Argenteria ja no quedaven argenters en 1794, ja que en el impost del "Equivalent" d'aquell any, conservat a l'Arxiu Municipal, dels 75 veïns del carrer, 40 eren llauradors, 7 teixidors, 5 jornalers, 5 assaonadors, 2 espardenyers, 3 corredors de bestiar, 1 sabater, 1 sagnador, 1 fuster, 1 moliner, 1 obrer de vila, 1 sastre i 1 hortolà. No sabem si els obradors d'argent els han transformat els 3 ferrers o els 3 calderers.

## ALTRES ARGENTERS

Al segle XVI o XVII, encara hi havia argenters a Xàtiva, Vicent Alfonso en 1579 (ARV, Clero, 3756, fol. 119), Pere Navarro en 1616 (ibidem, fol. 140) i Vicent Oller en 1623 (ibidem, fol. 197)

I passem ara al tema de la Custòdia del Corpus.

## II AUTOR I DATA DE LA CUSTODIA GÒTICA DEL CORPUS

En l'edició comarcal del Levante de 9 d'agost de 2000 donarem notícia de la important troballa de l'orfebre i la data de fabricació de la custòdia gòtica del Corpus de Xàtiva, anomenada per tradició popular del papa Alexandre VI. Es tracta d'un censal de 27 de maig de 1502 (ARV, Clero, llibre 2488, fol. 35), en que el lloctinent de governador "dellà de Xúquer", Francesc Lluís Bou, i altres 10 personatges de la ciutat, 2 cavallers, 6 canonges i 2 juristes, s'han carregat un censal anual de 21 sous, per a pagar al honorable Lope de Salazar, argenter de la ciutat de València el preu o part del preu de la Custòdia d'argent, que en aquell moment està fent per a l'església de Xàtiva, la qual encara no està acabada:

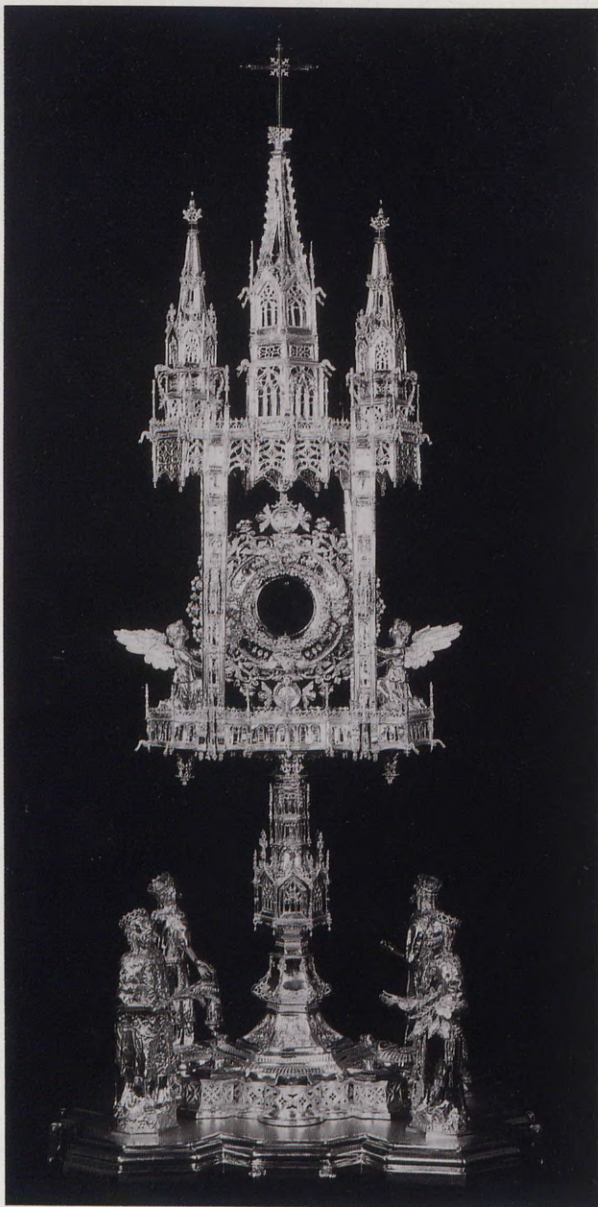
*"... Ad opus solvendi et paccandi honorabili LOPE DE SALAZAR, ARGENTERIO, civi Valencie pretium seu partem predictae CUSTODIE ARGENTII, quem pro dicta ecclesia et civitate Xative perfacit, quequidem custodia nondum perfecta est."*

Publicarem ara el document complet, i després farem els comentaris pertinents.

*"27 maig 1502.*

*Nos Franciscus Ludovici Bou, miles, regius consiliarius et locum tenens gubernatoris in regno Valencie citra Chucarum nomine meo proprio, Petrus Semboy Despuig, miles, ausiasus Despuig, domicellus, Franciscus*





*Custodia del Corpus de Xàtiva (en blanco y negro) Fototeca del Museu de l'Almodí de Xàtiva, per cortesia del seu Director Mariano Gonzalez Baldoví.*

*Sepulcre, Nicolaus Sepulcre, Jacobus Despuig, Mateus Vilaplana, Gaspar Sabater et Gaspar de Casanova canonici prebendati ecclesie Collegiate dicte civitatis Xative nominibus nostris propriis, Ludovicus Borrell legum doctor et Johannes Miquel notarius, omnes habitatores dicte civitatis Xative ad opus solvendi et paccandi honorabili LOPE SALAZAR ARGENTERIO, civi Valencie pretium seu partem predictae CUSTODIE*

*ARGENTI, quam pro dicta ecclesia et civitate Xative perfacit, quequidem custodia nondum perfecta est, scienter et cum hoc publico instrumento nomine eorum simul et quicumque nostrorum in solidum damus et vendimus vobis magnifico Gaspari de Casanova, canonico et síndico dicte Collegiate ecclesie ad opus distributionis matutinarum dicte Collegiate Ecclesie presentis VIGINTI UNUM SOLIDOS monete regalium Valencie censuales, rendales et annuales sine laudimio et fatica francos, quitios et transmissione presentis contratus, quos vobis et vestris carricamus, imponimus et assecuramus personaliter et expresse in et super quodam hospitio mei dicti Petri Semboy franco et quitio, sito et posito in parroquia Sancte Marie dicte civitatis Xative IN PLATEA VULGO DICTA DE SANTA LUCIA, confrontato cum hospitio Joannis Arnau, cirurgià, cum hospitio Joannis Codina panni paratoris et cum dicta platea et cum duabus viis publicis,*

*Item in et super quodam troceo terre vinee mei dicti Mathei Vilaplana, sito et posito in horta dicte civitatis Xative in partita dels GARCETONS, confrontato cum terra Luce Pardo, notario infrascripto, cum vinea Joannis Pardo, semita mediante, et cum terra vinee Antoni Spelto,*

*Item et super omnibus illis CCL solidis censualibus rendalibus et annualibus, quos anno quolibet michi dicto Guillermo Martorell perfaciunt universitas et singulares Morerie dicte civitatis Xative, qui michi per sindicum dicte morerie vendidit et originaliter caricati fuerunt precio trium mille sexcentos quinquaginta (= 3.650) solidorum cum instrumento per discretum ... notarium sub die ... mensis ... anno a Nativitate Domini M ... et generaliter in et super omnibus bonis et juribus nostris et franquis, renunciantes nos et nostri vobis et vestris anno quolibet omnes simul et quilibet nostrum in solidum solvere et paccare promittimus in uno tantum solutione sive pacca... die 27 mensis Madii incipiendo prima solutione die 27 mensis madii primo venturo et sic deinde anno quolibet in dicto termino...*

*(Nota baix al marge: "a 15 set. 1512... lo dit censal per la mitat 1.7...)*

*(Fol. 35vº) ... pretio quatordecim (= 14) librarum...*

*Testes Bernardus Olomar, civis, et Jacobus Alcanyis in artibus et medicina magister, Xative civis, quo ad firmam dictorum Guillermi Martorell, Petri Sentboy, Ausie Puig, Nicolai Sepulcre, Jacobi Despuig, Gasparis Sabater, Gasparis de Casanova et Joannis Miquel et quo ad firmam dictorum Francisci Sepulcre et Matei Vilaplana, qui firmarunt Xative die prima mensis Junii dicti anni 1502, fuerunt et Joannes Martí, domicellus, et Ludovicus Torrozella, presbiter Xative...*



*Fiat apoca de dicto pretio reali numerando et ponderando, quod de voluntate et in presentia dictorum venditorum, fuit traditum et ipsum recepit in notario et testium sub... et presentia dictus LOPE SALAZAR in pacto rato et... dicte CUSTODIE, quod quidem pressit ex quitamento facto per Antoni Candel viginti solidorum censualium, venditores et originaliter carricatores omni instrumento recepto per discretum Franciscum Sabater notarium sub die tercio mensis Decembris anno a Nativitate Domini 1484 et ex quitamento 20 solidorum censualium, quos quitavit Ludovicus Domingo decretorum doctor”.*

## COMENTARIS ENTORN DEL DOCUMENT

A més del governador, els 10 personatges que es carreguen el censals son dos cavallers Pere Sentboi Despuig i Ausias Despuig, noble família xativina emparentada amb el Lluís Despuig, que en 1474 era virrei de València, en el certamen de les “Obres i trobes de la Verge Maria” i que està documentada a Xàtiva fins a finals del segle XVII. Els 6 canonges de la Seu son Francesc i Nicolau Sepulcre, Jaume Despuig, Mateu Vilaplana, Gaspar Sabater i Gaspar de Casanova. Aquest darrer com a síndic és el que posa el capital que eix de les rendes de matines de l'església Col·legiata. Segurament seria parent, potser germà o nebot de l'antic ardiaca de Xàtiva, Jaume Casanova, que era cardenal amb el títol de Sant Esteve de Monte Celio, des de 28 de setembre de 1500, i que era protonotari i familiar del papa, va fundar una capella en la Seu dedicada a Sant Bertomeu i va morir el 4 de gener de 1504, essent soterrat en l'església de Santa Maria del Pópolo en Roma. És per tant molt probable, que el papa estigués ben assabentat de que s'estava fabricant una custòdia per a la Seu de Xàtiva, un home que mai perdia de vista els assumptes del regne de València, per mitjà dels seus ajudants, encara que és evident que el cost de fabricació es va pagar amb rendes de la col·legiata xativina.

Es comprometen també en el censal un doctor en lleis Lluís Borrell i un notari Joan Miquel.

El censal de 21 sous anuals té un preu de 14 lliures, és a dir, 480 sous. Les garanties son una casa de Pere de Sentboi, situada en la plaça de Santa Lluçia, que és l'actual plaça de la Trinitat, on estava aquesta santa sobre la font gòtica, que hi encara es conserva, que vivia a la vora de Joan Arnau, cirurgià i Joan Codina,

peraire; devia estar enfront i dalt del Convent dels Trinitaris. Un troç de vinya del canonge Mateu Vilaplana, en la partida dels Garcetons de la sèquia de Ranes, confrontada amb terra de Lluc Pardo, notari, de Joan Pardo i d'Antoni Spelto. I finalment un altre censal de 250 sous que tenia Guillem Martorell, que fou batle de la ciutat i que pagava l'aljama de la moreria del Raval de Xàtiva sobre un preu o capital de 3.650 sous, i que segurament havia pagat en 1484 el quitament Antoni Candel, llaurador ric que apareix en molta documentació d'aquell segle, i que vivia prop l'antiga jueria, i el doctor en lleis Lluís Domingo.

Entre els testimonis figura Bernat Olomar, que vivia en la plaça on va nàixer Roderic de Borja en la Parròquia de Sant Pere, que es digué primer d'en Borja, i després d'Olomar; Jaume Alcanyís, metge, potser germà o nebot del metge convers Lluís Alcanyis, catedràtic de la Universitat de València, i cremat en aquesta ciutat per la Inquisició i de Pere Alcanyís, metge i poeta en les “Obres i trobes” de 1474. Joan Martí, donzell de la família noble dels Martí emparentats amb els Borja: Mateu Martí era marit de Joana de Borja, germana d'Alfons de Borja, papa Calixt III: Bertomeu Martí, son descendent fou bisbe de Sogorb i cardenal de Santa Àgueda in Subura, nomenat en 1496 per Alexandre VI. I Lluís Torroze, prevere de Xàtiva, també de noble família.

En quant al governador BOU, hem de dir que és llinatge que està al Repartiment i que Esteve Bou apareix en Escolano, IX, 1164, Merina Bou y de Calatayud era senyora de Millars i de Quesa (Escolano, IX, 988), i que en Francesc Bou, en l'època de l'expulsió dels moriscos, germà del senyor de Millars, coneixia la serra i la llengua aràbiga (Escolano, X, 1922, 1974 y 1975). El personatge que apareix ací Francesc Lluís Bou exercia també el càrrec de lloctinent de governador dellà de Xúquer, uns anys abans en 1492, durant l'elecció del papa Alexandre VI, i dirigeix una investigació encomanada per la ciutat per saber si el nou papa ha nascut a Xàtiva, segons Villanueva, Viaje literario, II, pàg. 214.

## L'OBRA DE LOPE DE SALAZAR

Fins ara la única obra segura feta per Lope de Salazar, apart de la custòdia de Xàtiva, que ara li hem d'afegir era el Relicari de la catedral metropolitana de Tarragona, on apareix el punçó de València, i les



dues inscripcions, una a l'interior del temple: LUPUS DE SALABAR VALENTINI LABORABIT, i una altra en el revers del fris: OPUS LUPI DE ÇALEBAR VALENTINI. Aquest relicari ha estat estudiat per Antoni Martínez Subias (La Plateria gòtica en Tarragona y provincia, Tarragona 1988, pàg. 140, i per José Manuel Cruz Valduinos, Plateria en la época de los Reyes Católicos, catàlogos de Exposición, Madrid 1992, pàg. 52. Ambdós autors creuen que aquest relicari es va fer entre 1478 y 1520, pero aquesta darrera data s'hauria de rebaixar, perquè com veurem tot seguit Lope de Salazar va morir en 1508.

Hem de suposar pel cognom que seria un castellà establert a València, ja que el topònim Salazar correspon a dos pobles de la provincia de Burgos: un al Nord, prop d'Espinosa de los Monteros y Medina de Pomar, i un altre anomenat Salazar de Amaya, prop de Herrera de Pisuerga (Palencia) y Sotresgudo y Villadiego (Burgos)

## BIOGRAFIA DE LOPE DE SALAZAR

Les dades biogràfiques que donarem a continuació es deuen a l'amabilitat de Francesc Cots Morató, investigador d'Oliva, que prepara la seua tesi doctoral sobre els argenters de València, i són inèdites. Li ho agraim de tot cor.

Lope de Salazar està documentat entre els argenters de València, desde 1487 fins a 1508, en que mor (Arxiu Municipal de València, caixa 38, Llibre d'escrivanies, 1473 - 1524, fulls que s'indiquen):

Exercici 1487-88, com a confrare de sant Eloi, paga 4 sous, 4 diners de l'art i ofici d'argenters (ibidem fol. 51).

El mateix any, paga 6 sous per la festa del rei, Reina i príncep (Ibidem, fol. 55v)

Exercici 1496-97, paga a l'Art i ofici, 4 sous, 4 diners (Ibidem, fol. 85)

Exercici 1497-98, és confrare de Sant Eloi, i paga 4 sous, 4 diners (Ibidem, fol. 100v<sup>o</sup>)

Exercici 1498-99, idem (Ibidem, fol. 105v<sup>o</sup>)

Exercici 1499-1500, paga 4 sous, 4 diners a l'Art i Ofici, és confrare (Ibidem fol. 118)

El mateix any, soterrar d'una filla:

*"Item a 16 de juny soterraren la filla d'en Lope en lo vas xic, paga 5 sous, 10 diners.*

*Item han rebut d'en Lope Salazar per los rellaus, que comprà de l'ofici, 65 lliures" (Ibidem fol. 119v<sup>o</sup>)*

Exercici 1500-1501, És confrare, paga 4 sous, 4 diners a l'Art i ofici (Ibidem, fol. 137)

El mateix any, un obrer en sa casa:

*"Item en casa Lope Salazar, Joan Roger estigué huit jorns, e donà'ns dos sous i mig (Ibidem, fol. 138 v<sup>o</sup>)*

Exercici 1501-1502, Paga a la corporació d'argenters, 4 sous, 4 diners (Ibidem, fol. 18v)

27 de maig 1502, estava fent la custòdia de Xàtiva (ARV, Clero, llib. 2488, fol. 35)

Exercici sense data, És confrare i paga 4 sous, 4 diners a l'art i ofici (AMV, caixa 38, Llibre d'escrivanies, 1473 -1524, fol. 140)

Exercici 1505-1506, Es confrare i paga la mateixa quantitat.

Dilluns 8 juny 1506, son elegits consellers de la ciutat per l'ofici dels argenters en Lope Salazar i en Bertomeu Valldeïllós (AMV, Manual de consells, 1505-1506, A-12, fol. 239)

Exercici 1506-1507, és confrare de Sant Eloi i "marcador". No hom diu que pague res a l'Art (AMV, caixa 38, llibre d'escrivanies, 1473-1524, fol. 182)

El mateix any, soterrar d'una filla:

*"Diumenge a deu d'agost soterrà una filleta d'en Lope Salazar en lo vas de fora, pagà 7 sous, 8 diners (Ibidem, fol. 156 r)*

Any 1507-1508, soterrar de dues mosses seues:

*"Item rebí per soterrar en lo vas de fora dos mosses d'en Lope Salazar, deu sous" (Ibidem, fol. 223r)*

El mateix any, soterrament de sa muller:

*"Item de la muller d'en Lope Salazar per mans d'Antoni Salazar, vint lliures". (Ibidem, fol 223v)*

El mateix any, MORT D'EN LOPE SALAZAR i del seu fill:

*"Item rebí per lo soterrar d'en Lope Salazar en lo vas de dins, vint e dos sous... 1 lliura, 2 sous"*

*"Item per lo fill del sobre dit en Lope en lo vas de dins vint e dos sous... 1 lliura, 2 sous."*

*"Item rebí per la bancada del soterrar d'en Lope Salazar, onze sous" (Ibidem, fol. 223 r)*

Tenint en compte quan s'acabava l'any argenter, i l'anotació de la mort de l'artista, el reliquiari de la catedral de Tortosa s'hauria acabat abans del 25 de juny de 1508. I potser la custòdia de Xàtiva es va quedar inacabada.

Any 1517-1518, soterrar d'una filla:

*"Soterraren en lo vas de dins la filla d'en Lope Salazar... 1 lliura, 2 sous". (Ibidem, fol. 328v<sup>o</sup>)*



## LA CUSTÒDIA DE XÀTIVA

Els estudis més complets que s'han fet sobre aquesta custòdia, posant al dia tota la documentació existent fins ara son els dos articles publicats per **Marià Gonzalez Baldoví**, el primer publicat al llibre col·lectiu, que era catàleg d'una exposició, "Xàtiva, els Borja una projecció europea, Museu de l'almodi de Xàtiva, 4 de febrer - 30 d'abril 1995", vol. I, pàg. 246, i el segon titulat "La custòdia major de la Seu de Xàtiva", en *Papers de la Costera*, n° 11, 1998, pàg. 114-145. Ara tenim la satisfacció d'aportar la data i l'autor de la custòdia que aleshores no es coneixia. No anem ara a entrar en els detalls tècnics d'aquesta obra, ja suficientment estudiats per aquest autor, ni en la documentació que hi aporta. Solament ens detindrem en l'apartat que ell anomena "La llegenda de l'argent americà i l'errònia atribució de la custòdia a un taller de Lleida" (*Ibidem*, pàg. 122). Gonzalez Baldoví nega les dues llegendes.

Començarem per la segona. És evident que la custòdia no es va fer a Lleida, ja que ara sabem que es va fer a València en 1502, en el taller de Lope de Salazar. I dedicarem més extensió a la primera llegenda.

## LA LLEGENDA DE L'ARGENT AMERICÀ

Diu el nostre autor: "La llegenda segons la qual la custòdia s'havia fabricat amb el primer argent que Colom lliurà als reis catòlics, aquests a Alexandre VI i el pontífex xativenc hauria donat a la Seu amb tal finalitat devia estar ja completament elaborada a finals del segle XIX, perquè va ser precisament tal relació amb Colom i Amèrica la que va propiciar que fora seleccionada per a l'exposició commemorativa del IV centinari del Descobriment celebrada a Madrid en 1892."

I afegim: "Podem assegurar que en cap dels nombrosos inventaris del tresor de la Seu, on cada objecte és acompanyat pel nom del donant, si en té, figura com a regal d'Alexandre VI."

Açò és el que anomenariem "argument ex nihilo". Puix que no s'especifica, és que no té res a veure amb el papa. El mateix podríem dir "sensu contrario", era tan evident que no feia falta especificar que era del papa. Sobre açò hauríem de dir que el document que aportem indica clarament que la confecció de l'obra, i allò que es paga a Lope de Salazar, va eixir evidentment de les rendes de la Seu,

sobre les quals s'exten el censal. Però ¿quina cosa ens impedeix pensar que la plata venia d'Amèrica?. La data, 1502, i el fet de que el papa va morir en 1503, ens porten a pensar que Alexandre VI era ben coneixedor de que la Seu de Xàtiva estava encomanant una custòdia, sobre tot si tenim en compte que ell estava ben al corrent d'allò que passava al regne de València, i tenia una cohort de bisbes valencians i xativins que el tenien informat de tot.

Una especialista com **M<sup>a</sup> Pilar Bertos Herrera**, "Los escultores de la plata y el oro", Universidad de Granada, 1991, pàg. 41, diu:

*"Factores que influyen en la producción de las piezas de orfebrería. Para todos los que de manera especial nos dedicamos al estudio del arte de la platería existe un hecho que de forma notoria va a incidir en la producción de todas las piezas de orfebrería, nos referimos al Descubrimiento de América que no sólo engrandeció a pequeñas ciudades o abrió nuevas rutas comerciales o aumentó la producción de inversiones, sino que también esa abundancia del oro y plata venidas de las tierras americanas fueron el punto de partida del desarrollo de un nuevo estilo sumamente rico."*

En principi per tant les dades de la fabricació de la custòdia, el fet del recent descobriment d'Amèrica, i el fet de que encara no s'havia mort el papa xativí Alexandre VI, que va morir l'any següent en agost de 1503, podrien deixar la porta oberta, no havent-hi cap argument en contrari, a la llegenda de que la custòdia d'Amèrica fora feta amb plata d'Amèrica, que Colom va portar a Barcelona en 1493 als Reis Catòlics, i aquests donarien al papa, i potser aquest a la Seu de Xàtiva. Veritat és que **Martí de Viciana, en la Tercera Part de la Crònica de València**, quan fa un inventari dels ornaments de la Seu de Xàtiva, i dels regals dels papes, no diu expressament que la custòdia estigués relacionada amb Alexandre VI. Aquest és el text (pàg. 334, reedició facsímil d'Anubar, València 1972):

*"Para el servicio del altar y iglesia tienen en la sacrestía 15 capas de brocado, dos de las cuales dieron papa Calixto y papa Alexandro, i más tienen muchos ornamentos de brocados y sedas de diferenciados colores, y un estuche a manera de almohadilla para poner y guardar los sanctos paños, es pieza muy rica assí por la perlería que hay como por la subtil labor y invención, y haversela dado papa Alexandro. Más 31 cálices, un relicario y dos tablas con muchas reliquias, un diente del apóstol Sant Pedro, un pedaço del madero de la Vera Cruz y una espina de la*



corona del Señor, que les dió papa Calixto; y más tienen muchas cruces y otras piezas, y vasos de plata ricos y hermosos, Y UNA CUSTODIA DE VALOR DE MAS DE 3.000 DUCADOS, y 8 paños de brocado para las fiestas, y mucha lumbraria de cera para las festividades y especialmente para el Viernes de la Pasión, que es cosa maravillosa de ver."

El primer escritor que fa eixa atribució, que podria haver recollit verbalment dels canonges de la Seu és **Vicent Boix**, en la seua obra "Xàtiva, memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad", publicada en 1857, on en pàg. 411, diu:

*"En la sacristia existe una galeria de retratos, que representan a los obispos de Saetabis y otros eclesiásticos notables. Debeis ver LA Suntuosa custodia de plata, que figura una iglesia gótica, digno regalo de Alejandro VI".*

D'ahi ho va prendre segurament **Teodor Llorente**, que en el seu llibre "Valencia", tomo II, 1889, pàg. 734, diu:

*"De Calixto II hay en el templo colegial tres cartas, enviando reliquias y otorgando gracias a esta iglesia: en una de ellas recuerda que en su pila fué bautizado. Uno y otro pontífice la favorecieron con valiosos donativos: de cada uno de ellos se conserva una capa de coro, rica y primorosamente bordada, y entre los demás regalos son notables el cáliz de Calixto III, ... y una arquilla de marfil con escenas bíblicas, de antigua y curiosísima talla, regalo de Alejandro VI. Pero la pieza principal del Tesoro de esta iglesia es la magnífica CUSTODIA GOTICA, que fué muy elogiada en la Exposición de Artes retrospectivas celebrada en Madrid el año 1892, cuando las fiestas centenarias del descubrimiento de América; y de la cual SE DICE QUE SE LABRÓ CON PLATA ENVIADA POR AQUEL PAPA. Dícese también que aquella era la primera que se recibió en Roma del Nuevo Mundo."*

El mateix autor en nota al peu de pàgina afegeix la factura lleidatana, que ara sabem que era realment de València, i algún altre detall, que és interessant:

*"Esta leyenda de objetos fabricados con la primera plata traída de América se repite en varios puntos. El arcipreste señor Pla, me dice que en los inventarios y actas capitulares de la Colegiata la custodia a que me refiero es llamada Custodia Mayor o del Papa, y no se hace mención de ella hasta después de Alejandro VI, pero no se han encontrado documentos que acrediten su construcción. Añade el Sr. Pla que al desarmarla, para*

*llevarla a Madrid, con motivo de la exposición mencionada, vióse una marca, de la cual se deduce que fué construida en Lérida, pero que las dos torres o agujas laterales se labraron en Valencia. De ello tiene tomadas notas el señor Pla. No pudo proporcionarmelas por estar trasapeladas: si las consigo las mencionaré en el apéndice de este libro, pues considero la custodia de Játiva como ejemplar muy interesante de la orfebrería española del siglo XVI, al que indudablemente corresponde. Es de estilo ojival florido. Tiene figuras de templete, sostenido sobre una pilastra, en la forma usual de los relicarios. El templete en cuyo centro está el ostensorio, obra muy posterior, es de cuatro columnas, y sobre este cuerpo forma dosel una galeria afiligranada, en la cual se levantan tres agujas, más alta la del centro que las laterales. A los dos lados del cuerpo central hay dos ángeles adorando la Hostia, de estilo más moderno y en la base, que descansa sobre un pedestal de época reciente, cuatro figuras con incensarios. Parecen por su vestimenta, sacerdotes de la antigua ley; però llevan diadema en vez de mitra."*

**D. Gonzalo Viñes Masip**, canonge de la Seu i cronista de la ciutat en el seu llibre sobre la "Patrona de Xàtiva", 1923, pàg. 46, diu:

*"Innumerables son los objetos del culto, que conservaba esta iglesia del papa setabense y de su familia, cuya enumeración nos haria interminables. Hoy solo nos queda un magnífico cáliz de plata, una pequeña Vera Cruz y dos relicarios ojivales, amén de la gran CUSTODIA del Santísimo, que segun la tradición, fué regalada por el otro papa setabense, el calumniado Alejandro VI, sobrino del anterior y Chantre que fué de esta iglesia, como vimos en una de las cartas de su egregio tio."*

**Carlos Sarthou**, en la "Guia Oficial ilustrada de Játiva", publicada en 1925, pàg. 99, pareix dubtar de la llegenda de la plata americana, quan diu:

*"La rica custodia procesional flamígera, célebre desde que se exhibió en la exposición nacional de 1892 (Madrid y centenario de Colon) Su forma es de templete rematado con triple aguja o chapitel que cobija el aracoeli, entre ángeles orantes; sobre columna sustentante con una colla central. El punzón es de obra catalana (?) De fines del siglo XV, con restauraciones valencianas, principalmente la de Pedro de Avendaño en 1633, que reformó el aracoeli (citundado en ambas caras con 84 cabecitas angélicas). Las agujas laterales, más pequeñas que la central; los ángeles orantes, el dorado general y otros detalles son posteriores al siglo XV. No así los góticos sacerdotes coronados de la antigua ley, que sostienen en la base los atributos eucarísticos y el incensario. Hay que fijarse en*



los floroncillos y filigranas de la bóveda que cobija el aracoeli, en los calados, gargolillas, la rica pedrería y otros mil detalles (Para más nimia descripción y datos históricos puede verse el artículo, que publicó **D. Gonzalo Viñes** en el número 1649 de "El Obrero Setabense" correspondiente a 28 junio 1924)

Cuenta la tradición que esta custodia fue fabricada con la primera plata que trajo Colón de la Nueva América, regalada al rey de España, enviada por el Monarca al Papa, donada por el Pontífice setabense a su Patria y ofrecida por Játiva a Dios. Si ello fuese engaño, es tan simpático que bien vale la pena de vivir con él".

Dos anys després en 1927, en la Guia ilustrada de la Provincia, pàg. 57, no tenia ja eixos dubtes, ni en 1939, en "El Martirio del Arte Cristiano", pàg. 18, on parla que també la de Toledo té la mateixa tradició. En el tomo I de "Datos para la Història de Játiva", publicada en 1933, pàg. 215, diu així:

"La custodia procesional de la Seo es del reinado de Fernando II y llamó justamente la atención cuando en 1892 se expuso en Madrid, en la Exposición artística con motivo del centenario de Colón. Una tradición popular cuenta que la primera plata que trajo de América su descubridor, en demostración de la riqueza que entrañaba el Nuevo Mundo, Fernando el Católico la envió, toda o en parte, al papa, que como era español y setabense, la devolvió a su patria para que se dedicase al Sacramento de la Eucaristía, labrando dos grandes custodias o viriles, una en la catedral primada de Toledo; y otra en la colegiata de Xàtiva."

A continuació afegeix la llegenda lleidatana, que ara s'ha demostrat que era de València:

"En Lérida ocupaba la mitra un borja, primo del papa, Luis Milán de Borja, y como allí había excelentes orfebres, se encargó allá la delicada labra de la custodia."

Finalment fa la descripció de l'obra, i acaba d'aquesta manera:

"Se sabe que en 1633 los jurados de Xàtiva tomaron en acta el acuerdo de "acabar l'obra de la custodia gran del Santíssim Sacrament, en fer dos torres de la definició a la part superior, i dos àngels en l'araceli." Y se encomendó el trabajo al famoso platero valenciano Pedro de Avendanyo. La peana de plata fué legado del canónigo Honorato Guitart en 1690, y costó más de 1.000 libras y restauróse en 1715. El nuevo basamento ojival moderno, también de plata, labróse en Valencia y 1886, a costa de 8.350 pesetas. En el Araceli luce un gran brillante en la parte superior, destacando entre otros 43, de menor tamaño, 53 perlas y otras joyas. Pero lo de menos es el

valor material de esta custodia. Lo de más, su arte exquisito y su tradicional origen."

Cal tenir en compte que també la custodia procesional de Granada, i la custodia-Espill de Granada, foren donacions de la reina Isabel la Catòlica, segons diu **M<sup>a</sup> Pilar Bertos Herrera**, "Los escultores de la plata y el oro", Universidad de Granada 1991, pàg. 76.

En totes les publicacions posteriors s'ha anat reproduint això, i així **Antonio Igual Úbeda**, El gremio de plateros, Diputación Provincial de Valencia, 1956, i també **Asunción Alejos Moràn**, La eucaristía en el arte valenciano, Alfons el Magnànim, València, 1977, vol. I, pàg. 280 diu:

"La custodia de Xàtiva es de tipo relicario o de ciprés... Quizá su nota más saliente sea el doble círculo con multitud de cabezas angélicas que circundan el Araceli, que recuerda el óculo de los retablos aragoneses en los que Forment consagró su fama. Según la tradición la custodia se fabricó con la primera plata traída de América, que Fernando el Católico donó al Papa Alejandro VI, el cual la regaló a la catedral primada y a la Colegiata setabense."

## ¿PODRIA SER CERTA LA LLEGENDA DE LA PLATA AMERICANA?

Sembla que la data de construcció de la custòdia, en 1502, després del descobriment d'Amèrica, i abans de la mort del papa Alexandre, 18 d'agost de 1503, confirmaria o avalaria la possibilitat de la llegenda.

Colom va tornar d'Amèrica en el seu primer viatge en 30 d'abril de 1493, a Barcelona, on estaven en aquells moments els reis Catòlics. Hi va estar Ferran el Catòlic des de 28 d'octubre de 1492 fins a 4 de novembre de 1493. Basta veure el llibre de **Antonio de la Torre**, Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos, Barcelona 1962", especialment els volums IV, V i VI, que comprenen els anys 1492- 1504, per a veure com eren de fluida la correspondència dels Reis amb el Papa Alexandre. En la carta n<sup>o</sup> 135 de 7 de juny de 1493 es veu com s'estava preparant el segon viatge a Amèrica, on aniria Fra Bernat Boil, ermità de Montserrat, "a las islas que agora se fallaron". Per la mateixa data s'estava preparant l'obra de S. Pietro in Montorio, en Roma, que pagava la monarquia hispànica, i que seria inaugurada amb la famosa



cúpula de Brabante en 1502 per el papa Alexandre VI, com consta en la inscripció que hi figura.

En el segon viatge, en 1496, Colom va tornar retingut. En 1498 va començar el tercer viatge, del qual va tornar en 1500. El quart i darrer el va començar l'11 de maig de 1502. Es a dir, en la data de la custòdia, Colom ja havia fet tres viatges a Amèrica, encara que la llegenda de la Plata estaria més bé lligada al primer viatge de arribada a Barcelona.

Caldria recordar també que en aquells moments n'hi hauria els següents personatges xatvivins a la Cort papal:

- 1) **Lluís Joan del Milà**, cosí germà de Roderic de Borja, nascut a Xàtiva en 1432, canonge de la Seu de Xàtiva en 1447, bisbe de Lleida des de 1450, nomenat Cardenal dels Quatre Sants Coronats pel seu oncle Calixte III en 1455, i que retirat al seu marquesat d'Albaida va morir a Carrícola o Bélgida en 1504 (Videtur **Ventura Pascual y Beltran, Játiva biogràfica**, Valencia, 1931, vol. I, pàg. 285)
- 2) **Martí Ponç**, nomenat bisbe de Messina pel papa Borja en 27 de juliol de 1493, i que sovint apareix en la documentació esmentada dels Reis Catòlics, que va morir en 1501 (Ibidem, vol. I, pàg. 299). Així mateix el seu germà **Felip Pons**, diplomàtic al servei dels reis Catòlics, que va morir a Granada en 1500, pare d'un altre Martí Pons, advocat fiscal, mort durant la germania de Xàtiva (Ibidem, vol. III, pàg. 165).
- 3) **Pere García**, natural de Xàtiva, que fou bisbe de Ales en Sardenya i des de 1490 fins a 1505, bisbe de Barcelona, on podria haver estat present a l'arribada de Colom a la ciutat comtal (Ibidem, vol. I, pàg. 300).
- 4) **Francesc de Borja i Navarro d'Alpicat**, tresorer del papa, bisbe de Teano desde 1495, arquebisbe de Cosença desde 1499, anomenat cardenal l'any següent. Aquest estava molt vinculat a Xàtiva, ja que va construir la capella de la Verge de les Febres a la Seu de Xàtiva, i va encarregar una taula d'aquesta Verge, amb el seu retrat, que ara es troba al Museu de Sant Pius V de València. Va morir el 1511. El 1508 va renunciar al bisbat de Teano en favor del seu nebot quasi del mateix nom **Francesc de Borja i Cardador**, que va residir sempre a Xàtiva, i al qui nomenà protector de l'esmentada capella, que va morir en 1531. (Ibidem, vol. I, pàg. 288 i 301)
- 5) **Joan de Borja i Navarro d'Alpicat**, dit el Major, germà de l'anterior, arquebisbe de Monreal, prop de Palerm en Sicília, on va succeir a un altre xatviví, **Ausiàs Despuig** (Ibidem, vol. I, pàg. 281). Va ser nomenat cardenal en 1492, i era de la plena confiança del papa, com es veu en les seues cartes, en 1495 va visitar Orvieto amb Alexandre VI i va morir com ell també en 1503.
- 6) **Bertomeu Martí**, probable fill d'un germà del marit de na Joana de Borja, germana del papa Calixte III, fou nomenat bisbe de Sogorb en 1474, i en 1496 cardenal de Santa Àgueda in Subura, i va morir en 1500 (Ibidem, vol. I, pàg. 282)
- 7) **Jaume de Casanova**, natural de Vallada, canonge i ardiaca de la Seu de Xàtiva en 1498, amb íntimes relacions amb la ciutat, en 1500 fou nomenat cardenal de Sant Esteve de Montecelio, i quan va morir en 1505, fou soterrat en l'Església del Pópulo de Roma, el mateix lloc que Vanozza Catanei, la mare dels fills d'Alexandre VI (Ibidem, vol. I, pàg. 287).
- 8) **Mossén Francesc Joan**, cavaller de Xàtiva, militar, diplomàtic i historiador, autor d'un dietari de notícies de la ciutat de València. El 7 d'agost de 1503 estava juntament amb altres cavallers de Xàtiva, com mossén Lluís Joan, mossén Pere Lluís d'Almúnia, i un altre **Roderic de Borja**, en la ciutat de Barcelona, amb el rei Ferran el Catòlic, que preparava una expedició militar contra els francesos en ajut de la ciutat de Perpinyà (Ibidem, vol. II, pàg. 81)

Amb aquesta selecció de personatges naturals de Xàtiva, que estaven propers a la cort pontifícia de Alexandre VI, i a la dels Reis Catòlics, durant aquells anys, molt bé podria ser realitat la llegenda de l'argent d'Amèrica, portat per Colom als reis en Barcelona, i regalat pel papa a la seua ciutat nadiua per a fer una custòdia excepcional.



# LAS PORTADAS GEMELAS DEL IMAFRONTE, LA CAPILLA BAPTISMAL Y OTRAS INTERVENCIONES EN LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN DE VALENCIA

FERNANDO PINGARRÓN-ESAÍN SECO  
*Universitat de València*

*The parish of "San Esteban" of Valencia is one of the most ancient and significant churches in the city. Its initial gothic structure that was rebuilt partly in the first quarter of the 17<sup>th</sup> century, was followed by other architectural contributions in the last third of the century. There was a tendency for ornamentation baroque interior, its amplification with the Communion chapel and reformation of the belfry in the 18<sup>th</sup> century.*

*The autor of this article presents some details and the identity of the artists of these acts.*

**E**n más de una ocasión nos hemos ocupado sobre la veterana iglesia de San Esteban de Valencia, una de las viejas parroquias históricas de reconquista, edificada a lo largo del Trescientos, con ampliación por su cabecera en 1472, actuada estructuralmente también a principios del siglo XVI y especialmente en el primer cuarto del

XVII, con la reconstrucción de su cabecera en disposición poligonal<sup>1</sup> a cargo de Guillermo del Rey y de Alonso Orts según acuerdo de 1608, consolidándose e interviniéndose también el resto de su estructura<sup>2</sup> hasta por lo menos 1615<sup>3</sup>, manteniéndose su primigenia disposición bajomedieval de nave única, cabecera poligonal y bóvedas nervadas.

<sup>1</sup> Disposición transformada en exedra con la reforma de principios del siglo XIX, cuando se levantó nuevo retablo de corte clasicista de Manuel Blasco, pintando Vicente López la bóveda con la exaltación del titular. La sustitución del retablo mayor ya se había planteado en reunión de los electos y administradores parroquiales, de 14 de septiembre de 1760, recogiendo opinión del clero producida dos días antes, en atención a estar *molt maltratada per sa gran antiguitat, y en lo perill y contingencia de alguna fatalitat...* (Archivo de Protocolos del Patriarca-colegio de Corpus Christi-de Valencia [en lo sucesivo A.P.P.V.]: protocolo 3.489, fols. 322v.º-326r.º, de Felipe Matheu). La traslación del Sacramento al nuevo retablo se fijó para el 22 de diciembre de 1802, según acuerdo tres días antes del clero, a cuyo cargo estuvo (junta de 17 de julio anterior) la composición y colocación de la sillería del coro para los residentes (Archivo Parroquial de San Esteban de Valencia [en adelante: A.P.S.E.V.]: *Libro de Determinaciones del Reverendo Clero del año 1766 asta 1805 inclusive*, fols. 284v.º y 294v.º).

<sup>2</sup> Véase fundamentalmente nuestro artículo "Nuevos datos documentales sobre la historia constructiva de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia, a principios del siglo XVII. Un contrato inédito de Guillem del Rey", *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp. 28-40; así como el texto que reservamos a este templo en nuestra *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la*

*ciudad de Valencia*, Valencia, 1998, pp. 189-202 y 533-537. El texto del contrato con Del Rey y Orts, de seis de agosto de dicho 1608, había sido redactado por los maestros de obras Francisco Antón y Tomás Panes, y publicado por el notario Juan Lorenzo Roures, síndico parroquial, el 9 de julio anterior, el cual transcribimos en el aludido libro. Sobre la historia de la parroquia es de obligada referencia "El clero secular en la Valencia del siglo XV: la parroquia de San Esteban", de M.ª Nieves Munsuri Rosado, tesis de licenciatura, inédita, Universitat de València, 1999; a quien agradezco desde aquí su consulta.

<sup>3</sup> En 17 de enero de 1615, todavía hallamos época otorgada por el cantero Bartolomé Ribera de 311 libras, 18 sueldos y 10 dineros por el aporte de piedra a la obra *del cap del altar* (289 piedras). También hay recibos de 23 de enero y 25 de mayo del mismo año de los maestros de obras Jerónimo Negret y Guillermo Roca de diversas cantidades por la obra de la iglesia de acuerdo a nueva avenencia firmada en 1614 por la obra del templo ante el notario Pedro Pablo Viciado; así como otro de 9 de mayo del asimismo cantero Tomás Mellado de 4 libras por trabajo "en achequir les tres claus de pedra de les tres nevades ultimes de dita sgletia perque les que estaven abans eren molt pesades" (Archivo del Reino de Valencia [a partir de ahora A.R.V.]: protocolo 10.145, de Gaspar Juan Gran).





Figura I.- Portada de la Capilla de la Comunión.

Pero nuestro propósito ahora no es volver sobre estas últimas operaciones, sino sobre todo, a la luz de nuevas pistas halladas con la consulta de su archivo parroquial, las de remodelación interior que situaron en el último cuarto seiscentista a este templo junto a otros en la capital y en el territorio valenciano en los reconvertidos de forma masiva interiormente al barroco manteniéndose prácticamente su fábrica existente mediante la técnica del enmascaramiento, teniendo precedentes en este tipo de hechuras en la misma Valencia con la reconversión de la magna iglesia del viejo convento del Carmen a partir de 1628 por fray Gaspar de San Martín todavía en parte afecta al último clasicismo renacentista, y por la habida ya de plenos esquemas barrocos con la obra de *redificar, lucir y fabricar la Real Capilla mayor* de la catedral, capitulada en 1671 con el celeberrimo Juan Pérez<sup>4</sup>, y materializada entre 1674 y 1682.

Tres años antes de la última fecha, y recogiendo el espíritu precisamente de la citada actuación catedralicia valentina, reemplazándose lo marmóreo por estucos y, distintivo de San Esteban, intensiva presencia de esgrafiados, principio que se asume también en la reforma de la iglesia de la Asunción de Alacuás casi por las mismas fechas (1682-1694), parece situarse la estipulación primera<sup>5</sup> para esta importante innovación de San Esteban, en la cual, pese al carácter incompleto de la documentación localizada, son notorias las referencias recogidas<sup>6</sup>. Se ajustó dicha principal avenencia<sup>7</sup> con los maestros

<sup>4</sup> "Capitulaciones de la obra que se ha convenido hazer en la Real Capilla Mayor de la Santa Yglesia Metropolitana de Valencia por el Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Luys Alfonso de los Cameros, Arçobispo de la presente Ciudad y Diocessis del Consejo de su Magestad, etc., con Juan Perez, Albañil..." de 17 de febrero de 1671 (Archivo de la Catedral de Valencia.: protocolo 3.144, fols. 296v.º-342v.º, de Antonio Juan Tortrella), publicadas por primera vez por Salvador Aldana ("El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XLIV, 1968, pp. 58-63 y 74-78).

<sup>5</sup> Con anterioridad hemos de anotar que en 15 de mayo de 1678 la junta de parroquianos aceptó la excepción del conde de Sumacárcer en el puesto de obrero mayor de la parroquia mediante entrega de 300 libras, "ab pacte empero que lo adorno y vestir de dita Yglesia correga y hacha de correr per conte del dit egregi conde" (A.R.V.: protocolo 10.402, de Juan Bautista Segarra).

<sup>6</sup> La no conservación íntegra de los protocolos notariales de Juan Bautista Segarra y Juan Bautista Martínez de Gay, ambos con el cargo de síndicos en San Esteban, receptores por escrito de todas las circunstancias de la vida parroquial en el período dicho, es motivo principal de ello. Del primero se conservan

los protocolos de los años 1674, 1675 y 1678 en el A.R.V. (bajo los números 10.356, 10.357 y 10.402), más los de 1686, 1687, 1688 y 1689 en A.P.P.V. (protocolos 21.894, 21.895, 21.896 y 21.928). Mientras que del segundo se disponen los protocolos de 1683, 1686, 1699 y 1700 (A.R.V.: protocolos 10.193, 10.194, 10.195 y 10.196). La documentación consultada en A.P.S.E.V. consiste fundamentalmente en copias autorizadas de los originales protocolizados por estos notarios, reunidas en la carpeta número 13.

<sup>7</sup> De ella sólo se conserva (A.P.S.E.V.) la cláusula cincuenta y tres, que dice así: "Item, que para fabricar toda la obra tendrá el maestro obligacion de poner todos los pertrechos que fueren menester para su execusion, corriendo por su cuenta el hacer andamios, assi de madera como clavos, cuerdas y demas aderentes, sin tener la Administracion mas obligacion que dar vidrieras, redes claves, ventanas y puertas, con esta advertencia que en las gradas del altar mayor no ha de haver manperlanes de madera sino que han de ser conforme las de St. Salvador, valiendose de las losas de las gradas del altar mayor o de otra parte a elexsion de los eletos que la daran por su precio, porque todas las losas y piedras han de quedar por cuenta del maestro, assi de las de arriba como las que se quitaran debajo del presbyterio".





Figura II.- Detalle de la portada de la Capilla de la Comuni6n.

<sup>8</sup> Por escrito autorizado por el notario J.B. Segarra, de 16 de octubre de 1679, los electos de la obra, Anselmo Olginat de M6dicos, Luis Pall6s, se6or de Cortes, Luis Carr6s, se6or de Toga, as6 como Bartolom6 Luca y Luis Bad6a, presb6teros, alegaban que los fiadores y principales de la obra hab6an signado, as6 como tambi6n la mujer de *Albert Luch*, "ab que us podram donar lo orde que sien servits pera el comensament de aquella" (A.P.S.E.V.). Acerca del mencionado Luis Bad6a, sabemos que tambi6n fue sacrist6n mayor de la iglesia, pagando de su peculio 315 libras por un imagen de plata de San Luis Bertr6n, por la devoci6n que le profesaba, hijo de la parroquia y bautizado en su pila bautismal, raz6n por la cual determin6 la parroquia en 27 de diciembre de 1688 se pagasen cada a6o perpetuamente al clero 50 sueldos para que en uno de los d6as de la fiesta al dicho San Luis Bertr6n se dijese una dobla *per anima del dit mosen Luis Bad6a, e intencio sua* (A.R.V.: Clero, legajo 482, caja 1.297). Sobre *Albert Luch* digamos tambi6n que, en compa6a de su colega de profesi6n Bonifacio Ballester, hab6a sido contratado en 19 de mayo de 1675 para la intervenci6n de la iglesia de Alfajar por 270 libras, habiendo de ser "el presb6terio sens llunetes y la trepa com la de la Yglesia del convent de la presentaci6 de Valencia" (A.R.V.: protocolo 10.357, de Juan Bautista Segarra).

<sup>9</sup> En 17 de octubre de 1679, recibo de ambos a los dichos electos parroquiales, m6s la presencia del doctor Miguel Sess6,

de obras Vicente G6mez Caud6 y Alberto Luch<sup>8</sup>, de quienes se conservan 6pocas otorgadas a la parroquia durante un a6o y un mes a partir de octubre de 1679<sup>9</sup>. En julio de 1680 se produjo inspecci6n a lo realizado por aqu6llos por parte de los maestros Juan Claramunt y del referido Juan P6rez<sup>10</sup>.

Durante esta renovaci6n se fragu6 el proyecto de capilla bautismal, tal y como vemos hoy en el espacio central de los pies del templo, que se hab6a planteado en junta parroquial de 25 de agosto de 1675, en estos t6rminos:

"Attes y considerat que per part dels majorals del Ynsigne col6gi de la preclara art de notaria se ha posat memorial suplicant en aquell a dita Parroquia y Parroquians los donasen facultat pera embellir la Capella ahon est6 la pila del Sant batisme ahon fonch batejat lo Pare St. Vicent Ferrer, fent la Parroquia per son conte un paredo desde el canto que fa el Campanar fins al arch que dividix la Capella que est6 al costat de dita Capella hon est6 dita pila de la Capella del Sant christo de dita Yglesia, en lo qual paredo se havien de fer tres arcades, que la una havia de correspondre y servir de porta pera la dita Capella del batisme, la altra que havia de correspondre en mig pera servir de porta a dita Yglesia y correspondre a la que hui hy ha, y la altra que pera fer Joch en

presb6tero, de 300 libras, *que tenin obligaci6 de donarnos de entrada per a el Començament de dita obra* (A.P.S.E.V.), y posteriormente a partir del 17 noviembre del mismo a6o hasta la misma fecha del sucesivo, recibos mensuales de 74 libras, 18 sueldos y 10 dineros.

<sup>10</sup> Juan Claramunt, citado como *Mayor de dies*, y Juan P6rez, ambos reconocidos como maestros de arquitectura, elegidos por los electos para reconocer la obra y si 6sta iba de acuerdo con lo capitulado, y as6 expresar los especialistas su estado y si faltase algo de lo tratado. Los nominados reconocieron que lo perpetrado hasta el 18 de julio de 1680, estaba ejecutado seg6n *las capitulaciones y trasa*, reconociendo que, si bien exist6an algunas imperfecciones, los alarifes no s6lo hab6an faltado sino incluso excedido, hallando en el adorno de las ventanas *tambanillos* en la cornisa, afirmando no poder reconocer el cap6tulo que hablaba de piedras en las *chambas, tambanillos* y ventanas por estar ya perfeccionado, a6adiendo que "solo se ve una Chamba que ay por cubrir, que no ay nenguna de las dichas piedras, pero como al fabricar dicha obra aya ido travado de ladrillo, aunque el gasto sea menos no ser6 peor obra". Tambi6n expresaban que en las capillas que estaban reparadas de alabastro se deb6an recorrer y quitar unas manchas, "porque aquellas aunque la obra se enjuge no se quitaran", agregando finalmente, en orden a lo trabajado hasta el momento en la obra "que la dicha est6 al tersio y algo mas" (A.P.S.E.V.).



dites dos havia de ferse y correspondre a la part de campanar. Fet lo qual es podria lluyr y ferse una Capella desent ab son simbori, pera que ab mes desencia y lluiment estigues una Capella de tanta devocio y veneracio com deu estar y tenirse la que fonch batejat dit sant y ahon está la pila de dit Sant batisme y en que fonch batejat tambe lo pare Sent Luys Beltran. Per ço, tots los dits Parroquians, unanimes y concordes y ningú discrepant, delliberen y determinen que, donantse lo modelo y trasa de la obra que es preten fer per part de dit Insigne colegi en dita Capella, es pendra resolucio sobre lo que se ha demanat y supplicat per part de aquell"<sup>11</sup>.

El proyecto afectaba al muro del imafrente de la actual calle de los Venerables. El texto habla de dividir la parte de los pies del templo, interiormente diáfana con anterioridad, en tres espacios con arcos y de la existencia de la puerta de la iglesia en el centro. La ubicación de la capilla bautismal en el espacio central determinaría el cierre del acceso anterior, abriéndose los lateralizados que vemos y que comunican con los otros dos espacios capilla colaterales a aquélla surgidos por la operación, produciéndose a su vez también la ocultación del primer espacio lateral de la parte del Evangelio por esta parte. Por tanto, por encima de los tres arcos, se generó nuevo muro despegado del perimétrico del imafrente, abriéndose ventana cuadrangular, a plomo de dicha capilla, situada enfrente del ajustado hueco exterior abocinado de aspecto medievalizante rematado en arco semicircular, que es capaz de reconducir claridad al interior proveniente de aquél. También al exterior, la estructura arcaizante de las desornamentadas portadas gemelas adinteladas, que parecen responder a un diseño del primer cuarto del Seiscientos coincidente con la intervención de esa época relatada, de remates obeliscados y clipeo central, prácticamente idénticas, salvo la diferencia de las ménsulas que invaden el friso<sup>12</sup>, manifiestan el criterio historicista para este hastial<sup>13</sup> apuntado en el documento para la recayente a la parte del campanario, si es que una de ellas no es probablemente la misma desplazada que existía en la parte central, reedificada a primeros del XVII, y que dio la pauta para la nuevamente fabricada.

El colegio notarial de Valencia, propietario de la capilla baptismal<sup>14</sup>, ya había contemplado en 31 de mayo del mismo 1675 el que se obrase ésta y su sepultura para que estuviese *ab tot lluiment* nombrándose delegados para este menester. Pero en 22 de mayo del año sucesivo, puesto que la obra estimaban costaría



Figura III.- Campanario

- <sup>11</sup> También se concedió en aquella junta permiso a Juan José Eslava Cucaló de Montull, señor de Cárcer, para efectuar obra, actuación ya planteada en 29 de junio anterior, haciendo cuarto junto a su casa en un descubierto existente recayente a las espaldas del sagrario de la iglesia, con tal de no cargar en la pared del dicho ni en otra del templo, pudiendo aprovecharse incluso de la *llanterna de dit Sacrari* para tomar luz con tal de que no la quitase a éste y *deixant dita llanterna en sa perficio*, pudiendo la parroquia hacérsela derribar a sus costas en caso de inconveniencia (A.R.V.: protocolo 10.357, de Juan Bautista Segarra).
- <sup>12</sup> Glifos ofrecen las dos ménsulas de la portada de la Epístola y cabezas de clavo las correspondientes de la del Evangelio.
- <sup>13</sup> Ha destacar el crecimiento del muro pétreo de esta fachada hasta la altura de las cornisas de ambas portadas; fachada que debe de corresponder a la obra primigenia del templo tal y como parece delatar el dicho hueco superior.
- <sup>14</sup> La inscripción marmórea que vemos al entrar en el lado derecho de la capilla, expresa: "LA ADMINISTRACION DE LA PILA BAUTISMAL DE SAN VICENTE FERRER/ FUÉ FUNDADA EN EL AÑO 1595 POR EL VENERABLE P. F. DOMINGO ANADON/ DE LA ORDEN DE PREDICADORES Y EL NOTARIO JOSE BENITO DE MEDINA, Y ENCARGADA/ Á DOCE NOTARIOS DE ESTA CIUDAD AUXILIADOS DE DOCE OFICIALES/ DE LOS GREMIOS MAS DISTINGUIDOS DE LA MISMA./ ORDENARON LOS ESTATUTOS PARA SU GOBIERNO EN 1604, Y SEPARADOS/ LOS GREMIOS EN 1610; CONTINUAN EN DICHA ADMINISTRACION/ LOS DOCE NOTARIOS".



mil libras aproximadamente y el hecho de que el colegio es troba al present molt empenyat, decidían que per ara no es faça dita obra. Del tal forma, tenemos que esperar al 2 de mayo de 1682 para que se tomase la resolución de su actuación:

“Anno a nativitate Domini millessimo sexcentissimo octuagessimo secundo, die vero intitulado secundo mensis Maij. Ajustats y congregats en la Real y lloable confraria de nostre Señor deu Jesu christ, de la Sacratissima verge Maria y del Glorios Apostol San Jaume de la present ciutat de Valencia, Antoni Herrera, major de dies, Vicent Jaudenes, Pere Rufet y Macia Albiñana, majorals del Insigne Colegi de la preclara art de notaria de la present ciutat y Regne de Valencia..., tots Colegials de dit Insigne Collegi..., delliberen, statueixen y determinen les coses següents. Primerament, atnent y considerant que per causa de haverse renovat la esglecia Parroquial de Sant Esteve de la present ciutat y ser propria del Insigne Collegi la capella de la pila hon foren batejats los Gloriosos Sant Vicent Ferrer y San Luys Beltran, fills de collegials de dit Insigne collegi y patrons de aquell, construida en dita esglecia, y la sepultura de dita capella, se ha participat als Magnífichs Majorals y elets de dit Insigne collegi per los elets de la parroquia y clero ab embaixada en la forma acostumada, suplicant si tenien gust de fer la dita capella de modo que acompaña a la obra de dita esglecia que seria de gran estimacio aixi a la parroquia com al clero. Attes etiam que dit Insigne collegi aixi en les funcions precises com en les voluntaries sempre en totes ses operacions ha tengut lo llument y desempeño que es notori y que es de molta obligacio el fer la dita Capella per ser propria del Insigne collegi y ser una Joya tan preciosa com es la font baptismal hon foren batejats los dits Sants y tenir alli la Sepultura los collegials de dit Insigne Collegi. Per ço, tots unanimes y concordés y ningú discrepant, delliberen y determinen que es fasa la dita capella ab lo llument posible; y aixi mateix la sepultura donant poder als Magnífichs Majorals que ara son y seran pera que Juntament ab los elets de dit Insigne Collegi puguen executar y gastar les cantitats que seran menester participantho als dits elets de la parroquia y clero ab embaixada en la forma acostumada...”<sup>15</sup>

Si bien aquí se dice la iglesia se hallaba renovada, faltaban intervenciones, como vamos a ver, y más parece criterio para justificar y emprender una obra que no había de sufragar la parroquia<sup>16</sup> y que también, a más de acompañar estilísticamente a lo ya hecho o proyectado, como asimismo se indica,

tuvo que idearse en conjunto con la innovación general del templo con el cambio de ubicación de esta capilla del baptisterio<sup>17</sup>, como revela la mentada deliberación parroquial de agosto de 1675, antes del inicio de todas las operaciones.

Continuando con el mentado proceso reformista general, un segundo convenio se había producido pronto, el 12 de enero de 1680, con el escultor Vicente Rovira<sup>18</sup> para la fabricación de algunas claves

<sup>15</sup> Toda esta documentación en *Llibre de DETERMINACIONS Del Collegi de Notaris de la present Ciutat de Valencia*, que recoge también las elecciones de sus mayores, que transcurre desde 1625 a 1694 (A.R.V., sección Protocolos, libro 11.373), fols. 215r.º-216r.º, 245r.º-247r.º y 298r.º-299r.º). Existe un segundo libro de determinaciones (A.R.V., protocolos, libro 11.374), de 1695 a 1707.

<sup>16</sup> En 17 de diciembre de 1682, establecía el colegio notarial “que es fasa y ferme carregament de censal de mil lliures a favor dels administradors de la administracio deixada per Nofre Vañon, prevere, pera efecte de concluir la obra de la capella de la pila hon foren batejats los Gloriosos San Vicent Ferrer y San Luys Beltran...” (*Llibre de DETERMINACIONS...*, citado, n.º 11.373, fols. 307r.º-308r.º).

<sup>17</sup> La inscripción marmórea que afronta con la relatada en la nota 13, indica que existió esta capilla anteriormente en el arco que hoy ocupa la puerta principal de la iglesia, que debe referirse a la lateral del lado del Evangelio recayente a la plaza de San Esteban. La leyenda continúa aduciendo la fecha de 1682, de ahí su conocimiento en la historiografía, como la de su traslado, y la de su renovación en 1873. Desconociase, no obstante, el texto literal de la resolución edificatoria y su fecha exacta, que hemos transcrito. Otro letrero bajo la hornacina del retablo que porta las imágenes de San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán, alude al bautizo de estos santos en la pila que se sitúa delante, así como a los del beato Nicolás Factor y otros personajes. El cuerpo de San Luis Bertrán, destruido con su urna en la guerra de 1936-39, había sido trasladado al templo en 14 de octubre de 1835, solicitado por la parroquia, pues estaba con anterioridad sin la debida adoracion de los fieles que le son devotos, encerrado en la Yglesia del suprimido Convento de Predicadores, distrito de esta Parroquia, tal y como se recoge en escrito del día 19 de los mismos (Archivo Histórico Municipal de Valencia [A.H.M.V.]: Libro de Documentos del Capitular Ordinario de 1835, D-267, fol. 357).

<sup>18</sup> En 3 de septiembre de 1691 era contratado este Rovira por parte de Vicente Romero, ciudadano, e Inés Romero, doncella “en e sobre un retaule que yo, dit Vicent Rovira, he de fer en la Capella dels Sants de la Pedra propia dels dits Romanos, construida en la Sglesia parrochial del Prothomartyr Sent Esteve”, el cual, siendo su madera de *melis Castellana*, había de fabricar “del mateix modo, forma y manera que esta fet en lo altar de Sent Luys Beltran en dita Yglesia propri del Doctor Luys Pastor y Beltran, Doctor de la Real Audiencia Civil, ab mes que yo hacha de fer un nichol sisavat y guarnit per los Costats y echo ab les moldures que seran menester, y fer un personache del Señor Sent Joseph ab sa diadema de la estatura que pareixera a nosaltres dits Romanos y Mosen Luys Badia, prebere beneficiat en dita parrchial”, el cual habría de entregar al artífice un cuadro para el cuerpo segundo. El precio fue de cien libras y su finalización se preveía para la víspera del día de San José siguiente (A.P.P.V.: protocolo 1.716, de Hermenegildo García).



lígneas<sup>19</sup>, tarea en la que también aparece José Artigues al año siguiente, con quien se concierta la labor de dos por veintiocho libras, más otras a quince libras cada una<sup>20</sup>. Del dorado de las correspondientes a la capilla mayor se ocupó Rafael Camps<sup>21</sup>. Dicho Rovira se erige también en receptor y distribuidor de dinero a otros artífices, como son el mismo Gómez Caudí y Gaspar Díez, *edificator*, que se sumó posteriormente a la obra<sup>22</sup>. A relación de obra férrea de Benet Planelles<sup>23</sup>, se suman nuevas épocas en 1681 y 1682 que revelan más sumas y actividades de Caudí y Díez<sup>24</sup>. Tal vez se hizo cargo este último de los

*Capituls de la faena que sa de fer en lo presbiteri de la yglesia ejecutados por entonces*<sup>25</sup>, como sí lo hizo en las gradas del templo, cuyas mejoras fueron valoradas por el cantero Bartolomé Mir<sup>26</sup>. En 1687, otro dorador, Gaspar Assensi, se registra dorando el templo<sup>27</sup>.

Con vacíos documentales, llegamos a mediados de la última década del XVII, en la que hallamos más actividad respecto a claves. Mientras Cristóbal Campos aparece dorando la clave mayor según recibo de 5 de abril de 1695 de cincuenta y cinco libras, mediando

<sup>19</sup> Recibos de este escultor el mismo 12 de enero de 1680 y 14 de marzo siguiente, de 27 libras, 6 sueldos y 8 dineros el primero, y 54 libras, 13 sueldos y 4 dineros el segundo (A.P.S.E.V.).

<sup>20</sup> Dos cartas de pago en 5 de enero de 1681 de 14 y 4 libras, respectivamente; la primera suma a cuenta de dos llaves que tengo concertadas y la segunda por otra llave. También recibos en 7 y 12 de mayo del mismo año, de 2 y 6 libras, la última a cumplimiento de las 28 referidas por las dichas dos llaves (A.P.S.E.V.).

<sup>21</sup> Épocas en 5 de abril y 15 de junio de 1680, de 36 libras y 108 libras, respectivamente, por este concepto (A.P.S.E.V.).

<sup>22</sup> Son los casos de las cartas de pago de 6 de diciembre de 1680 y 30 de marzo de 1681. La primera, de 6 de diciembre de 1680, trata de una cifra (10 libras) a cuenta de la mensualidad que finiquitaba el día 17 para subvenir los jornales así del dicho Caudí *com als escultors*. En la segunda, de las 74 libras, 18 sueldos y 10 dineros recibidos, 48 libras fueron para Gómez Caudí y 26 libras, 18 sueldos y 10 dineros para el referido Gaspar Díez (A.P.S.E.V.).

<sup>23</sup> "Memoria de la faena que se ha echo para la yglesia de San Estevan./ Primo pesa las dos barras anchas y Clavos y el Hyerro para la Llabe grande, pesa dos arrobas trese Libras a raçon de 143 la libra, vale 4 L, 4 S, 3./ Mas pesan cuatro ferros para la Corniça 24 libras, balen 1 L 11 S, 3./ Mas pesan ocho ferros mayores dos arobas y dos libras, balen 4 L, 12 S, 6./ Mas pesan los cuatro ferros para lo angels, vna aroba y beinte y siete libras, balen 3 L, 18 S, 9./ queda en mi poder 14 L, 7 S, 9./ que son de las baranas del altar mayor y los hierros de las llaves viejas que pesan 3 a 17 L." (A.P.S.E.V.).

<sup>24</sup> En época de 31 de julio de 1681 otorgada por el ahora procurador de los electos, Francisco Salvador, de 160 libras y 15 sueldos a entregar a Gaspar Díez, se suma balance, afirmándose que de las 1.959 libras del precio de la obra quedaban a deber 333 libras, 1 sueldo y 4 dineros, habiéndose rebajado 10 libras a cumplimiento de 30 libras que se habían anticipado a Vicente Gómez Caudí y a través de él al también maestro de obras Melchor Serrano, advirtiéndose que en este arqueo no se comprendían las 25 libras de "les lloses que prengue dit Vicent Gomes Caudi pera la cornisa ni les que apres dit Gaspar Dies pera proseguir aquella". Nueva época del anterior otorgante de 21 de abril de 1682 fue de "quinquaginta sex libras et quinque solidos, monete Valentie, de tertia solutione opere del paredo dictae Ecclesiae"; paredón que debía corresponder al tratado a los pies del templo.

<sup>25</sup> "Capituls de la faena que sa de fer en lo presbiteri de la yglesia parroquial del protomartir Sent hesteve de la present Siutat./

P.º, Sea de des enllosar tot lo presbiteri y picar totes les lloses ben picat, es que hes lleve tota la cortesa o llavadas que hes demostren en dites lloses asta encontrar en la bona pedra./ ytem, que pera fer y executar dit enllosat en tota per fecio sean de tallar totes les juntes que convinguen pera ajuntar les millor y el nivell sea de pendre del Çol de la part superior aon comensen les grades del prespiteri nive llant y conformanse en la grada que hesta asentada que hes aon sean de asentar les cadires del Reverent Clero./ ytem, que peral Compliment de dit enllosat tinga obligasio la fabrica de donar totes les lloses que faltaran y tot lo material que se aura de menester en dita faena/ ytem, sean de picar y asentar totes les lloses que sean de posar o chapar en los frontons de les grades asta topar en les parets de la nau de la yglesia y les sobredites lloses an de nivellarse de la alsada del sol del enllosat del prespiteri asta la alsada o estremidad del quint hescalo per que sobredites lloses core la ultima grada, la qual a de complir de llargaria tot lo ample de la nau de la yglesia/ tambe que les lloses desus dites an de hestar molt ben tallantades per ser les que estan mes a la vista y desentes mes que el enllosat/ y se atvertix quel mestre que fara dita faena no tinga mes obligasio que posar lo treball de ses mans y axi lloses com materials donara la parroquia/ y la paga a eser en tres yguals parts, la primera de entrada y la segona a la mitat de la faena y la ultima en ser acabada la dita obra".

<sup>26</sup> "Memoria de lo que val lo que a mijorat Gaspar Dies les grades/ P.º de fer tot los frontons o alsada del ses grades lo que no avia de ser unos manperlans, 12 L, [se añade con otra letra: "pagats su salida de 17 de Debre. 1681"/ Mes dels dos sisavos que a fet en la grada que travesa la yglesia y core per davall de les cadires del cor- 3 L/ Mes de una grada que a fet mes de la obligacio - 10 L [sobrepuesto: "de la 3. grada se ha de contar a 1 L per vara"/ Mes de les cantonades que ha fet en les grades ademes de la obligasio segons Capitul, 3 L/ Mes per aver pasat la ultima grada a la llargaria que toca en les parets, lo qual se li avia Rebaxat per quant se avien de fer les escaletes agut de fer dos vares y miga en la llargaria mes de la obligacio, 3 L / 19 L/[suma añadida de otra mano en la época]. Bertomeu Mir/+ otra mejora que pide Dies de las gradas y tiene apoca 12 L por estar pagada la obra,/ ajusta en 18 L".

<sup>27</sup> Época de 1 de agosto de 1687 de 120 libras a "Vincencio Paschatio Molina, Presbytero Vicario Parochialis Ecclesiae Sancti Prothomatyris Stephani huius Urbis", por este menester según acuerdo entre ambos (A.R.V.: protocolo 4.219, fols. 398v.º-399r.º, de Manuel Molner, senior).



capitulación para ello firmada por él mismo<sup>28</sup>, nueva fabricación de claves se estipula por otra transacción del día 29 siguiente con Marco Angós, *statuarius*<sup>29</sup>, así como dorado de éstas por parte de Bernardo Polo, con quien se ajustará en 25 de noviembre del mismo año, el cual otorgaba época final de su trabajo en 7 de mayo de 1696 tras haber mediado visura de su trabajo por parte de los doradores Raimundo Sanchiz y Vicente Oltra<sup>30</sup>.

A la culminación de la obra remodeladora del interior, siguió el levantamiento de capilla de Comunión de planta cruciforme, con eje paralelo pero

invertido al de aquélla con entrada por lo que fue tercera capilla lateral de la Epístola a partir de la cabecera, de la que tratamos en nuestro referido libro de 1998<sup>31</sup>. Ahora queremos destacar el dato inédito de la participación del escultor José Cuevas<sup>32</sup> en el remate de su portada exterior, de curvada cornisa, con el relieve del Sacramento, y otras actuaciones, según reconoce el propio interesado en 3 de septiembre de 1696, año este que figura en el dintel de la puerta<sup>33</sup>.

Por último, queremos referirnos a la reforma de su campanario<sup>34</sup> elevado en altura de ladrillo en el siglo XVIII, sobre la base del antiguo pétreo

<sup>28</sup> "Capitulaciones Para dorar la llave Grande de la Paroquia del Glorioso Martir St. Esteban./ Primeramente, que tenga obligacion el Dicho Dorador que enprenderá la Dicha llave de enliñar todas las ojas que tengan Peligro, y assi mesmo encañamaçar todas las endrijas que ay en la madera./ Ittem, que echo esto tenga obligacion Dicho Dorador de aparegarla a Usso y Costumbre de Buen oficial, degando todos los golpes y sentidos que oy tiene la Dicha obra./ Ittem, que despues de aparejada tenga obligacion se aya de Dorar toda de oro limpio sin dejar ressanos ni fuegos ni ressecos./ Ittem, que despues de Dorada Dicha Llave conforme Capítulos, si les pareciere a los Sres. eletos Distinguir los Golpes de la talla con Sombra, tenga obligacion el Dicho oficial de hazerlo./ Ittem, que los ovalos de Dicha llave ["todo oro ha de ser": añadido en interlínea en letra diferente de la época] ayan de estar Reglassados sobre oro con sangre de Drago por ser lo mejor./ Ittem, que el entre Calle que queda del floron al Rossario a de ser de açul, o de qualquier otro Color Rayado, o como megor les pareciere a los Sres. eletos, que tenga obligacion el Dicho oficial de hazerlo./ Ittem, que los tanvanillos que ay en medio de las Cartelas quissieren que se reglase de Verde o de los mesmo de los ovalos, tenga obligacion el oficial de hazerlo./ Ittem, que la targas que Circuyen la llave se ayan de Dorar assi mesmo de oro limpio, dejandolo al Alvitrio de los Señores eletos para sombrear los Golpes de la talla. Lo demas de la llave y que en el ovalo de en medio aya de estar reglassado de Verde o de como los otros, y que el serafin que ay en la mesma tarja aya de estar encarnado ymitando al natural, dejando el Cavello a eleccion de los Señores si les pareciere hazer de oro, o de Color natural. Ittem, que entre targa y targa se ayan de Dorar hocho Cogollos que ay de oro Limpio Conforme lo demas./ Ittem, que el Dorador que hiciere Dicha llave tenga obligacion de hazer la Para el tiempo que se le Dara y faltando el plazo que se le diere Concurra en Pena de Veinte libras./ Ittem, que el floron hultimo de la llave aya de estar Dorado de oro limpio Conforme lo demas./ Ittem, que el Angel que sea de descolgar de la llave aya de estar Dorado y estofado o brocado, o como les pareciere a los Señores eletos./ Chistofol Campos, Dorador [rúbrica]".

<sup>29</sup> Épocas de Angós el 29 de mayo de 1695 y 1 de marzo de 1696, de 44 libras y 6 libras, respectivamente. La primera en concepto de las dos primeras partidas según el citado convenio del 29 de abril, la última remite a cierta deliberación del 7 de diciembre anterior.

<sup>30</sup> Recibo de Polo en 19 de diciembre de 1695 de 27 libras y 10 sueldos de la primera entrega según contrato, percibiendo esta misma suma en la dicha última época de mayo de 1696. En la

inspección, Sanchiz había sido elegido perito por parte de aquél, mientras que Oltra lo fue de parte de los electos (A.P.S.E.V.).

<sup>31</sup> Insertamos al presente que en junta de 27 de enero de 1697, el gremio de albañiles de Valencia, presidido por su clavario en ese año, Juan Pérez, determinaba que el día de la traslación del Sacramento a la nueva capilla de San Esteban concurriese a la procesión *lo dit offici de obrers de Vila, portant la Imatge del Sanct Sepulcre, son titular* (A.H.M.V.: Gremios, A1-1e, núm. 6). Para la edificación de esta capilla, la parroquia, en 9 de agosto de 1693, había decidido se tomase a censal hasta suma de dos mil libras. En 4 de febrero de 1696 hubo que plantearse el coger otras mil libras a censal "pera efecte de acabar la Capella de la Comunio de la Yglesia Parroquial de dit Prothomartir St. Esteve y pera efecte de pagar y fer les claus de carpinteria de dita Capella, dorar aquellos, fer y pagar les mans y pretret de Canteria pera les grades y pedestrals de la mateixa capella, fer sacristia, retaule, archiu y escala, portes, golfos, panys, claus y altres coses adherents á dita Capella y archiu, con consta del acte de deliberacio..." (A.P.S.E.V.: "Deliberacio de la Parroquia de St. Esteve pera pendre a censal 2000 L" [1693]; y "Proces de la Parrochia y Parrochians del Glorios Sent Esteve de la present Ciutat" [1696]. Legajo 13).

<sup>32</sup> Recordemos que a José Cuevas se le contrató en 20 de marzo de 1699 para construir uno de los mayores retablos barrocos valencianos: el de la parroquia de San Valero y San Vicente en Ruzafa, tal y como expusimos en artículo sobre el tema (*Archivo de Arte Valenciano*, 1994, Valencia, 1995, pp. 55-63), en el que dimos a conocer también su testamento fechado en 12 de noviembre de 1708.

<sup>33</sup> A la carta de pago de esta fecha de Cuevas de 26 libras y 9 sueldos, sigue "Conte de la faena que se ha fet per Joseph Cuevas, escultor, en la Capella de la Comunio de la Yglesia del Glorios Sent Esteve de la present Ciutat./ Primo: Del remat de la Portada de la dita Capella de la Comunio, de tot lo que se ha fet de pedra de la barcheta, quinze Liures— 15 L./ Ittem: de la Messa del altar de fusta, huit chambes de a catorze, dos Liures, huit sous— 2 L. 8 S./ Ittem: dos taules de á dotze, tretze sous— 13 S./ Ittem: de Claus, hiut sous— 8 S./ Ittem: de mans, tres Liures— 3 L./ Ittem: de assentar lo retaule de Senta Getrudis, remendarlo y fer la Messa, quatre Liures— 4 L./ Ittem: de fusta y claus pera la Mesa, una Liura— 1 L." (A.P.S.E.V.).

<sup>34</sup> Ya del 17 de agosto de 1679 existe época del aludido Luis Badía, presbítero beneficiado parroquial y electo de haber recibido 1 libra y 4 sueldos de Luis de Calatayud, también electo y depositario de la *renovassio de dita Esglesia*, a los examinadores de la torre del campanario (A.P.S.E.V.).



bajomedieval, cuyos originales huecos fueron cegados, en una operación que tuvo otros casos en Valencia, como había tenido lugar en la segunda mitad del siglo XVII en el subsistente de la antigua iglesia parroquial de San Andrés Apóstol. La obra se efectuó, por decisión de los parroquianos, para las fiestas del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, comenzándose en 6 de diciembre de 1754 y concluyéndose al año siguiente, según se recoge en la descripción del templo que acompaña al sermón del padre jesuita Antonio Mira con ocasión

de la celebración que con tal motivo hizo el clero parroquial el 1 de julio del siguiente año<sup>35</sup>, pero el libro de fábrica que comienza en 1764 y llega hasta 1773<sup>36</sup>, aporta datos sobre instalación de veleta nueva y actividades afines, destacándose la presencia del maestro albañil José García, del cantero Vicente Miner, del cerrajero Pascual Martínez, o la del maestro calderero Bautista Segarra, entre otros<sup>37</sup>, más otros pagos por reparación de campanas<sup>38</sup>, luego de que en 1760 se hubiera contratado la fabricación de dos con el fundidor Andrés Borrás<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> *Sermon que en la fiesta que celebró el Reverendo Clero de... San Estevan a la Tercera Centuria de la... Canonizacion de S. Vicente Ferrer en el día 1 de el mes de julio de este año 1755...* Valencia, por "Joseph Estevan Dolz, Impressor del S. Oficio", 1755. En dicha "Descripcion de la Iglesia de San Estevan de esta Ciudad de Valencia, y de las Fiestas que en ella se celebraron à la Tercera Centuria de la Canonizacion de San Vicente Ferrer, en este año de 1755", pp. 3-4, se dice que tras la decisión de los parroquianos de esta elevación para el mayor lucimiento de los festejos, y habiendo precedido examen de vista de cuatro de los primeros y más hábiles maestros albañiles de esta ciudad a fin de averiguar "Si podria ó no, dicho antiguo fundamento sostener la nueva obra, que se proyectava, segun el hermoso diseño, que tenian tambien à la vista", resolvieron "que podía sostener essa nueva, y mucho mayor".

<sup>36</sup> A.P.S.E.V.: *Libro de Cuentas de Fabrica de la Ylltre. Parroquia del Prothomartir Señor San Estevan de esta Ciudad de Valencia, que dan los Señores Fabriqueros, y empieza en el año 1764.* ("Num 6", letra sobre la tapa de pergamino, de época).

<sup>37</sup> Pagos a "Joseph García, Maesttro Albañil" de 12 libras y 6 sueldos "y son por los remiendos de la Torre del Campanario por haverlo mandado assi la Junta, segun Resivo de 29 de Julio 1770"; de 26 libras, 10 sueldos y 8 dineros "y son por los Jornales de baxar la Beleta del Campanario, segun su Cuenta y Recibo de Veinte de Septiembre 1770"; y 54 libras, 5 sueldos y 10 dineros "y son por el gástto de Colocar la Beletta en el Campanario, y otros, segun Recibo en treinta de octubre 1770". También 3 libras, 19 sueldos y 8 dineros "y son por el Trabajo en que se les ocuparon a Joseph Puchol, Francisco Castamelo y Vicente Miner, Peritos nombrados por los Comisarios de dha Ylle. Parroquia, para ver y reconocer el Campanario y Beleta, y hacer declaracion firmada de lo que encontraren, segun recibo en 1 de octubre 1770". 2 libras a Francisco Robres "y son

por su trabajo en hazer el Dibuxo para la Beletta nueva del Campanario, segun Recibo en 2 de Octubre 1770". 61 libras "a Pasqual Martinez, Maestro Serrajero, y son por todo el importe de hazer la Beleta del Campanario nuevo, menos el hasta y el Santo, y el Santo de Yerro, segun Recibo en 19 de Octubre 1770". 3 libras, 10 sueldos "a Bautista Segarra, Maestro Calderero, y son por la Recomposicion del Charro de Cobre de la Beletta de Campanario de dha. Ylle. Parroquia, segun Recibo en 17 de Octubre 1770". 11 sueldos y 6 dineros "a Vicente Miner, Maestro Cantero, y son por una Piedra para ensima la Copula del Campanario, y descanso del Charro de la Beletta, segun Recibo en 13 de Octubre 1770". Y 6 libras "a Jayme Ximeno, y son por pintar la Beletta del Campanario de San Estevan, segun Recibo en 8 de Nobre 1770". (A.P.S.E.V.: *Libro de Cuentas... 1764*, fols. 64r.º-70v.º).

<sup>38</sup> 9 libras y 13 sueldos a Gregorio Ramírez por recomposición de campanas, según recibo de 30 de julio de 1770, más otras 2 libras y 4 sueldos al mismo "por su trabajo de poner un Cabezal a una Campana", según recibo de 26 de octubre del mismo año. También se abonaron 16 libras a Vicente Varó, maestro herrero, "por diferentes remiendos que tiene hechos en los Yerros de las Campanas de dicha Yglesia", según recibo del 28 de agosto anterior (A.P.S.E.V.: *Libro de Cuentas... 1764*, fols. 67v.º y 69v.º-70v.º).

<sup>39</sup> Acuerdo de los electos parroquiales con dicho fundidor y factor de campanas de estta Ciudad, Perito de conocida ynteligencia y avilidad, en 19 de octubre, para "fabricar dos Campanas, la una de peso de setenta a setenta y cinco arrobas de treynta libras cada una arroba, y la otra será su peso de cinqueynta arrobas, tambien de a treynta libras la arroba" en el plazo de dos meses, por precio de 13 dineros y medio por libra de metal, hechuras y manos (A.P.P.V.: protocolo 3.489, fols. 348v.º-353r.º, de Felipe Matheu).



# CREACIÓN DE UN RÉGIMEN DE ESTUDIOS PARA LA MUJER EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ

Doctora en Historia del Arte  
Universidad Complutense

*The present report deals with the creation of a new Educational Programme in the Valencia's St. Carlos Royal Academy. In that programme, subjects known as Special Teachings could reach an important increase and also, for the first time in the long path of our country's Provincial Academies, in those teachings it is going to be included a Woman Studies System, just in a similar way to those that were being imparted in other European countries. By adopting this attitude, which pretend the women likeness to men, the St. Carlos Royal Academy will have a great influence on the huge woman social progress through the XX th. Century.*

Importante ha sido, sin lugar a dudas, la contribución que ha ejercido la Real Academia de San Carlos de Valencia –y su hija la Escuela de Bellas Artes– en cuanto atañe a la formación y enseñanza de alumnos, desde la lejana fecha de su fundación. Listas interminables de variados nombres nutren los Libros de Matrícula de su Archivo Histórico, algunos de los cuales alcanzarían tal relieve e importancia, que el mero hecho de poder releerlos y contemplarlos en sus vetustas y amarillentas páginas, nos produce una enorme emoción y estremecimiento.

Mucha tinta se ha gastado y mucho tiempo se ha consumido por conocer los primeros estudios de esa enorme pléyade de discípulos que estudiaron, se formaron y desarrollaron gracias a esta ilustre y benefactora Institución. Sin embargo poco se ha reparado en conocer e investigar la formación y paso de las mujeres por las rancias aulas de la antedicha y citada Entidad. Por lo poco que se conoce de este tema lo hemos elegido, esperando que de este exíguo análisis, se conozca una faceta más de la mujer, en su lucha por conseguir la equidad y respeto social.

Cabría señalar, que el paso de la mujer por el referido Organismo, comienza en época relativamente reciente, ya que no sería hasta 1901 cuando se empieza en verdad a tomarla realmente en serio como alumna de la Academia de San Carlos<sup>1</sup>. La mujer –en esos tiempos– desde tierna edad se la encaminaba, preparaba y formaba para

ser “ama de casa” y en este empeño colaborarían, incluso los centros de enseñanza a donde ésta asistía durante un corto período de tiempo. Este tema, quedaría reflejado pocos años antes por D. Vicente Boix en su “Manual del viajero”<sup>2</sup> donde al describir como era y qué materias se impartían en la “Casa de la Enseñanza de Niñas y

<sup>1</sup> ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. Legajo 88/2/17; Leg. 84<sup>a</sup>/3/27<sup>a</sup>; Leg. 84<sup>a</sup>/3/30. Antes de que se iniciara el nuevo régimen de estudios para la mujer en 1901, en la misma Entidad aparecen determinados casos de *alumnas* que se matricularían en los Estudios Libres de la misma, en algunas asignaturas. Como ejemplo de lo expuesto, podríamos decir que en mayo de 1892 el Académico y Secretario del referido Organismo –D. Luis Tramoyeres Blasco– certificaría que D<sup>a</sup> Matilde Castillo García, natural de Madrid, había hecho en ese Centro, en Enero del mismo año, y aprobando mediante exámen libre las asignaturas de 1<sup>o</sup> de Lineal, Dibujo de Figura, Plásticas, Polícromas de Aplicación a las Artes Industriales, paisaje y Teoría e Historia de las Bellas Artes, con censura de Bueno. Certificaría también en este mismo curso de 1892 que D<sup>a</sup> María de los Angeles Thous y Orts, natural de Benidorm (Alicante), tenía hechos en esta Escuela en Septiembre del año indicado, mediante exámen libre las asignaturas de Geometría Plana y Nociones de Descriptiva, primero de Lineal, Dibujo de Figura, Artes Plásticas, Artes Polícromas, Paisaje y Teoría e H<sup>a</sup> de las Bellas Artes, con censura de *Sobresaliente* en todas las asignaturas.

<sup>2</sup> BOIX, Vicente. MANUAL DEL VIAJERO. *Guía de los forasteros en Valencia*. Valencia 1849. Pg. 186.



Colegio de Nobles Educandas"<sup>3</sup> de esta ciudad, alegraría entre otras cosas que las alumnas allí aprendían –además de Aritmética, Gramática, Música y Doctrina Cristiana- *calceta, bordar, cortar y coser...*<sup>4</sup>. Esta ancestral *educación*, ha repercutido sin duda en perjuicio de la mujer, que al permanecer durante siglos reclutada en el hemicycle del hogar, practicando faenas monótonas, pesadas y poco creativas, la han privado en muchos casos de desarrollar su intelecto y recóndito ingenio.

## ANTIGUO PLAN DE ESTUDIOS. ANTECEDENTES

La citada Real Academia, cuya existencia legal nace a partir de la Pragmática del Rey Carlos III en 1768, sintió como todas las de su clase, la reorganización acordada por Real Decreto del 4 de Octubre de 1849, que en virtud de los fines de su creación, y sin remuneración de ninguna clase, se dedicaría a la difusión de la enseñanza de Pintura, Escultura y Arte Aplicado entre los centenares de alumnos que asistían a sus clases. Tenían estas enseñanzas carácter *libre* por haber sido suprimido por el Estado en 1869 los *Estudios Superiores* de Bellas Artes a cargo de las Academias Provinciales, exceptuando la Academia de San Fernando en Madrid. La de San Carlos no desaparecería totalmente gracias a la ayuda de ciertos Organismos –Diputación y Ayuntamiento- quienes prestarán desde entonces un gran apoyo, principalmente de tipo económico.

Así pues, esta Institución Académica -apoyada por la Excelentísima Diputación Provincial- previa autorización del gobierno, instalaría a partir de esa fecha, las enseñanzas aludidas y desde 1900 las ampliaría y mejoraría con el apoyo prestado por el Ayuntamiento. Estas enseñanzas estaban bajo la dirección del Presidente de la Academia, a quien correspondía también someterse a las disposiciones sobre ampliación y cambios de la enseñanza no oficial, conforme a los términos del Real Decreto.

El *Plan de Estudios* de la citada Institución que desde 1869 se cursaba con carácter libre, era y se organizaba así:

A) *Estudios de Pintura y Escultura, Dibujo Elemental de Pintura, Colorido y Modelado*. Se impartían estos estudios durante tres años tras haber superado las clases preparatorias.

B) *Estudios de Arte Aplicado. Arte Decorativo, Acuarela y Paisaje*. La duración de estos estudios era de dos años.

### *Clases Superiores:*

A) *Anatomía Artística, Perspectiva, Teoría de Historia del Arte, Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural*. La duración máxima de estos estudios, era también de dos años.

### *Enseñanzas Especiales:*

Bajo este epígrafe se comprendían aquellas materias que constituían aspectos especiales de las artes aplicadas y los conocimientos de cultura general. A estas enseñanzas correspondían las siguientes materias:

A) *Artes Aplicadas: Grabado y Procedimientos Similares (cromolitografía, fotograbado, fototipia, policromía de escultura en madera, etc.)*.

B) *Abaniquería, Cerámica y Esmaltes, Pintura Mural*.

La edad mínima para matricularse en primer curso debía ser de diez años y poseer la instrucción primaria. La matrícula podía ser Ordinaria, si se cumplimentaba antes del 30 de Septiembre, y Extraordinaria, si se efectuaba tras esa fecha. El curso comenzaba el 1 de Octubre y terminaba el 30 de Mayo.

En todas aquellas asignaturas que contasen de dos cursos, era indispensable tener aprobado el primero para matricularse en el segundo. Para todas las asignaturas se concedía un premio ordinario y dos "accesits" que serían recompensados en metálico al alumno elegido.

Todos los alumnos estaban obligados a cumplir el reglamento interior de su respectiva clase, el cual se hallaría expuesto en el local del mismo. A los padres y tutores de los alumnos se les facilitaría mensualmente, si lo solicitaban, una nota del comportamiento en clase del interesado.

<sup>3</sup> La *Casa de la Enseñanza de Niñas* fue fundada por el Arzobispo D. Andres Mayoral para la formación con carácter gratuito de niñas pobres y estuvo ubicada en un principio en la calle de la Sangre de esta ciudad y luego en el edificio del Convento del Temple de la Orden de Montesa.. Funcionó con enorme esplendor durante muchos años, alcanzando la cifra de niñas matriculadas en sus mejores tiempos, de mas de seiscientas . Con el paso de los años, aquel viejo esplendor iría disminuyendo y ya en 1847 estaría tan decaído que solo tenía "ocho colegialas, dos de ellas sobrinas de la Directora, dos maestras..." A.R.A.S.C.V. *legajo 103/4/4º*.

<sup>4</sup> BOIX, Vicente. Op.cit. pg.186



## NUEVO PLAN DE ESTUDIOS. CREACIÓN DE UN RÉGIMEN DE ESTUDIOS PARA LA MUJER

Los miembros de la Real Academia de San Carlos, habiéndose decidido en Sesiones celebradas durante el curso 1900-1901 a *ampliar y mejorar las enseñanzas artísticas y de aplicación a las industrias locales*, remiten por medio de su Presidente -D. Emilio Atard- un comunicado a la Presidencia de la Corporación Municipal, con el *Nuevo Plan*, para que se le autorizase a llevarlo a efecto, si ello lo juzgara conveniente, a fin de reorganizar y ampliar las *Enseñanzas Especiales* en el sentido consignado en el citado plan "...con objeto de darles el mayor desarrollo sin aumentar las cifras del actual presupuesto"<sup>5</sup>. Remitirá a su vez, otro comunicado en todo semejante al anterior, a la Excelentísima Diputación Provincial, en el que expresaba su intención y anhelo de un Nuevo Plan de Enseñanza. No se demorarían mucho tiempo en contestar ambas Entidades a la propuesta de San Carlos, y así, el 6 de Diciembre de 1901, el Presidente de la Diputación -D. José Puig- en un oficio remitido a la Academia expondría lo siguiente: "*Examinado el Plan de Estudios de esa Real Academia para el Curso 1901-1902, formulado con arreglo a las bases aprobadas por la Diputación en lo referente a las enseñanzas de Bellas Artes aplicadas a las industrias, esta Corporación, en Sesión de los corrientes, acordó aprobarlo en todas sus partes...*"<sup>6</sup>.

Por su parte el Ayuntamiento, en oficio remitido el 6 de Marzo de 1902, se expresaría en los siguientes términos: "...En contestación a su atenta comunicación de Noviembre último, solicitando autorización para ampliar y reorganizar los estudios de la Academia, tengo la satisfacción de manifestar que el Excelentísimo Ayuntamiento de mi Presidencia en Sesión del 17 de febrero último, acordó conceder la autorización solicitada sin alterar las cifras del presupuesto y poniendo en conocimiento de la Corporación Municipal las modificaciones que se introduzcan..."<sup>7</sup>.

La Junta de Estudios de la Academia, nombraría a raíz de estos esperanzadores informes, una ponencia formada por D. Juan Dordá, Ricardo Soria y Luis Tramoyeres -16 Abril 1902-<sup>8</sup>, a fin de examinar la citada Reforma del Plan de Estudios, reorganización del Profesorado de las Enseñanzas Especiales y la adquisición de material docente, a la vez que comenzaron a estudiar la posibilidad de validez oficial a las enseñanzas a cargo de esta Academia.

Una vez que la antedicha Entidad Académica, hubo tenido la imparcial autorización de la Diputación y Ayuntamiento para la modificación del Nuevo Plan



Foto 1.- Grupo de alumnas de la Clase de Cerámica de la Enseñanza Especial de la Mujer de 1916. Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de Valencia.

de Estudios, determina enviar un nuevo oficio a ambos Organismos, comunicándoles que ésta Academia había creado una clase especial dedicada a la *enseñanza artística de la mujer*, en la que compondría por el momento el Dibujo de Adorno, Acuarela y pintura aplicada a la Decoración Cerámica<sup>9</sup>. Con esta nueva clase -seguía el oficio- serían catorce las asignaturas que constituían por el momento el Plan Docente de la Academia, pudiendo añadir que "...ningún otro establecimiento análogo de España cuenta con tal número de enseñanzas.... Tengo el honor de colocar la admisión artística de la mujer al mismo nivel que la del hombre, conforme se practica hace tiempo en todas las Escuelas del extranjero..."<sup>10</sup>. Estas enseñanzas, al igual que las restantes de aplicación, sería completamente gratuita, sin que por ello fueran a aumentar los gastos que en parte satisfacían esas Corporaciones. Para la implantación de este nuevo régimen de enseñanza, había sido preciso construir un nuevo espacio local y terminadas las obras para dicho fin, se le comunicaba para su información (22 Octubre de 1902).

La Comisión Provincial de la Diputación, cuando se hubo informado de esta "novedad" tan especial en

<sup>5</sup> A.R.S.C.V. Leg.. 88/2/13H

<sup>6</sup> IBIDEM. Leg.88/2/15B

<sup>7</sup> IBIDEM. Leg.88/2/15G

<sup>8</sup> IBIDEM. Leg.88/4/23C

<sup>9</sup> IBIDEM. Leg.88/2/15H

<sup>10</sup> IBIDEM. Leg.88/2/15H



el Nuevo Plan de Estudios de la Academia, contestaría a renglón seguido a la misma, mediante nuevo comunicado, en el que a modo de síntesis diría lo siguiente: *“La Comisión Provincial en Sesión del 22 del corriente aprobó la creación en esa Real Academia de su digno cargo, de una clase especial para la Enseñanza Artística de la mujer limitada por ahora al Dibujo de Adorno, Acuarela y Pintura aplicada a la porcelana y mayólica.... y acordó dar las gracias a esa Academia por su reconocido celo e interés a favor de las clases obreras en general...”*<sup>11</sup>.

Una vez aprobados todos los requisitos para el régimen de enseñanza de la mujer en la Real Academia

de San Carlos, ésta no tardará en responder a tan interesante reclamo y 24 alumnas se matriculan en la misma, para comenzar con ilusión y anhelo sus enseñanzas.

Las primeras alumnas matriculadas corresponden al Curso 1902-1903, y hemos considerado oportuno transcribir el listado de las mismas por su calidad de pioneras del Nuevo Plan. Esta lista ha sido extraída de las papeletas de matrícula que se custodian en el Archivo de la Entidad, la mayoría de las cuales irá firmada por puño y letra de la matriculada, junto a su tutor y casi todas serán de color rojo.

### MATRÍCULA DE MUJERES. CURSO 1902- 1903

Nº	Nombre	Domicilio	Profesión	Edad	Asignaturas
1	Ana Galvez Viñer (Valencia)	C/del Rey D.Jaime 10 (Valencia)	Labores	18 años	Dibujo del Adorno y Acuarela
2	María Alcaide Ros (Valencia)	C/Serranos 8	No consta	26 "	Dibujo del Adorno
3	Julia Gomis Llopis (Valencia)	C/Serranos 8, 6ª	Bordados	20 "	Dibujo del Adorno
4	Trinidad Alcaide Ros (Valencia)	C/Serranos 8	Bordados	20 "	Dibujo del Adorno
5	Rosa Payá Sanchís (Valencia)	C/de la Jordana 43	Labores	11 "	Dibujo del Adorno
6	María Bonet Bonet (Valencia)	C/Milagro de S. Vicente 12	Labores	21 "	Dibujo de Adorno y Acuarela
7	Mª Desamparados Llade Pastor (Valencia)	C/Horno del Hospital 2	Labores	23 "	Dibujo del Adorno
8	Mª Aparici Monfort (Valencia)	Torno de San Gregorio 13	Bordados	17 "	Dibujo del Adorno
9	Carmen Mendiola Arana (Zaragoza)	C/del Mar 49 (Valencia)	Labores	21 "	Dibujo del Adorno
10	Carmen Soria Savas (Valencia)	C/ Serranos 22	Labores	20 "	Dibujo del Adorno
11	Purificación Urgel Maravilla (Valencia)	C/de la Jordana 30	Labores	22 "	Dibujo del Adorno
12	Carmen Martí Rodríguez (Valencia)	C/Vestuario 2. 3ª	No consta	15 "	Dibujo del Adorno
13	Josefina Mª de Moncada (México)	C/Embajador Vich 16	Labores	23 "	Dibujo del Adorno
14	Elvira Bermell y Martinez (Valencia)	Camino Real de Madrid 16	Maestra	21 "	Figura
15	Manuela Casares Ibáñez (Valencia)	C/de los Derechos 19	No consta	18 "	Dibujo del Adorno
16	Mª Antonia Dasí Llavador (Valencia)	C/del Salvador 20	Maestra	23 "	Dibujo del Adorno

<sup>11</sup> IBIDEM. Leg.88/4/19P



17	Ana Fabregat y Sanz (Valencia)	C/de la Libertad E	Maestra	22 "	Dibujo del Adorno
18	Ramona Fabregat y Sanz (Valencia)	C/ de la Lbertas E	No consta	15 "	Dibujo del Adorno
19	Carmen Genovés Artís (Valencia)	C/de la Nave 6	Maestra	26 "	Figura
20	Consuelo Blasco Blanch (Valencia)	C/ de Gracia 14	Labores	21	Figura
21	Purificación Quiles Molina (Valencia)	C/Guillém de Castro 73	<b>Soltera</b>	16 "	Figura
22	M <sup>a</sup> Núñez Losada Losada (Salamanca)	C/ Salida del Cabañal 4 (Valencia)	No consta	10 "	Figura
23	Asunción Aguilar Ros (Alicante)	C/ Liria 13 (Valencia)	<b>De su sexo</b>	12 "	Figura
24	Adelina Martínez Chulvi	C/Pinzón 5 (Valencia)	No consta	17 "	Figura

### BASES DE ORGANIZACIÓN DE LAS CLASES DE SEÑORITAS. CURSO 1905-1906.

Paulatinamente con el paso de los años, los Estudios creados para la mujer en la Academia de San Carlos, se irán consolidando y ampliando. Así, durante el Curso 1905, el profesor D. Luis Soria enviaría un comunicado a D. Luis Tramoyeres con el *boceto* del nuevo *Programa de Estudios para Señoritas*, alegando que la primera impresión llevada a cabo de dichos Estudios, necesitaba todavía pulirse. Declaraba asimismo el Sr. Soria, que con respecto al Premio Extraordinario de cincuenta pesetas –creado para este régimen de enseñanza– si la Academia no lo consideraba ofensivo, y debido al reconocimiento que debía a dicha Institución, él mismo lo abonaría de su peculio.<sup>11</sup>

Según el boceto del Sr. Soria, el Programa de Estudios para señoritas y a partir de esta fecha, quedaría de la siguiente manera:

#### A) Sección de Flores y Frutas

*Grupo 1º- Dibujo:* Flores y frutas esterilizadas (contornos geométricos), Claroscuro al lápiz.

*Grupo 2º- Dibujo:* Copia del modelo corpóreo al lápiz. Copia del plano y modelo Corpóreo; pintura monocroma al agua.

*Grupo 3º. Pintura:* Gama del color. Copia del plano y natural

El primer y segundo grupo, podrían estudiarse en un solo curso, no pudiendo pasarse al segundo sin



Foto 2.- Curso Preparatorio de Dibujo del Antiguo 2.º Curso. Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos. 1916. Vista general de la clase.

haber obtenido buena nota del primero, que para ello la señorita alumna, pediría exámenes extraordinarios durante la segunda decena del mes de Enero y una vez fuera aprobada para estudiar el segundo grupo, lo continuaría hasta fin de curso.

Si en los exámenes de fin de curso obtuviera buena nota, el curso siguiente estudiaría el tercero y último de este grupo.

Se complementaba esta Sección con **Abaniquería** –aplicaciones a este arte industrial y similares; pintura sobre papel, tela, pergamino etc. –Y también aplicaciones de metales en hojas y en polvo.

<sup>11</sup> IBIDEM. Leg.88/4/19P



### B) Sección de Paisaje

Para esta Sección, se seguirán las mismas disposiciones que por la Sección anterior.

#### Grupo 1º

*Dibujo:* Elementos, contornos; Elementos claroscuro

#### Grupo 2º

*Dibujo:* Copia del plano; Copia del plano ampliado, al carbón y tiza; Pinturas monocromas

#### Grupo 3º

*Pintura:* Gama del color; Copia del plano; Copia del natural

### C) Sección de Figura

Cada grupo lo constituiría un curso, no pudiendo estudiarse el siguiente sin haber obtenido hasta aprobado en el anterior.

#### Grupo 1º Figura: Elementos, trazos geométricos

Elementos claroscuro

Elementos cabezas

#### Grupo 2º Copia del yeso (antiguo):

Extremidades inferiores: Torsos; Figuras

#### Grupo 3º Pintura:

Copia monocroma del yeso; Gama del color en ropajes y fondos o campos del modelo; Copia del plano (policromo); Natural: cabezas, torsos y figuras vestidas

### D) Cerámica

Abarcaba esta Sección, la decoración de porcelana, semiporcelana y demás clases de obras, gama de color y metales. Pintura al agua, al aceite y en seco; calcomanías.

El orden que se indicaba para cada Sección y los grupos correspondientes sería rigurosamente exacto su cumplimiento. Si alguna señorita a su ingreso quisiese pasar a alguno de los grupos anteriores, mostraría su suficiencia presentando trabajos ejecutados por ella misma a esta Academia, que una vez fuesen aprobados por el tribunal pasaría a estudiar al grupo inmediato superior.

### E) Premios

Las recompensas o premios de fin de curso, serían los reglamentarios de esta Academia, no pudiendo

otorgarse en el próximo e inmediato iguales a los anteriores, si hubiere de optar a premio superior.

Para la Sección de Cerámica, se concedería un premio de cincuenta pesetas.

Cada señorita alumna podría optar y por curso a un premio ordinario en cada Sección o asignatura, siendo incompatible con el de anteriores años o cursos.

Las notas obtenidas en los años anteriores o cursos en cada Sección, serían valederos para las Secciones y cursos sucesivos.

### Materiales

Todo el material necesario para el dibujo y Pintura que cada señorita alumna necesitase para sus estudios, sería sufragado por ella misma, exceptuando los colores y metales para la Cerámica, que se abonaría su importe por la cantidad en peso y clase que se precisase, al profesor de dicha clase, para ser invertida en nuevos colores.

Los gastos que originasen los modelos para el estudio del natural, como también los viajes para el paisaje, serían de cuenta de la Academia

Cabría señalar como algo anecdótico, la visita a la clase de Cerámica para Señoritas, del Rey Alfonso XIII, durante el Curso de 1904. En dicha visita, las estudiantes de la aludida Sección de Cerámica, tuvieron el simpático gesto de regalar al Monarca varias piezas de Cerámica, por cuyo motivo éste, remitiría a dichas alumnas una cierta cantidad de dinero en metálico en el curso siguiente. La carta remitida desde la Real Casa de Madrid diría lo siguiente:

*Muy distinguido señor mío: De orden de S.M. el Rey (q.D.g), tengo el honor de remitir a Ud. la adjunta letra de*

*Pesetas 250, destinadas a las niñas que ofrecieron al Augusto Señor varios objetos de cerámica con motivo de su última visita a esa capital.*

*Aprovecha la ocasión para ofrecerse de Ud. Atento s.s.*

*(Rubrica)*

*El Marqués de Torija*<sup>12</sup>

Tras esta misiva real, el profesor Soria presenta al Presidente de la Institución Académica la lista total de alumnas de la clase de cerámica y, después del recuento, estiman que corresponden diez pesetas por cada una de ellas. Sin embargo, estas concienzudas señoritas, espontáneamente deciden por

<sup>12</sup> IBIDEM. Leg.90/9/3



unanimidad destinar dicha cantidad en comprar material de colores, oro, pirómetros, mufla etc. con el fin de extender sus estudios cerámicos en el local de la clase. Entregada esta cantidad totalmente al Sr. Soria, éste se encargaría de pedir dichos preciosos materiales a París y a Dresde ya que no podían adquirirse en nuestro país en aquel tiempo<sup>13</sup>. Tratando sobre dicho tema, el aludido profesor, envía una carta al Sr. Tramoyeres que decía a la letra lo siguiente:

"... Distinguido amigo: Adjunto las notas de colores que creo mas precisos para las clases y demás enseres tanto para lecciones como también de mobiliario, que de este último acompaño tarjeta de dirección.

Los francos 138 se han de comprar en el *Credit Lyonnais* sobre París y Casa Poulene Frères. Como yo tengo correspondencias con dicha casa y me conocen, me hacen especial favor de venderme \_ Kilogramo de cada color que con ellos podemos defendernos bastante tiempo y del vía (¿) que toca a su fin creo poder completar la colección o comprar ladrillos.

Salgo al campo, si regreso pronto, tendré sumo gusto en saludarle en reconocido a y s. S

Luis Soria <sup>14</sup>

Nº	DESIGNACIÓN	PESO	FRANCOS	PTAS.	TOTAL
49	Brun jaune	500	5'25		
70	" sepia	"	4'00		
69	" Van Dick	"	4'00		
58	Roge Capucine	"	5'25		
44	" corail tendre	"	4'00		
63	Vert choime	"	5'25		
19	" fooucé	"	4'50		
55	" jaune	"	5'00		
61	" pomme	"	5'00		
-	Blanco fijo	"	17'50		
46	" relief	"	5'00		
27	Noir d'ivoire	"	4'25		
022	Cien moutres (pirómetros)	"	12'00		
-	Cien gramos plata brillante liquida	"	45'00		
n	Esencia especial para disolver el oro y la plata		12'00		
			138'000 fs.		
Suponiendo el cambio y comisión Al 40%			55'20	192'20	
Un perchero de madera curvada			37'50		
Y luna de 1ª			Total	230'70	

Relación de las Señoritas alumnas agraciadas por S.M con el donativo de 250 pst para la Clase de dibujo y pintura.-

- 1 Señorita Matilde Mercader
- 2 Josefa Gallarte
- 3 Manuela Paez
- 4 Caridad Marín
- 5 Sara Marín
- 6 Dolores Roca
- 7 Mercedes Guerrero
- 8 Consuelo Montoya
- 9 Angelita Miragall
- 10 Amparito Marzo
- 11 Rosita Payá
- 12 María Perales
- 13 María Sempere
- 14 Catalina Haglunsd
- 15 María Vidal
- 16 Zoraida Martínez
- 17 Vicenta Aguilar
- 18 Vicenta Rodrigo
- 19 Rosita Albí
- 20 Julia Gomis
- 21 Amparo Pou
- 22 Isabel Cabañas
- 23 Mercedes Tudela
- 24 María Roca
- 25 Leonor Aparicio

Durante este curso de 1905, y en el mes de Noviembre, las señoritas alumnas de la Academia, realizaron la primera excursión escolar como complemento al estudio teórico-practico, visitando en dicho día la Basílica, Catedral, la Lonja y el Palacio de la Diputación.<sup>15</sup>

#### RÉGIMEN DE ESTUDIOS PARA SEÑORITAS. CURSO 1907-1908.-

Consolidados los Estudios creados para la mujer, paulatinamente éstos se irían mejorando y añadiendo determinadas modificaciones.

En este curso de 1907-1908, el régimen de Estudios establecido para señoritas en la Entidad se dividirían en los siguientes apartados:

<sup>13</sup> IBIDEM Leg.90/9/3B

<sup>14</sup> IBIDEM. Leg. 90/11/6D

<sup>15</sup> IBIDEM. Leg.90/11/6C



### A) Profesionales

A este apartado, correspondían las siguientes asignaturas:

#### Dibujo:

1º.- Copia del plano o estampa. Nociones de geometría; líneas, figuras, planos, cuerpos o volúmenes.

2º.- Copia del modelo corpóreo (yeso, flores artificiales, paños etc.

Nociones de la Hª del Arte, especialidad en cada ramo; idea general de los Estilos mas usuales.

3º.- Copia del natural. Nociones de perspectiva aplicada; Pyrografía.

#### Pintura

4º.- Gama del color

Copia de la estampa

Copia del natural

Cabría destacar en la descripción de este Régimen de Estudios, las siguientes notas:

*"Nota. Estos estudios se pueden hacer en cuatro cursos, caso que la señorita alumna posea de algunos conocimientos de los designados, se reducirán a menos del tiempo indicado.*

*Todos los años al final del curso se celebrarán exámenes de cada una de las asignaturas, dándose la calificación merecida*

*Ventajas. Una señorita, con los conocimientos de los cuatro grupos, puede un dia crearse un porvenir utilizándolos para dedicarse a la decoración de imágenes (encarnado), dorado, pintura de telas de abanico; retoque de clichés fotográficos y ampliaciones; dibujos al lápiz; pintura sobre loza (cerámica), pintura sobre cristal; iluminaciones fotográficas etc. no siendo posible el enumerar; constituyendo en otras capitales una profesión. Con los estudios enunciados, que se dividen en cuatro grupos, quedan evitadas las molestias del aprendizaje en taller"<sup>16</sup>.*

<sup>16</sup> IBIDEM. Leg.90/11/6D

### MATRICULA DE MUJERES. CURSO 1907-1908

Nº	Nombre	Domicilio	Profesión	Edad	Asignaturas
1	Amparo Toledo Beleguer (Valencia)	C/Padre Huérfanos 2	Labores	17	Arte Decorativo Cerámica Abaniquería
2	Encarnacion Toledo Beleguer (Valencia)	C/ Padre Huérfanos 2	labores	31	"
3	Mercedes García Huerta (Valencia)	C/ Jerusalén 12	Labores	16	"
4	Francisca García Llanos (Valencia)	C/ Jerusalén 12	Labores	17	"
5	Matilde Mercader (Valencia)	C/ Roterros 16	Labores	15	"
6	Pilar Zaragoza (Valencia)	C/ Cuarte 39	Labores	17	"
7	Margarita Soler e Igual (Valencia)	C/ Cuarte 46	Labores	13	"
8	Sofía Mercader (Valencia)	C/ Roterros 16	Labores	13	"
9	Luisa Agna y Varga Machuca (Valencia)	C/ Roterros 16	Labores	16	"
10	Mª Mar Ventura González (Granada)	C/ Roterso 10,12	Su casa	15	"
11	Caridad de San Martín y Bald (Valencia)	Camino del Grao 2	No consta	13	"
12	Rosa Salvador Picaro (Guadalajara)	C/ Colon 3	Bordados	20	"



13-	Irene Salvador Picaro (Valencia)	C/ Colon 3	Bordadora	14	"
14	Carmen Mancho Hernand (Soneja, Castellón)	C/ Roterros 9	Labores	12	"
15	Dolores Tarrega Calandin (Valencia)	C/ Triador 35	labores	15	"
16	Joaquina Gimeno Puchol (Valencia)	C/ Joaquin Sorolla 35	Labores	12	"
17	Amparo Domingo Alís (Burgos)	C/ de la Corona 24	Labores	19	"
18	Pilar Burguete López- Ceres (Betera, Valencia)	C/ de la Corona 22	Labores	12	Ceramica Abaniqueria
19	Manuela Paez Figal (Valencia)	Plaza Cisneros 3	Labores	17	"
20	Desamparados Mateo Menéndez (Valencia)	C/ del Masia 1	Labores	16	"
21	Josefa Gallarte Bruno (Valencia)	Plaza de Cisneros 2	Labores	17	"
22	Dolores Martinez Ol ivares (Valencia)	C/ Blanquerias 15	No consta	10	"
23	Julia Gomis Lloqus (Barcelona)	C/ Serranos 8	No consta	22	"
24	Carmen Fuster Gil (Játiva)	C/ Trinitarios 9	No consta	25	"
25	Consolacion Sevillano Echaur (Morón, Sevilla)	Bañ Paveses 7	Pensionista	37	"
26	Concepción López Tramoyeres (Valencia)	C/ Santa Ana J-E, 1º	Profeª Piano	21	"
27	Purificación Tramayas	C/ del Museo 2	No consta	12	"

### B) Estudios de cultura artística

Estos estudios podían hacerse libres o independientemente de cada grupo en que estuviera dividido el estudio profesional, sujetándose su orden a las asignaturas de continuidad que la señorita alumna poseyera o solicitara. (Valencia 2 Junio 1908)

### MATRICULA PARA SEÑORITAS. CURSO 1911-1912

Nº	Nombre
1	Carmen Mancho Hernández
2	Isabel Martínez Martínez
3	Josefa Quesada Granda
4	Amparo de Luca Escalante
5	Desamparados Comes Ramón
6	Carmen Carrasco Arcos
7	Angela Carrasco Arcos
8	Anita Marco García
9	Filomena Rodríguez Vidal
10	Lenduria Ortuño Lozano
11	Pilar Aguilar Soriano
12	Carmen Aguilar Soriano
13	Emilia Contel Aparicio
14	Josefa Gallarte Bruno
15	Rosario Soria Rubio
16	Julia Gómez Llopis
17	Mª de la Concepción Gestoso Tudela
18	Josefina Gestoso Tudela
19	Rosario Lacio Bihar Benito
20	Margarita Lacio Bihar Benito
21	Amparo Ortega Esprin
22	Juana lacio Bihar Benito
23	Angela Orduña Orduña
24	María Lladró Báguena
25	María Orts Febrer
26	María Devesa Martínez
27	Josefina de Velasco y Tasso
28	Josefa Pérez Moliner
29	Carmen Miguel Folgado
30	Vicenta Cerveró Ydrac
31	Joaquina Debón Salvador
32	Francisca Sanchis Ferrer
33	Dolores Salvá Lucia
34	Dolores Morode Chapa



MATRÍCULA PARA SEÑORITAS. CURSO 1912-1913

Nº	Nombre	Dirección	Profesión	Edad	Asignatura
1	Julia Guardiola Herránz (Valencia)	C/la Jordana 24	No consta	15 años	Dibujo para la Mujer
2	Teresa Garrigos Narbón (Valencia)	C/Guillén de Castro	"	14 "	"
3	Desamparados Hueso Pina (Victoria de las Trinas, Santiago de Cuba)	Plaza San Javier 11	"	30	"
4	Mª de los Angeles Hueso Pina (Olgruin, Santiago de Cuba)	Plaza San Jaime 11	"	29	"
5	Consuelo Martínez Ferrer (Alcira, Valencia)	C/ Murillo 15	"	19	"
6	Carmen Mancho Hernández (Soneja, Castellón)	C/ de las Mpnjas 8	"	17	"
7	Ofelia Sosa (Habana,Cuba)	C/ Serranos 38	No consta	24	"
8	Josefa García Estarlik (Alcira, Valencia)	C/ Serranos 33	"	15	"
9	Carmen Solsona (Villahermosa Castellón)	C/ Sagunto 107	"	14	"
10	Pilar Pomares Colon (Valencia)	C/ Alta 30	"	11	"
11	Anita Marco García (Valencia)	C/ Caballeros 18	"	13	"
12	Emilia Contel Aparicio (Valencia)	C/ Guillén de Castro, 29	"	26	"
13	Rosario Soria Rubio (Valencia)	C/ Guillén de Castro, 33	"	18	"
14	Martina Orts Febres (Valencia)	C/ Avellanas 22	"	17	"
15	Dolores Morote Chapra (Valencia)	C/ Pi y Margall 52	"	15	"
16	Clara Manaut Viglietti (Valencia)	Plaza de Cisneros 3	"	12	"
17	Angeles Carrasco Arcos (Valencia)	C/ Beneficencia 19	"	14	"
18	Isabel Martínez Martínez (Valencia)	C/ Beneficencia 19	"	14	"
19	Carmen Carrasco Arcos (Valencia)	C/ Guillém Sorolla 37	"	17	"
20	Angelita Ferrandis Suay (Valencia)	Plaza Rodrigo Botet , 16	"	13	"
21	María Devesa Martínez (Valencia)	C/ Bordadores 12	"	26	"
22	Pilar Aguilar Soriano (Báguena, Teruel)	C/ de la Leña 4	"	16	"
23	Carmen Aguilar Soriano (Ojos Negros, Teruel)	C/ de la Leña 4	"	14	"
24	Josefa Gallarte (Valencia)	Plaza de Cisneros 2	"	22	"
25	Rosita Albí Santaren (Javea, Alicante)	C/ Juan de Austria 6	"	22	"
26	Joaquina Debón Salvador (Valencia)	C/ Lepanto 5	"	13	"
27	María Benitez y Dalfó (Valencia)	C/ Blanqueras 53	"	20	"



Varios listados mas de alumnas matriculadas en las aulas de la ínclita Institución, podríamos añadir a los ya expuestos, así como también los nuevos Planes de Estudios que siguieron apareciendo en otras etapas cronológicas; sin embargo, pensamos que son suficientes los reseñados mas arriba para hacernos una sutil idea de los primeros pasos que la mujer debió seguir para comenzar su formación académica. Los logros que a partir de esa fecha –1901-1902- ha conseguido ésta en la escala social han sido sin duda espectaculares. La matrícula de alumnas en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos<sup>22</sup> –ahora Facultad Universitaria- han proseguido arduamente a través de los años y el número alcanzado por las mismas ha sido equiparado al del varón, o incluso superado. Gracias a esta formación académica y a su indiscutible tenacidad y esfuerzo, la *mujer* hoy ha conseguido crearse un puesto digno en todas las facetas artísticas existentes: Galerías de Arte, Exposiciones, tiendas de Antigüedades, departamentos de Restauración de Museos etc. que atestiguan y dan fe de los nuevos pasos y conquistas alcanzadas por ésta.

Esperamos y deseamos que este anhelo y ansia de superación demostrado por las alumnas de San Carlos alcance también a otros países, donde la mujer vive aún marginada, humillada y relegada al último escalón del *estatus* social.

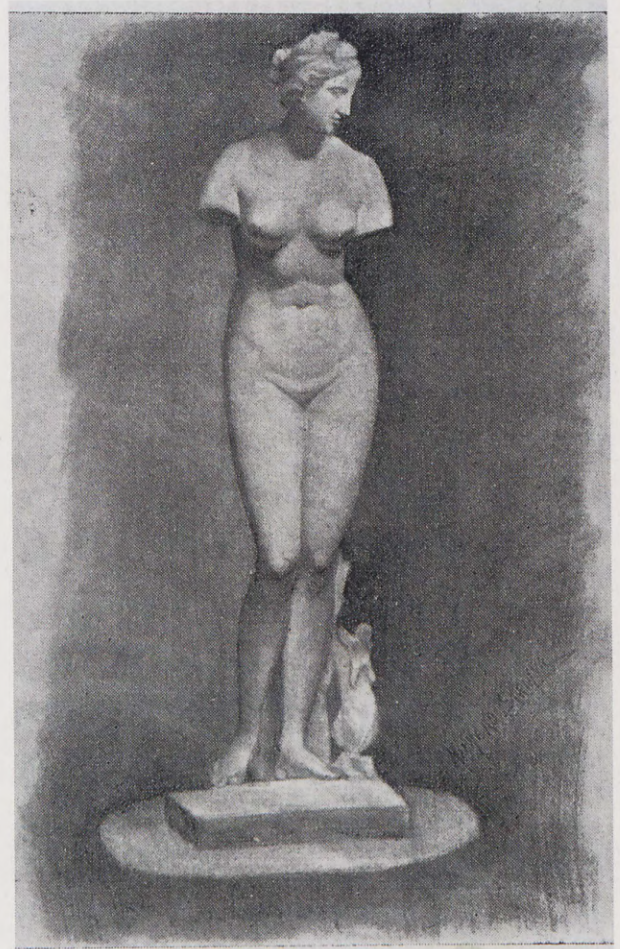


Foto 3 «Venus, pieza en escayola efectuado por la alumna Milagros Soriano, de 2.º Curso de Dibujo del Antiguo. 1916.

el Convento del Carmen- de los de la Escuela de Bellas Artes, para cuyo fin se nombraría una Comisión que acordó el reparto de los mismos. Por Real Decreto de 1932 se disuelve el patronato de la Escuela de Bellas Artes y se la somete al régimen de los establecimientos docentes del Estado. La separación de hecho no se llevaría a cabo hasta 1934 y, tras el traslado de la Academia –en 1942- y Museo al edificio de San Pío V, la referida Escuela ocuparía todo el espacio del Convento del Carmen.

<sup>17</sup> IBIDEM. Leg.90/2/4Z

<sup>18</sup> IBIDEM. Leg. 91/6/21

<sup>19</sup> IBIDEM. Leg.91/6/21ª

<sup>20</sup> IBIDEM. Leg.55A/5/2D

<sup>21</sup> IBIDEM. Leg.55B/2/266A

<sup>22</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución.* Valencia 1998. pag.52. En 1931, por orden ministerial, se mandó separar formalmente los locales de la Academia –ubicada entonces en







# PALACETES, VILLAS DE RECREO Y RESIDENCIAS URBANAS VALENCIANAS EN LA TRAYECTORIA ARQUITECTÓNICA DEL MAESTRO DE OBRAS PEREGRIN MUSTIELES Y CANO (1847-1905)

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ  
*Historiador del Arte*  
*Universitat de València*

SUSANA CAZORLA MARTÍNEZ  
*Historiadora del Arte*  
*Universitat de València*

*Peregrín Mustieles was a well-known master builder, at the end of XIX century, whose work took place in the city of Valencia and neighbouring towns. He worked for the financial bourgeoisie to which he built several palaces, pleasure villas, urban residences, industrial premises and factory buildings.*

*His architecture would move within and eclectic style that would result in modernism and the polychrome effect of the ornamental elements would reach a singular preciousity in his works.*

**P**eregrín Mustieles y Cano fue uno de los maestros de obras más acreditados en la Valencia del último tercio del siglo XIX. Sus atribuciones, como correspondía a los de su profesión, fueron las de proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar libremente todo género de construcciones de uso particular, sin mantener en este terreno ninguna diferencia con los arquitectos y siendo requerido para realizar obras privadas de la burguesía financiera.

Personaje culto y muy relacionado socialmente, fue también gran amante de la literatura y de las artes.

## 1. BIOGRAFIA DE PEREGRIN MUSTIELES

Nacido en Valencia el 12 de noviembre de 1846, inicia sus estudios en el Instituto de Segunda Enseñanza «Luis Vives» cursando durante los años de 1861-1862 las asignaturas de Aritmética y Álgebra hasta las ecuaciones de segundo grado, obteniendo la calificación de Mediano; y durante el año académico de 1862-1863, las de Geometría y Trigonometría rectilínea, con igual censura.

Tras los mismos, a los 18 años, principia la carrera de Maestro de Obras, previo examen de ingreso aprobado en 30 de septiembre de 1864, en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia, realizando los estudios propios de la especialidad de 1864 a 1867, y

cursando las materias que se indican a continuación, así como las calificaciones obtenidas<sup>1</sup>:

### Curso 1864-1865:

«Geometría descriptiva y sus aplicaciones» .....	Aprobado
«Topografía y Agrimensura» .....	Bueno

### Curso 1865-1866:

«Mecánica y Construcción» .....	Mediano
---------------------------------	---------

### Curso 1866-1867:

«Composición» .....	Mediano
«Parte Legal» .....	Bueno

Dichos estudios fueron revalidados ante un tribunal constituido bajo la presidencia de Ildefonso Fernández Calvacho, Director de la Escuela, por los profesores Juan Mercader, Julián Bueno de la Peña y Manuel Blanco y Cano, que actuaba de Secretario, a través de un repente que consistió en la traza de una *Casa de recreo y masía en despoblado con una pequeña capilla, habitaciones para el dueño y colono, lagar y bodega, molino de aceite, graneros, cuadras y demás dependencias necesarias a su objeto*, dado y ejecutado en 12 de marzo

<sup>1</sup> A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia). Leg. 79. «Borrador del certificado emitido a Peregrín Mustieles por los estudios realizados de Maestro de Obras». Valencia, 31 de Marzo de 1868'. 1 h. en 4º



de 1868 y obteniendo la calificación de Aprobado por mayoría ante el mismo tribunal reunido el día 22 de abril del año de referencia<sup>2</sup> y siéndole expedido el correspondiente título de Maestro de Obras el día 15 de septiembre de 1870, previo derecho de pago de las tasas académicas consistentes en 100 escudos, cuando contaba 23 años de edad. Coincidiendo con él, se graduó, asimismo, de maestro de obras Vicente Perales y Berdonces.

Posteriormente, amplió sus conocimientos estudiando perito agrónomo y mecánico<sup>3</sup>, y realizó varios viajes por Europa para tener un más exacto conocimiento de los historicismos entonces en boga, utilizando luego en sus decoraciones, sin lugar a dudas, repertorios ornamentales extraídos del *Album Enciclopédico Pintoresco* de Luis Rigalt, de 1857.

Estuvo casado con Salvadora Perales y tuvo un hijo llamado Benjamín, que fue pintor.

Falleció en la ciudad de Valencia el día 6 de enero de 1905, tras una enfermedad de corazón que arrastró largo tiempo<sup>4</sup>.

## 2. PEREGRIN MUSTIELES Y SU TRATAMIENTO POR LA HISTORIOGRAFIA DE ARTE.

Considerado entre los maestros de obras como uno de los de mayor sensibilidad artística que trabajaron en la ciudad de Valencia, entre las aportaciones a su estudio cabe significar las llevadas a cabo por el profesor Daniel Benito Goerlich, a través de su tesis doctoral titulada *La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valenciana entre 1875 y 1925*. (Valencia, Ayuntamiento, 1983, pp. 376-378), quien documenta y analiza las edificaciones más singulares llevadas a cabo por Peregrín Mustieles, y trabajo que nos ha servido de punto de partida para la investigación que a continuación desarrollamos, en la que proporciona precisas noticias del periodo de actividad de este facultativo de la escuadra y el cartabón desde 1879 a 1903.

Por otra parte, Trinidad Simó en *Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura* (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, p. 323), al acometer el estudio de algunos de los edificios construidos por Peregrín Mustieles en la ciudad (concretamente, al tratar del Palacete de Pescara) destaca el carácter peculiar de su eclecticismo.

Por último, Pedro Navascués Palacio, en su aproximación sobre «La Arquitectura Española del siglo XIX: Estudio de la cuestión», publicado en la revista *Anuario del Departamento de Historia del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid, 1990, Vol. II, p. 37), tras analizar las publicaciones dedicadas a la arquitectura valenciana del siglo XIX y elogiar el libro de Daniel Benito reseñado líneas arriba, destaca la personalidad de varios arquitectos y maestros de obras, entre ellos Peregrín Mustieles. Al respecto, el profesor Pedro Navascués subraya: «Para un hipotético «Llaguno» del siglo XIX en que estoy trabajando seleccionaría los nombres de Camaña, Belda, Calvo, Carbonell, Martorell, Mora, Ribes, Peris y Javier Goerlich de entre los que se citan en el mencionado libro, sin olvidar a los maestros de obras que en Valencia tienen una gran responsabilidad en la arquitectura urbana, como sucede con Bochons y Mustieles».

## 3. TRAYECTORIA EDIFICATORIA DEL MAESTRO DE OBRAS PEREGRIN MUSTIELES EN LA CIUDAD DE VALENCIA.

Peregrín Mustieles llevará a cabo una serie de palacetes urbanos que buscarán la apariencia del lujo y la ostentación, y para su decoración el artífice se basará en manuales de ornamentación. La tipología característica atenderá al desarrollo de edificios de tres plantas, compuestos de planta baja con semisótano y entresuelo, principal y ático abuhardillado, que quedarán centralizados por un portalón de ingreso provisto de un amplio zaguán, utilizando repertorios neogriegos extraídos de la arquitectura clásica.

Durante la etapa en que fue alcalde de la ciudad Joaquín Reig, ayudó mucho en la ordenación del Ensanche de la calle de San Vicente.

Entre sus clientes habituales en Valencia se menciona a Fernando Ibáñez Payés, para quien levantó sendos edificios en las calles del Conde de Montornés

<sup>2</sup> A.R.A.S.C.V., Sign. 73. «Libro de Actas pertenecientes a las clases de Agrimensores y Aparejadores (Maestros de Obras). «Repente de D. Peregrín Mustieles y Cano en solicitud del título de Maestro de Obras». Valencia, 12 de marzo de 1868. Folio 63 vº y 64 rº. «Aprobación por mayoría de Maestro de Obras de D. Peregrín Mustieles y Cano». Valencia, 22 de abril de 1868. Folio 64 vº»

<sup>3</sup> Reseñado en la «Necrológica de Peregrín Mustieles, maestro de obras y perito agrícola y mecánico». *Almanaque Las Provincias para 1906*. Valencia, Est. Tip. Domenech, 1905, p. 379.

<sup>4</sup> La esquila mortuoria publicada en el Diario *Las Provincias*. Valencia, sábado 7 de Enero de 1905, núm. 14012, p. 1



y de la Paz; Angeles Grau, propietaria del Palacete de Pescara y del edificio de viviendas modernista que llevó a cabo en la calle de la Paz; José Ayora y Olcina, dueño del palacete que lleva su nombre, levantado junto al antiguo Camino de Algirós, así como unas naves industriales para sus hijos frente a la Estación del Cabanyal; Eugenio Burriel, confitero para el que Mustieles decoró su negocio en la calle del Mar y edificó, cercana, su residencia urbana, en la calle de las Avellanas, núm. 7; Francisco Navarro; Gil y Laguarda; Juan Bautista Soler; el barón de la Puebla Tornesa; Jacinto Gil Avalor; Tomás Tejedor; y Vicente Pellicer.

### 3.1. PALACETES URBANOS

Dos fueron los edificios de porte palaciego debidos al maestro Peregrín Mustieles, de que se tiene noticia documentada. Ambos atienden al desarrollo de estructura de planta cuadrada, de tres alturas, quedando centralizados en las fachadas principales por un gran portalón con zaguán.

\* **Palacete para Fernando Ibáñez Payés (hoy Colegio de Farmacéuticos)** (FIG. 1). Ubicado en la calle del conde de Montornés, núm. 7 (antigua Plaza de la Congregación, núm. 3), con vuelta a la calle del Gobernador Viejo, data la construcción del edificio del año 1886 (AHM. PU., 1886, Const. exp. 51) y fue mandado edificar por Fernando Ibáñez Payés. En opinión de Daniel Benito, es el primero de una serie de palacetes «fin de siglo», de parecidas características, que se contruirán en Valencia en años sucesivos<sup>5</sup>, como es el caso del Palacete de Pescara.

Con fachada principal dividida en tres huecos, su alzado consta de planta baja (con semisótano y entresuelo, provisto de balconillos enrasados); piso principal, con grandes balcones de hierro con cubrepersianas de fundición en los huecos; y ático abuhardillado.

Edificio de gran prestancia, posee el mismo tratamiento en los vanos de la fachada principal que en la lateral, abriendo en la planta baja un amplio zaguán, que lo centraliza, apto en la época para carruajes. El piso principal ha perdido sendos miradores de madera (que se advertían en las trazas originales del proyecto) tras la rehabilitación a que fue sometido el inmueble para su actual uso.



FIG. 1 - PEREGRÍN MUSTIELES: Palacete de Fernando Ibáñez (hoy sede del Colegio de Farmacéuticos). Calle del Conde de Montornés, nº 7. Valencia. Año 1886. (Foto Archivo Javier Delicado).

Es interesante la decoración neogriega del portalón de ingreso, así como la existente en los arcos de medio punto que delimitan los huecos del piso principal y la cornisa del remate.

En un salón de la planta noble existen pinturas techadas de tema alegórico.

\* **Palacete de Pescara** (FIG. 2). Se halla situado en la calle del Pintor Sorolla, núm. 24 y fue construido en el año 1893 a expensas de Angeles Grau (AHM. PU., 1893, exp. 1).

<sup>5</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: *La Arquitectura del Ecléctico en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Ayuntamiento, 1983, p. 376.





FIG. 2 - PEREGRÍN MUSTIELES: Palacete de Pescara. Calle del Pintor Sorolla, nº 24. Valencia. Año 1893. Detalle de la fachada posterior. (Foto Archivo Javier Delicado)

Se trata de una edificación exenta, de cuatro plantas (semisótano, entresuelo, piso principal y ático abuhardillado) con fachadas laterales recayentes a las calles de las Monjas de Santa Catalina (que recuerdan el convento del mismo nombre que existió cercano) y del Bisbe, que constituyen una prolongación de la fachada principal. Dos miradores de madera flanquean el balcón principal sobre la puerta de ingreso; puerta que ciñe un gran arco carpanel que abarca dos plantas dando paso al zaguán, utilizado antaño para el acceso de carruajes, siendo singularísima la escalera que organiza las diferentes plantas. Las fachadas laterales se resuelven con balcones de obra provistos de balaustradas sobre el piso principal.

En opinión de Daniel Benito, la decoración de este palacete combina elementos clásicos, barrocos y neogriegos, en un conjunto lujoso que corresponde al intento de ese estilo internacional que en la última década del siglo XIX pretende realizar edificaciones de carácter cosmopolita, a la moda, «con lujo, ornato y buen gusto»<sup>6</sup>. Las distintas habitaciones presentan finos diseños de escayola en la decoración y pinturas alegóricas femeninas techadas.

En la parte trasera de la edificación situó un patio ajardinado cerrado por una verja de estilo barroco sobre el que posteriormente fue edificada una interesante «serre» (galería-mirador de hierro y cristal) sobre proyecto del arquitecto Luis Ferreres, flanqueada por sendos miradores poligonales que recorren todas las plantas del edificio.

Recientemente el edificio ha sido remodelado con acierto, acogiendo la entidad bancaria Bankinter y poniendo de realce lo que el edificio tiene de particular<sup>7</sup>.

### 3.2. VILLAS DE RECREO.

Numerosas fueron las villas de recreo que Peregrín Mustieles edificó tanto en Valencia como en poblaciones aledañas (Burjasot, Godella, Torrente,...), situadas en las proximidades de los recién inaugurados (por 1890) trazados de ferrocarriles económicos y tranvías suburbanos, y que constituían auténticas y vistosas residencias de descanso, rodeadas de jardines.

\* **Palacete y Jardines de Ayora** (FIG. 3). Situado entre las calles de los santos Justo y Pastor, Industria y Guillén de Anglesola, este palacete constituye una variante de las residencias suburbanas de principios del siglo XX, construida como quinta de recreo en el extremo de un jardín, con abundante vegetación y arbolado, que protege una tapia de obra y verjas de hierro, ubicado por donde discurría el Camino de Algirós (antaño colindaba con la Alquería de la Palmereta y de espaldas con la Fábrica de Carbón propiedad de los señores Pérez).

El pabellón de recreo o casino, de planta cuadrada, se organiza en tres niveles, a saber: planta baja, piso noble y un ático abuhardillado. Fue erigido a instancias del comerciante e industrial José Ayora y Olcina, cuyas iniciales «J.A.» campean sobre la clave del arco rebajado que describe la puerta de ingreso al edificio; y fue construido por el maestro de obras Peregrín Mustieles entre los años de 1899 y 1900, en el plazo de ocho meses (de agosto a marzo), según conta en la documentación archival conservada en el Archivo Histórico Municipal de Valencia, cuyas trazas de planta y alzados de la fachadas principal y lateral van firmadas con fecha de 29 de julio de 1899<sup>8</sup>. Así lo

<sup>6</sup> BENITO GOERLICH, D.: *op. cit.*, p. 377.

<sup>7</sup> SIMÓ TEROL, Trinidad: *Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, pp. 322-323.

<sup>8</sup> A.H.M., P.U., 1899, exp. 82. «Expediente de obras para la construcción de un chalet en el Camino de Algirós, por el maestro de obras Peregrín Mustieles y encargo del industrial José Ayora».





FIG. 3 - PEREGRÍN MUSTIELES: Palacete de Ayora. Fachada principal. Avenida de los Santos Justo y Pastor (antiguo Camino de Algirós), Valencia. Años 1899-1900. (Foto Archivo Javier Delicado).

testimonia, también, la data de "1900" que se inscribe sobre el frontón partido del remate que ciñe la fachada principal.<sup>9</sup>

El casino, que se halla elevado sobre una terraza abalaustrada que lo circunda, es de planta cuadrada y cúbica volumetría. En sus cuatro fachadas, de tres tramos verticales cada una de ellas, contrastan los paramentos de ladrillo rojo, con los apilastrados, impostas y embocaduras blancas de los distintos huecos de ventanas y balcones, de ricos contrastes policromos y ornamentación neogriega.

El tejado es de vertiente a cuatro aguas y del centro del mismo emerge un cuerpo torreado, también de disposición cuadrangular, provisto en sus diferentes lados de ventanas dobles que describen arcos de medio punto, protegidas por balaustres de obra enrasados, con cuatro ángulos achaflanados.

Sobre dicho cuerpo o miramar se voltea un gracioso cupulino ochavado de «paños» reflejo, de bello gálibo, alternando franjas anchas y estrechas, recubierto con teja de reflejo metálico de tono cobrizo.

Sobre el frontón partido del remate de la fachada principal hallamos una carátula femenina portadora de alas, que acoge una venera, con la antescrita fecha de 1900, año de la conclusión de las obras del soberbio palacete.

El cerramiento de los diferentes huecos en cada planta es alternante: Así, mientras en la planta baja encontramos arcos cerrando huecos de perfil rebajado, en el piso principal o planta noble son adintelados, a excepción (claro está) del doble medio punto que se destaca sobre el balcón en voladizo abalaustrado. Por último, las ventanas del cuerpo alto, muy estrecho, son apaisadas e inscriben, ciñendo las mismas, diferentes aplacados cerámicos donde se representan caduceos (el emblema del dios Mercurio) flanqueados por parejas de niños, y otros, de geométrica configuración en el trazo.

El interior del pabellón, que debió poseer abundante ornato y ha sido transformado, disponía las dependencias nobles recayentes a la fachada principal (dormitorios y gabinete), mientras que las habitaciones de uso común (comedor, cocina y otras dependencias asistenciales) quedaban desplazadas a la parte posterior de la villa de recreo. De la decoración original se conserva la caja de escalera y la claraboya cenital que la ilumina, llamando la atención la ornamentación de gran lujo (relieve de estuco y vidrieras) y las excelentes pinturas de los techos debidas al pintor decorador Luis Beut Lluch representando figuras alegóricas femeninas, geniecillos alados y motivos vegetales de un gusto finisecular. En la planta alta destaca la cubierta de madera, formada por gruesas vigas radiales, con notable declive, que va desde la torre al perímetro del edificio.

<sup>9</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: «Palacete y Jardines de Ayora». *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Conselleria de Cultura, 1983, Tomo II, pp. 685-690; GARIN, Felipe M<sup>o</sup>: «Palacete y Jardín de Ayora». *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, p. 113; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Valencia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la Colección «Tierras de España»), 1985, p. 342.



El edificio ha tenido diferentes usos en los últimos tiempos (fue la discoteca «Paradís» en la década de los años setenta), habiendo pasado a propiedad del Ayuntamiento de Valencia en 1976, introduciendo mejoras y siendo restaurado el edificio por el arquitecto municipal Francisco González, con el fin de darle al mismo un uso público (guardería infantil).

El Palacete de Ayora fue incoado Monumento Histórico-Artístico según Real Decreto de 30 de diciembre de 1982 (publicado en el B.O.E., de fecha 25 de febrero de 1983).

En el referido año de 1899 (con fecha de 14 de noviembre) solicitó del Ayuntamiento de Valencia licencia de obras (que le fue concedida) para construir el muro de cerramiento, de 341 metros lineales, de dicho palacete, con obra de mampostería al objeto de destinarlo a jardín, con puerta de hierro abierta en la fachada principal.

Aunque el presente estudio viene siendo dedicado a la arquitectura de las villas de recreo del maestro de obras Peregrín Mustieles, no podíamos dejar de lado el tratar acerca del anejo jardín, que forma parte íntegral del palacete, estructurado en tres ámbitos: el primero vendría dado por el caminillo terrario que circunda la villa de recreo, bordeado de palmeras y en el que cabría destacar, junto al mismo, los descansos (poyos de obra), revestidos de alicatado cerámico de «Nolla», de tonos azules, que le proporciona una nota de color al mismo. El segundo espacio, rectangular, se habilita para divertimento de los niños, un parque infantil (con sus habituales elementos para el juego) habida cuenta del destino actual al que viene siendo dedicado el edificio. Y el tercer estadio constituye el grueso ajardinado: un parque de grandes dimensiones y planimetría rectangular en el que hallamos especies botánicas de la más diversa catadura, tanto autóctonas como foráneas (acacias, eucaliptos, jaracandas y palmeras), y que bien podría constituir un jardín botánico.

A diferencia de otros espacios públicos ajardinados valencianos (Jardines de Monforte, la Gloriera, el Parterre y los Jardines del Real), en éste de Ayora no hallamos variedad de esculturas ni fuentes. Tan sólo es reseñable en una de sus plazoletas una figura en bronce que representa a una joven muchacha portadora de un cántaro, procedente de los Talleres de Fundición Aberli, de Zaragoza, así como ubicada en lugar

umbroso y de abundante vegetación, una fuente pública refrescando el ambiente que forma una columna jónica, que data de principios del siglo XX, obra de fundición en hierro de los Talleres de la viuda de Mariano Bou.

Diversos caminillos de tierra y de piso de baldosas, de trazado reticular y sinuoso, con sus plazuelas, entre copudos árboles, hacen más grata la estancia al visitante en este sosegado espacio ajardinado.

Los diferentes recintos se hallan protegidos por un alto muro de mampostería, sobre el que se han abierto y habilitado en sus cuatro costados los correspondientes accesos, protegidos por enverjado moderno.

Un bello espacio que tutela el Ayuntamiento de Valencia y que ha sido recuperado para el solaz sosegado del ciudadano. Y un lugar que el propio ciudadano debe saber cuidar, proteger y respetar.

### 3.3. RESIDENCIAS URBANAS.

En la ciudad de Valencia, y siguiendo una secuenciación cronológica se registran las siguientes, todas destinadas a la burguesía enriquecida (industriales, profesiones liberales,...):

\* **Casa para Eugenio Burriel** (FIG. 4). Edificio de viviendas situado en la calle de Avellanas núm. 7 (antiguo 9), con fachada lateral recayente a la calle del Carrusel, data del año 1888 (AHM. PU., 1888, Const. exp. 2).

El inmueble, con fachada principal jerarquizada, se estructura en cinco plantas: baja, entresuelo y tres pisos. En estos últimos se abren huecos de medio punto sobre columnillas corintias, provistas con cubrepersianas de hierro decorados de líneas curvas<sup>10</sup>.

Trinidad Simó subraya en el zaguán del edificio el zócalo de mármol, el artesonado de escayola y la puerta de acceso de madera con reja de hierro en su centro<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> BENITO GOERLICH, D.: *op. cit.*, p. 377.

<sup>11</sup> SIMÓ, T.: *op. cit.*, p. 101.





FIG. 4 - PEREGRÍN MUSTIELES: Casa de Eugenio Burriel. Calle de las Avellanas, nº 7. Valencia. Año. 1888. (Foto Archivo Javier Delicado).

El edificio ha sido rehabilitado recientemente.

\* **Edificio de viviendas de Fernando Ibáñez Payés** (FIG. 5) sito en la calle de la Paz, núm. 7 (antiguo del Ave María, núm. 3), con fachadas laterales recayentes a las calles de Ruiz de Lihory y de Castellvins (en el ayer, calles del Gallo y del Torno de San Cristóbal), data de 1893<sup>12</sup> (AHM. PU., 1892, Caja 191, exp. 2).

El edificio, con dos viviendas por planta, consta de piso bajo, entresuelo, tres plantas altas y desván. La fachada principal, de composición central, se estructura en nueve huecos horizontales con empleo de almohadillado y apilastrado de orden jónico, quedando presidida por un pequeño cuerpo saliente que arrancando desde el principal, presenta diverso



FIG. 5 - PEREGRÍN MUSTIELES. Edificio de viviendas de Fernando Ibáñez Payés. Calle de la Paz, núm. 7 (antigua del Ave María), Valencia. Año 1893. (Foto Javier Delicado).

tratamiento de los huecos. El balcón volado del piso principal apea sobre ménsulas decoradas con cabezas femeninas. Los restantes vanos de la fachada se resuelven con balcones ferrados, en unos casos volados y en otros enrasados, adoptando forma elíptica los de la última planta.

Las fachadas laterales son de composición más sencilla, abriendo dos y tres huecos en cada lado.

También aquí están presentes, en los huecos de medio punto, los tan característicos cuprepersinas de hierro, de perfil curvilíneo, que vemos en otras edificaciones valencianas de Peregrín Mustieles.

**Casa para Peregrín Mustieles**, desaparecida, construida para sí mismo en el núm. 6 de la calle de Libreros, datando los planos de fachada y perfil de 1 de diciembre de 1894 (AHM. PU., 1894, Caja 196, Constr., exp. 59) y concediéndose la licencia de obras el día 28 de dicho mes y año.

Se trataba de un sencillo edificio de viviendas de seis plantas (baja, entresuelo, principal, dos pisos altos y ático), levantado entre medianeras, cuya fachada se compartimentaba en tres huecos horizontales dissociados por pilastras con almohadillado, disponiendo de balaustradas de obra en los balconillos del entresuelo y de la planta principal, mientras que en

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 305-306.



los pisos altos se resolvían los huecos con balcones de hierro, rematándose por una cornisa de cuyo centro emergía un frontón curvo decorado con palmeta.

La ornamentación del edificio era similar, aunque más modesta, a la del Palacete de Pescara, propiedad de Angeles Grau y obra también del facultativo Peregrín Mustieles.

\* **Casa para Francisco Navarro**, enclavada en la calle del Reloj Viejo, núm. 9. Se trata de un edificio de viviendas destinado a la alta burguesía, de sobria decoración neogriega. Data del año 1900 (AHM., PU., año 1900, exp. 26) y fue levantado por encargo de su propietario Francisco Navarro.

En este edificio, como subraya Daniel Benito, «*desaparece el entresuelo, a cambio de un semisótano y los pisos adoptan la distribución típica de los palacios del siglo XVIII*»<sup>13</sup>.

El interior se articula en torno de un patio al que recae una galería acristalada, con bello zaguán con entrada para carruajes, con cochera al fondo, y escalera de mármol de acceso a las viviendas (una por cada planta).

Con aires de vivienda acomodada, la distribución del inmueble se conjuga en planta baja, tres pisos y desván, que permanece disimulado exteriormente por los frontones curvos del tercer piso.

La fachada en su alzado aparece recorrida por pilastras jónicas que en la última planta se transmutan en estípites, ceñidos por las características cabezas de león. En las plantas primera y segunda alternan balcones de hierro y miradores de madera.

El anejo edificio, rotulado con el núm. 7, es de porte análogo y su autoría se debe también a Peregrín Mustieles.

\* **Casa para Angeles Grau** (FIG. 6), situada en la calle de la Paz, núm. 36 (antes 34), con fachada posterior recayente a la calle de la Tertulia. Fue iniciada su construcción por Peregrín Mustieles, siendo éste su último proyecto (AAM. PU., Fomento, 1903, exp. 610), a consecuencia de su fallecimiento acaecido en 1905.

Constituye uno de los primeros proyectos modernistas valencianos, acaso inspirado —como recuerda



FIG. 6 - PEREGRÍN MUSTIELES Y VICENTE BOCHONS:  
Casa de Angeles Grau. Calle de la Paz, nº 36. Valencia. Año 1905.  
(Foto Javier Delicado).

Daniel Benito— por las obras de la primera Casa Sagnier que el arquitecto Francisco Mora comenzaba entonces (1903) a erigir en la calle de la Paz<sup>14</sup>.

Levantado entre medianeras, el edificio se organiza en seis plantas: baja, entresuelo, principal, dos pisos altos y porche. Posee una amplia fachada compuesta de cinco crujías, abriendo arcos carpaneles sobre el enlucido liso del muro que se hallan decorados en su cerramiento con elementos del modernismo floral, formando los relieves de estuco simples bocelos como si se trataran de molduras de espejos, mientras que en el ático se disponen huecos arriñonados. Curiosos los balcones de hierro, modernistas.

El edificio permanece centralizado por el portallón, de gran profusión decorativa, sobre cuya puerta de acceso cabalga, apoyadas en ménsulas, sendas

<sup>13</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 377

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 377.



columnillas de fuste óseo y capiteles florales que flanquean el óculo sobre el ingreso<sup>15</sup>.

Fallecido Peregrín Mustieles en enero de 1905, se hizo cargo de la continuación de las obras Vicente Bochons hasta su conclusión, introduciendo ligeras modificaciones respecto al proyecto original, que afectaron al antepecho del coronamiento del edificio y sus pináculos.

### 3.4. NAVES INDUSTRIALES.

La arquitectura fabril, debida al fuerte impulso del desarrollo industrial, fue frecuente en la trayectoria constructiva de arquitectos y maestros de obras.

Entre los trabajos de Peregrín Mustieles en este campo, se citan los siguientes:

\* **Fábrica para los señores Gil y Laguarda.** Sin referencias documentales se localizaba en el Grao de Valencia, datando de hacia 1888 y luego desaparecida.

\* **Almacenes para los hijos de José Ayora,** en la partida de Santo Tomás, próximo al Camino de Algirós y Muelles de la Estación del Cabanyal de la línea férrea de Valencia a Tarragona, cuyos planos datan de 4 de marzo de 1891 y la licencia de obras de 6 de mayo de dicho año, en la que se subraya «*la belleza y ornato que reúne el dibujo*», según anota en el expediente el arquitecto mayor de la ciudad (AHM. PU., 1891, exp. 4).

Edificio industrial desaparecido, se hallaba organizado en torno de un gran patio mediante una serie de crujías acodadas y dispuestas longitudinalmente en línea de fachada, cuyos hastiales se decoraban con antepechos escalonados de ladrillo y los muros presentaban obra de mampostería careada<sup>16</sup>, abriendo ventanas rectangulares impostadas. Las cubiertas se hallaban formadas por cuchillas de hierro y teja plana catalana.

En el espacio abierto entre las crujías se disponía la puerta de acceso, organizada mediante un pórtico, flanqueado por pilastres y rematado por un frontón clasicista que inscribía el ingreso bajo un arco de medio punto, protegido por una verja de hierro, en cuyo clave se insertaba como elemento decorativo un caduceo, emblema del dios Mercurio, y que también encontramos reproducido en los frisos

ornamentales de las ventanas del Palacete de Ayora, propiedad de José Ayora y obra del mismo maestro.

Es de resaltar que este edificio guardaba cierta concomitancia con el Matadero Municipal del Cabanyal (de arquitecto desconocido, de hacia 1910, hoy rehabilitado como Centro de Salud «Serrería II»), particularmente en la organización escalonada de los hastiales y siendo obra de arquitecto desconocido.

### 3.5. OTROS EDIFICIOS Y OBRAS MENORES

En 1879 Peregrín Mustieles llevó a cabo la decoración del local y de los escaparates de la **Confitería de Burriel**<sup>17</sup>, que se hallaba situada en la plaza de la Reina, a la que recaían tres puertas, y a la calle del Mar dos puertas.

De igual modo, estuvo al servicio del arquitecto Joaquín Belda participando en la construcción, en 1879, de un grupo de casas de renta en la manzana que delimita la plaza de la Reina, y las calles del Mar, Muñoz Degrain y Paz, sobre terrenos del derruido Convento de Santa Tecla<sup>18</sup>, realizando luego diversas obras de reforma en el **Asilo de San Eugenio** y siendo autor del **Teatro de verano de Pizarro**.

Entre otras obras suyas de menor entidad (vivien- das para alquiler) se citan las siguientes, según secuenciación cronológica:

\* **Casa para Jacinto Gil de Avalue,** situada en la calle de la Paz, con vuelta a la calle de la Cruz Nueva, data del año 1879 (AHM. PU., 1879, Caja 131, exp. 293).

Edificio de cinco plantas (baja, entresuelo, tres pisos superiores y ático abuhardillado), las fachadas principal y lateral (idénticas) se organizan en cinco huecos provistos de balcones de hierro, todos uniformes, presentando en la planta baja revestimiento de almohadillado y austera decoración en el resto del alzado.

<sup>15</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: *Arquitectura modernista valenciana*. Valencia, Bancaixa, 1992, p. 74.

<sup>16</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: *La Arquitectura del Ecléctico en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Ayuntamiento, 1983, p. 376.

<sup>17</sup> Véase la noticia en el Diario *Las Provincias*. Valencia, 22 de julio de 1879, p. 2.

<sup>18</sup> BENITO, D.: *op. cit.*, p. 376.



\* **Edificio de viviendas para Ramón Hernández.**

Se halla ubicado en la calle de San Bult, núms. 25 y 27, y el diseño de planta, del perfil y del alzado data de 29 de agosto de 1883 (AHM. PU., 1883, Caja 144, exp. 74).

Sencilla construcción de viviendas de alquiler, edificadas entre medianeras, que se organiza en cinco plantas (baja y cuatro pisos) con tres huecos a la calle, provistos de sencillos balcones ferrados que se repiten en toda la fachada.

\* **Casa para Juan Bautista Soler.** Ubicada en la calle de la Iglesia, núm. 11, del barrio de Ruzafa, presenta también fachada lateral recayente a la calle de Carlos Cervera, datando su construcción de 1883 (AHM. PU., 1883, Caja 144, exp. 130).

Austero inmueble destinado a casas de renta, de similar impronta a la antreferida, consta de planta baja y cuatro pisos superiores, disponiendo el ingreso y la caja de escalera en el centro de la edificación. Sobre la fachada, sencilla decoración neogriega en la planta primera, mientras que las restantes presentan ornamentación floral.

\* **Casa para Fernando Ibáñez Payés.** Edificio en la actualidad desaparecido que se hallaba emplazado en la Plaza del Picadero, núm. 4 (actual calle de Colón), datando el proyecto y la licencia de obras del año 1892 (AHM. PU., 1892, Caja 191, exp. 94).

Se trataba de un sencillo edificio de viviendas de cuatro plantas (baja, entresuelo, principal y alta), con fachada estructurada en el alzado en dos huecos por planta, disponiendo sendos miradores de madera sobre la planta noble, con curiosa cornisa de remate ornamentada con veneras, entre columnas jónicas.

Peregrín Mustieles también llevó a cabo algunas reparaciones en la casa de porte palaciego del barón de la Puebla Tornesa, ubicada en la calle del Pintor Sorolla, núm. 16 (AAM. PU., Fomento, 1904, Caja 11, exp. 41), con vuelta a la calle de Bonaire, consistentes en la transformación del bajo y del entresuelo, y locales destinados a la venta de máquinas de escribir y de coser, en los que introdujo viguetas de hierro laminado para sustituir a otras de madera y dar consistencia al edificio.

#### 4. OBRAS ARQUITECTONICAS DE PEREGRIN MUSTIELES EN OTRAS LOCALIDADES VALENCIANAS.

Mucho fue lo edificado por el maestro de obras Peregrín Mustieles en localidades de las provincias de Castellón y Valencia, de lo que se tienen escuetas noticias, abundando esta labor en villas de recreo, edificios fabriles y naves industriales, entre los cabe citar:

##### BENICASIM

- Villas de recreo.

##### BURJASOT

- Algunos chalets de tipo alpino junto al trazado de la línea del ferrocarril económico de Valencia a Burjasot y Godella.

- Varias fábricas.

##### BURRIANA

- Residencias urbanas.

##### CAMPANAR

(Poblado anexionado a Valencia en 1897).

- Casas de colonos.

##### CATARROJA

- Casas de colonos.

##### GODELLA

- Diversos chalets.

##### NAVAJAS

- Reformas en la Iglesia parroquial.

##### QUART DE POBLET

- Varias fábricas

##### TORRENTE

- Algunos edificios fabriles.

##### VINAROS

- **Plaza de Toros.** Construida en el último tercio del siglo XIX junto al mar, cuenta con el mayor albero de España, de 44 metros de diámetro<sup>19</sup>. Presenta un cuerpo exterior de obra de ladrillo, de dos plantas,

<sup>19</sup> GÓMEZ ACEBES, Alfredo: *Guía turística. Vinaroz y el Maestrazgo.* Vinaroz, Editorial Antinea, 1996 (2ª ed.), pp. 35-36.



que acoge en el interior el graderío, estructurando la planta inferior mediante arcos de medio punto tabicados y la superior a través de arcos pareados entre las pilastras que soportan cada crujía.

## YÁTOVA

- Reformas en la Iglesia parroquial de los Santos Reyes.

## 5. ETAPAS Y TIPOLOGÍAS EDIFICATORIAS EN LA ARQUITECTURA DE PEREGRÍN MUSTIELES.

La actividad artesana de Peregrín Mustieles conllevó todos los ámbitos propios de la profesión, de suerte que, junto a palacetes urbanos, villas de recreo y residencias urbanas -lo que podríamos definir como «modelos cultos» (término que ya acuñamos en otra ocasión)-, vemos, también, otras obras de tono menor como es la ejecución de naves industriales, casas de renta, bajos comerciales decorados, colocación de miradores y obras de cerramiento.

Al igual que acontece con otros maestros de obras de su época, Mustieles se iniciará como ayudante de arquitecto, estando por 1879 al servicio de Joaquín Belda y participando en la construcción de bloques de edificios destinados para viviendas de alquiler, ubicadas en Valencia en el entorno catedralicio.

Será, una vez iniciada la década de los ochenta, cuando se adviertan obras personales suyas de cierta enjundia, como es el caso de la **Casa para Facundo Ibáñez** (actual Colegio de Farmacéuticos) y la **Casa para Eugenio Burriel**, ambas de porte ecléctico, de gran prestancia y unidad compositiva en el diseño de fachadas, en las que los elementos ornamentales neogriegos de huecos y cornisas, junto a la

utilización del hierro en balcones y cubrepersianas (éstos muy en la línea de los del maestro de obras Lucas García), serán rasgos identificativos de su arquitectura.

En la década de los noventa, quizás influido por el lenguaje culto del urbanismo capitalino de París, acometerá edificaciones de carácter cosmopolita, cuya impronta se singularizará en el **Palacete de Pescara**, en el que combina elementos clasicistas y ornamentales barrocos, muy próximos al estilo internacional, realizado con lujo y buen gusto. Próxima a esta obra, aunque de tono menor, hallaremos la casa que construirá para sí mismo, desaparecida, que se hallaba en la calle de Libreros.

Sin embargo, donde mejor va a definirse el lenguaje arquitectónico de Peregrín Mustieles a fin de siglo, es en el atractivo estético que presenta el **Palacete de Ayora**, de tipo historicista, levantado entre 1899 y 1900, considerada su obra más emblemática, por la rica policromía y el contraste de los materiales utilizados: el ladrillo barnizado, los estucos y los alicatados cerámicos.

Doblada la centuria, el facultativo evolucionará hacia soluciones modernistas, manifiestas en la **Casa Grau**, de 1903, edificio de viviendas influido, sin lugar a dudas, por la proximidad de la «Casa Sagnier», del arquitecto Francisco Mora, ubicada en la misma arteria urbana que el anterior (calle de la Paz).

Fue Peregrín Mustieles un maestro de obras de gran reconocimiento en Valencia (como lo fueron, de igual modo, sus coetáneos Lucas García, Vicente Bochons y Vicente Alcayne), cuya vida se vio truncada tempranamente cuando contaba 58 años de edad, en momentos en que en la ciudad comenzaba a dar sus frutos la Sezzesión vienesa.







# LAS AZULEJERÍAS BIEDERMEIER DE LA CASA DE LOS MIQUEL-SAAVEDRA DE VALENCIA

INOÇENCIO V. PÉREZ GUILLÉN  
*Universitat de València*

*The article studies an important tiles pavement made in Valencia at the beginning of XIX century, proceeding from a disappeared valencian mansion. It reveals the engraving models -from a Quijote edition of 1782- and analyses its relations with this ceramic picture.*

De la casa de los Miquel-Saavedra de Valencia proceden una serie de cinco paneles con temas cervantinos existentes en el Museo Nacional de Cerámica<sup>1</sup> que formaron parte de un único solado que cubría el gran salón del piso principal de la mansión. El conjunto es de excepcional importancia porque sabemos su procedencia de la fábrica de J. Royo una de las tres factorías importantes que funcionan en la ciudad de Valencia en el primer tercio del siglo XIX, junto a la Real Fabrica de Alejandro Faure y Disdier y la de la calle Nueva de Pescadores de Josep Fos; esto puede arrojar luz sobre las características de su producción porque además ofrecemos ahora los modelos precisos utilizados por los pintores de la casa, a través de los que cabe adivinar los procedimientos de adaptación de las estampas y las fuentes manejadas por ellos.

## LA FAMILIA COMITENTE

La casa de los Miquel-Saavedra estuvo situada en la calle de Campaneros nº 8, entre Mar y Mesón de Cabillers; era la antigua mansión de los D'Assió que debió ser renovada por Vicente Rodrigo y Ros de Ursins quien procedente de La Habana solicitó en 1822 una *Prueba de Montesa*<sup>2</sup>; de ese periodo deben ser las solerías de azulejos que estudiamos. Una hija suya, Luisa Rodrigo, casó en 1868 con Diego Saavedra y Frígola y ello supuso la vinculación de los Saavedra a la casa que pertenecía al concluir la Guerra Civil (1936-1939) a Maria del Carmen

Saavedra Rodrigo y a su esposo José Miquel Catalá; seguramente, debido a los desperfectos ocasionados en la contienda, la familia dejó en los años cuarenta la planta principal que ocupaba y se instaló allí una organización gubernamental, por lo que, para preservar las azulejerías se desmontaron y cedieron al Museo<sup>3</sup>. En cualquier caso el tema cervantino no

<sup>1</sup> En 1958 figuraban ya -cuatro de ellos con marcos iguales- ubicados en el vestíbulo del Museo; actualmente, tras la repriminación del palacio del Marqués de Dos Aguas, se hallan, tras ser restaurados los cinco por Estudio Técnico de Restauración S. C., en los depósitos del Museo Nacional de Cerámica González Martí; n.ºs inv. 1, 2, 3, 4 y 10406.

<sup>2</sup> Se halla en el Archivo de Da. Maria Luisa de Saavedra Muguelar.

<sup>3</sup> Manuel González Martí en *Museo Nacional de Cerámica González Martí*, Madrid, 1964, p. 154 dice que proceden de la casa de los Condes de Albalat en la calle de Campaneros de Valencia. Maria del Carmen Saavedra Rodrigo era nieta de Antonio de Saavedra y Jofré, embajador de España y Secretario de Estado de Fernando VII; partidario de Carlos María Isidro hubo de exilarse y murió en Génova en 1844; entre sus títulos contaba con el de VII Conde de Alcudia y, efectivamente, el de Señor de Albalat de Segart, pero su casa y la de sus descendientes, condes de Alcudia y Señores de Albalat estaba en la plaza de Tetuan. En la posguerra, el XI Conde de Alcudia y Barón de Albalat, Antonio de Saavedra y Llanza Fontes y Boadilla era pariente pero no el propietario de la casa de Campaneros, aunque quizá debido a su peso político gestionó tanto la donación de la azulejería como la instalación de Educación y Descanso en el piso principal de la casa; en el resto siguió viviendo otra rama de la misma familia Antonio Saavedra Rodrigo y María Ana Muguelar, de cuya hija, Da. Maria Luisa de Saavedra y Muguelar que conoció *in situ* los pavimentos recogemos los testimonios directos que ofrecemos.



tiene relación con los antepasados familiares ya que cuando se pintaron los azulejos, los Saavedra aun no se habían incorporado a la familia constructora. Luisa Saavedra Rodrigo conservaba sin embargo en su biblioteca un ejemplar antiguo del *Quijote* con estampas que debió ser el ofrecido por su abuelo a los pintores de Royo para la realización del pavimento.

## LA FÁBRICA ROYO

La fábrica de Royo en la que se realizaron las azulejerías<sup>4</sup> estaba ubicada al inicio de la calle de Ruzafa<sup>5</sup> justo enfrente de la Real Fábrica de Azulejos con quien competía; en 1821 ya era propiedad de Miguel Royo y García que vivía en el mismo edificio junto al Director y primer pintor de la casa José Sanchís y Cambra<sup>6</sup> que se mantiene en ella al menos hasta 1840<sup>7</sup> por lo que los tondos cerámicos quijotescos que nos ocupan bien pueden haber sido obra suya; hay que tener en cuenta al respecto la coincidencia de este formato con otro tondo, el *Martirio de San Lorenzo* del Huerto de Lorenzo Carreres (fallecido en 1825) de Carcaixent<sup>8</sup>, obra firmada precisamente por un Josep Sanchís, más joven y en una línea más tradicional también. Esos años la Real Fábrica, ruinosa, vivía una crisis bajo la gestión de Antonio Faure y Disdier mientras que el heredero de Miguel Royo, Mariano Royo y Aznar renueva sus instalaciones en 1846 erigiendo una elegante fachada clasicista para el acceso principal de Ruzafa que se encarga al arquitecto Salvador Nommeneu<sup>9</sup>.

## EL QUIJOTE DE 1782

Las cinco escenas incluidas en el pavimento se realizaron a partir de grabados -todos sobre dibujos de Antonio Carnicero (1748-1814) en colaboración con su hermano Isidro- que ilustran la segunda edición supervisada por la Real Academia Española de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra aparecida en Madrid en 1782<sup>10</sup>. Una década antes, en 1771, había aparecido otro *Quijote* ilustrado<sup>11</sup> con dibujos de José Camarón grabados por Manuel Monfort que conoció una nueva impresión en 1777; a pesar de la poca diferencia cronológica las ilustraciones de los Carnicero son mucho más sobrias pero también más precisas en la ambientación y ricas en detalles extraídos del

texto cervantino. Frente a la vaguedad convencional y a las sinuosidades plásticas de los dibujos de Camarón, -la edición rocó del *Quijote*-, la intención de verismo histórico y de ilustración escueta de Carnicero resulta evidente. Entre ambas la lujosa de la Real

<sup>4</sup> Solo poseemos al respecto el testimonio de Manuel González Martí, *Museo Nacional de Cerámica...*, op. cit., p. 154, «Realizados en la primera mitad del siglo XIX en la fábrica de D. José Royo». González pudo contar con datos del archivo familiar conocido directamente por los donantes de la azulejería a finales de los años cuarenta del siglo XX.

<sup>5</sup> En el número 16 antiguo y 12 moderno, con fachada lateral a la calle de Cofradía de Hormeros y trasera a Nueva de Pescadores (actual Ribera) en la manzana de casa Balanzá.

<sup>6</sup> A.H.M.V. Sección Primera A. Clase 1a.B. 1821.nº 5. *Cuartel del Mar. Barrio 7º. Empadronamiento y estadística del expresado barrio formado de orden del Muy Ilustre Ayuntamiento Constitucional de esta ciudad por Don Antonio Faure y Disdier y Mariano Molla, aquel como Comisionado y éste como Alcalde de dicho Barrio*. Corresponde a la Manzana nº 17; Royo vive en el principal y Sanchís en el entresuelo; con ellos conviven tres criados (que hay que suponer trabajan para la fábrica) y dos criadas. Rafael Valls David, *Cerámica, apuntes para su historia, I*, Valencia, Imprenta de Juan Guix, 1894, p. 131, cuenta que a finales del s. XVIII o principios del XIX, Miguel Royo y García compró un obrador de lozas bastas a Morera en Manises y además la fábrica que funcionaba frente a la de Mosen Femares a principios de la calle de Ruzafa. Vicente Boix debe referirse a ella -solo habla de la fábrica de la calle de Ruzafa- en su *Manual del viajero y guía de forasteros*, Valencia, 1849, p. 215. El Barón de Davillier si menciona la fábrica de «Rayo» en su *Histoire de les Faïences hispano-moresques* de 1861.

<sup>7</sup> A.H.M.V. Sección Primera A. Clase 1a. B. 1840. nº 22. *Cuartel del Mar. Barrio 7º*. En estecenso, con 66 años, solo figura ya como «Pintor de azulejos» y ya no es Director; en el de 1845 ya no está incluido por lo que hay que pensar que habría muerto o quedado incapacitado.

<sup>8</sup> Vease al respecto: Vicente Guerola Blay, «El tondo cerámico con el martirio de San Lorenzo: problemas historiográficos en torno a una pintura inédita de Josep Sanchís» en *Ars Longa*,<sup>3</sup> (1992), pp. 55 ss. La firma raspada dice «Jh. Sanchis ft.».

<sup>9</sup> Pueden verse los dibujos del proyecto en Inocencio Vicente Pérez Guillen, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. Castellón, 2000, t. I, p. 37.

<sup>10</sup> *El Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Con superior permiso: en Madrid por don Joachin Ibarra impresor de cámara de S.M. y de la Real Academia, MDCCCLXXXII. Cuatro volúmenes en 8º; 26 lám. Ejemplar en la B.V. Incluye una vida de Cervantes; un análisis extenso del Quijote; un plan cronológico; «Pruebas y documentos que justifican la vida de Cervantes» y unos «Principios de la Primera Edición»; todo ya visto en la impresión de 1780.

<sup>11</sup> *Vida y hechos del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha*, compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva Edición, corregida e ilustrada con varias láminas finas, y la vida del autor. Madrid, MDCCCLXXI, por don Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., con las Licencias necesarias. A costa de la Real Compañía de Impresores del Reyno. Cuatro volúmenes en 8º con 32 lám. Volvió a reeditarse en 1777 en la imprenta de don Antonio de Sancha, con las mismas estampas.



Academia de 1780 en cuya ilustración intervinieron los mejores grabadores del momento: fundamentalmente José del Castillo y Manuel Salvador Carmona pero también Juan Minguet, Antonio Carnicero, Fabregat, J. Palomino o Pedro Pascual Moles; sus estampas eran de gran calidad y refinamiento pero no se repitieron en la edición de 1782 en la que se optó por una no disimulada rusticidad y precisión en los detalles.

El hecho es que las estampas de Carnicero fueron propuestas más de medio siglo después -sobre 1840 en pleno Romanticismo- para la realización del pavimento cerámico, pero el gusto por la sobriedad académica en arquitectura al igual que su correspondiente estética Biedermeier para interiorismo se mantenía en Valencia entonces, incluso muchos años más tarde y de ello es buen ejemplo la obra de Sebastián Monleón. El solado celebra pues el reencuentro de los dos momentos, el de las estampas clasicistas de finales del siglo XVIII y el de las azulejerías con marcos escuetos circulares de clasicismo Biedermeier.

## EL PAVIMENTO

Muchas solerías de azulejos desde el siglo XVIII, se realizaron en Valencia a base de un panel central pintado mucho menor que la superficie del recinto al que iba destinado y que se completaba con piezas seriadas o blancas; ello posibilitaba un alto grado de adaptabilidad y un precio más asequible frente a los grandes pavimentos hechos a medida y por encargo expreso. El de la casa de los D'Assió resuelto con azulejos de 20'5x20'5 cm. debió incluir un cuadro central (6x6 azulejos) diferenciado por una corona floral, y otros cuatro esquineros algo menores (4x4 azulejos) con marcos iguales en forma de laureas abrazadas con cintas; todos con escenas del *Quijote*, contenidas en tondos de las mismas dimensiones y resueltas en monocromía azul de cobalto; las zonas intermedias del solado se llenarían con piezas blancas o decoradas de serie. Cada uno de estos cinco cuadros tiene consecuentemente un sistema de marcaje dorsal autónomo que incluye siempre cifras ordinales y una señal identificatoria del panel que se repite en todas sus piezas y es lógicamente distinta en cada uno de ellos.<sup>12</sup> El gusto Biedermeier del periodo es el responsable de la elección del tondo como marco de simplicidad extrema; de la sobriedad de la grisalla como motivo principal; de la amplitud del espacio blanco estamnífero no decorado de las enjutas (amputadas por el museo); de la elección

de una estampa clasicista como modelo y de la rotunda simplicidad de las arquitecturas representadas. La pintura cerámica valenciana del barroco y del rococó se había ocupado de temas religiosos, simbólicos o de representaciones laicas rigurosamente coetáneas; con el Romanticismo se inician Figuras historicistas como las presentes.

## A) CUADRO CENTRAL

### *El juicio de Sancho gobernador*

Además de sus dimensiones, este panel (**Fig. 1**) se diferencia del resto por la realización de la pintura según el eje diagonal de las piezas, hecho que intenta evitar engorrosos problemas de coincidencia entre los trazos verticales y horizontales del dibujo con las líneas del despiece ortogonal, restandole a la vez protagonismo. Tiene una corona circular de flores entrelazadas y sujetas por cintas azules formando lazos y ondulaciones asimétricas con raspados que sugieren el irisado de las sedas; aunque se ven rosas abiertas, anémonas e inflorescencias, el protagonismo lo ostentan las correhuelas con sus hojas acorazonadas, campanillas azules y zarcillos en tirabuzón; las bolas de nieve de complejas hojas denticuladas y las adormideras abiertas con capullos, cápsulas y hojas inconfundibles; son precisamente las tres flores que se ponen de moda a partir de la segunda década del siglo XIX y, junto a las cintas, resultan un referente cronológico de gran precisión ya que, como en otros casos, originaron familias de piezas seriadas abundantemente producidas y bien documentadas hasta los años cuarenta<sup>13</sup>. El dibujo de esta orla es de gran

<sup>12</sup> Las marcas identificatorias parecen ser las cinco vocales: «a» para *El ataque a las ovejas*; «e» en *El manto de Sancho Panza*; «i» (que es solo un trazo oblicuo) en *Don Quijote contra los molinos*; «o» en *Don Quijote velando las armas* y «u» (que es una «v» con un trazo horizontal abajo para evitar la confusión con una «A», en el *Sancho Panza juez*. Las cifras ordinales (no de forma constante: de izquierda a derecha y de abajo arriba o de derecha a izquierda y de arriba abajo según casos) van del 1 al 16 (4x4 azulejos), en los paneles esquineros y del 1 al 36 en el central; siempre dibujadas sobre las identificatorias y por un mismo rotulista; Todas están trazadas como era habitual con morado de manganeso no vidriado.

<sup>13</sup> Sobre las series con cintas azules, vease Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, op. cit., t. II, pgs. 194 ss., n.ºs 1042 a 1055 y t. III, pgs. 646 ss. esp. n.ºs. 1664 a 1678. Series con adormidera: t. III, p. 628, n.ºs. 1643 a 1651; con hiponemas: t. II, p. 150, n.ºs. 1017 a 1019 y Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI a XVIII)*, Valencia, 1996, t. II, p. 234, n.º 675; con «bolas de nieve», t. II, p. 258, n.º 678.



finura; el perfilado es parcial con intencionalidad de sombra; la paleta (azules, morados, ocres, verdes azulados y agrisados) evita toda estridencia cromática. Su corrección dibujística anticipa los magistrales pavimentos florales del entonces aun precoz adolescente Francisco Dasí.

El tondo central reproduce un pasaje del *Quijote*, pero una estampa incluida en la obra y no la propia escena narrada; esta es la coartada para -además de la moda- el uso de la monocromía resuelta con azul de cobalto. La escena con *El juicio de Sancho gobernador* corresponde al capítulo XLV de la Segunda Parte de *El ingenioso hidalgo ...*, “De como el gran Sancho Panza tomó la posesión de su ínsula y del modo que comenzó a gobernar”; el texto cervantino dice:

“Finalmente (...) le llevaron a la silla del juzgado y le sentaron en ella (...). En tanto (...) él estaba mirando unas grandes y muchas letras que en la pared fronteira estaban escritas; y como él no sabía leer, preguntó (...). Fuele respondido “hoy día a tantos de tal mes y de tal año tomó la posesión desta insula, el Señor Don Sancho Panza que muchos años la goce”.

Enseguida aparecen los protagonistas, un labrador y el sastre a quien había llevado una porción de paño para que le confeccionara una caperuzas; como no le puso ninguna objeción, creyó el labriego que con la misma tela prodrían hacerse dos y así no le robaría la tela que sobrara; luego tres y así hasta cinco capuchas; cuando finalmente se dió por concluido el encargo, mostró al campesino, que se sintió estafado, cinco caperuzas para cada uno de los dedos de la mano; Sancho debía resolver el conflicto y ese es el momento visualizado en el pavimento: una plataforma con dos gradas, alfombrada, con un trono y en él sentado Sancho Panza con capa, sombrero emplumado, cuello con gorguera redonda, y las manos sobre las rodillas escuchando atento las alegaciones; está flanqueado por dos miembros del cortejo de los duques promotores de la burla, bajo una gran cortina que pende en festones sobre él; a la derecha hay un ventanal y en la pared se lee la inscripción, mencionada en el texto y que en el grabado utilizado como modelo concreta los datos hurtados a Sancho (el día en que toma posesión de Barataria, pero no el año); está incompleta como allí, cortada por el marco de la pintura, un recurso que utilizó el grabador para no comprometerse en exceso y eludir expresamente el año en el que acaece la anécdota. Dice: “OY DÍA / A TANTOS DE TAL / TOMO LA POSESION / DESTA INSULA / EL S(EÑO)R



Fig. 1a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, «El juicio de Sancho gobernador» (1782).

D(O)N SANCHO / PANZA Q(UE) M(UCHOS) A(ÑOS) AL (error, por “LA”) (GOCE)”. Frente a Sancho, de pie, el sastre con ropas y calzado a la moda -gorguera, hombros acuchillados etc- extiende la mano derecha con las caperuzas en sus cinco dedos y gesticula con la izquierda; en el cinto lleva unas grandes tijeras que aluden a su profesión; el labrador con ropa mucho más humilde, permanece atento con los brazos cruzados; descubierto, en señal de respeto, sostiene una gorra en las manos.

El modelo preciso utilizado es un grabado de Fernando Selma (Fig. 1a) según dibujo de Isidro y Antonio Carnicero incluido en *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* de la edición madrileña de Joaquín Ibarra de 1782<sup>14</sup>. Las diferencias

<sup>14</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Parte Segunda, Tomo IV. Con superior permiso: en Madrid por don Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, MDCCLXXXII, p. 125. El grabado tiene arriba: «t. IV»; «L II». Está firmado: «Isidro y Antonio carnicero lo dibux(aron)»; «Fernando Selma lo grabo». La edición anterior de Ibarra también patrocinada por la Real Academia es de 1780.





Fig. 1 Tondo central del pavimento de azulejos con «El juicio de Sancho gobernador».

entre grabado y pintura son consecuencia sobre todo de la adaptación al tondo de la estampa rectangular; así, hay más espacio a derecha e izquierda lo que permite completar la Figura del hombre de pie del primer plano; la eliminación de elementos accesorios

como el dosel del trono, la vidriera del ventanal o el floreado de la alfombra, es comprensible; pero multitud de pequeños detalles se mantienen y todos proceden de la estampa: el bramante con borla de las cortinas, la pluma del sombrero de





Fig. 2 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra (1782)

Sancho, las tijeras en el cinto del sastre, el respaldo circular del trono, las líneas de fuga perspectiva del pavimento etc. La reproducción fiel de modas vestimentales de un momento preciso de la historia reciente —en este caso principios del siglo XVII cuando aparece la Segunda Parte del *Quijote* (Madrid, 1615)— es una novedad historicista en el medio pictórico cerámico valenciano, a pesar de que el modelo es medio siglo anterior.

## B) LOS CUADROS ESQUINARES

La forma circular actual que ofrecen los cuatro paneles esquinares —originalmente cuadrados— es fruto de un recorte que amputó las enjutas blancas y que se realizó después de la extracción y antes de ubicarlos en Museo Nacional de Cerámica<sup>15</sup>. Las escenas representadas corresponden todas a la primera parte —Tomo I— de la edición del *Quijote* de 1782 a la que nos hemos referido y proceden de estampas de formato rectangular incluidas en la misma; estan



Fig. 3 José del Castillo y Manuel Salvador Carmona, Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra (1780)

enmarcadas con coronas iguales, de laurel, ceñidas con cintas dobles cruzadas en ocho puntos, y disputas con orden riguroso; amarillas y verde tenue; perfiladas; resultan un elemento de simplicidad y raíces clasicistas que avalan la estética Biedermeier de la estructura. Sin embargo no son producto del repertorio del taller sino que fueron tomadas del mismo *Quijote* ilustrado utilizado como modelo, a cuyo autor, de una forma implícita, rinden honores: en la edición de 1782 hay un retrato

<sup>15</sup> Vease Enrique Domínguez González, *Catálogo guía del Museo Nacional González Martí*, Valencia, 1958, s.p.; en la reimpresión de 1963, pgs. 11 y 88; también Manuel González Martí, *Museo Nacional de Cerámica...*, op. cit., pgs. 7 y 154. El recorte de los azulejos hecho para su exposición en gruesos marcos circulares de madera en el atrio del museo resulta evidente tanto por el tosco e irregular perfil como por las roturas ocasionadas en muchos azulejos cortados; pero sobre todo por la eliminación parcial o total de las marcas dorsales de las tríadas de piezas esquinares afectadas.





Fig. 4 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, Don Quijote vela las armas (1782).

de Cervantes de Antonio Carnicero y Fernando Selma, en un óvalo entre dos ramas rústicas de laurel (Fig. 2); puede pensarse que ello pudo dar una idea a los pintores, pero realmente las laureas regularizadas, ceñidas por cintas cruzadas se tomaron de otro retrato de Cervantes (Fig. 3), incluido en la edición precedente de 1780, y adornado con un suntuoso cartucho clasicista inventado y dibujado por José del Castillo y grabado por Manuel Salvador Carmona<sup>16</sup> donde aparecen en torno al óculo ovalado entral que el pintor ceramista convirtió en tondo; son en cualquier caso idénticas a las de la solería de azulejos.

b-1) Don Quijote vela las armas.

La escena (Fig. 4) corresponde al Capítulo III del *Ingenioso hidalgo*. ... "Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero". Tras pedir al dueño de la venta –tomada por un castillo– que lo arme caballero debe velar las armas durante la noche:



Fig. 4 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. Don Quijote velando las armas.

"... y así se dio luego orden como velase las armas en un corral grande que a un lado de la venta estaba (...) las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y embrazando su adarga, asió de su lanza (...) y se comenzó a pasear (...) comenzaba a cerrar la noche (...) unas veces paseaba, otras, arrimado a su lanza ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un bien espacio dellas. (...) Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua..."

<sup>16</sup> *El Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Parte Primera. Tomo I. Con superior permiso: en Madrid por don Joaquín Ibarra impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia. MDCCLXXX. La estampa está firmada «Josep del Castillo lo invent. y dibujo», «Manuel Salvador y Carmona lo grabó». Pueden cotejarse los dos cartuchos ornamentales que muestran a la par que la dependencia directa, la simplificación radical de Carnicero y Selma en la edición de 1780. José del Castillo incluye guirnaldas de hojas de encina sujetas con cintas; una corona de laurel escorzada, diversos objetos simbólicos (mascara-teatro, lanza-Quijote, libros, lira de Apolo, tintero y plumas, trompetas de la Fama, rama de laurel) y sobre todo la laurea oval regularizada ceñida con cintas cruzadas.





Fig. 5 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *El ataque a los molinos de viento* (1782).

Ese es el momento preciso elegido por los Carnicero para la realización de la estampa<sup>17</sup> (Fig. 4a) que grabó Francisco Muntaner y Moner (1743-1805), minuciosamente documentada con detalles precisos que no se explicitan en la obra, como la vestimenta, armadura, la forma de la empuñadura de la lanza, la tartana, el porche con tejadillo soportado por vigas con zapatas, el farol encendido que indica que es de noche, el cartel de aviso en la puerta de la venta, la rueda rota, el escobón que hacen ver que estamos en un corral con trastos; pero la fidelidad al texto es completa en lo esencial: brocal, pila, actitud de don Quijote que "ponía los ojos en las armas" fijamente y el arriero con las dos mulas que se aproxima por la derecha, además de la luz de luna intensa que hace proyectar sombras sobre el piso del corral.

La adecuación de la estampa a la forma circular del panel sigue el mismo procedimiento en los cuatro tondos: el dibujo no es un calco a escala del original sino que se toman numerosas licencias espaciales y compositivas; hasta donde ha sido posible técnicamente el pintor reproduce los detalles del grabado (farol, óculo en el piso alto de la venta, cartela, tartana en el porche, escoba y rueda del primer plano, el arriero, etc.); a los lados restarán dos lunetos vacíos que se rellenan con elementos inventados, del repertorio del taller: unos arbustos a la izquierda y un muro con una cadena de sillares en la esquina, a la derecha. Aunque se ha eliminado el árbol del fondo no se ha hecho de forma gratuita sino a cambio de incluir una luna llena que evidencia el conocimiento del texto cervantino por parte del pintor, ya que no Figura en el grabado modelo.

#### b-2) *El ataque a los molinos de viento.*

El pasaje ilustrado (Fig. 5) pertenece al capítulo VIII "Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación". Descubre el caballero treinta o cuarenta molinos en el Campo de Montiel que confunde con desaforados gigantes y decide hacer un gran servicio a Dios borrándolos de la faz de la tierra. Sancho no logra, como otras veces, disuadirlo:

<sup>17</sup> *El ingenioso hidalgo...*, ed. cit., primera parte, t. I, cap. III, p. 26. El grabado está numerado arriba, «T. I», «L. III» y firmado y fechado: «Isidro y Antonio Carnicero lo dibux.», «Francisco Muntaner lo grabó en Madrid 1781».



Fig. 5 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. *El ataque a los molinos.*





Fig. 6 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *Sancho Panza manteado* (1782).



Fig. 6 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. «Manteo de Sancho Panza»

“...dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba (...) levantose en esto un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse (...) y (...) bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope (...) y envistió con el primer molino que estaba delante; y dandole una lanzada en el aspa la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza -pedazos...”.

La estampa<sup>18</sup> (Fig. 5a) de Antonio e Isidro Carnicero, grabada por Simón Brieva (1757-1795), teniendo en cuenta el escueto número de elementos en juego y la codificación a la que se ha sometido la más célebre de las aventuras del caballero de la triste Figura, no prodiga detalles, pero ha acentuado extraordinariamente el dinamismo escogiendo el momento álgido - el instante caravaggiano- con el caballo por los aires, las crines arremolinadas, el cinto flotando enpujado por el viento - mencionado en el texto- y por la carrera, el jinete inclinado protegiéndose con la adarga pero sin soltar las riendas, la punta de la lanza disparada por los aires que aun no ha caído a tierra; incluso el pequeño matorral del fondo aparece empujado por la ventolera. Al fondo Sancho, sobre su asno se lamenta extendiendo un brazo, ya impotente.

La adaptación al todo cerámico repite en este caso la fórmula precedente: encuadra la estampa en los ocho azulejos de las dos calles centrales y rellena el luneto sobrante de la izquierda con los mismos arbustos del taller que ocultan la parte del molino no grabada, mientras que en el de la derecha ha sido suficiente prolongar la línea del horizonte y los celajes añadiendo solo unas matas en el primer plano para equilibrar la composición; se prolonga la cola del caballo para involucrar ese espacio. Respecto al despiece que suele condicionar las adaptaciones de dibujos a paneles de azulejos, es la exigua cabeza de Rocinante sobre todo la que evidencia el esfuerzo del pintor para evitar que se vea partida por el cruce de surcos divisorios.

### b-3) *Sancho Panza manteado.*

El tercer tondo ( Fig. 6) representa un suceso incluido en el capítulo XVII: “Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y

<sup>18</sup> Idem., id, cap. VIII, p. 74. La numeración de la estampa es «T. I», «L. IV»; está firmado «Isidro y Antonio Carnicero lo dibuj.»; «Simón Brieva lo grabó en Madrid 1771.





Fig. 7a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *El ataque a los rebaños* (1782).

su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta, que por su mal pensó que era castillo". El ventero pretende que don Quijote pague los gastos de alojamiento; éste, ofendido, se siente además engañado cuando le aclaran que no ha estado en un castillo sino en una venta; se marcha y Sancho queda a merced de los mesoneros:

"Quiso la mala suerte (...) que en la venta se hallasen (...) gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona (...) uno dellos entró por la manta (...) determinaron salirse al corral (...) Y allí, puesto Sancho en mitad de la manta comenzaron a levantarlo y a holgarse con él (...) Las voces que daba (...) llegaron a los oídos de su amo (...); pero no hubo llegado a las paredes del corral (que no eran muy altas) (...) viole bajar y subir por el aire (...) y así desde encima del caballo comenzó a decir denuestos y baldones a los que a Sancho manteaban..."

El grabado<sup>19</sup> de Fernando Selma (1752-1810) también sobre dibujo de Isidro y Antonio Carnicero es otra vez una fiel ilustración del pasaje, tanto de los detalles mencionados (el muro poco alto, la puerta



Fig. 7 Tondo esquinar del pavimento de azulejo, *Ataque a los rebaños*.

cerrada de la cerca, la gesticulación que acompaña a los improperios o la indiferencia de los presentes atentos solo al manteo) como de los supuestos (la lanza apoyada en un arbusto, el balconcillo con antepecho de madera torneada, el alero). Respecto a la adaptación al panel, hay en este caso una menor dependencia de las dos calles centrales a pesar de la constante adición de arbustos en el luneto de la izquierda; también una menor fidelidad en los detalles (la fachada de la venta, el muro posterior, el árbol cortado del primer plano, la lanza rústica); pero sobre todo un condicionamiento notable del despiece: la repetida microcefalia de Rocinante; la inverosímil altura a la que es lanzado Sancho y la coincidencia del surco horizontal central del panel con el remate de la valla (que aparece también en la pintura con un aparejo de sólidos sillares que no están en el grabado) son consecuencia de querer evitar a toda costa la partición del dibujo por las líneas divisorias de la azulejería.

<sup>19</sup> Idem., id., cap. XVII, p. 196. La estampa está identificada como «T.I», «L. V»; firmada «Isidro y Antonio Carnicero lo dibuj.» «Fdo. Selma lo grabó».



**b-4) El ataque a los rebaños.**

El cuarto tondo cerámico ( Fig. 7) alude al capítulo XVIII: "Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas". Don Quijote cree llegado el día en que va a poder demostrar su valor; divisa una polvareda lejana y cree que se trata de dos grandes ejércitos que se aproximan para entablar batalla; Sancho está dispuesto a ayudar pero antes quiere poner a salvo a su asno porque no le parece decoroso entrar en batalla con él; por eso lo sube a una loma (tal como se ve en el grabado); luego no puede disuadir a su señor cuando se da cuenta de que son realmente rebaños de ovejas y carneros:

"... se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó de alanceallas (...). Los pastores y ganaderos dabanle voces pero viendo que no aprovechaban, desciñeronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño (...) una, dándole en un lado le sepultó dos costillas. Viéndose tan maltrecho (...) y acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsolela a la boca (...) más (...) llegó otra almendra (piedra)..."

Ese es el instante captado en la estampa<sup>20</sup> dibujada también por Isidro y Antonio Carnicero y grabada por Juan Moreno Tejada (1739-1805): se ve en ella a don Quijote bebiendo con los ojos en blanco su elixir mágico, ajeno al peligro real que se avecina en forma de una piedra por los aires; los pastores enarbolan hondas o se agachan para recoger munición; en primer plano ovejas muertas o malheridas; al fondo a la izquierda sobre la loma Sancho, a salvo, se lleva las manos a la cabeza. El pintor ha aplastado esta vez el dibujo de forma que no caben los

pinos del fondo que han sido sustituidos al igual que en la zona del luneto de la derecha por los mismos matorrales de repertorio que en los otros tondos; además el flaquísimo pero espigado Rocinante queda ridículamente patético; todos los demás detalles quedan plasmados en la pintura con bastante fidelidad.

Cabe finalmente plantear la intencionalidad con la que se ha realizado la selección de pasajes y si responde a un «programa» ideado para el salón de la casa de los Saavedra-Rodrigo; pero no sabemos si el pavimento tenía algún otro elemento Figurado y por supuesto desconocemos como se solucionó el interior de la estancia; desechado -edición de 1782- el retrato inicial de Cervantes y el grabado correspondiente al capítulo I con la *Locura de don Quijote*, también de los Carnicero y Fernando Selma (Ls. I y II) que por razones obvias no parecían muy adecuados, se utilizaron las primeras cuatro siguientes estampas ( Ls. III, IV, V y VI) del Tomo I, y ello parece responder a un plan bien simple. Únicamente resultaría problemática la elección para el centro de un tema -*El juicio de Sancho Gobernador*- extraído de la segunda parte del *Quijote* y del Tomo IV, y en el que precisamente no aparece el protagonista principal de la obra maestra de la literatura castellana.

<sup>20</sup> Idem., id., cap. XVIII, p. 210. En la parte superior del grabado, «T.I», «L. VI»; las firmas son escuetas «Isidro y Antonio Carnicero», «Juan Moreno Tejada».







# EL TÚMULO FUNERARIO DE LA MADRE SACRAMENTO: UNA OBRA DEL ESCULTOR AGAPITO VALLMITJANA I BARBANY EN VALENCIA

ARMANDO PILATO IRANZO\*

Universitat de València

*The Madre Sacramento Mausoleum is a very important and unknown sculptoric piece that is kept in the Church of the Convento de las Adoratrices of Valencia. The author of the memorial monument was the famous catalan sculptor Agapito Vallmitjana i Barbany who finished this work in 1895. The piece consist of a funeral sarcophagus surrounded by relieves, although at this time they are disposed in another place in the chapel, and the sculpture of the mum kneeling in oration. The monument joins up artistic characters of previous periods as of the period in which it was construted. In fact as well as the academicist style you can find aspects that move it to productions of the Bourgeois Realism of this period.*

En el altar de la Iglesia del Convento Residencia de las Religiosas Adoratrices, ubicado en la céntrica calle de Hernán Cortés de Valencia, se conserva una de las obras más importantes y lamentablemente menos conocidas del célebre escultor Agapito Vallmitjana y Barbany (Barcelona, 1833-1905). El sepulcro de Santa María Micaela, conocida popularmente con el nombre de Madre Sacramento y en su siglo como la vizcondesa de Jorbalán, constituye una de esas obras de la historia del arte que por diversas circunstancias, en muchas ocasiones difíciles de cualificar, han sido prácticamente ignoradas por la bibliografía artística contemporánea. El espectacular sarcófago, realizado en mármol blanco de Carrara, fue culminado por el escultor catalán en el año de 1895 convirtiéndose desde entonces en meta de peregrinación debido a la fama de santidad de los restos que guardaba. Sin embargo el panteón de la Madre Sacramento a pesar de la intervención de la que fue objeto, hacia la tercera década del siglo XX, en favor de la veneración de la religiosa sigue manteniendo, si bien el culto masivo de una época a la heroica santa ha decrecido, sus características de severa monumentalidad y austero decoro.<sup>1</sup>

El impresionante sepulcro coronado con la estatua orante de la entonces venerable fundadora se convirtió en un símbolo de la oración y de la intercesión religiosa en la difícil sociedad valenciana de los primeros años del siglo veinte. La obra parece reflejar la complejidad artística y social de dicha época al unir

en su aparente eclecticismo algunas de las tendencias más importantes del momento: del historicismo de raíz tardorrenacentista a los finiseculares rescoltos academicistas, que oscilan entre clasicismo y naturalismo romántico; del virtuosismo preciosista de los detalles hasta llegar a aspectos que incluso la aproximan a las producciones del contundente realismo burgués internacional del momento. La madre Sacramento, comprometida en vida con los más desfavorecidos por la fortuna y especialmente con aquellas a las que hasta hace relativamente pocos años aún se les denominaba las descarriadas, aparece representada en actitud de oración aparentemente ajena del mundo real pero a la vez cercana a quien a ella se dirige. Es por ello que a pesar de la enfática imagen de la obra escultórica, conmemorativa, funeraria y piadosa al mismo tiempo, ésta consigue trascender todas las posibles características estéticas y artísticas en aras de su proyectada significación religiosa y más concretamente del místico

\* Mi agradecimiento a las religiosas de la Congregación de las Adoratrices de Valencia por su colaboración, y en representación de todas ellas a la hermana Elisa Prieto responsable del archivo; a Ángela Aldea, Archivera de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y a mi hermana Sandra a quienes agradezco sus valiosos consejos.

<sup>1</sup> A lo largo de su historia el monumento ha cambiado de ubicación en el propio edificio. En la actualidad ocupa el altar mayor de la iglesia del Convento-Residencia de estudiantes. La transformación a la que nos referimos consistió en la eliminación de las paredes del sarcófago con el fin de dejar visible la urna de cristal que conserva los restos de la Madre Sacramento.



significado de la Adoración al Sacramento. Y en la consecución de ese elevado resultado sigue presente la alta calidad y la depurada fuerza creativa del célebre escultor catalán Agapito Vallmitjana i Barbany.

Del mismo autor es la magistral y enfática estatua ecuestre del Rey Don Jaime I el Conquistador ubicada en los jardines del Parterre de Valencia, realizada entre 1886 y 1891, año en el que se inauguró este emblemático monumento ciudadano que se puede inscribir en la concreción artística de las tesis regionalistas de fines del XIX y más concretamente en la exaltación de la *Renaixença Valenciana*.<sup>2</sup> La propaganda en el caso del monumento de la Madre Sacramento, benefactora social y fundadora de la congregación de las religiosas adoratrices pudo tener diversos planteamientos como la difusión de la orden religiosa, la agilización del proceso de beatificación y posterior canonización de su fundadora, así como incidir en dos asuntos del ámbito religioso y social del momento histórico como eran la fe y la caridad. Es por ello que la obra presenta el gusto de claro conservadurismo de la comitencia, la nobiliaria familia de la Madre Sacramento que encargó la obra, y también los de una orden religiosa relativamente reciente pero en expansión, volcada en la oración del Cuerpo Místico de Cristo y en el auxilio de los enfermos y los más desamparados de la sociedad burguesa de la época, que custodiaba los restos de la venerable fundadora.

Tal vez con esta obra se finiquita la representación de un consolidado modelo de cierta grandilocuencia de gran éxito desde siglos anteriores, pero en este túmulo tanto en su escultura principal como en sus relieves se deja sentir un cierto realismo que le aporta algunos aires de naturalismo y sueltas pinceladas de leve modernidad. No obstante conviene recordar que en el año en que este sepulcro se levanta Mariano Benlliure (1862-1947) está realizando el gran monumento funerario de la época el Panteón de Gayerre para el cementerio de Roncal, inaugurado en 1896, una obra espectacular que combina materiales y elementos fundiéndose en la naturaleza pirenaica y que no sólo renovaría la escultura funeraria sino también la escultura monumental.<sup>3</sup> El túmulo funerario de la Madre Sacramento constituye una importante obra en la cual la plasmación escultórica, la magnífica labra de uno de los escultores más prolíficos e interesantes de la segunda mitad del siglo XIX, está

al servicio de su función contenedora no sólo de los restos de la retratada sino de su imagen en vida y de su transcendencia solidaria y espiritual. Retrato, representación y mensaje se alían en un panteón que reúne en sus formas plásticas los diferentes lenguajes artísticos de una época concreta, los cuales estaban siendo en gran parte asumidos, analizados y cuestionados por los artistas de la emergente generación sucesiva en el marco de un periodo capital tanto en el arte español como en el internacional.

## EL ESCULTOR AGAPITO VALLMITJANA I BARBANY

Agapito Vallmitjana i Barbany nació en el seno de una humilde familia de la clase trabajadora barcelonesa, desde muchacho comenzó a trabajar como tejedor de toallas siguiendo el oficio paterno aunque lo abandonó para ingresar en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona.<sup>4</sup> Durante muchos años compartió el taller de escultura con su hermano Venancio (Barcelona, 1826-1919), por ello el trabajo de ambos está íntimamente relacionado e incluso en ocasiones se han producido confusiones en las atribuciones de algunas de sus obras realizadas antes de 1883, año en que separaron sus talleres. En 1877 fue nombrado catedrático de la Escuela Provincial de Bellas Artes y posteriormente miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos de Barcelona. Los hermanos Vallmitjana i Barbany, catalanes pero activos en toda la península, especialmente en Barcelona y en Madrid, recibieron encargos también del extranjero y aunque empezaron como especialistas de la estatuaria religiosa fueron los gran-

<sup>2</sup> El monumento al Rey Don Jaime de Valencia ha sido ampliamente estudiado por diversos autores, destacando especialmente el análisis realizado por el profesor Carlos Reyero. El artículo más reciente al respecto es el Elena de las Heras titulado "Monumento al rey Jaime I en la ciudad de Valencia" en *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, números 9 y 10, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Valencia, 2000.

<sup>3</sup> Carlos Reyero, "Realismo y escenografía en la escultura de Mariano Benlliure" en el catálogo de la exposición *Los Benlliure, Retrato de familia*. Autoridad Portuaria de Valencia, Valencia, 1998, Roma, 1999.

<sup>4</sup> La bibliografía sobre los hermanos Vallmitjana i Barbany es extensa, especialmente en Cataluña, una selección de algunos textos puede encontrarse en el apéndice documental.





Vista actual del monumento sepulcral de la Madre Sacramento. Iglesia del Convento Residencia de las Adoratrices de Valencia.

des escultores de su generación, dominadores de diversos materiales y técnicas, así como creadores de una magna producción tanto cualitativa como cuantitativa.

Como ha señalado Carlos Reyero los Vallmitjana comenzaron a recoger en sus obras "elementos de la realidad, que traducen en la interpretación de pliegues, anatomías, expresiones y un detallismo general", un preciosismo que fija "una determinada idea de verdad que con la transcendencia que supondrá después la percepción franca de la inmediatez visual y la temática, y que deja atrás el puro clasicismo decimonónico. Si Venancio practica un "estilo conectado con un academicismo internacionalista de impronta francesa" y un detallismo que aúna renacentismo y realismo, Agapito en cambio "recurre en ocasiones a los prototipos históricos, subrayando los contenidos sentimentales. Sus esculturas poseen una solemnidad grandiosa de aire antiguo, aunque no ajena a las preocupaciones realistas".<sup>5</sup> Al repertorio funerario de este artista corresponden el sepulcro del Cardenal Lluç en la Catedral de Sevilla (1883), el mauso-

leo del Obispo Urquinaona en la Iglesia de la Mercé de Barcelona (1885), el busto de Abelardo López de Ayala y un ángel en su sepultura y el panteón de uno de los marqueses de Comillas.<sup>6</sup> En los últimos años se ha producido una recuperación de la obra de los hermanos Vallmitjana i Barbany, caracterizada por un eclecticismo sobrio y elegante, y sobre todo una valoración del realismo que se refleja en las producciones de Agapito. Gaya Nuño ya señaló de este último la siguiente apreciación "Agapito Vallmitjana debe ser entendido como más flexible, más variadamente dotado y, justamente por ello, hartamente menos famoso"<sup>7</sup> Sin entrar en otras comparaciones las obras de Agapito Vallmitjana i Barbany pueden definirse como menos brillantes que las de su hermano, pero en contra de lo que se había considerado habitualmente su producción muestra una mejor calidad escultórica que lo hace superior a Venancio.

#### SANTA MARÍA MICAELA; LA MADRE SACRAMENTO

María Micaela hija de Miguel Desmaisières, Ayudante General del Ejército, y de Bernarda López de Dicastillo y Olmeda, heredera del condado de la Vega del Pozo y del marquesado de los Llanos de Alguazas, nació en Madrid el primero de enero de 1809 en plena Guerra de la Independencia y fue bautizada tres días después en la Iglesia de San José de la calle de Alcalá. Se educó en el colegio de las ursulinas de Pau y posteriormente se trasladó con su familia a la casa solariega de Guadalajara, desde su adolescencia se había distinguido por sus obras de caridad siendo una de las más señaladas el auxilio

<sup>5</sup> Carlos Reyero "Pintura y Escultura en España, 1800-1910" en Reyero, C y Freixa, M. *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Manuales Arte Cátedra. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

<sup>6</sup> Otras obras importantes de Agapito son: *Cristo yacente* (1872) en el Casón del Buen Retiro de Madrid; *La reina Isabel y el príncipe Alfonso* (1860) en la Biblioteca Nacional de Madrid; *San Juan de Dios* en el Asilo de San Juan de Dios de Barcelona; *El Consejo de Ciento* relieve en la fachada del Palacio de Justicia de Barcelona; *Jesús y los apóstoles* en la fachada de la Seo de Barcelona.

<sup>7</sup> Juan Antonio Gaya Nuño en el volumen XIX "Arte del Siglo XIX" de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1966.



a los enfermos de la epidemia del cólera de 1834.<sup>8</sup> En Madrid fundó las Juntas de Socorro a domicilio, después vivió algunos años en París atendiendo a su hermano que detentaba el cargo de embajador de España en Francia, allí durante los sucesos revolucionarios de noviembre de 1847 convirtió su caridad en heroísmo. En Bélgica obtuvo, pese a la oposición de su familia el hábito de hermana de la caridad, al año siguiente se hizo cargo de la dirección del colegio de la orden de Madrid y posteriormente fundó el colegio de las arrepentidas, siendo calumniada por la índole de sus educandas. Fue la fundadora del Colegio de Señoras Adoratrices y Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad, cuyo instituto fue aprobado por el cardenal arzobispo de Toledo en abril de 1858 y poco después por la Santa Sede.

La Madre Sacramento falleció en la ciudad de Valencia como consecuencia de su dedicación y servicio a los enfermos: "La epidemia colérica que en Agosto de 1865 azotaba nuestra ciudad, invadió también el edificio de San Gregorio, postrando en cama a la superiora de las Adoratrices, cuatro religiosas y algunas colegialas. En cuanto la madre Sacramento, que estaba en Madrid ejerciendo su difícil cargo, se enteró del estado aflictivo del colegio de Valencia, resolvió personarse en inmediatamente en el mismo sin contemplación al peligro que arrostraba. Llegó el día 22 del citado mes, y convirtiose en enfermera de las coléricas hasta el día 24, en que sintió los primeros síntomas de la enfermedad por la mañana y murió a las doce de la noche, como una santa en opinión de cuantas personas la asistieron. Sus restos mortales fueron conducidos al Cementerio General y guardados en un nicho del mismo".<sup>9</sup> A su fallecimiento dejó establecidos siete colegios de desamparados en Zaragoza, Barcelona, Valencia, Santander, Burgos, Pinto y Madrid. En 1913 el papa León XIII la declaró venerable, fue beatificada por el papa Pío XI el día 7 de junio del año jubilar de 1925 y posteriormente canonizada por el mismo pontífice el día 4 de marzo de 1934.<sup>10</sup>

## EL CONVENTO DE LAS ADORATRICES DE VALENCIA

La primitiva casa de la orden de las Adoratrices en Valencia, la más antigua después de la casa matriz de Madrid, fue fundada en el año 1858 estableciéndose en un edificio adosado al antiguo Convento de San

Gregorio y Casa de las Arrepentidas, ubicado en la calle de San Vicente y que sería demolido en 1913. Al quedar reducidas, obsoletas y por ello insalubres las instalaciones de la congregación a los pocos años después de su traslado el patricio valenciano Cirilo Amorós, promotor de la expansión del ensanche de la ciudad de finales del siglo XIX, facilitó la adquisición por parte de las religiosas de un solar en la calle de Hernán Cortés, en una zona entonces de huerta que se encontraba en los inicios de su transformación urbanística, las hermanas contaron también con el patrocinio del Marqués de Dos Aguas y con donaciones de todas las clases sociales. En dicho terreno se levantó un conjunto de distintas construcciones que fue iniciado en el año 1883, que se situaba entre las actuales calles de Hernán Cortés e Isabel la Católica y la Gran Vía del Marqués del Turia.

Las obras del convento se iniciaron en 1883 y finalizaron diez años después, con la construcción de la verja, fue proyectado por el arquitecto madrileño Ripollés y Vargas, siguiendo las indicaciones de la madre María Antonia Gonzaga. Tanto la iglesia como el convento se construyeron en estilo neogótico decadente, resultando dos pabellones con la iglesia en el centro y retranqueada de la línea de la calle. La fachada principal del colegio, de cuatro alturas y cubierto por tejado a dos aguas, recaía a la de Hernán Cortés. La iglesia neogótica, con campanario acabado en un esbelto pináculo, fue bendecida el 13 de noviembre de 1887, y quedaba en el interior de la cuadrícula rodeada por una galería. Desde la Gran Vía y atravesando el pequeño jardín existía un acceso al camarín de la iglesia. En 1929 el arquitecto valenciano Javier Goerlich Lleó realizó el Colegio de las Religiosas Adoratrices en la calle Isabel la Católica, en neogótico mixtificado con elementos de distinto

<sup>8</sup> La biografía de la Madre Sacramento fue escrita por el padre F. Cámara Tomás y se editó en dos tomos en sendas ediciones durante la primera década del siglo XX.

<sup>9</sup> José Martínez Aloy en "Provincia de Valencia", Tomo I de *Geografía General del Reino de Valencia* (Dirigida por F. Carreres y Candi). Est. Editorial de Alberto Martín, Barcelona, s.f.

<sup>10</sup> J. Bataller Sirerol "Hoy se eleva al culto y honor de los altares a la españolisima y heroica Madre Sacramento" *Diario Las Provincias*, Valencia, 7 de junio de 1925. Anónimo "La canonización de la Beata Madre Sacramento" *Diario Las Provincias*, Valencia, 11 de marzo de 1934.



origen.<sup>11</sup> De las distintas edificaciones originales demolidas en el año 1972 sólo se conserva el interior de la iglesia, las religiosas construyeron un nuevo convento y residencia sobre parte del solar y un colegio en la cercana localidad de Torrente.

## EL TÚMULO FUNERARIO DE LA MADRE SACRAMENTO

Al instalarse las Adoratrices en su nuevo convento anhelaron la posesión del cuerpo de la venerable fundadora, cuya fama de santidad se había esparcido por todo el mundo cristiano, ya que la Congregación de Ritos acababa de admitir el proceso de beatificación a instancias del postulador, consiguiendo en 1891 la exhumación del cadáver que fue depositado provisionalmente en una capilla lateral de la iglesia. "Las Religiosas Adoratrices han querido que su fundadora tuviese un sepulcro digno de sus virtudes y de los beneficios que con pródiga mano sembró en todas partes. Al intento resolvieron que allí donde descansan sus restos mortales, en el convento de Valencia, se construyese un enterramiento severo y al par rico, en el que figurase la estatua de la ínclita fundadora".<sup>12</sup> En un primer momento parece que tuvieron la idea de encargar la obra en el extranjero, probablemente a alguno de los talleres de escultura funeraria de la ciudad italiana de Génova.<sup>13</sup> Posteriormente acudieron al taller del escultor Agapito Vallmitjana, ubicado en la calle Consejo de Ciento frente al Seminario Conciliar de Barcelona, a quien dieron la libertad de proponer la traza que mejor le pareciese para la ejecución de la sepultura. El artista propuso un suntuoso pedestal de mármol blanco de Carrara con relieves en sus cuatro caras y encima la estatua orante de la vizcondesa de Jorbalán. La familia de la Madre Sacramento acordó construir a sus expensas el monumento que fue encargado por su sobrina María Diega Desmaisieres y Sevillano, condesa de la Vega del Pozo.

El mausoleo en el que el escultor estuvo trabajando algunos años fue terminado en marzo de 1895 y el día diez de abril concluyó su alzamiento en un espacio construido ex profeso en el presbiterio de la iglesia del Convento de las Adoratrices de la calle de Hernán Cortés. El montaje del sarcófago se llevó a cabo bajo la dirección del escultor Agapito Vallmitjana y su tallista Luis Ferreri, la operación fue



*Relieve lateral derecho en su actual ubicación.*

presidida por Aureo Carrasco, maestrescuela de la catedral de Valencia, y seguida por el notario Rafael Banacloche. A pesar de su ubicación en un recinto poco espacioso, de lo cual se lamentaba el padre Cámara, la visión del sepulcro proporcionaba una poderosa sensación de majestuosa sencillez. "No dejes de visitarlo, querido lector, porque sentirás honda impresión cualesquiera que sean tus doctrinas: una estancia recóndita y severa, blasones, coronas y recuerdos de grandezas mundanales, reliquias y testimonios de humilde abnegación, la estatua orante de la fundadora y múltiples reclinatorios alrededor, ocupados constantemente por fieles que imploran milagros al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, por intercesión de la Venerable Madre Sacramento".<sup>14</sup>

El mármoleo mausoleo inspirado en los modelos del Renacimiento está jaspeado de tonalidades grisáceas y es de forma rectangular, consta de veintisiete piezas distintas y mide 3'40 metros de longitud por 2'45 de anchura y 2'80 metros de altura. Se levanta sobre una base labrada formada

<sup>11</sup> Sobre este convento y el precedente véase la obra dirigida por Salvador Aldana *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana I*, Valencia. Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1999.

<sup>12</sup> F. Miquel i Badía, "Una obra de arte para Valencia. La estatua orante de la señora vizcondesa de Jorbalán" del *Diario de Barcelona*, publicado en el diario *Las Provincias* de Valencia del jueves 7 de marzo de 1895.

<sup>13</sup> Acerca de la escultura y los artistas activos en Génova en dicho periodo y su influencia en arte funerario internacional véase el libro del profesor Franco Sborgi *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*. Artema, Torino, 1997.

<sup>14</sup> José Martínez Aloy, obra citada.



por cuatro piezas de moldura que sobresalen poligonalmente en sus respectivas esquinas, cada uno de dichos resaltes en ángulo resguarda una columna, tallada en el primer tercio con hojas de acanto, en el centro una moldura anillada y estrías en el superior, que se remata con un recargado capitel de orden corintio de doble desarrollo. Los cuatro capiteles reciben la cornisa, que tiene la misma forma que la base y recorre perimetralmente toda la pieza, decorada con cuarenta rosetones en su bisel inferior y con hojas de acanto en el superior. El sarcófago estaba formado por cuatro grandes tableros de mármol con molduras en los ángulos y achaflanados que constituyen marcos rebajados con rinconeras y un cuarto de círculo tallado a huecos con fina baquetilla y que cierran los cuatro altorrelieves.

Desde hace décadas dichos tableros se retiraron del monumento colocando en el hueco resultante una urna de vidrio cuya finalidad es la de mostrar una representación de la imagen corpórea de la santa, vestida con hábito religioso negro, que se dispone sobre sus restos y reliquias. En la actualidad estas cuatro piezas decoran la capilla del camarín de la Madre Sacramento, donde se dispuso el panteón que de esta manera da tanto a la iglesia del convento, insertándose en el centro del retablo del altar mayor de estilo neogótico, como a la capilla de la comunidad del primer piso, que queda prácticamente a la altura del sarcófago. El primitivo relieve del lado derecho está adosado a la pared izquierda de dicha capilla, el del lado izquierdo constituye el frontal de la mesa de altar de la misma y los dos testeros fueron colocados en la pared inferior del pequeño altar. A pesar de hacer perder la primigenia impresión del monumento la intervención respetó las distintas piezas disponiéndolas muy próximas al túmulo, por lo que es relativamente sencillo hacer una recomposición de su concepción original.<sup>15</sup>

El relieve que ocupó el lado derecho representa una de las visitas de María Micaela Desmaies al Hospital de San Juan de Dios de Madrid hacia 1845, siendo aún seglar viste el rico traje de las damas aristocráticas de la época y acompañada de su doncella atiende amorosamente a una enferma, postrada en el lecho de una de las salas, a quien anima y consuela. La figura de la noble se sitúa de perfil en el centro de la composición en actitud de confortar a la convaleciente y en el fondo se ve a una enfermera. En el lado de la izquierda hay un grupo formado por tres

modestas mujeres, una adulta que lleva un cestillo en sus manos y una joven que sostiene a una anciana que se apoya en una muleta. En el lado derecho a los pies de la cama están situadas la dama de compañía de la noble y detrás de ella una enfermera que recoge una botella de otra de sus compañeras que aparece en el extremo izquierdo. La animada composición mezcla el realismo, que se representa mediante la descripción de los distintos trajes y objetos, con un aire procesional de la estatuaria antigua, destacando la apreciación de la figura de la noble dama, vestida con un rico traje con encajes en puños, cuello y bajos de la falda. La pieza mide 0'81 x 2'12 metros, las figuras en relieve varían de espesor siguiendo una perspectiva visual y jerárquica, así la imagen de la benefactora tiene un relieve de ocho centímetros mientras que la de la enfermera del fondo es prácticamente un bajorrelieve.

En el lado izquierdo se disponía el relieve que representa el fondo de una capilla, en el centro hay una mesa de altar sobre la que se sitúa un tabernáculo con el ostensorio conteniendo el Santísimo Sacramento. Ante el mismo hacen vela varias religiosas, realizando la adoración nocturna, dos hermanas se sitúan genuflexas ante el altar mientras sujetan dos largas antorchas encendidas. En el lado izquierdo se representa un grupo de cuatro hermanas en oración, dos arrodilladas y dos en pie, y en el derecho otro grupo compuesto por dos monjas hincadas de rodillas y otra más de pie. Todas las figuras se sitúan de perfil y no hay ninguna referencia visible a que una de ellas pudiera representar a la madre fundadora. Las medidas del tablero son 0'85 x 2'15 metros y el relieve del mismo es menos acusado que en el anterior.

Los dos relieves de los testeros representan sendas alegorías de la Madre Sacramento, uno de su vida religiosa y el otro de su vida civil. El que estuvo dispuesto en la cabecera representa a dos ángeles colocados de perfil y con largas alas en actitud de adoración del Santísimo Sacramento, que está colocado sobre la custodia, y del cual surgen rayos de luz. Mide 0'89 x 1'11 metros, tiene una composi-

<sup>15</sup> Fuentes orales nos han informado de que uno de los laterales desapareció durante la Guerra Civil y unos años después pudo recuperarse al darse cuenta unos chiquillos de que la pieza de mármol estaba siendo utilizada como mostrador de una peltería de El Grao de Valencia.



ción circular y cierto aire idealista. El que se situaba a los pies, y que sirvió de puerta, ostenta el escudo nobiliario de la casa de la Vega del Pozo perteneciente a la linajuda estirpe de los Jorbalán, familia secular de la sierva de Dios, rematado con la corona condal.<sup>16</sup> A sus lados aparece la siguiente inscripción formada por letras mayúsculas incisas y doradas: "M. I. Sra. D<sup>a</sup> Micaela Desmaisieres López de Dicastillo y Olmeda en religión Madre Sacramento, Fundadora del Instituto de Religiosas Adoratrices y Colegios de Desamparadas. Falleció víctima de la caridad el 24 de Agosto de 1865". Las dimensiones de la pieza son 0'88 x 1'10 metros.

Sobre la cornisa se halla un plano inclinado de una sola pieza que sirve de techo al sepulcro y en él una moldura redonda de talla decorada con hojas de estilo renacentista que sirve de base a la figura de la Madre Sacramento, en tamaño algo mayor que el natural y vestida con el hábito de religiosa, arrodillada sobre almohadón con labores y diversos detalles y en actitud de orar. Dicha posición resultaba muy adecuada pues la vizcondesa de Jorbalán fue constante adoradora del Santísimo Sacramento, representada en esta mística actitud fue plasmada con el aspecto más propio y singular de su existencia. El artista no conoció a la religiosa pero reprodujo con exactitud su fisonomía a partir del retrato de la misma realizado del natural por el pintor madrileño Luis de Madrazo y Kuntz (1825-1897).<sup>17</sup> La fundadora viste tosco sayal, ampliamente tallado por el escultor, aunque de las telas y los detalles de la indumentaria se desprende una calidad cercana al lujo. Bajo las rodillas del personaje se dispone un cojín, labrado con la máxima minuciosidad por el artista, que parece contrarrestar las penitencias que se imponía la religiosa como sacrificio.

Del logrado realismo físico y psicológico de la estatua nos informa el siguiente comentario: "El efecto que produjo la estatua al ser descubierta fue el mayor de los triunfos del Sr. Vallmitjana. Hallábase este dudoso de si habría estado acertado al modelar aquel bulto y trazar las líneas generales del cuerpo. Esta duda fue disipada por la única religiosa que aún existen de las que conocieron y trataron a la fundadora. Su testimonio es irrecusable. Cuando el artista descubrió la estatua la religiosa, poseída de fervoroso entusiasmo, exclamó: ¡Es nuestra madre fundadora! ¡Es ella, es la misma!. Inútil es añadir que desde aquel punto y hora, las religiosas Adoratrices

contemplan la estatua esculpida por el artista catalán como la fiel imagen de su querida y venerada fundadora".<sup>18</sup>

## CONCLUSIONES

El túmulo funerario de la Madre Sacramento posee una espiritualidad transcendente que aúna misticismo y realismo, las mismas cualidades de una mujer de personalidad incómoda y combativa, heroica y meditativa; de hecho la religiosa fue denominada la moderna Santa Teresa de Jesús. Todas estas características aparecen reunidas en los distintos lenguajes que utiliza el escultor, por una parte le da un aire de esfinge, que se ha acentuado por su actual visión únicamente lateral, pero por otro la muestra viva a punto de haberse dejado caer de rodillas o pronta a levantarse. Se basa en los monumentos clásicos renacentistas y barrocos, tanto italianos como hispánicos, pero también en los posteriores para construir la estructura, pero en los relieves y en los detalles de la escultura utiliza un léxico contemporáneo propio del "realismo burgués". Algunos de esos antecedentes podrían ser los sepulcros broncíneos de El Escorial, la *Tumba de la Condesa Sofía Zamoyska* de L. G. Bartolini en Santa Croce de Florencia, el *Sepulcro del Cardenal Luis de Borbón* de Valeriano Salvatierra en la Catedral de Toledo, el *Sepulcro del Arzobispo Moscoso* de Jaime Folch y Costa en la Catedral de Granada. Pero el autor también parece conocer las novedades de la escultura funeraria europea de su tiempo y, en particular, la italiana como las obras de Villa, Orengo, Rivalta o Benetti, artistas que plasman una realidad burguesa como modelo de una sociedad en acelerado proceso de

<sup>16</sup> El escudo muestra en su cuartel izquierdo un león coronado que levanta una espada con su garra derecha y la palabra latina *metam* escrita en uno de sus lados, el otro cuartel se divide en cuatro campos, los superiores representan uno tres torres y el otro una torre de la que sale un brazo armado, los inferiores muestran un puente levadizo el primero y barras en el segundo.

<sup>17</sup> El retrato está fechado en el año 1865, a partir del mismo el pintor y grabador mallorquín de Bartolomé Maura i Montaner realizó un grabado en 1902 de gran difusión. Ninguno de los dos disimula el fuerte estrabismo del ojo izquierdo de la modelo.

<sup>18</sup> Blossac, "El sepulcro de la vizcondesa de Jorbalán", Diario *Las Provincias*, Valencia, miércoles 10 de abril de 1895.



renovación por medio de sus esculturas y relieves funerarios.<sup>19</sup> Del mismo modo parece tener en cuenta los monumentos representativos que empiezan a multiplicarse por todas las ciudades en expansión y que señalan las claves del progreso social y económico a través de una mentalidad casi exhibicionista.<sup>20</sup>

En esa época surgieron discusiones sobre la calidad y el significado de la escultura religiosa por parte de artistas y próceres ciudadanos de la que da ejemplo el discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1899 leído por el escultor catalán Juan Samsó (1834-1908).<sup>21</sup> Por otra parte la ideología católica del barcelonés Cercle de Sant Lluç se está renovando con las primeras obras religiosas de José Llimona (1864-1934) a través de piezas de gran habilidad técnica aunque de acusado narrativismo que reflejan todavía el lastre de la escultura tradicional del siglo XIX. Junto a esta situación hay que tener en cuenta el predominio de los escultores catalanes y de los valencianos, estos últimos prolongarán aún más su influjo llegando incluso al extranjero, en toda España y sobre todo en Madrid. Pero al mismo tiempo la escultura empieza a desintegrarse con las experimentaciones contemporáneas de Auguste Rodin y Medardo Rosso. En este preciso momento la sepultura de la Madre Sacramento parece representar un modelo caduco y superado, pero hay que tener en cuenta su transcendencia como vehículo transmisor de la mentalidad de la retratada y de su obra práctica: así frente a los problemas y las injusticias de la sociedad burguesa se presenta como intermediaria ante el poder divino mediante un canon asumido y de gran potencia.

El significado de la obra podría bascular entre la filiación a un proyecto de una vida civil mejor, de un progreso justo, representando mediante el realismo los defectos y la posterior solución de los mismos en el ámbito social de la época, y el de una religiosidad privada que se manifiesta en la oración, de la que la religiosa se convierte en ejemplo e intercesora. A través de esta dualidad del individuo, plasmado en el monumento funerario mediante verdad e idealismo, se transmite el mensaje espiritual de la

Madre Sacramento, definida en su tiempo como una heroína pero también humillada por sus enemigos. Pudiera ser que el majestuoso monumento contribuyese a promover la causa de beatificación de la vizcondesa de Jorbalán ante las autoridades canónicas, pero más difícil es que pudiera aumentar la gran fama de santidad de la misma que se extendió en todas las capas de la sociedad y especialmente entre las más populares y desfavorecidas. El escultor consigue representar esa fuerza casi orgullosa de la religiosa, su actitud de poderosa combatiente, de noble majestuosidad, y a la vez la fragilidad de sus sentimientos, encendidos por las injusticias que encuentra en los recodos más miserables de las ciudades. El mármol jaspeado del monumento sepulcral de la Madre Sacramento adquiere una asombrosa flexibilidad, un tornasol de calidades, que sin duda atrae a quien se acerca y se detiene ante él transmitiéndole la certeza de la seguridad de una obra, artística y espiritual, ejemplarmente realizada por Agapito Vallmitjana i Barbany.

<sup>19</sup> Véase el libro *Arte y arquitectura funeraria. Dublín, Genova, Madrid, Torino*. Proyecto Rafael de la Comisión Europea, 2000.

<sup>20</sup> Carlos Reyero *La escultura conmemorativa en España*. Cuadernos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>21</sup> "No basta ser hombre de fe, cristiano observante, para ser autor recomendable de escultura religiosa. No hay que ir a buscar a las humildes iglesias o a las arrinconadas aldehuelas, para descubrir imágenes de tallas tan indignas de recibir el homenaje del culto público. Aun en nuestras mismas ciudades, en las capitales y en templos relativamente suntuosos, pueden verse esculturas trazadas tan torpe y desmañadamente, que antes mueven a risa que no a devoción. Yo quiero suponer que algunas o las más de ellas hayan sido labradas con la mejor intención por fervorosos creyentes; pero ¿quién me negara que, aun cuando admitiéramos que los autores de esas ridículas imágenes fueran unos santos, tendríamos que confesar que fueron también unos desdichadísimos escultores, que con sus amamarrachadas obras, hicieron un flaco servicio a los intereses de la Religión? Y tanto peor si no fueran más que artífices de tosco ingenio y reatas manos, o mercachifles del arte. No es, no, como mercadería como ha de tratarse la escultura religiosa; no es oficio o industria: es misión elevadísima, casi un sacerdocio".



## B I B L I O G R A F Í A

- Aldana Fernández, Salvador (Coordinador), *Monumentos Desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Volumen I, Valencia. Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.
- Aldea Hernández, Ángela, "Trayectoria académica y artística de los escultores José Cloostermans y José Gil Nadales" en *Archivo de Arte Valenciano*, año LXXXI. Real Academia de San Carlos, Valencia, 2000.
- Alegre Ortiz, J., *Cancionero de la Madre Sacramento*. Valencia, 1926.
- Benito Goerlich, Daniel, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, Valencia, 1983.
- Cámara Tomás, F., *Vida de la Venerable Madre Sacramento, Vizcondesa de Jorbalán, Fundadora de la Congregación de Religiosas Adoratrices*. Nueva edición. Tomo II. Imprenta Helénica a cargo de Nicolás Millán, Pasaje de la Alhambra, 3, Madrid, 1908.
- Contreras, Juan de, *Historia del Arte Hispánico*. Tomo V. Salvat Editores S.A., Barcelona, 1949.
- Corbín Ferrer, J. L., *El ensanche noble de Valencia*. Editorial Federico Domenech, Valencia, 1996.
- Elías de Molins, Antonio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Tomo I, Imprenta Fidel Giró, Barcelona, 1889. Tomo II, Imprenta Calzada, Barcelona, 1895. Edición facsímil, Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1972.
- Elías, Feliu, *L'escultura Catalana Moderna*. Volumen II, Els Artistes. Editorial Barcino, Barcelona, 1928.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín y Pérez Bueno, Luis, *Retratos de Mujeres Españolas del Siglo XIX*. Junta de Iconografía Nacional. Imprenta de Julio Cosano, Madrid, 1924.
- Fontbona, Francesc, "Vallmitjana" en *Gran Enciclopedia Catalana*. Volumen XV. Enciclopedia Catalana S.A., Barcelona, 1980.
- Galiana Ferrer, José E., *Guía del Turista en Valencia*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1928.
- García Rodrigo, Ramillete de flores o episodios de la vida de Santa María Micaela del Santísimo Sacramento. 1974.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*. Volumen XIX, Arte del Siglo XIX. Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1966.
- Jiménez Placer, Fernando, en *Historia del Arte*, "Arte del Realismo e Impresionismo en el Siglo XIX" de Waldmann. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1944.
- Heras Esteban, Elena de las, "El monumento al rey Jaime I en la ciudad de Valencia". *Ars Longa*, Cuadernos de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. Número 9-10. Valencia, 2000.
- Martínez Aloy, José, *Provincia de Valencia en Geografía General del Reino de Valencia*, dirigida por F. Carreres y Candi, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, Barcelona.
- Melo y Alcalde, Prudencio, *La Peregrinación Valenciana a Roma con motivo del Año Jubilar y de la Solemne Beatificación de la Madre Sacramento. Del 1 al 18 de junio, 1925*. Tipografía B. Cuenca, Carcagente, 1925.
- Miquel y Badía, F., "Una obra de arte para Valencia. La estatua orante de la señora vizcondesa de Jorbalán", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1895, reproducido en el diario *Las Provincias*, Valencia, jueves 7 de marzo de 1895.
- Pantorba, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. J. R. García Rama, Madrid, 1980.
- Pérez Rojas, F. Javier, *Tipos y paisajes*. Catálogo de la exposición. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.
- Pilato Iranzo, Armando, "El Convento de Adoratrices" en *Monumentos Desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Volumen I, Valencia. Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.
- Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Manuales de Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.
- Reyero Carlos, *La escultura conmemorativa en España*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2000.
- Rodríguez Codola, M., "Els escultors Vallmitjana". *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Barcelona, 1936.
- Rodríguez Codola, M., *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany. Amigos de los Museos*, Barcelona, 1947.
- Sborgi, Franco, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*. Artema, Torino, 1997.
- Subirachs i Burgaya, Judit, *L'Escultura del segle XIX a Catalunya*. Publicaciones de la Abadía de Montserrat, Barcelona, 1994.



- Vázquez, María, AASC, *Historia del Instituto de Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad*. Volumen III (1882-1922). Religiosas Adoratrices, Madrid, 1998.
- Vegas, Ignacio de, *Alma de oración y apostolado; Santa María del Santísimo Sacramento*. 1965.
- VV.AA., *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1925.
- VV.AA., *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Volumen V. Edicions Catalanes S.A. y La Gran Enciclopedia Vasca. Barcelona, Bilbao, 1981.
- VV.AA., *Historia de l'Art Catalá*. Volumen V "Del Neoclasicisme a la Restauració". Barcelona, 1983.
- VV.AA., *Los Benlliure. Retrato de familia*. Catálogo de la exposición. Autoridad Portuaria de Valencia, Valencia, 1998.
- VV.AA., *Arte y Arquitectura funeraria (XIX-XX)*. *Dublin, Genova, Madrid, Torino*. Edición a cargo de Sofía Diéguez Patao y Carmen Giménez Serrano. Proyecto "Rafael", Comisión Europea, Unión Europea. Editorial Electa, 2000.



COMUNICACIONES







# CONSIDERACIONES SOBRE EL PINTOR JOAN PONS (DOC. 1475-1514)

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO  
*Universitat de València*

*This article presents a new document about the valencian painter Joan Pons, until now with a chronology from 1475-1498, which is elongated until 1514 with new documents of an altarpiece for a chapel in the church of Adzaneta (Castellón) of Saint Sebastian. This new document of a lost piece, elongates the period of his activity and invites us to question some hypothesis that have tried to identify this painter with the anonymous master of Bonastre, which the new chronology renders quite difficult.*

A l extenso corpus documental de la pintura medieval valenciana, venimos a añadir un nuevo contrato que completa el conocimiento de un pintor de nombre Joan Pons, Ponç, del Pont o Pontis, cuya actividad pictórica hasta este momento se encontraba circunscrita al siglo XV, entre 1475 y 1498. El presente contrato, un retablo con escenas de la vida de San Esteban para la iglesia parroquial de Adzaneta (Castellón), fechado en 1512 retrasa notablemente la cronología conocida de este pintor obligando a una serie de matizaciones sobre las hipótesis que se venían barajando en torno a la obra de Joan Pons.

Una obra fechada y firmada y unos cuantos datos documentales es lo único que se conocía sobre su actividad. La única obra atribuida a este pintor es una tabla firmada por Johannes Pontis y fechada en 1477 con el tema de la Adoración de los Reyes, que se conserva en el Berkshire Museum (Pittsfield, Massachusetts). A esta obra no se suma prácticamente ninguna otra, puesto que el resto de datos sobre este maestro son exclusivamente documentales y no se han podido relacionar con ninguna de las muchas pinturas anónimas que se conservan de este periodo.

La primera noticia documental se fecha en 6 de febrero de 1475.<sup>1</sup> Se trata de un pago de cuarenta libras a Johannes Ponç pintor habitante de Valencia por parte de los operarios de la iglesia de Ruzafa

por un retablo de la Virgen, San Abdón y San Senent. Al tratarse de un época, no conocemos con detalle el resto de las características del retablo, y se puede indicar que habría sido concertado tiempo antes, aunque no se ha localizado el contrato de esta obra, que hubiera podido proporcionar más referencias.

Siguiendo a Sanchis Sivera se señalaba que al año siguiente, en 1476, Joan Pons, entre otros pintores, participó como perito en la visura de la pintura al fresco que Francesco Pagano y Pablo de San Leocadio

<sup>1</sup> «Noverint universi etc ego Johannes Ponç pictor civis civitatis Valencie scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis honorabile Bernardo Safont presenti et Johanni Domenech minoris dierum absenti ut presenti laboratoribus loci de Russaffa ut operariis parochialis ecclesie dicti loci de Rusaffa hoc anno etc dedistis et solvistis ego que a vobis dicti nominibus habui et recepi michi mee omnimode voluntati realiter numerando quadraginta liuras monete regalium Valencie michi dicto Joanni Ponç debitas de pictura cuisdam retabuli per me adopus dicte ecclesie facti sub invocatione beate ac Virginis Marie et Abdon i Senent. Et quia rey veritas talis est, renuntio scienter omni excepcione dictarum XXXX libras...» Publicado por Cerveró «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, pp. 28-29. Revisado en el Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, notario: Pere Campos, signatura: 20903, data del 6 de febrero de 1475. Se ha intentado localizar el contrato en los protocolos anteriores de este notario o algún otro dato referente a este retablo, sin resultados.





«Adoración de los Magos», Berkshire Museum de Pittsfield (Massachusetts), firmada Johannes Pontis, 1477

habían realizado en el presbiterio de la catedral.<sup>2</sup> Se trata en realidad de una visura realizada el 8 de octubre de 1478 por parte de un tribunal formado por Joan Ponç junto con Mestre Manuel Salvador, Pere Joan Ballester, Jordi Alimbrot y mestre Marti de Sent Marti, a los que se cita como *pintors habitants de Valencia*.<sup>3</sup> El cabildo no había quedado satisfecho con la obra de Pagano y San Leocadio, encargada en 1472, pero este tribunal dictamina que sí había estado realizada “segons cascuna practica e usança de Ytalia y del dit art de pintura al fresch”. En el fondo, el pleito se había ocasionado por una cuestión relacionada con la cantidad de oro empleada y el elevado gasto de la obra. De todas formas resulta difícil juzgar la consideración de Joan Pons en el medio pictórico a pesar de haber sido nombrado miembro de este importante tribunal, puesto que el resto de pintores que visuran junto a él, no todos son, basándonos en nuestros conocimientos actuales, muy afamados y reconocidos.

Normalmente en estos pleitos se solían nombrar expertos a partes iguales por cada uno de los litigantes y alguno impar en caso de que hubiera diferencias. Parece que Manuel Salvador y Pedro Juan Ballester estaban relacionados con el cabildo y no debían ser pintores muy destacados o al menos pintores retablistas, pues sus trabajos habían sido secundarios (pintar esculturas y vidauras).<sup>4</sup> Por otro lado, aparece el aún problemático Jordi Alimbrot, hijo del flamenco Luis Alimbrot, del que se tienen noticias muy dispersas.<sup>5</sup> Mientras que de los otros dos maestros sí se tiene noticias de retablos documentados, Joan Pons, del que estamos tratando, y Martín de San Martí del que se sabe que había trabajado en 1474 en el altar mayor de la catedral<sup>6</sup>, y del que ahora presentamos también en el apéndice documental un nuevo contrato fechado en 1487 de un retablo concertado por María Llop, aunque no se indica su lugar de destino, con el tema principal de la Oración en el huerto.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Sanchis Sivera, J., *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 152.

<sup>3</sup> Teixidor, J., *Antigüedades de Valencia*, ed. de 1895, p. 245.

<sup>4</sup> Ver Sanchis Sivera, J. *La Catedral*, opus cit., pp. 529 y 536. Datos explicados de forma más extensa en Sanchis Sivera, J., “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31, pp. 48-49, y p. 53 pero que insisten en las mismas características mencionadas. Sólo tenemos un dato que señala que Pedro Juan Ballester se dedicara también a la pintura de retablos, y es un pleito con Juan Condesa en el que reclama un pago por “un retaule que ha fet y pintat” por encargo suyo, ver SOUTO SILVA, A.I., “Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LI, 1993, p.38.

<sup>5</sup> Da noticia de él Sanchis Sivera, J., “Pintores medievales en Valencia” *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31, pp. 46-47, indica en una escritura de venta realizada en 1463 que era hijo del pintor flamenco Luis Alimbrot; en 1470 es testigo de la compra de unos colores junto al también pintor Salvador Castell. Añadiré Cerveró, L., “Pintores Valencinos. Su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, p. 118, nuevos documentos pero todos referentes a cuestiones de índole particular y ninguna pictórica como que en 1476 actuó como testigo en un arriendo de unas tierras, y en Cerveró, L., *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, p. 23, repite un documento fechado en 1463 en relación con el testamento de su padre Lluís Alimbrot.

<sup>6</sup> Sanchis Sivera, J., “Pintores medievales en Valencia” *Archivo de Arte Valenciano*, 1930, p. 55, indicaba su participación en la obra del retablo de la catedral, en 1474, de la cual desconocemos su alcance, su participación en la visura de Pagano y San Leocadio mencionada, y que había sido testigo en un contrato en 1478.

<sup>7</sup> Para el contrato ver apéndice documental. Documento nº4. Archivo del Patriarca de Valencia, notario: Joan Monfort, signatura: 2066, 4 de mayo de 1487.



El siguiente dato sobre Joan Pons se fechaba el 28 de septiembre de 1478 en que se documentaba un pago de diez libras por un retablo encargado por Joan Monfort notario, sin que se sepa el tema ni el destino del retablo.<sup>8</sup> Al tratarse de una fecha muy próxima a la de la tabla conservada en el Museo de Berkshire (de 1477) se había supuesto que podría tratarse de parte de este retablo. Pensamos que esta suposición es difícil de aceptar ante la escasez de datos que tenemos, y en cualquier caso tampoco es muy necesaria para comprender la obra de Joan Pons. Quizá una pista sobre el posible destino y advocación de este retablo la ofrece el testamento de este notario Joan Monfort que en 1510 lega a su heredero y yerno el también notario Jaume Salvador "*la mea capella de Sent Agosti e lo retaule e vas de aquell axi com esta (...) sots invocacio de la Visitacio de la Gloriosissima Verge Maria a Sancta Elisabeth*"<sup>9</sup>, con lo que una posible hipótesis es que el retablo pagado por el notario Joan Monfort fuera un retablo con el tema de la Visitación para su capilla funeraria, aunque no se descarta tampoco la otra posibilidad.

Las últimas noticias sobre la actividad de Joan Pons se fechaban en la década de los noventa, una en Valencia y otra en tierras catalanas, en concreto trabajando en un retablo para la ciudad de Vich. El 26 de enero de 1492, cobraba 100 sueldos por pintar la imagen del Portal de la Trinidad<sup>10</sup> de Valencia, al parecer una escultura que se antepone al retablo que años antes había pintado el maestro Nicolás Querol.<sup>11</sup>

Hasta ahora uno de los últimos datos documentados sobre Joan Pons era una noticia que mencionaba un tal Joan del Pont, que contrataba el 4 de enero de 1498 con el pintor Berenguer Gurrea un retablo de San Eloy y San Honorato para la cofradía de San Eloy de la ciudad catalana de Vich.<sup>12</sup> En la documentación se lee que el retablo se contrata con Berenguer Gurrea y Joan del Pont pintor, hoy habitantes en la ciudad de Vich, y en todo el resto de la contratación del retablo sólo se menciona al mestre Gurrea que es el que debe pintar el retablo y quien en última instancia cobraría por él. Por lo que se puede deducir que o bien se trata de otro maestro del mismo nombre o que en cualquier caso su participación no debió ser muy importante. Al tratarse de la última noticia documentada que se tenía sobre Joan Pons se suponía que pudo acabar en tierras catalanas, aunque hoy sabemos que volvió a Valencia y que además se retrasa notablemente su cronología con el contrato que estamos ahora presentando.

Por tanto, hay que modificar también algunas hipótesis que se barajaban en torno a la figura de Joan Pons, quizá la más sugerente la que lo trataba de identificar con el anónimo maestro de Bonastre.<sup>13</sup> Este

<sup>8</sup> «Johannes Pons, pictor civis Valentie, gratis etc, promitto et fide de bona convenio vobis discreto Johanni Monfort, notario, civis Valentie, presenti etc et vestris quod hinc hac festum Nativitatis domini primo venturum, dabo et tradam vobis quoddam retabulum sive retaule perfectum pro ut decet, quodquidem retabulum ego depingi vobis Et si non fecero volo por speciale pactum & c. Quod illi C. Solidi monete regalium Valentie per vos michi restantes ad solvendum de pretio dicti retabuli, posses vos retineatis et sint vestri Et volo quod possitis me cogi et forciari (sic) ad perficiendum dictum retabulum fiat executio &c. Et cum fori submissione &c. Renuncio &c. Et pro predictis&c. Obligo &c. Etiam confiteor vobis quod dedistis michi L solidos monete regalium valentie ad complementum X librarum de pretio dicti retabuli unde renuncio. Testes Franciscus Besant mercator et Anthonius Piquo, assaunator Valentie» en Sanchis Sivera «Pintores medievales en Valencia» *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31, p. 55-56. Hemos tratado de localizar el contrato de este retablo en los protocolos anteriores del notario Jaume Salvador ante quien se firma esta época, infructuosamente.

<sup>9</sup> En Archivo del Patriarca de Valencia, notario: Miquel Torrent, signatura: 14896, 4 de octubre de 1510

<sup>10</sup> Sanchis Sivera, J., *Pintores medievales* opus cit., indica que cobraba 133 sueldos y tres dineros, aunque en Carreres Zacarés, S., «Portal de la Trinidad» *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, año 1944, enero-abril n°8, pp. 98-105, este dato aparece correctamente indicado, se trata de 100 sueldos tal y como se comprueba en el Archivo Municipal de Valencia. En Sotsobreria de Murs y Valls, d3-83, 26 de enero de 1492, «Item doni e pagui an Johan Ponç pintor cent souts a ell deguts per pintar la ymatje que esta en lo retaule del portal de la Trinitat e tornar a metre aquella e hay apoca rebuda per lo damunt dit notari e scriva, C s.»

<sup>11</sup> Sanchis Sivera, J., 1929, p. 54

<sup>12</sup> Sanpere i Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Tomo II, Barcelona, 1906, p. 186. En el Doc. XXXV, pp. LII-LV se lee «mestre Berenguer Gurrea e Joan del Pont, pintors, vuy abitants en la ciutat de Vich»

<sup>13</sup> Estas hipótesis aparecían mencionadas en Saralegui, L., «Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1936, (XLIV), pp. 109-113, quien en concreto señalaba el parentesco entre la tabla de Pittsfield y la Anunciada de la colección Mascarell. Post, retoma esta posibilidad Tomo VII, 2ª parte, p. 881, atribuyendo esta Anunciación al Maestro de Alacuas indica su similitud con Joan Pons aunque señala que pudo ser su maestro. Recogida nuevamente por Company, J., *La pintura hispanoflamenca*, Valencia, 1990, p. 40, quien de todas formas indica que deja esta idea como hipótesis totalmente abierta a la espera de futuras noticias. Estas ideas se reiteran en publicaciones recientes como la ficha que realiza Serra, A., «La Anunciación» en el Catálogo de la Exposición comisariada por Natale, M., *El Renacimiento Mediterráneo*, Museo Thyssen-Museo de Valencia, 2001, pp. 445-449, donde nuevamente se resumen estas hipótesis. Quizá en el futuro cobren importancia otras propuestas como la recogida por José Pitarch, A., en *Història de l'Art al País Valencià*, Valencia, 1986, p. 237 quien prefería hacer coincidir la personalidad del maestro de Bonastre con una fase inicial de Jacomart, retomada por Company, J., en el citado catálogo (2001), p.339



maestro cuya primera obra documentada se fecha hacia 1448 se identifica anónimamente como maestro de Bonastre a raíz de la tabla de la Transfiguración conservada en el Museo de la Catedral de Valencia encargada por Joan de Bonastre en 1448, al dedicar un beneficio al Salvador en una capilla de la Seo. A partir de esta obra se le adjudicaban una serie de tablas entre las que destacan la Anunciación del Museo de Bellas Artes de Valencia procedente del convento de Santo Domingo, la Anunciación de la colección Mascarell o la Coronación de la Virgen de Museo de Boston. A raíz de las similitudes entre estas obras y la única tabla conservada de Joan Pons se había venido barajando una posible identificación entre estos maestros, que con la cronología presentada en este momento se convierte en un hecho difícilmente sostenible. Antes mediaban cincuenta años entre las fechas límite conocidas de ambos pintores -1448 primera obra fechada del maestro de Bonastre, y 1498 último dato documental de Joan Pons- que al retrasarse 16 años hasta 1514, última época documentada de Pons sitúan en el límite de lo posible la actividad artística de un mismo pintor.<sup>14</sup>

El retablo concertado por Joan Pons el 25 de octubre de 1512 es un retablo encargado por Pedro Sanz presbítero beneficiado en la Catedral de Valencia y Pedro Nomdedeu, agricultor y vecino de la población de Adzaneta del Maestre en calidad de ejecutores testamentarios de Joan Nomdedeu también presbítero. Joan Nomdedeu había dispuesto en su testamento la institución de un beneficio en la iglesia parroquial de Adzaneta de donde provenía su familia y donde estaban enterrados sus padres Domingo y Úrsula, para que delante de su sepultura se levantara una capilla con un retablo bajo la invocación de San Sebastián, del cual iba a ser beneficiario su hermano el también clérigo perteneciente al obispado de Tortosa, Jaume Nomdedeu. Por tanto, este retablo respondía a los deseos expresos del difunto con el tema principal de la vida de San Sebastián en diversas historias por precio de cuarenta libras, que debía haberse concluido en la Pascua de 1513, aunque el último pago se verifica el 28 de julio de 1514.

Ya con anterioridad otros miembros de esta familia, en concreto los ejecutores testamentarios de Jaume Nomdedeu<sup>15</sup>, presbítero beneficiado en la catedral de Valencia, Pere y Mateo Nomdedeu, habían capitulado el 18 de abril de 1509 la realización de un

retablo con el maestro Onofre Forment *fuster* y el pintor Pere Cabanes, con un crucifijo central realizado en madera y a uno y otro lado los santos Cosme y Damián y San Sebastián.<sup>16</sup> Este dato nos permite ahondar sobre una iglesia que en origen debió tener un patrimonio artístico importante, relacionado directamente con el medio valenciano, quizá por tratarse de una población perteneciente a la orden de Montesa, a la que fue vendida en 1303, y de la cual quedan muy pocos restos.

El retablo encargado a Joan Pons presentaba como tabla principal a San Sebastián vestido como caballero con las flechas y la saetera, sobre fondo dorado, siguiendo una iconografía que presuponemos similar a la del San Sebastián atribuido a Jacomart; que se conserva en el Museo de la Colegiata de Játiva. Quizá esta tabla puede identificarse con la que en 1928 aún se conservaba en la ermita cercana a Adzaneta, dedicada a San Juan y conocida como «el Castell», que de un tamaño bastante grande 1'71 x 2'30 se consideraba tabla principal de algún retablo, con San Sebastián vestido de caballero con flecha y arco, aunque muy repintada.<sup>17</sup> No debe confundirse con otra pequeña tabla dedicada también a San Sebastián que formaba parte de un retablo bajo la advocación de este santo y de San Agustín y San Nicolás de la escuela de los Montoliu, ni con la pintura de San Sebastián de Pere Cabanes que lo representaba arrodillado a los pies de la cruz en el retablo

<sup>14</sup> Algunas de las noticias conocidas sobre otros autores dilatan la actividad profesional a los 55 años como en el caso del longevo Rodrigo de Osona, o 50 años en los casos de los canteros Francesc Baldomar y Pere Compte, pero nunca 68 como sería este caso.

<sup>15</sup> Se trata de los miembros de una misma familia. Los padres eran Ursula y Domingo Nomdedeu, que tuvieron al menos 5 hijos, Joan, Jaume, Bartolomeo, Pedro y Mateo. De éstos dos: Joan y Jaume son presbíteros y son los que encargan o en su nombre mandan encargar sendos retablos, siendo ejecutor testamentario en el caso de Joan, Pedro para el retablo de Joan Ponç y en el de Jacobo, Pedro y Mateo para el retablo encargado a Pere Cabanes.

<sup>16</sup> Ver Ana Isabel Souto Silva, «Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza» *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LI, 1993, pp. 101-103

<sup>17</sup> SÁNCHEZ GOZALBO, A., «Adzaneta del Maestre, el Castell y les Torrocelles» *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1929, pp. 11-16, artículo de la serie excursiones artísticas escrito en septiembre de 1928. Menciona que los repintes ya entonces hacían difícil su análisis y valoración estilística



concertado en 1509. Otras historias con la vida de San Sebastián completaban el retablo como el santo asaeteado y otra con el martirio a bastonazos, que aparecen descritas con "un pahis al fondo", paisaje que sustituía el fondo dorado que presidía la tabla principal. La existencia de un fondo de paisaje se menciona también en otras escenas secundarias del retablo como en el tema de la Visitación, siendo una de las primeras veces que encontramos explícitamente escrito este detalle para el fondo paisajístico. La palabra "pahis" se generalizará en fechas posteriores pero no es frecuente en la documentación del siglo XVI. Por lo demás el resto del retablo seguía esquemas tradicionales como la Trinidad en la espiga, la piedad con ángeles a cada lado del sepulcro y santos con sus correspondientes "pahis" en el fondo en el banco y otros santos y santas en las polseras.

La iglesia de Adzaneta del Maestre estuvo en origen dedicada a San Bartolomé y fue totalmente renovada en la segunda mitad del siglo XVII. Las

visitas pastorales que datan de 1602, es decir antes de su renovación mencionan el altar de San Sebastián, que aún estaba presente en visitas posteriores a la renovación de la iglesia y hasta 1722, en el que se menciona por última vez.<sup>18</sup> Este altar ya no existe en la iglesia actual, por lo que cabe a los investigadores especializados a partir de estos datos documentales quizá tratar de cotejar las pinturas conservadas en la zona con las descripciones ofrecidas en la documentación.

<sup>18</sup> MIRALLES PORCAR, J., «Parroquia de Sant Bartomeu. Atzeneta del Maestrat. Visites pastorals 1602-1688» *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, enero-junio 1999, pp. 61-123

## A P É N D I C E D O C U M E N T A L

### DOCUMENTOS SOBRE JOAN PONS

#### 1. Contrato para el retablo de Adzaneta

Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia

Notario: Luis Ballester

Signatura: 10509

Año: 1512

25 de Octubre de 1512

In dei nomine Amen noverint universi et nos Petrus Sanç presbiter beneficiatus in sede Valencie et Petrus Nomdedeu agricola vicinus loci de Adzaneta ut et tanquem manumissores ultimo testamento venerabile Joannis de Nomdedeu quondam presbiteri un constat in aliis cautelis ex una et Joannes Ponç pictor habitator civitatis Valencie parte ex alia scienter et confitemur et in veritate recognoscimus una pars num alteri et altera alteri ad invicem et vicissim presentibus et acceptantibus quod in et super infrascriptis per agendis fuerunt et sunt inter nos dictas partes inita conventa pactata stipulata et in nominacio ordinata capitula qui secuitur

En nom de nostre Senyor deu e de la Gloriosa Verge Maria mare sua capitols fets e fermats entre los venerables mossen Pere Sanç prevere beneficiat en la Seu de Valencia e en Pere Nomdedeu laurador del lloch de Adzaneta en nom e marmessors del ultim testament de mossen Joan Nomdedeu quodam prevere de una part e lo honorable mestre Joan Ponç pictor de la part altra en e sobre un retaule que lo dit mestre Joan Ponç ha de fer per a la esglesia del dit lloch de Adzaneta

E primerament es estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit Mossen Pere Sanç e en Pere Nomdedeu en lo dit nom hagen de donar e donen al dit mestre Joan Ponç quaranta lliuresmoneda reals de Valencia en aquesta manera ço es al principi una terça e com sera enguixat e deboxat lo dit retaule la segona terça e tota hora que sea acabat lo dit retaule la tercera terça

Item es estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan Ponç haga de acabar de fer lo dit retaule de açi a la festa de Pascua de Ressurrectio primer vinent e any Mil D e tretze

Item es estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan Ponç haga de pintar lo dit retaule al oli ab les figures e sants seguits:



Primo en lo post principal Sant Sebastia vestit com a cavaller de brocat ab cadena ab la flexa en la ma de una part y l'altra ab una sageta ab lo camper de or brunyt. Item la post de punta de dalt la Sancta Trinitat de la forma que millor se pugua fer ab lo camper ab son cel angels e serafins. Item al costat de dit retaule en la part de ma dreita a la part de baix una historia de Sant Sabastia como lo asageten fornida ab hun pahis a les espatles. Item en la mateixa post a la part de dalt la ymatge de la Verge Maria ab son fill al braç fornida de angels entorn ab lo camper de or brunyt. Item en la tercera post a la part esquerre altra historia de Sant Sabastia baix ab lo martiri de Sant Sabastia com lo abastonegen ab son president e ab lo pahis que estiga acompanyat. Item en la mateixa post a la part damunt ab la historia de la Visitacio de Sancta Ysabet ab son pahis y casa. Item en lo banch de baix en la caxa den mig la pietat ab sa creu fornida ab lo sepulcre e un angel a cascu costat del sepulcre. Item es concordat que les quatre cases restants han de ser fornides ab pahis en los cantons de les dues, ha de pintar a cascu canto Sant Vicent e Sant Lorens martirs e als cantons de les altres dos Sent Gil de Prohensa y Sant Onorat

Item es concordat entre les dites parts que en les polseres de dit retaule haga de pintar en la huna part Sant Jeroni y Sant Onofre y en l'altra part Sant Agosti y Sant Vicent Ferrer y en les polseres de la punta haga de pintar los dos Joans e en la polsera de dalt los angels ab la corona de espines e en les travesses del costats haga de pintar Santa Caterina de Sena y Santa Margarita

Item es conocordat entre les dites parts que tot lo restant del dit retaule sia daurat de or fi e en los scrits del dit retaule sua scrit lo nom de Jesus ab letres de or e ab camper de adzur

Et in deo nos dicte partes laudantes aprobantes et ratificantes omnia et singula supradicta etc...

Testes magnificus Gaspar Granulles et Antonius Bonet sartor Valencie habitatores

Dictis die et anno

Sit omnibus notum ego Joannes Ponç pictor Valencie habitatore scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis venerabile Petro Sanç presbitero beneficiato in sede Valencie et Petro Nomdedeu agricola vicino loci de Adzaneta pro ut manumissoribus ultima voluntate venerabile Joannis Nomdedeu presbiteri partibus et vestris etc per manus dicti Petri Sanç dedistis michi et solvistis ego quem a vobis habui et recepi voluntati mee realiter numerando terdecim libras sex solidos octo denarios monete reale Valencie michi debitos de una terça de pingendi quondam retabulum et sunt pretextum illarum quadraginta librarum pro quibus depigno quoddam retabulum pro ut instrumento publico

infrascriptum die proxime recepto me refero latius continentur renunciando scienter etc Actum Valencie Testes qui supra

## 2. Testamento de Joanes Nomdedeu

APPV

Notario: Luis Ballester

Signatura: 10509

Año: 1512

19 de noviembre de 1512

(...) atendentis et considerantes per dictum Joannen Nomdedeu in eius ultimo testamento instituisse et fecisse quoddam beneficium in ecclesia dicti loci de Adzaneta modo et forma contentis et specificatis in clausula aposita in dicto testamento cuius tenor sequitur sub his verbis

Item vull orden e man que per quant lo honorable na Ursula Nomdedeu mare mia muller del honorable en Domingo-Nomdedeu vehi del lloch de Adzaneta pare meu es estada soterrada dins la esglesia del dit lloch es la mia voluntat que davant la dita fossa en la paret de la dita esglesia sia feta a manera de una capella de poch cost si de algeps se pora fer e dins la dita capella si en ma vida yo non haure fet vull sia fet un retaule ab la invocacio del benaventurat Sant Sabastia ab son altar axi com es menester e eregit lo dit altar a lahor e gloria de Nostre Senyor Deu Jesucrist e de la gloriosa Verge Maria mare sua e del benaventurat Sant Sabastia institueix cree e ordene en la dita esglesia de Adzaneta del Maestrat de Muntesa sots invocacio de Nostre Senyor Deu Jesucrist e de la gloriosa Verge Maria e del benaventurat Sant Sabastia un simple perpetuo benefici e dos aniversaris del qual vull sia beneficiat lo dit mossen Jaume Nomdedeu prevere jerma meu pregat al Rmo Senyor Bisbe de Tortosa lo dit benefici li vulla collar etc

## 3. Época de pago a Joan Pons

APPV

Notario : Luis Ballester

Signatura: 29001

Año 1514

28 de julio de 1514

Sit omnibus notum ego Joannes Ponç pictor habitatore civitatis Valencie scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis venerabile Petro Sanç presbitero in sede Valencie beneficiato et Petro Nomdedeu agricola vicino loci de Adzaneta ut manumissoribus ultime voluntatis venerabilis Joannis Nomdedeu quodam presbiteri presentibus et per manus vestri preffati Petro Sanç alterius ex manumissoribus precitatis dedistis et solvistis michi ego quem a vobis habui et recepi mee omnimo de voluntate realiter numerando quadraginta libras monete



regalium Valencie michi debitar pro depingendo quoddam retabulum et sum pretexto sive racione illarum quadraginta librarum pro quibus depingi quoddam retabulum pro instrumento publico capitulorum pro notarium sive contentum die vicesimo quinto mensis octobris anno a Nativitate Domino Millesimo Quingentessimo duodecimo recepto mi me refero latius videri potestam presentis tamen inclusi atquem intellectis quibus his apocis chirographis albaranis et aliis legitimis cautelis quo in simo de racione predicti factis atquem firmatis que renunciando scienter omni excepcione pecunie predicte non numerate et a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli facio a vobis dictus nominibus de predictis quadraginta libris per notarium subcontentum fieri presentem apocam de soluto quo desi Actum Valencie sub die vicesimo nono mensis Julii anno a Nativitate Domini Millesimo Quingentessimo decimo quarto Nun mei Joannes Ponç predicti qui hec concedo et firmo Testes huius rei sunt honorabile Ludovicus Pujol et Gaspar Martinez scriptor Valencie de gentes

## DOCUMENTOS SOBRE MARTÍ DE SANT MARTÍ

### 4. Contrato de un retablo

APPV

Notario: Joan Monfort

Signatura: 24066

Año: 1487

4 de mayo de 1487

En Marti de Sent Marti pintor ciutada de la ciutat de Valencia de grat e de certa sciencia promet a vos dona Maria muller den Miquel llop present e acceptant pintarvos hun retaule ço es de la oracio del ort en la peça den mig e al hun costat Sent Gil de Proença e a l'altre Sent Llop e en lo banch la pietat en mig e al hun costat la Verge Maria e a l'altre costat Sent Johan evangeliste e en cascuna casa del dit banch Sent Onofre e Sent Johan.

Item que la masoneria del dit retaule sia de argent colrat e di lo dit retaule sortira en nenguna part de aquell dins deu anys apres quel vos haure lliurat per culpa mea en tal cas yo sia tengut adobar aquell. Lo qual retaule vos promet donar e liurar acabat e a present segons se pertany de la festa de Tots Sants primer vinent en hun any sots pena de cent sous e vos sia tenguda donar e pagar a mi per mos treballs e salari de pintar lo dit retaule cent reals pagadors en quatre eguals pagues ço es la primera a Corpus Christi primer vinent e la segona a Nadal e l'altra a Pasqua florida primer vinent e l'altra de tots Sants primer vinent en hun any liurat que aja lo dit retaule e aixi yo dicta Maria Llop acceptant promete lo hu a l'altre e l'altre a l'altre be e fermament atendre e complir les dites coses, venimus submissio de for nich renunciand e per part special renuncia a tota apellacio e recors obligant la huna part a l'altra e l'altra a l'altra tots mes bens Fetes foren les dites coses en Valencia Testes foren presents a les dites coses apellats lo discret mossen Luis Ferrer prevere e Alfonso de Company pintor de Valencia.







# UN SAN JERÓNIMO DE VICENTE REQUENA PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE LOS REYES

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

*Bibliotecaria de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Carlos*

*This study has as the main purpose the publication of a disappeared wood painting procedent from the Monastery of San Miguel de los Reyes of Valencia, depicting to St. Jerome, the titular saint of the Jeronimal Order, now in a private collection.*

*It is a splendid oil painting on wood, of 2 x 2 m. representing to St. Jerome as a Penitent Saint in the dessert, surrounded by all his attributes: the lion, the skull, the cardinal hat, the hand with the stone and the sacred book on the floor, alluding to his translation of the Vulgata Bible.*

*We also apported the documents dated in 1588 and 1589 with the payment of 350 pounds by the Jeronimal order to Vicente Requena for the painting of the altar of St. Jerome for the church of the Monastery.*

*Requena was one of the numerous goods valencian painters at the end of the XVI century, follower of Juan de Juanes, with a manierist colour and style. He was also author of other important commissions, charged by the most relevant institutions, civil as well as religious, in the city of Valencia.*

*The painting, after the Desamortization of the Religious Orders in 1840, passed to the ancestors of the present owners, and it appeared in the inventory of the family as long as 1855.*

Con motivo de la restauración del Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes, y su reciente dedicación a sede de la Biblioteca Valenciana, nos parece oportuno la publicación de una pintura sobre tabla del titular de la Orden Jerónima, que procedente de un altar de la Iglesia de dicho Monasterio, se hallaba en paradero desconocido.

La pintura es excelente, se trata de una tabla de 2 x 2 m. que representa a San Jerónimo genuflexo a la entrada de la gruta en primer plano, como anacoreta penitente en el desierto, de tamaño mayor que el natural, con los atributos correspondientes. La figura del santo está semidesnuda, cubierta en parte por una túnica en tonos verdosos sobre la que destaca el manto púrpura de cardenal, que le corresponde como consejero del papa San Dámaso. Lleva barba, como es habitual y está acompañado de todos sus atributos: la piedra con la que se golpea el pecho «día y noche», el león del desierto, como santo penitente y anacoreta, el capello cardenalicio, aunque no le correspondía por no haber sido cardenal, se le concedió como atributo a partir del siglo XIV.<sup>1</sup> También aparece en primer plano en la esquina derecha el libro sagrado, que simboliza al hombre estudioso por haber realizado el encargo del papa Dámaso de revisar la

traducción latina de la Biblia, según el original hebreo y la versión griega. Terminó la traducción de la Biblia, llamada *Vulgata* hacia el año 386 en Belén.

Como santo penitente, está arrodillado ante un crucifijo que aparece al fondo, en la esquina superior izquierda, representado sobre un paisaje de ruinas clásicas. La vigorosa figura del santo, que ocupa más de la mitad derecha del cuadro, se adelanta hacia el espectador en un forzado escorzo, subrayado por la posición de las piernas, aunque su torso se dirige, junto con el perfil del rostro y el brazo derecho con la piedra, hacia el crucifijo situado a su derecha sobre un fondo ocupado por un espléndido paisaje del más puro estilo italiano renacentista.

La composición está muy próxima a la de artistas italianos del siglo XVI y se basa seguramente en algún grabado de los que se divulgaban desde el siglo anterior. El colorido es rico, los tonos rojizos del manto que lleva el santo, el capello cardenalicio y otro manto colocado a la izquierda, contrastan con los tonos oscuros marrones y ocres de la gruta y el

<sup>1</sup> Reau, L. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 1997, t. 2, vol. 4, p. 142-145.



suelo que rodea al santo. La túnica verde azulado hace juego con el paisaje que se ve al fondo de ruinas y montañas lejanas, con un celaje en los mismos tonos. Los matices anuncian ya una paleta manierista.

Pertenece a una colección particular valenciana, en cuyo archivo familiar existe un Inventario con fecha de 22 de mayo de 1855, firmado por los Académicos valencianos *Vicente Castelló y Miguel Parra*, en el que se atribuye a *Sariñena*<sup>2</sup>. Los firmantes eran los Directores de Pintura de la Real Academia de San Carlos y autores del Inventario del Museo de 1847<sup>3</sup>.

El *Monasterio de San Miguel de los Reyes*, es parangonable, a escala valenciana, con el de San Lorenzo de El Escorial. Su fundación como Monasterio Jerónimo y su edificación se debe al deseo del Duque de Calabria *D. Fernando de Aragón*, Virrey y Capitán General del Reino de Valencia, y de su primera esposa *Germana de Foix*, viuda y sobrina de Fernando el Católico, con el fin de que albergara sus restos. Eligieron el Monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascanya, que confirmado por Clemente V en 1388, había tenido innumerables problemas de todo tipo. En 1544 el duque consigue que Paulo III conceda la Bula para expulsar a los monjes del Císter y establecer a los Jerónimos, con el correspondiente cambio del nombre del Monasterio. Se traslada el cadáver de Doña Germana en 1546, y se establece la Órden poco después en los deteriorados espacios cistercienses.

El Duque requiere la presencia del arquitecto *Alonso de Covarrubias*, uno de los más prestigiosos del momento en Castilla. Covarrubias presenta un proyecto novedoso en el que modificaba sustancialmente la iglesia cisterciense, y la colocaba axialmente en relación con los claustros, disponía el emplazamiento de la Capilla de los Reyes en el lado oriental del claustro nuevo, y trazaba una pionera escalera imperial detrás de la cabecera de la iglesia, que comunicaba los dos claustros.<sup>4</sup>

La obra comienza en 1548, pero la muerte del duque en 1550, retrasa su ritmo, aunque en el testamento recoge su deseo y lo plasma en la dotación de rentas para el Monasterio, dinero, obras de arte, su rica Biblioteca heredada de Alfonso V el Magnánimo de Nápoles.

El *P. Luis Fullana* ofrece noticias de la situación económica y pleitos del Monasterio en sus primeros años<sup>5</sup>. Recoge el Testamento de la Reina Doña Germana, otorgado en septiembre de 1536, un mes antes de su muerte en Liria y las mandas que ofrece al Monasterio, en rentas anuales y en joyas. También relata el cumplimiento de la voluntad de su primera esposa por *D. Fernando de Aragón*, ya casado con *Dña. Mencía de Mendoza*, Marquesa de Zenete, y formación de la nueva comunidad de jerónimos y los pleitos que originó el cambio de posesión de algunos lugares pertenecientes a la antigua abadía de San Bernardo, ya propiedad de los Jerónimos en virtud de la bula de Paulo III. El duque de Calabria muere en 1550, tras otorgar testamento. Desaparecen las escrituras de las tierras del Duque y de las diversas villas y lugares que por su último Testamento pasaban a propiedad del Monasterio, complicando el cumplimiento de la herencia y originando una penuria económica en el Monasterio, que se vió obligado a la venta de joyas y obras de arte heredadas del Duque y de Doña Germana y a la paralización de las obras.

Las noticias referentes a la reanudación de las obras del monasterio en 1573, según proyecto de Covarrubias, y las reformas realizadas a la muerte de este en 1578, se recogen en las Actas Capitulares del 18 de julio de 1578, en las que el Cabildo propone tirar lo hecho y ajustarse a la traza que se había traído de el Escorial. Se hacen cargo de la obra del claustro *Juan Bautista Abril* y *Juan de Ambuesa*.

En las *Actas Capitulares* de los años 1588 a 1601 se dan noticias sobre la obra del claustro y sobre los retablos. El cabildo reunido el 26 de agosto de 1588 es informado por el prior del mandato del visitador de la Órden, de realizar un retablo cada año para las capillas de la iglesia. El padre General *Fr. Francisco de Segovia*, reduce el mandato a un retablo cada tres años. Se contrata por 45 ducados la carpintería y 140 la pintura de un retablo dedicado a la Concepción de Ntra. Sra., con un pintor de los mejores de la

<sup>2</sup> Inventario de la familia 1855. (Archivo familiar)

<sup>3</sup> Inventario Museo 1847. (Archivo Real Academia de San Carlos)

<sup>4</sup> Gómez Ferrer, M. El Monasterio de San Miguel de los Reyes. En: *Valencia. Arquitectura religiosa, T.X*. Valencia, 1995, p. 190-192.

<sup>5</sup> Fullana, L. Historia de San Miguel de los Reyes. En: *Boletín de la Academia de la Historia*, t. CVIII, c. 1, 1936, p. 247-302.



ciudad y un entallador muy bueno, sin especificar los nombres.<sup>6</sup>

Continúan las noticias sobre los retablos y el 14 de octubre de 1588, *Fr. Francisco de Santa María*, prior del Monasterio, propuso realizar un retablo a San Gerónimo, a cambio de retrasar el de la Concepción: «*pues el de Ntra. Sra. que hay al presente en la iglesia aun se puede soportar algunos años*»

En el Archivo de la Real Academia de San Fernando, se custodian los documentos referentes al *Altar de San Gerónimo*, que dicen lo siguiente: «*El altar viejo de S. Geronimo que està en una de las tribunas al piso de el coro lo pintò y dorò Vicente Requena por precio de 165. Ls. En el libro de gasto de el año 1588. y 1589. se hallan las cinco partidas siguientes que cobrò el referido Requena, las quales componen dicha cantidad de 165. Ls.*

*En 28. de noviembre de 1588. paguè á Vicente Requena Pintor 50. Ls. y son en principio del retablo de N.P.S. Geronimo, conforme a una traza hecha por los partes, el qual retablo lo ha de dar hecho para el día de S. Juan de Junio primero viniente 1589. el qual lo hace pintado y dorado por 165. Ls. hai albaran de dichas 50. Ls.*

*En 18 de febrero de 1589. pagué á Vicente Requena Pintor 50. Ls. y son en parte de paga de pintar y dorar el retablo de N.P.S. Geronimo.*

*En 22. de Agosto de 1589. paguè a Vicente Requena Pintor por la tabla de Valencia 20. Ls. y son en parte del retablo de N.P.S. Geronimo que pinta.*

*En 9 de Septiembre de 1589. pagué a Vicente Requena Pintor 10. Ls. y son en parte de paga de pintar el retablo de N. P. S. Geronimo.*

*En 15 de setiembre de 1589. paguè por la tabla de Valencia á Vicente Requena Pintor 35. Ls. y son á cumplimiento de 165. Ls. por pintar y dorar el retablo de N.P.S. Geronimo de S. Mig.l de los Reyes.*

*El escultor que hizo este retablo fuè Joseph Esteban, según se ve por esta partida que se halla en el citado libro de gasto: Ytem: en 27 de Diciembre de 1588. con Apoca ante Pedro Villacampa Notario Paguè al Maestro Joseph Esteban, Ymaginario 30. Ls. y son a cumplimiento de un retablo de fusta que hizo de N.P.S. Geronimo, el qual lo hizo por 45. Ls.»<sup>(7)</sup>*

Aparece otra noticia referente a retablos en el mismo Libro de gastos de 1589-1591, por la que se paga a Vicente Requena, 177 libras por pintar y dorar el *Retablo de la Purísima Concepción* y a Joseph Esteban 45 por realizar la carpintería, por lo que vemos no se retrasó la factura de dicho retablo. (Doc. n° 1)

Las Actas Capitulares de 9 de junio de 1589, recogen la noticia de la estancia de *Fr. Nicolás Borrás*, monje Jerónimo del Monasterio de Cotalba (Gandía) y pintor, para que pintara el *Retablo de Santa Ana*. Al irse sin realizar el trabajo, propone al que está haciendo el de San Jerónimo, que es *Vicente Requena*. Cobró por ello la cantidad de 180 libras, que empezó a percibir 21 de marzo de 1594 y terminó el 4 de mayo de 1596. El escultor fué también Joseph Esteban, por el precio de 55 libras. (Doc. n° 2)

Orellana señala que esta designación de Vicente Requena por parte de Fr. Nicolás Borrás, no es de extrañar, ya que ambos eran naturales de Cocentaina y Borrás tenía a Requena como discípulo. Otro dato que lo confirma es el exceso de trabajo de Borrás para pintar obras en los Monasterios Jerónimos, sobre todo en Cotalba. Orellana es el primero que ofrece la autoría de Requena para los retablos de San Miguel de los Reyes, basándose en datos del archivo del Monasterio, «*por cuyas pinturas que muchos reputaban equivocadamente ser de Zariñena y otros de Joanes*»<sup>8</sup>, lo mismo que *Ceán Bermúdez*<sup>9</sup>. Hasta entonces se tenía por obra de Sariñena como vemos en *Palomino*, quien resalta la huella de Ticiano en la obra de San Miguel de los Reyes.<sup>10</sup> *Ponz*, con su ambiguo modo de escribir, no se manifiesta sobre la autoría.<sup>11</sup>

Es curioso que en el inventario de la familia de 1855 se atribuya también a Sariñena. El estilo de ambos se ha confundido sobre todo en estos retablos de San Miguel de los Reyes, como subraya Orellana.

Adquirida la fama de pintor experto, *Vicente Requena* es requerido en otra magna empresa de pintura en Valencia, la decoración de las *Salas del*

<sup>6</sup> AHN. Códices 515, Cf. Mateo, I. El Monasterio de San Miguel de los Reyes: Nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y Desamortización. En: *Archivo Español de Arte*, n° 277, 1997, p. 1-15.

<sup>7</sup> Archivo Academia de San Fernando. Leg. 62-8/5.

<sup>8</sup> Orellana, M.A. *Biografía Pictórica Valentina*. Madrid, 1930, p. 72-73

<sup>9</sup> Ceán Bermúdez, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes*. Madrid, 1800, t. IV, p. 165.

<sup>10</sup> Palomino, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1947, p. 813.

<sup>11</sup> Ponz, A. *Viage por España*. Madrid, 1777, t. IV, p. 247-248

<sup>12</sup> Tramoyeres, L. *Pinturas murales del Salón de las Cortes*. Valencia, 1891, p. 16.



Palacio de la Generalidad, atribuidas por Borrull a Francisco Ribalta o Sariñena y copiada esta atribución por Boix, Settier, Cruilles y otros autores de guías de Valencia, hasta que Tramoyeres Blasco, localizó en el Archivo del Reino de Valencia en 1889, los documentos acreditativos. Estos documentos se refieren siempre a la Sala Nova, cuyas paredes, a partir del zócalo de azulejos, estaban cubiertas con cortinas que simulaban las barras del escudo de Aragón, realizadas en tela de oro y brocado carmesí. Al deteriorarse por el uso y préstamo a iglesias y actos diversos, los diputados de la Generalidad en sesión de 23 de agosto de 1591, acordaron sustituirlas por pinturas declarando «...que es mes galant, util y profitos fer pintar les dites parets de la dita Sala nova que no fer les dites cortines...» y «avien acordat de fer venir per al present dia y sitiada... tots los millors pintors que al present tenien noticia se trobaven aixi en la present ciutat com en lo regne...»<sup>12</sup>

Comparecieron ante los diputados Fr. Nicolás Borrás, Miguel Juan Porta, Vicente Requena, Pedro Juan de Tapia, Juan Sariñena y Vicente Mestre. Consultados los artistas sobre la técnica, todos contestaron que se pintase al óleo sobre las paredes y el documento se extiende describiendo minuciosamente la preparación de la pared, antes de proceder a su pintura.

Tramoyeres publica el contrato de Sariñena de 29 de octubre de 1591, por el que se compromete a pintar «... la sitiada que los señors diputats ab los demes oficials acostumen tenir en la dita sala los dimarts y dimecres de cascuna semana trahent al viu als dits senyors diputats que huy son...» y cobra 600 libras valencianas, trabajo que, según lo convenido, tenía que acabar para la fiesta del Corpus de 1592, día en que se reunían en el Salón los diputados y personas invitadas para presenciar el paso de la Procesión desde los ventanales.<sup>13</sup>

Quedaron los diputados tan satisfechos de sus retratos hechos por Sariñena, que reunidos todos los miembros de la Generalidad acordaron el 8 de Agosto de 1592 pintar los Estamentos eclesiástico, militar y real de Valencia. «... Et yncontinenti se trobaren presents en la casa de la Diputacio los honrats Vicent requena, Juan sarinyena, e Francisco poso ytalía y altres pintors als quals havent tengut competencies en aquells sobre qui per menys preu y ab mes comoditat faria dites pintures attes que lo dit requena ha empres de pintar lo quadro del stament eclesiastich per docentes cinquanta lliures ab cent setse lliures tretse sous y quatre dines de bestreta. E lo dit

Joan sarinyena ha empres de pintar lo quadro del stament real tocant a la ciutat de Valencia per docentes lliures ab cincuenta lliures de bestreta e francisco poso pintor ytalía ha empres de pintar lo quadro del stament militar per quatrocentes lliures ab cent lliures de bestreta...»<sup>14</sup>.

El 28 de septiembre de 1592, autorizaba el notario Gaspar Luis García la escritura de compromiso entre Vicente Requena y el síndico de la Diputación Antonio



VICENTE REQUENA: «San Jerónimo». Pintura sobre tabla de fines del siglo XVI

Bellvis. Tramoyeres no recoge el documento de Requena en su monografía publicada en 1891, por ser exactamente igual al de Sariñena, según explica. Publica parte del documento el Barón de Alcahalí en su Diccionario biográfico en 1897 transcribiendo equivocadamente «... docentes cinquanta lliures reals de Valencia...». Sin embargo añade Alcahalí que en Provisión de 5 de octubre de 1593, se le entregan al honorable mestre Vicent Requena, pintor, 156 libras, 13 sueldos, 12 dineros a cumplimiento de las 350 libras que ha de cobrar por la pintura del Brazo eclesiastico.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Idem, p. 21-27

<sup>14</sup> Idem, p. 29-30

<sup>15</sup> Alcahalí, Barón de. Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos. Valencia 1897, p. 254.



Hemos consultado el documento original de 24 de septiembre de 1592 en el Archivo del Reino<sup>16</sup> y presenta las variantes lógicas de situación de la pintura que recoge Alcahalí «... que aquell (Requena) ha de fer y pintar en lo pany de paret questa entrant per la porta de la sala nova de la casa de la Diputacio a ma dreta y ha de ser lo Bras eclesiastich ...». En cuanto al precio, se estipula el pago de «... tres cents cinquanta lliures reals de Valencia...». Como vemos Tramoyeres se equivocó al transcribir el precio ofrecido por Requena en el documento del 8 de agosto, pues leyó 250 libras y el estipulado el 24 de septiembre es de 350 libras, lo cual ha originado confusiones que han seguido otros autores como Sanchis Sivera<sup>17</sup>. Fitz Darby, se inclina por el segundo precio apuntado por Acahalí de 350 libras.<sup>18</sup>

Teodoro Llorente recoge los datos de Tramoyeres y adjudica correctamente todas las pinturas, aunque el precio recibido por Vicente Requena como pago del Brazo eclesiástico es en su opinión 320 libras.<sup>19</sup>

Las medidas de la pintura del Estamento eclesiástico son 6,92 metros, con 18 retratos y es una de las pinturas mejor conservadas de la serie. Antes de 1585 formaban este Brazo 14 representantes, que con los 4 añadidos en las Cortes de Monzón de 1585 suman 18. El artista los colocó en dos filas paralelas y están sentados en sillones tapizados de negro con clavos y pomos dorados, sobre los que resaltan más los hábitos o vestiduras de cada personaje, con sus insignias. En la parte superior del cuadro aparecen las armas del Estamento y el letrero «Bras Eclesistch»

Parece que se trata de retratos de los personajes, pues está pintado «al viu» copiados del natural. Por su estilo vigoroso, el dibujo sólido y el colorido ha sido atribuido a Ribalta, como sostenía Borrull en 1834, después de consultar a profesores de la Real Academia de San Carlos<sup>20</sup>. Tramoyeres da noticia sucinta del pintor Requena, lo presenta como compatriota y discípulo de Borrás, lo que a su juicio se observa en el contorno de las figuras, aunque opina que es superior a Borrás en el modelado de las carnes y en el vigor y energía del que dota a sus personajes.<sup>21</sup>

Alcahalí señala en la pintura del Brazo Eclesiástico el colorido jugoso, el modelado vigoroso de las carnes, la solidez del dibujo y la exactitud en el parecido y en los hábitos e insignias de las personas

retratadas., por lo que lo considera también uno de los paneles mas decorativos del Salón de Cortes.<sup>22</sup>

Los documentos de la Real Academia de San Fernando que presentamos (doc. 1 y 2) atestiguan la autoría de Requena de los tres retablos de San Miguel de los Reyes: el de San Jerónimo, el de la Concepción y el de Santa Ana.

La figura de Vicente Requena no está suficientemente esclarecida. Parece ser que Vicente Requena fué hijo de Gaspar Requena, pintor renacentista natural de Cocentaina, documentado entre 1555 y 1583, y casado con Úrsula Feliú en 1555, de la que tuvo cinco hijos. Según Aldana fué coetáneo de Juan de Juanes y trabajó con Pedro Rubiales en el Retablo de Santa Úrsula del convento de la Puridad, contratado en 1540, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Figuró como perito para justipreciar un retrato que Juan de Sariñena había pintado para la Generalidad.<sup>23</sup>

Existe una partida de bautismo en 1556 en la Parroquia de San Martín de un Vicente Requena. Encaja esta fecha de bautismo, con la del matrimonio de Gaspar Requena y Úrsula Feliú en 1555 y bien pudiera tratarse del primero de sus cinco hijos. Este Vicente Requena también nació en Cocentaina y está documentado desde 1589 hasta 1592, como hemos visto anteriormente.

Fernando Benito opina que fueron dos pintores homónimos, padre e hijo, a los que llama «el Viejo» y «el Joven», con dos estilos diferentes y que el primero colaboró con Joanes en su retablo de San Esteban de Valencia<sup>24</sup>. Le atribuye varias tablas del Museo de Bellas Artes que proceden de conventos

<sup>16</sup> Archivo del Reino de Valencia. Generalidad, Lib. 2840.

<sup>17</sup> Sanchis Sivera. Pintores Medievales en Valencia. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31, p. 114.

<sup>18</sup> Fitz-Darby, D. *Juan Sariñena y sus colegas*. Valencia, 1967, p. 15.

<sup>19</sup> Llorente, T. *Valencia*. Barcelona, 1889, t.II, p. 75-76.

<sup>20</sup> Borrull, F.X. *Descripción del magnífico edificio de la antigua Diputación de este reino y ahora de la Real Audiencia*. Valencia, 1834

<sup>21</sup> Tramoyeres. op. cit., p. 49.

<sup>22</sup> Alcahalí. op. cit., p. 254.

<sup>23</sup> Aldana, S. *Guía abreviada de artista valencianos*. Valencia, 1970, p. 293

<sup>24</sup> Benito, F. «Vicente Requena el Viejo, colaborador de Joan de Joanes en las Tablas de San Esteban del Museo del Prado». En: *Boletín del Museo del Prado*, nº 19, 1986, p. 13-29.



Desamortizados, basándose en un estilo peculiar. A Vicente Requena «el Joven», le identifica con el recogido por Orellana como autor de los Altares de San Jerónimo, La Concepción y Santa Ana de San Miguel de los Reyes y del Altar de San Miguel, de la iglesia del Convento de Santo Domingo, y de un San Lorenzo en el mismo Convento, lo mismo que del Brazo Eclesiástico de la Generalidad. Benito atribuye también a Vicente Requena «el Joven» varias tablas del Museo de Valencia, próximas a su estilo: San Jerónimo como padre de la Iglesia, San Jerónimo azotado por los ángeles y la Muerte de San Jerónimo. Señala como dato curioso que no figura su nombre en el Colegio de pintores de Valencia, creado en 1607, por lo que opina que ya habría muerto.

Lo ajustado de las fechas de 1555, boda de Gaspar Requena y Úrsula Feliú, de 1556 partida de Bautismo de Vicente Requena en San Martín y de su actividad documentada entre 1589 y 1592 y la falta de noticias en 1607 como miembro del Colegio de Pintores, parece poco espacio de tiempo para permitir la existencia de dos pintores del mismo nombre, padre e hijo. Sin embargo sí encaja con la actividad de uno sólo como «afamat pintor» con la edad de 33 a 36 años, habiendo aprendido en el taller de su padre Gaspar Requena, y de los grandes pintores Joan de Joanes, que muere en 1579, Sariñena y otros, de los que va tomando elementos que forman su estilo

La Desamortización fué la causa de la dispersión de los fondos del Monasterio de San Miguel de los Reyes y la ruina del edificio, que estuvo a punto de desaparecer en 1843 cuando el propietario de entonces quiso demolerlo. El Ayuntamiento de Valencia, basándose en un informe de la Real Academia de San Carlos, impidió que se vendiese

La Academia de San Carlos luchó denodadamente, como lo hacía siempre que se pretendía expropiar o destruir el Patrimonio Monumental y artístico valenciano, ya que ésta era una de sus misiones fundacionales. Existen numerosos informes de la Real Academia para que se mantuviese el Monasterio de San Miguel de los Reyes, alegando sus innumerables tesoros arquitectónicos, y escultóricos que albergaba. Los libros, códices y manuscritos procedentes de San Miguel de los Reyes, que se debían destinar a la creación de Biblioteca Provincial, ya estaban custodiados en la Biblioteca de la Universidad de Valencia en 1844.

Se consiguió detener la venta del Monasterio y se estableció allí un Asilo de Mendicidad en 1856. En 1859 pasó a ser Prisión de Mujeres y más tarde se destinó a establecimiento penitenciario de hombres.

En cuanto a las pinturas que habían escapado de la destrucción o venta, pasaron al *Convento de Carmelitas Calzados de Valencia*. En un inventario fechado en Valencia 22 de febrero de 1838 y firmado por Ferrer, procedente del Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Valencia, titulado «*Resumen de las pinturas, esculturas y gravados, que han ingresado en el Museo Provisional hasta esta fecha de los Conventos suprimidos que se expresan en los inventarios cuya copia acompaña*», en el apartado del *Monasterio de San Miguel de los Reyes, extramuros de la ciudad* se incluyen 52 obras, (fol. 20-21). Con el nº 7 se reseña un San Gerónimo y con el nº 22 otro San Gerónimo de medio cuerpo.

En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos hay un ejemplar manuscrito del «*Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Cármen de esta Capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*» Precede al título: *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia. Sección Segunda*. Dicho inventario está fechado en Valencia 1 de Mayo 1847 y firmado por los directores de Pintura de esta Academia *Vicente Castelló, Francisco Llácer y Miguel Parra*. En el *Piso alto* se reseña con el nº 391 *un lienzo de San Gerónimo, procedente de Capuchinos Calzados*, y otro lienzo de *san Gerónimo con el nº 399 procedente de San Miguel de los Reyes*, especificando en *Observaciones Medio cuerpo y Copia de Rivera*. Es indudable que se trata del mismo que aparece en el resumen de cuadros procedente de San Miguel de los Reyes con el nº. 22

Este Inventario de 1847 es al que se alude en escrito de 20 de julio de 1845 resaltando la necesidad de hacer un catálogo razonado de la pintura del museo en un informe al Ministerio. Al año siguiente, el 24 de junio de 1846, la Comisión de Monumentos se dirige a Gobernación sobre la dificultad de hacer el catálogo de pintura y escultura del Museo por «*las retribuciones*». Sin embargo el 12 de octubre de 1846, el Gobierno Político de Valencia comunica al Ministerio de Gobernación que el catálogo «*se halla ya a la mitad y lo está haciendo Miguel Parra*». (AASF. 53-3/2)



En el *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el convento del Cármen de esta Capital*, publicado en Valencia 1850, (fecha en Valencia 3 de Marzo de 1850 y firmado por el Vicepresidente Marqués de Cáceres y por el Secretario José Serrano y Gascó), aparecen dos lienzos de San Jerónimo, con los ns. 391 y 399, el primero de *Escuela Valenciana* y el segundo *Copia de Rivera*, situados en aquel momento en la *Galería Alta*. Como vemos, esta publicación se trata de la copia impresa del catálogo de 1847.

La desaparición de la tabla de San Jerónimo que estamos estudiando en estos inventarios y la pérdida de rastros hasta ahora, se debe sin duda a las consecuencias de la Desamortización. En el

inventario de la familia de 1855, ya existe dicha tabla, por lo que se deduce que pasó directamente del Monasterio a manos de los actuales propietarios.

En resumen, se trata de dar a conocer una espléndida pintura sobre tabla del Santo titular del Monasterio de San Miguel de los Reyes, encargada por la Orden Jerónima a uno de los mejores pintores del momento - finales del siglo XVI en el que Valencia contaba con una pléyade de buenos pintores - cuya autoría se tenía por obra de Sariñena hasta que Orellana la atribuye con certeza a Vicente Requena, debido a la consulta de los documentos del Monasterio, que ahora aportamos.

## A P É N D I C E D O C U M E N T A L

### DOCUMENTO N° 1

#### «Altar de la Purissima Concepcion antiguo

El altar antiguo de la Concepcion, que se guarda en una de las tribunas del piso del coro lo pintó y doró Vicente Requena por precio de 177. Ls. Consta esto de las partidas siguientes sacadas del libro de gasto de los años 1589. 1590. y 1591.

Ytem me diò en gasto el P. Fr. Marcos Escolano, que en 25 de octubre de 1599 (sic). diò y pagò á Vicente Requena, Pintor 20. Libras, y que son en principio del retablo de nuestra Señora que pinta, y ha de dorar, el qual lo pinta y dora por 177. Ls. hai Albaran

Ytem en 20 de Noviembre de 1589 paguè á Vicente Requena, Pintor 37. Ls. y son en parte del dicho retablo de N. Señora de la Concepción.

Ytem en 22 de Febrero de 1590 paguè á Vicente Requena, Pintor 20 Ls. y son en parte de paga del retablo que pinta de nuestra Señora de la Concepción, hai Albaràn.

Ytem en 2 de Marzo de 1590. paguè por la tabla de Valencia a vicente Requena 39. Ls. y son en parte de paga del retablo de nuestra Señora, que pinta y dora hai Albaran

Ytem paguè por manos del P. Fr. Marcos Escolano á Vicente Requena Pintor 40 Ls. y son en parte de paga del retablo de nuestra señora de la Concepcion de dorar y

pintar; hai Albaràn. Esta partida esta puesta en 25. de Noviembre de 1590.

Ytem: en 5 de Febrero de 1591. con Apoca anta Christobal Climente Notario paguè a Vicente Requena Pintor 21. Ls. á cumplimiento de 177. Ls. que se le pago por pintar y dorar el altar de nuestra señora de la Concepcion para la Iglesia, y asimismo en dicha apoca confiesa ser pagado de 165. Ls. que le paguè por pintar y dorar el retablo de nuestro Padre San Geronimo.

El escultor que hizo este retablo fue Joseph Esteban segun es de ver por las partidas siguientes sacadas del libro de gasto de aquel tiempo:

Ytem: en 26 de Agosto de 1588 paguè 15. Ls. á Joseph Esteban, Ymaginario y son en principio y parte de paga de un altar que hace de madera de pino, según traza que dio para el alter de nuestra Señora de la Concepción, el qual lo hace por 45. Ls. tiene de ancho 13 palmos, y de alto 22. Halo de dar acabado para Navidad que vienecomo consta con Albaran del dicho.

Ytem: en 11 de Junio de 1589. paguè Maestro Joseph Esteban, Ymaginario por manos de Tomas Vazquez entallador 12. libs. y son en parte de paga del retablo que hace de nuestra señora; hai Albaran.

Ytem: en 25 de Agosto de 1589. paguè por la tabla de Valencia al Mastro Joseph Esteban Ymaginario 18. Ls. y son á cumplimiento de 45. ls. por el retablo de N. Señora que hizo para la Yglesia.»



## DOCUMENTO N° 2

### «Altar de Santa Ana

Las pinturas del altar antiguo de Santa Ana se colocaron cuando se hizo el nuevo que hai de piedra en el mismo altar, que hoi en dia hai en la Yglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes, de suerte que todas las pinturas son antiguas, las que existen y estan puestas en dicho altar. Consta que el altar antiguo de esta santa lo pintó y doró Vicente Requena por el precio de 180. Ls. Los documentos que prueban esto son los siguientes sacados del libro de gasto de aq.l tiempo

Ytem: en 21 de Marzo de 1594. paguè a Vicente Requena, Pintor 30. Ls. y son en principio de 180. Ls. por un retablo que ha de pintar y dorar de la gloriosa Santa ana. Y por pintar la definicion del altar de nuestro Padre S. Geronimo. Hai Albaran.

Ytem: en 26 de Abril de 1594 paguè a Vocente Requena Pintor 30 Ls. y son en parte de paga de pintar, y dorar el retablo de Santa Ana. hai Albaràn de dicho Requena.

Ytem: en 20 de diciembre de 1594 pagué a Vicente Requena, Pintor 30 Ls. por manos de el P. Fr. Antonio de San Braulio, y son en parte de la segunda tercia, por pintar el retablo de la Señora Santa Ana.

Ytem: en 14 de Febrero de 1595. pagué á Vicente Requena 27. Ls. y son en parte de paga del retablo que hace de Santa Ana, hai Albaran de su mano.

Ytem: en 4 de enero de 1596 pagó el P. Fr. Marcos Escolano 23. ls. á Vicente Requena Pintor, y son en parte de paga del retablo que hace de San ana, y las 20 son en parte de la tercera tercia.

Ytem: en 4 de Mayo de 1596. paguè a Vicente Requena , Pintor 40. Ls. y son a cumplimiento de las 180. Ls. que le habian de pagar por pintar el retablo de Santa Ana, hai Apoca ante Gregorio Tarrasa, Notario en dicho dia.

El escultor que hizo el retablo fuè Joseph Esteban, prueba de esto son las partidas siguientes sacadas del citado libro.

En 28 de Febrero de 1594. paguè al Mstro. Joseph Esteban, Ymaginario 20. ls. y son en principio de un retablo que hace de la señora Santa Ana, y de una definicion que hace para el altar de nuestro P. San Geronimo lo qual hace todo por 55. Ls. hai Albaran de dichas 20. Ls.

En 18 de Julio de 1594. paguè al maestro Joseph Esteban, Ymaginario 20 Ls. y son en parte de paga del retablo de la señora Santa ana, el qual, hace por 55. Ls. y tiene recibidas con estas 20. Ls. 40 ls. como consta de dos Albaranes.

En 25 de Noviembre de 1594. pagó el Pe. Fr. Marcos Escolano 15 L. al maestro Joseph Esteban, y son a cumplimiento de todo lo que se le debia del retablo y entalladura de Santa Ana, hai Apoca ante Gregorio Tarrasa en 25 de Noviembre de 1594".



# «UNA TABLA ATRIBUIBLE A CRISTÓBAL LLORENS I, EN LA COLECCIÓN DE LA DIPUTACIÓN DE ALICANTE»

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA

Académico Correspondiente

*Among the group of disciples and followers of Juan de Juanes, Cristóbal Llorens I was one of the most fertile, and at the same time, worse treated through the years, having had much of his work destroyed. That is why, it is always considered of interest discovering new paintings of him, as it is the case of «San Juan Bautista y San José» painting, that this is considered his own time.*

**E**n la colección de la Excm.a Diputación Provincial de Alicante, se conserva una tabla con San Juan Bautista y San José (60,3 x 48,5 cm), ejecutada



Fig. 1.- «San Juan Bautista y San José». Cristóbal Llorens I. Colección de la Excm.a Diputación de Alicante.

con temple al huevo y óleo, que puede ser atribuida al pintor y notario, seguidor de Juan de Juanes, Cristóbal Llorens I (Bocairente, c.1550 - ¿Valencia?, d.1617). Por sus medidas, parece haber formado parte de la calle lateral de un retablo.

En ella se muestran, de pie y de cuerpo entero, San Juan Bautista vestido con piel de camello, la vara con la filactería en que apenas se puede leer la leyenda habitual («Ecce agnus Dei») y el cordero a sus pies. Al otro lado de la composición, San José con el Niño Jesús en brazos, este último en actitud de bendecir. Santos emparejados, en definitiva, a la manera escorialense, que han de inscribirse dentro del mundo espiritual de la Contrarreforma (FIG.1).

Sin deseos de incidir, de momento, en la peculiar problemática de este artista<sup>1</sup> y su relación -evidente- con el recientemente denominado «Discípulo joanesco de Montesa», autor de un retablo dedicado a San Sebastián, fechado en 1559, en la parroquial

<sup>1</sup> Sobre este pintor, vid. ARQUES JOVER, Fr. Agustín: «Colección de pintores, escultores, desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos (sic)». Estudio, transcripción y notas: I. Vidal y L. Hernández Guardiola, Alicante, 1982, pp.138 -142. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: «Pintura gótica y renacentista valenciana (Nuevos estudios y atribuciones)». Alicante, 1983, pp.43-65. BENITO DOMÉNECH, Fernando: «Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo». Madrid, Museo del Prado, 1987, pp.54 -63.



de Montesa , al que Fernando Benito<sup>2</sup> ha adscrito y con razón, por las evidentes similitudes de estilo, las tablas alusivas a la vida de Santo Domingo del Museo de Valencia y otras varias ( atribuidas las primeras desde el siglo XIX, sin especificar razones, a Cristóbal Llorens), y yo mismo más tarde un «San Vicente Ferrer» en Teulada (Alicante)<sup>3</sup>, hemos de admitir que la tabla que en esta ocasión nos ocupa debe de tratarse de un trabajo del pintor que hoy conocemos como Cristóbal Llorens I.

La obra se encuentra en íntima relación con el retablo documentado del pintor en 1612, alusivo a San José, en la parroquial de Alacuás (Valencia) y con las tablas precedentes de un descabalado conjunto de los Misterios del Rosario, que se localizan en la parroquial de Santa María de Alcoy.

En efecto, la concepción general y tipo humano de San Juan Bautista, con peculiar barba y pelo largo y rizado tras la nuca, la peculiar solución de la boca, como afectada de parálisis, de la tabla alicantina, se relaciona estrechamente con el modelo de San José en el panel de la «Sagrada Familia con Santa

Ana» del conjunto de Alacuás. El tipo de San José, en la obra que estudiamos, viene a ser, a su vez, un calco del que se muestra en la pieza de la «Adoración de los Reyes» de la iglesia de Alcoy. El modelo del Niño, con pelo rubio, corto y rizado, se repite en otras obras del pintor en el mencionado retablo valenciano. El dibujo un tanto incorrecto en ocasiones y el uso de fondos de paisaje en tonos azulados, son características del pintor, que también encontramos en esta obra que le atribuimos.

La tabla, pues, de la Diputación de Alicante, debe fecharse en la primera década del siglo XVII y es fiel exponente del arte de Cristóbal Llorens I, pintor en su día de obra muy documentada y también destruida.

---

<sup>2</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: «Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra», cat. exp. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 31 de enero al 26 de marzo de 2000. Valencia, 2000, p.39.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: «Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601). Zaragoza, Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», LXXXII, 2000, p.289.



# EL MONUMENTO AL DR. MOLINER EN LA ALAMEDA DE VALENCIA, OBRA DEL ESCULTOR JOSÉ CAPUZ MAMANO

HELENA DE LA ERAS ESTEBAN

*Historiadora*

*Universitat de València*

*In 1915, on the death of the illustrious professor and physician Francisco Moliner, founder of the Porta-Coeli clinic and a true pioneer of so-called social medicine, members of the Valencian medical profession suggested the initiative of erecting a monument in his memory. Money was raised through public subscription, and the project decided by open competition. Not without a number of vicissitudes, the work was finally completed some five years later, executed by de Valencian sculptor José Capuz, one of the leading exponents of the sculptural revival happening in Spain at the time. The Monument to Moliner in the Alameda of Valencia, a representative work of modern classicism, illustrates the high quality of the artist and his remarkable architectural conception, his sense of monumentality and treatment of volume. Paradoxically, this public sculptural work was never officially unveiled.*

La figura de Francisco Moliner y Nicolás (Valencia, 1851-Madrid, 1915) destaca con un brillo especial en la historia de la medicina de la ciudad de Valencia a finales del siglo XIX y principios del XX. Doctor en Medicina por la Universidad de Valencia, Catedrático por oposición, miembro del Instituto Médico Valenciano desde 1878, Presidente del Ateneo Científico y Literario en 1895, Presidente de la Comisión Provincial de la Cruz Roja de Valencia en 1898, Rector por dos veces de la Universidad de Valencia, Diputado a Cortes en 1901 y en 1914, Gran Cruz de Isabel la Católica por méritos contraídos en la enseñanza, Cruz de Beneficencia por su asistencia a enfermos del cólera, socio de la Real Academia de Medicina, presidente honorario de numerosas instituciones españolas, y autor de trabajos científicos de utilidad pública, Francisco Moliner no sobresale por los numerosos títulos y reconocimientos que poseía, sino por la estela humanitaria que su acción prodigó.

Eminente clínico y catedrático de gran altura docente, Moliner se dedicaba, como médico, principalmente a las enfermedades del pecho, por lo que en 1890 sería comisionado por el Ayuntamiento de Valencia y la Real Academia de Medicina, para estudiar en Alemania el procedimiento Koch contra la tuberculosis. Años después emprendía su particular campaña entre los obreros, y desde la tribuna de la prensa, a favor del Sanatorio para tuberculosos

en Porta-Coeli, "poniendo a favor de esta benéfica empresa todo su talento y actividad y los medios de fortuna con que contaba"<sup>1</sup>. Casi diez años después, el 15 de julio de 1899 ingresaban allí los primeros enfermos pobres. Con posterioridad, iniciaría la publicación del semanario "*Porta-Coeli*, defensor de la nivelación de la vida de las clases pobres con la de las clases ricas, mediante la doctrina de la paz y justicia social, por el Amor y la Ciencia"<sup>2</sup>, tal como proclamaba el subtítulo del mismo. Pero en 1908 Moliner sería procesado criminalmente por sus campañas a favor de un empréstito extraordinario de 100 millones de pesetas para enseñanza y sanidad, objetivos que consideraba prioritarios en un país asolado por dos males endémicos, la incultura -España contaba en aquella fecha 12 millones de analfabetos-, y el elevado índice de mortalidad, que alcanzaba un porcentaje del 34%. Preso en la Cárcel Modelo de Valencia, Moliner escribía una *Carta abierta al Dr. Albiñana*, su amigo y discípulo, que pone de manifiesto, más que cualquier otro testimonio, el espíritu idealista de aquel médico, de firmes creencias y constatado patriotismo: "Ignoro en absoluto cuanto se refiere a la ley escrita, porque nuestra Ciencia, la

<sup>1</sup> *Almanaque Las Provincias para 1916*. Valencia 1915. "Necrológica", p. 234

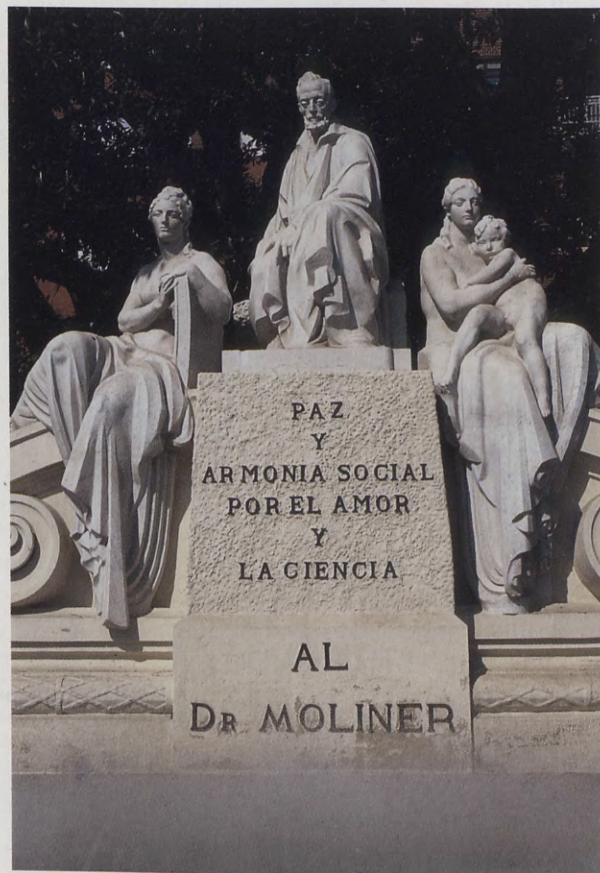
<sup>2</sup> *Porta-Coeli*. Valencia, 1913. Impr. Sucesores Emilio Pascual.



Ciencia humanitaria de Hipócrates, no necesita de esos conocimientos inestables para sancionar y promulgar sus leyes eternas. No conozco más legislación que la biológica, producto grande y manación sublime de la Naturaleza; ella me enseñó a analizar las vicisitudes del organismo humano; ella me indicó los medios necesarios para devolver la felicidad fisiológica y moral a la humanidad doliente; ella me ha impuesto, por conciencia, la obligación de transmitir estas enseñanzas a la juventud para que, inspirándose en el Bien, pueda ser útil a sus semejantes"<sup>3</sup>. Finalmente, el litigio se resolvía con la destitución del doctor Moliner de su cátedra. Uno de sus últimos objetivos sería la aprobación de un proyecto de ley sobre epidemias que presentó como Diputado al Parlamento, y que hubiera supuesto un presupuesto considerable para cultura e higiene.

El 21 de enero de 1915 moría en Madrid el doctor Moliner. El presidente del Congreso, González Besada, al dar noticia de su fallecimiento ante la Cámara afirmaba: "Su corazón y sus sentimientos estaban a toda hora al servicio de los desamparados, con una abnegación y un altruísmo que son ejemplar enseñanza para todos, caracterizando de tal manera su figura, que no es extraña la popularidad de que disfrutaba y la aureola de apóstol que la gratitud a diario le tejía"<sup>4</sup>. Trasladado su cadáver a Valencia, el día 25 se verificaba su entierro, que, sufragado por el Parlamento, "revistió todos los caracteres de una imponentísima manifestación de duelo"<sup>5</sup>. Difícilmente habría podido imaginar el doctor Moliner, que a lo largo de su vida sufrió un proceso acusándole de demencia, un pleito criminal y presidio, y hasta la destitución de su cátedra, que a su muerte todos aquellos que reconocían su mérito y su bondad, le erigirían un monumento, que es además, una gran obra artística de José Capuz, en el antiguo paseo de la Alameda.

La víspera del funeral, en las páginas de El Mercantil Valenciano, los doctores Ricardo Muñoz Carbonero, Juan Rodríguez Sanz y Francisco Oñate Gascón proclamaban: "no hemos de pasar ciegos ni ingratos sin erigirle un monumento que enaltezca nuestra gratitud honrando su memoria"<sup>6</sup>, y se daba a conocer la suscripción pública abierta al efecto, con los nombres de los primeros donantes, médicos todos ellos. El Ministro de la Gobernación, Sánchez Guerra, manifestaba su apoyo a la idea, y el propio González Besada solicitaba del Gobierno resolviera



*Estatua del doctor Moliner entre las figuras que representan las ideas claves de su doctrina: el Amor, a su izquierda, y la Ciencia, a su derecha. (Archivo P.P.Ripollés).*

el justo expediente de rehabilitación del doctor Moliner, que nunca debió perder su cátedra.

El 4 de febrero de 1915, se reunían los promotores de la idea en el Instituto Médico Valenciano, sito en la calle del Mar número 21, para constituir un Comité ejecutivo que habría de llevar a término el monumento proyectado, habiéndose invitado públicamente a aquella reunión a cuantos quisieran contribuir con su ayuda para constituir comisiones de propaganda, destacando la adhesión del eminente

<sup>3</sup> *Propaganda del Dr. Moliner*. 1ª Hoja. Valencia, 29 febrero 1908. Imp. Vda. de Emilio Pascual.

<sup>4</sup> Lasarte, P. "En el cuarto aniversario. Un recuerdo al doctor Moliner", *Las Provincias*, 24 enero 1919, p.1.

<sup>5</sup> *Almanaque Las Provincias para 1916*, Valencia, 1915, p.50

<sup>6</sup> *El Mercantil*. "El cadáver del Dr. Moliner". 24 enero 1915. pág.1.



doctor Ramón Gómez Ferrer, quien "honrando la memoria del compañero ilustre, ofrece su valioso concurso"<sup>7</sup>, y ostentaría la vicepresidencia del citado Comité. Tres días después, en el Teatro Eslava, se celebraba una sesión necrológica a la memoria del Dr. Moliner organizada por el Comité ejecutivo del Monumento<sup>8</sup>, en la que se interpretaron piezas de Bizet, Giner y Serrano, se leyó la Memoria del secretario del Comité, y pronunciaron sus discursos el estudiante de Medicina Enrique Badenes, el catedrático de aquella Facultad, doctor Fernando Rodríguez Fornos y el Senador del Reino y Rector de la Universidad de Zaragoza, Ricardo Royo Villanueva. Por su parte, Manuel Martí, catedrático del Instituto y Presidente del Comité recitó un poema.

En otro orden de cosas, el Comité solicitaba "se designaran algunos Sres. concejales para que formaran parte de aquel en representación del Ayuntamiento"<sup>9</sup> y el 8 de febrero, a propuesta de la comisión de Monumentos, el Consistorio acordaba designara la Alcaldía, representada por Francisco Maestre Laborde-Boix, y que pasara a la comisión de hacienda la proposición de contribuir con cuatro mil o cinco mil pesetas a la suscripción abierta al efecto.

Transcurrido un año, en enero de 1916, el Comité aprobaba el proyecto de bases para convocar un concurso de bocetos para erigir un Monumento al doctor Moliner, faltando tan sólo para hacerlo público que el Ayuntamiento designara emplazamiento, "detalle esencialísimo que necesitan los artistas para la mejor ejecución de la obra"<sup>10</sup>. Pocos meses después, la comisión de Policía Urbana proponía como emplazamiento para el monumento "el lugar que ocupa la farola que existe a la salida del paseo de La Glorieta, frente a la calle de Colón y la avenida de Navarro Reverter"<sup>11</sup>, y el Ayuntamiento, presidido por el entonces Alcalde Fidel Gurrea Olmos, que lo sería hasta junio del año siguiente, así lo acordaba.

Abierto el concurso a escultores y arquitectos valencianos, las gestiones por parte del Comité se encaminaron a solicitar del Ayuntamiento les permitiera el depósito, y posterior exhibición al público, de los bocetos que se presentaran en el Palacio Municipal de la Alameda, lo que autorizaba en sesión 3 de julio de 1916<sup>12</sup>. En cuanto a la suscripción popular, se había recaudado a mediados de aquel mes un total de 29.423,60 pesetas, y el Comité decidía incrementar la participación ciudadana con donativos de una



*Detalle de las estatuas del Monumento a Moliner.  
(Archivo P. P. Ripollés).*

peseta, cuyo recibo, combinado con el sorteo de Navidad de la Lotería Nacional, daba opción a tres sugerentes premios: un automovil, valorado en diez mil pesetas, que fue exhibido por las calles de Valencia, una máquina de coser y una escopeta; el mismo recibo permitiría el acceso gratuito a la exposición de los bocetos, que se preveía celebrar el mes de noviembre. Para entonces, el Comité declaraba: "Faltándonos tan sólo unos cuatro mil duros para completar la cantidad necesaria para construir el Monumento, sería muy hermoso que al finalizar el presente año la tuviéramos reunida, y empezar las obras el día 21 de enero próximo, fecha del segundo aniversario del fallecimiento del inolvidable Moliner; bien entendido que el Comité se propone, al inaugurar las obras, que sigan éstas sin interrupción alguna hasta la terminación del Monumento"<sup>13</sup>.

El 5 de noviembre de 1916 se inauguraba en el Palacio Municipal la exposición de los bocetos presentados al concurso para el Monumento a Moliner.

<sup>7</sup> *El Mercantil*, 4 febrero 1915. p.1. El sabio doctor Gómez Ferrer

<sup>8</sup> Programa de la Sesión necrológica.... en Biblioteca y Museo Histórico Médico. Facultad de Medicina. Valencia.

<sup>9</sup> A.H.M. Minutaria de Actas Sesiones, Permanente. 1915. Sesión 8 febrero. Acuerdo nr. 85., pág.84.

<sup>10</sup> *El Mercantil*. 22 enero 1916. pág. 1. "Por el Dr. Moliner".

<sup>11</sup> A.H.M. Indice de Acuerdos.1916.Monumentos. 29 mayo Nr.6. Pág.93.

<sup>12</sup> A.H.M. Minutario de Actas. 3 julio 1916. Nr. 59. pág.17-18.

<sup>13</sup> *Concurso de Bocetos para erigir un Monumento al Doctor Moliner. Catálogo de los bocetos presentados al Concurso, expuesto al público en el Palacio Municipal*. Tipografía Moderna. Valencia 1916.



El pintor Manuel Sigüenza y el arquitecto Demetrio Ribes se encargaron de la instalación de las obras, mientras el Comité interesaba públicamente a “que toda Valencia desfile ante los magníficos trabajos que los artistas valencianos han presentado en el referido concurso, pues seguramente rara vez habrá ocasión de contemplar obras artísticas de tanta valía”.<sup>14</sup> Rafael Rubio Rosell, Roberto Rubio, Gabriel Borrás Abella, el arquitecto Eugenio Carbonell, Ignacio Pinazo junto con el arquitecto Javier Goerlich, José Ortells, José Terencio Farre junto al arquitecto Eugenio López, Lorenzo Ridaura -que presentó dos bocetos-, Vicente Navarro, Juan Bautista Palacios, José Capuz, Francisco Marco y el arquitecto Francisco Mora, y, por último, el escultor Enrique Cuartero con los arquitectos Martín Corral y José Romero, fueron los artistas que presentaron sus proyectos; proyectos que debían mostrar “la patriótica aspiración de perpetuar más y mejor los sublimes ideales del gran Moliner”<sup>15</sup>, representados por aquella su máxima *Paz y Armonía social por el Amor y la Ciencia*, y cuya inscripción era obligado figurase en los bocetos del monumento. “Todos los concursantes, además del boceto, presentan el busto del Doctor Moliner en tamaño mayor al natural, excepto el Sr. Capuz, que presenta una figura simbolizando La Caridad”<sup>16</sup>.

La estatua del doctor Moliner figuraba en nueve de los bocetos expuestos, y en los otros cinco le representaba su busto. De los catorce proyectos, únicamente el presentado por Gabriel Borrás elevaba una sóla estatua -la del sabio y “filántropo doctor” a quien iba dedicado-, mientras que el resto presentaba, como mínimo, dos figuras, y seis de ellos varios grupos escultóricos, llegando a la suma de nueve estatuas el presentado por Roberto Rubio. Los bocetos del arquitecto Eugenio Carbonell, y el realizado por el también arquitecto Eugenio López y el escultor José Terencio, erigían como eje central de la composición un obelisco. En general, las obras asumían el carácter monumental del proyecto, algunas en tono grandilocuente, manifestando, a partir de una misma idea, distintos lenguajes escultóricos: desde la teatralidad en el boceto de Rafael Rubio, a la sobriedad en el de Borrás, pasando por el corte romántico en el proyecto de Ignacio Pinazo y Javier Goerlich, el simbolismo en el de Vicente Navarro o el clasicismo en el de José Capuz.

Cumpliendo una de las bases por las que se regía el concurso, el 8 de noviembre se reunían los

autores participantes en la sede del Comité, para “por sufragio, elegir dos vocales que han de formar parte del Jurado, debiendo recaer la votación en escultores o arquitectos, siendo proclamados los que obtengan mayor número de votos”<sup>17</sup>. En enero de 1917 se daba a conocer el fallo del jurado que, mediante acta de fecha 23, declaraba desierto el concurso. Sin embargo, el Comité “acordó encargar a José Capuz la ejecución del Monumento al doctor Moliner, a base del proyecto presentado al concurso con las modificaciones que estime convenientes”<sup>18</sup>; decisión final en la, según Dicenta de Vera, influyó el escultor Mateo Inurría, considerado por Capuz su “hermano mayor”, que había actuado como miembro del jurado. La admiración que los artistas valencianos sentían hacia Inurría promovió la celebración de un banquete en su honor, que tuvo lugar el día 21 de aquel mes de enero y al que asistieron, entre otras personalidades: “los Sres. Martí (D. Manuel), presidente del comité del monumento al Dr. Moliner; don Demetrio Ribes, presidente del Círculo de Bellas Artes; D. Enrique Cuñat, por la Asociación de la Juventud Artística Valenciana y D. Félix Azzati”<sup>19</sup>.

El escultor José Capuz Mamano, miembro de una antigua familia de imagineros de origen italiano, en la que su propio padre y su tío ejercían la profesión, había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y de la de San Fernando en Madrid, y en 1906 había sido pensionado por el Estado para continuar sus estudios en la Academia Española en Roma, dirigida entonces por el también valenciano José Benlliure. Dos años permanecería en Italia, y uno más en París, lo que permitiría a Capuz conocer la escultura más reciente realizada en Europa, entre la que destacaba la figuración neocubista

<sup>14</sup> *Las Provincias*. 5 noviembre 1916, pág.1. “El Monumento al Dr. Moliner”.

<sup>15</sup> Según manifestaba el Comité en la presentación del catálogo editado con motivo de la exposición; catálogo que no reproduce imagen alguna, pero describe todos los asuntos que los artistas simbolizaban en sus bocetos. *Concurso de Bocetos para erigir un Monumento al Doctor Moliner. Catálogo de los bocetos presentados al Concurso, expuesto al público en el Palacio Municipal*. Tipografía Moderna. Valencia 1916.

<sup>16</sup> *El Mercantil*. 1 novoviembre, 1916. “Los proyectos del Mon. a Moliner”.

<sup>17</sup> *Las Provincias*, 8 noviembre 1916, pág.1.

<sup>18</sup> *El Mercantil*, 26 enero 1917. “Monumento al Doctor Moliner”. p.1.



del francés Antoine Bourdelle y del yugoslavo Ivan Mestrovic. Tenía en su haber la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1910, y Primera en la de 1912 por su grupo *Paolo i Francesca de Rímíni*, obra inspirada en *El beso* de Rodin, y con la que Capuz se integraba de lleno en el denominado clasicismo moderno. De regreso a España, Capuz recibiría la Medalla de Honor, por su estatua *El Idolo*, en el importante certámen artístico celebrado en la Universidad de Valencia en 1916, primera exposición de juventud artística valenciana, y primer acto público de la Junta permanente para la construcción del Palacio de Bellas Artes, cuya idea iniciara Joaquín Sorolla. Aquel mismo año Capuz se instalaba en Madrid, estableciendo contacto con los escultores Mogrobojo, Inurria, Clará y Julio Antonio, representantes del nuevo realismo humanista en la escultura, al tiempo que recibía la amistad y el protectorado de Sorolla, en cuya Casa Museo en Madrid se conserva el busto del artista realizado por Capuz en 1918, y otras importantes obras. Como señala Blasco Carrascosa, en aquellas fechas Capuz era "ya reconocido como el más cualificado representante artístico de la alternativa plástica respecto de la estética benlliuresca"<sup>20</sup>, y con Victorino Macho, genuino representante del realismo castellano, y José Clara que encarna la corriente mediterránea de idealización de la figura humana, formaría el denominado "triumvirato" de la renovación escultórica en España.

El monumento al doctor Moliner sería la obra más importante que Capuz realizara hasta la fecha, y en ella trabajaría durante más de dos años. El propio escultor justificaría con estas palabras su dedicación: "Para mi Valencia y para mi inolvidable doctor, todo me pareció poco; y así se explica que haya consumido energías y largos meses de trabajo para modelar a mi gusto a todo tamaño las tres figuras de que se compone el monumento, su ornamentación, el relieve alegórico y hasta las volutas de su parte arquitectónica"<sup>21</sup>.

Sin embargo, iniciado ya el trabajo escultórico, en sesión 4 de junio de 1917, el Ayuntamiento de Valencia acordaba un nuevo y definitivo emplazamiento para el monumento a Moliner en el Paseo de la Alameda, "en el sitio que indica el Comité, a condición de que se forme un macizo alrededor del mismo"<sup>22</sup>. Tres meses después se autorizaba la realización de las obras correspondientes, "con la condición de que el Comité de referencia formalice la cesión del Monumento a la

ciudad, representada legalmente por el Excelentísimo Ayuntamiento de la misma"<sup>23</sup>

A mediados de 1918 se colocaba en su pedestal la estatua de Moliner y todo hacía preveer que el proceso se sucedería sin interrupción hasta terminar el monumento. Pero comenzaron un sinfín de vicisitudes provocadas por quienes habían de ejecutar las obras. La informalidad del contratista no sólo supuso pérdida de tiempo y dinero, sino manifiesta injusticia, pues, según relataba el propio Capuz, "hasta los modelos escultóricos, que, abusando de mi buena fe, y aun siendo de mi exclusiva pertenencia, se resistían a entregármelos, como prenda segura para sucumbir después a premeditadas intenciones, a las que no tuve otro remedio que allanarme para salvar mi obra de pleitos judiciales y acabarla cuanto antes"<sup>24</sup>. Un año transcurrió en estos avatares, hasta que en agosto de 1919, y con ayuda del Comité, se ponía fin a tanta contrariedad. La terminación del monumento se encargaba a la "respetable" casa Mascarós y Sancho, estimando su finalización para antes de que acabase el año, "aunque su inauguración se demorará hasta el mes de mayo, cuando Valencia celebre sus fiestas"<sup>25</sup>

El Comité del Monumento a Moliner seguía activo en mayo de 1920, pues con motivo de la inauguración del monumento erigido en la Glorieta al doctor Gómez Ferrer, se manifestaba públicamente "adhiriéndose con entusiasmo y anunciando que asistirá al acto de la inauguración de la estatua, con tanto mayor motivo, por ser el ilustre catedrático dignísimo vicepresidente de dicho Comité"<sup>26</sup>. Sin embargo, desconocemos, a partir de aquí, dato alguno

<sup>19</sup> *Las Provincias*, 22 enero 1917. "Banquete en honor del escultor Inurria".

<sup>20</sup> Blasco Carrascosa, J.A. "Escultura y ciudad en Valencia. Cuatro ejemplos de alteración perceptiva del paisaje territorial urbano". *Actas del I Congreso de Historia de la Ciudad de Valencia*. Valencia 1988. Area IX. Arte y Ciudad. Ponencia 3.1.4.

<sup>21</sup> *Las Provincias*, "Lo que dice Capuz. El Monumento al Dr. Moliner". firmado por Chesney. 16 agosto 1919, p. 1.

<sup>22</sup> A.H.M. Minutario de Actas. 4 junio 1917. Nr. 27. pág.301.

<sup>23</sup> A.H.M. Minutario de Actas. 14 septiembre 1917. nr.6. pág.116.

<sup>24</sup> *Las Provincias*, "Lo que dice Capuz. El Monumento al Dr. Moliner". firmado por Chesney. 16 agosto 1919, p. 1. (El mismo artículo se insertaba en el periódico *El Pueblo* al día siguiente).

<sup>25</sup> *La Correspondencia de Valencia*. De Belvedere: "El Monumento a Moliner". 12 agosto 1919. pá.1.

<sup>26</sup> *El Mercantil Valenciano*. 17 mayo 1920. "Nota del Día. El Dr.Gómez Ferrer"



para afirmar cualquier supuesto, ni siquiera la fecha de inauguración del monumento a Moliner, pues, como caso aislado y curioso, parece nunca fue inaugurado.

En 1922 aparecía publicado un artículo firmado por Ricardo Agrasot dedicado esta obra de Capuz: "En adelante, cuando el viajero amante de las artes vaya a la ciudad de Valencia, debería añadir a los lugares consagrados de toda peregrinación artística el paseo de La Alameda, donde bajo la amplia copa de viejos plátanos podría delitarse contemplando el monumento erigido al Dr. Moliner, obra del escultor valenciano J. Capuz"<sup>27</sup> Sobre un basamento rectangular se alza en el centro un pedestal con la estatua sedente del doctor Moliner, ataviado con la tradicional toga, y a los lados, y sobre motivos arquitectónicos, dos figuras femeninas: una mujer con un niño en brazos a su izquierda, y otra mujer con un libro sobre el que se apoya, a su derecha, alegorías del Amor y de la Ciencia, respectivamente, y representaciones corpóreas de las aspiraciones del médico. Una obra que por sí sola muestra la talla del artista y cuya depurada técnica de modelado, concepción del volumen, y sentido de la monumentalidad hacían señalar a Agrasot sentidas consonancias con una de las obras de Miguel Angel, la *Tumba de Lorenzo de Médicis*, declarando que "la semejanza estriba principalmente en el sentido de la composición perfectamente equilibrada alrededor de un tema central, y con silueta total triangular; en el movimiento sereno y armonioso de las líneas; en el carácter arquitectónico de las formas, cuyo predominio, según los justos principios de la estética de

Hildebrand, constituye la suprema expresión artística; en las posiciones y actitudes de las figuras, reposadas y estables; en el sereno equilibrio y absoluto acorde entre la forma general y los detalles"<sup>28</sup>.

El Monumento a Moliner, cuya perspectiva en la longitudinal del paseo de la Alameda se engrandeció con la instalación de una fuente luminosa en 1972<sup>29</sup>, ha sido restaurado convenientemente en el año 2000, devolviéndole la blancura al mármol, y haciendo factible la contemplación del magnífico relieve que figura en la parte posterior del monumento: un hombre sentado que alza en sus brazos el lozano cuerpo de un niño pequeño que figura de espaldas; recuperando también su pátina oscura el bronce de los dos cuernos de la abundancia que esparcen sus frutos, y a modo guirnaldas se extiende en cada lado del relieve.

---

<sup>27</sup> Agrasot, R. "El Monumento al Dr. Moliner por Capuz". *Vell i Nou*. 2ª época. Año 1922. Vol.III, pág.35.

<sup>28</sup> *Ibidem*. pág.36.

<sup>29</sup> Ver A.H.M. Monumentos.1972.Caja blanca nr.114. Paseo de la Alameda.Monumento al Dr.Moliner



- A.H.M.Caja blanca nr. 114. Instalación fuente luminosa para el Monumento al Dr. Moliner. Oficina Técnica Buigas . Año 1972.
- Agrasot, Ricardo. "El Monumento al Dr. Moliner por Capuz". *Vell i Nou*. Barcelona, 1922. 2ª época. Vol.III. pág.35-37.
- Blasco Carrascosa, J.A. "Escultura y ciudad en Valencia. Cuatro ejemplos de alteración perceptiva del paisaje territorial urbano". *Actas del I Congreso de Historia de la Ciudad de Valencia*. Valencia 1988. Area IX.Arte y Ciudad. Ponencia 3.1.4. Colección *Capa*. Ayuntamiento de Alicante. 1998. pág.102-109.
- Concurso de Bocetos para erigir un Monumento al Doctor Moliner. Catálogo de los bocetos presentados al Concurso, expuestos al público en el Palacio Municipal. Tipografía Moderna. Valencia, 1916.
- Dicenta de Vera, F. *El escultor José Capuz Mamano*. Valencia 1957.
- Ferrer Olmos, V. *Monumentos a Valencianos Ilustres en la ciudad de Valencia*. Tipografía Artística Puertes. Valencia 1987. pág. 145-147.
- Lasarte, P. "Un recuerdo al doctor Moliner.En el cuarto aniversario". *Las Provincias*. 24 enero 1919. pág.1.
- Pérez Comendador,E. "El escultor José Capuz". *Archivo de Arte Valenciano*. Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. 1964, pág.26-30.
- Almanaque Las Provincias para 1916*. Valencia 1915. "Necrológica", pág.50.
- El Mercantil Valenciano*. 16 julio 1899. pág.2.
- Las Provincias*. "El monumento al doctor Moliner". 5 noviembre 1916. pág.1.
- Las Provincias*. "Proyectos de Monumento al Dr. Moliner". 6 noviembre 1916. pág.2.
- Porta-Coeli*. Valencia,1913.Impr. Sucesores Emilio Pascual.







# CREACIÓN DE LA PRIMERA PLAZA DE RESTAURADOR ARTÍSTICO DEL MUSEO PROVINCIAL POR LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. CAUSAS QUE MOTIVARON ESTE HECHO

PILAR INEBA TAMARIT

*Museo de Bellas Artes de Valencia*

*The San Carlos's Royal Academy of Fine Arts convoked in the year 1903, at first time, an employ of Conservator of Museum of Fine Arts.*

*The reasons were two: the first one was the necessity of the painting's conservation; the second one, the importance of this Museum.*

*The opposers did different practical and theoretical exercises.*

*In that year, the place wasn't occupied. Finally, in the year 1906, Mr. Honorio Romero Orozco won the employment of "Restaurador Artístico" by his own merits.*

**E**n el año 1903, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos de Valencia convoca una oposición para la creación de una plaza de Restaurador Artístico del Museo. Este importante hecho, el primero en su historia, se debe a dos motivos, quedando reflejados ambos en el Expediente de la Academia. El primero es el estado de conservación de las obras pictóricas ubicadas en el Museo:

*"La necesidad de restaurar algunos cuadros del Museo, necesitados de esta mejora para cortar su total ruina, exige que esta delicada operación se confie a persona competente y que previamente demuestre su pericia en esta clase de trabajos"*<sup>1</sup>

Anteriormente se avisó de este deterioro de las obras pictóricas en el año 1898, realizándose un informe dirigido a la Junta de Gobierno y firmado por el Secretario-Conservador del Museo Don Luis Tramoyeres, en el que se avisa sobre el estado deplorable de algunas pinturas y de las medidas de conservación a tener en cuenta.

En este informe se notifica que

*"La diligencia de la Academia ha evitado la total ruina de gran número de verdaderas obras artísticas, ya pasando al lienzo un buen número de tablas, ya ahorrando muchos lienzos, ya ordenando otras restauraciones más o menos importantes..."*

*Varios son los enemigos de los cuadros colgados en los muros del Museo. En primer lugar su natural vejez, y en segundo las condiciones climatológicas del local"*<sup>2</sup>

Puestos los académicos de la época en antecedentes sobre el deplorable estado de conservación de las obras, es considerado como una segunda causa importante para la creación de una plaza de restaurador, que el Museo posee la suficiente categoría para tener un restaurador de plantilla.

*"Aparte de esta consideración, la importancia de nuestro Museo exige también la creación del cargo de Restaurador"*<sup>3</sup>

En la misma Junta donde es decidida esta resolución, se hace constar otro punto importante: la manera de remunerar al restaurador. No habiendo presupuesto suficiente para un sueldo fijo, se resolvería este problema al cobrar el restaurador por obra realizada, siendo aprobado previamente el presupuesto por la Junta Directiva de la Academia. Como viene reflejado en las Actas, el punto segundo dice: *El nombrado percibirá el valor de las restauraciones que verifique previo el oportuno presupuesto aprobado por la*

<sup>1</sup> Archivo Real Academia San Carlos. Valencia Legajo 88.

<sup>2</sup> A.A.S.C. Legajo 88. Idem.

<sup>3</sup> A.A.S.C. Legajo 88. Idem.



*Academia con el informe de la Comisión especial del Museo.*"<sup>4</sup>

La forma de convocatoria de la plaza se resolvería por medio de oposición. El exámen constaría de la realización de ejercicios tanto prácticos como teóricos. La primera parte, el exámen práctico, consistiría en la realización de tres pruebas.

*"1º Copiar un cuadro pintado al óleo en el que aparezca la figura humana. La copia se efectuará en colores disueltos al barniz o aguarras. Este ejercicio es de tanteo. Para efectuarlo se concede un plazo de cuatro días.*

*2º Transporte de una pintura al óleo sobre tabla o lienzo. El ejercicio se efectuará en un plazo que no excederá de veinte días*

*3º Aferrar de nuevo un cuadro pintado al óleo sobre lienzo, debiendo verificar esta operación en el término de quince días, como máximo."*<sup>5</sup>

Aprobada la primera prueba práctica, se procedería a realizar un exámen teórico constando el temario de treinta y siete cuestiones. El opositor debería contestar a tres preguntas realizadas por el Tribunal, "sacadas a la suerte de entre las que forman el siguiente cuestionario:

*1 Que se entiende por restauración artística. Diferencias esenciales entre la restauración y la conservación de obras de arte. Cuando procede la primera.*

*2 Que debe proponerse el restaurador artístico? Misión de éste con relación a la obra original y a las modificaciones o alteraciones posteriores.*

*3 Es lo mismo limpiar que restaurar un cuadro? Extensión artística de ambos términos.*

*4 La restauración en España. Antecedentes históricos. Restauradores más celebrados.*

*5 Procedimientos mecánicos más eficaces para la restauración de las tablas pintadas que afecten por vicio, la forma concava o convexa.*

*6 Ensamblaje de las tablas desunidas y medios mecánicos para reforzarlas.*

*7 Tablas con hendiduras totales o parciales y procedimientos para su unión y refuerzo.*

*8 Tablas faltas de algún fragmento por ruptura, nudos u otras causas accidentales. Sistema para repararlas.*

*9 Medios mecánicos para añadir y reforzar los cuadros en tablas recortadas en el sentido vertical o longitudinal.*

*10 Cuando procede estucar una doble tabla y procedimiento para realizar esta operación.*

*11 Medios para estirpar o evitar el desarrollo insecticida en las tablas sin perjudicar la pintura. Materias químicas más convenientes y eficaces.*

*12 Procedimientos mecánicos para alisar las planchas metálicas al óleo y reposición de las partes que faltan*

*13 Imprimaciones. Importancia del conocimiento previo de las mismas en las operaciones de restauración. Clasificación de los distintos procedimientos usados en las tablas, lienzos, planchas metálicas y piedras.*

*14 Imprimaciones. Sistemas usados más generalmente por los pintores valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII.*

*15 Forración. Cuando procede el reentelar un cuadro y cuando es preciso el transporte a un nuevo lienzo.*

*16 Lenzos fijados sobre tabla. Operaciones necesarias para su transporte a un nuevo lienzo.*

*17 operaciones preliminares y sucesivas para la forración de los cuadros.*

*18 Transporte de las pinturas murales al óleo. Casos que pueden ocurrir según la naturaleza del muro. Procedimientos más oportunos para salvar la pintura y asegurarla.*

*19 Composición de las colas, engrudos y estucos usados en la restauración.*

*20 Son idénticas las operaciones de limpiar un cuadro y quitar el barniz? En que consisten estas operaciones. Procedimientos más oportunos en cada caso.*

*21 Preparación de los colores para la restauración de las pinturas al óleo. Diversos sistemas usados. Ventajas e inconvenientes en cada uno.*

*22 Barnices. Medios prácticos de distinguir los usados en la pintura al óleo. Cuales son los más convenientes. Alteraciones que produce en ellos el tiempo y los agentes atmosféricos.*

*23 Sistemas de vigorizar los barnices pasmados. Teoría y procedimiento de Pettenkoffer. En que casos es aplicable.*

*24 Materias usadas en la limpieza de los cuadros al óleo. Ventajas e inconvenientes de los ácidos, alcalis, aceites esenciales y alcoholes. Materias que pueden neutralizar los efectos peligrosos de esos productos.*

<sup>4</sup> A.A.S.C. Legajo 90. Idem.

<sup>5</sup> A.A.S.C. Legajo 90. Idem.



25 Distintos procedimientos para quitar el barniz. Método líquido, seco y al fuego. Como se practica cada uno y en que casos es aplicable.

26 Pintura al fresco. En que consiste. Sus clases. Medios de transportarla.

27 Pintura al fresco. Su limpieza y restauración. Medios más adecuados.

28 Pintura al temple. En que consiste. Temples para los colores usados generalmente por los pintores antiguos. Colores aptos para esta clase de pintura.

29 Limpieza y restauración de las pinturas al temple con y sin barniz. Procedimientos indispensables en cada caso.

30 Restauración de la pintura al óleo sobre planchas metálicas y piedras.

31 Pintura a la encaústica. En que consiste. Medios para su limpieza y restauración.

32 Restauración de códices iluminados. Colores y temples usados en la miniatura. Procedimientos para fijar el oro y la plata sobre vitela.

33 Preparación de las tablas con fondos dorados. Restauración de los adornos relevados, incisos o estampados.

34 Patinas. Importancia de las mismas en las pinturas antiguas. Medios para conservarlas natural o artificialmente.

35 Limpieza y restauración de las acuarelas y pasteles.

36 Limpieza y restauración de los grabados y litografías.<sup>6</sup>

Leyendo el temario, se encuentran algunos temas interesantes y curiosos, en donde se refleja el criterio de restauración de la época, y lo que se creía como las últimas innovaciones en este campo. Un ejemplo de ello se observa en el examen práctico de la oposición, en donde la segunda prueba requería realizar el transporte de una pintura sobre tabla o lienzo.

Podríamos decir que el temario teórico se compone de tres bloques. El primero, parte de la prueba teórica, abarca materias sobre criterios de restauración:

*¿Que se entiende por restauración artística? Diferencias esenciales entre la restauración y la conservación de obras de arte. Cuando procede la primera? Qué debe proponerse el restaurador artístico. Misión de éste con relación a la obra original y a las modificaciones o alteraciones*

*posteriores". "Es lo mismo limpiar que restaurar un cuadro?. Son idénticas las operaciones de limpiar un cuadro y quitar el barniz?.*

El segundo grupo está más enfocado a una parte práctica de la restauración y demuestra los sistemas seguidos en esa época. Ejemplo de ello son los siguientes:

*"Cuando procede colocar una doble tabla y procedimiento para realizar esta operación". "Forración. Cuando procede el reentelar un cuadro y cuando es preciso el transporte a un nuevo lienzo". "Sistemas de vigorizar los barnices pasmados. Teoría y procedimiento de Pettenkoffer. En qué casos es aplicable". "Materias usadas en las limpiezas de los cuadros pintados al óleo. Ventajas e inconvenientes de los ácidos, alcalis, aceites esenciales y alcoholes. Materias que pueden neutralizar los efectos peligrosos de esos productos". "Pátina. Importancia de las mismas en las pinturas antiguas. Medios para conservar, natural o artificialmente".*

Por último, el tercer bloque se compone de temas más generales en cuanto a criterios y realización, como se puede leer y comprobar en la documentación existente del temario.

Solo tenemos noticias de que se presentaron cuatro restauradores a esta oposición. Sus nombres eran los siguientes: Honorio Romero Orozco, Soriano Marco, Soriano Torrejón y Julio Peris Brell.

Gracias a que tenían que presentar méritos para poder optar a la oposición, tenemos datos de quienes eran y de los trabajos que habían realizado.

Honorio Romero Horozco fue pintor como su relación de méritos y premios de Exposiciones de pintura demuestra. Uno de los datos más interesantes es la presentación de el "*Voto de gracias y gratificación pecunaria del Exmo. Cabildo metropolitano sobre el precio convenido por la restauración de los cuadros del Altar Mayor de la Basílica*". Estuvo pensionado en Roma donde estudió procedimientos de restauración. Como méritos profesionales presentados en la oposición de la plaza de restaurador de la Academia de Bellas Artes señala el haber limpiado y restaurado los frescos de la cúpula de la capilla de la Iglesia de Carcagente; la limpieza y restauración de los doce

<sup>6</sup> A.A.S.C. Legajo 90. Idem.



cuadros –puertas del Altar Mayor de la Catedral, y de las capillas y Aula Capitular; limpieza y restauración del Altar gótico de San Juan del Hospital; limpieza y restauración de una tabla gótica de la parroquia de la Santa Cruz; limpieza y restauración de un tríptico alemán del Museo Provincial y varios cuadros más; título de restaurador de la Santa Basílica Metropolitana; título de restaurador de las obras pictóricas del Exmo. Ayuntamiento; etc. Como punto curioso, es de señalar que en el nombramiento Pintor-Restaurador de la S. Y. Basílica Metropolitana, subraya la palabra *Pintor*.<sup>7</sup>

Respecto a la restauración de las puertas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia, recibió los elogios de Don Elías Tormo. Este catedrático manifestó que dicha restauración, junto con la que realizó Hipólito Rovira Brocandell en el siglo XVIII, era digna de alabanza.

Julio Peris Brell presenta como méritos una carta de Don Antonio Martorell y Trilles, arquitecto y secretario general de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Carlos, certificando sus estudios en la entonces Escuela de Bellas Artes.

José Soriano Torrejón adjunta una carta de su puño y letra con la enumeración de obras restauradas de Mengs, Espinosa, Ribalta, etc... pertenecientes a distintas familias de la aristocracia y burguesía de Valencia y de fuera de ella, como Condes de Frigola, Marqués de Vellisca, Don Pascual Guzmán y Pajarón, Señor Sanz de Bremón, Don José Burguera, Barón de Llaurí, Don Enrique Roca, Sr. Plá, etc... Así como restaurar los seis frescos, medallones del Presbítero de la Iglesia de San Martín y los cuadros al óleo del altar mayor de la misma.<sup>8</sup>

El tribunal creado para esta oposición estuvo formado por Don Carlos Giner en el cargo de Presidente, Don Enrique Martínez Cubells como vocal primero y Don José Aiga como Vocal Secretario. Siendo nombrados vocales suplentes Don Ignacio Pinazo y Don Vicente Borrás.<sup>9</sup>

Para poder realizar la parte práctica, se puso a disposición de los opositores diferentes cuadros pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Valencia, pagándoles además los materiales utilizados en la restauración de dicha oposición. Igualmente se sortearon las aulas en donde se realizarían las

pruebas. Los cuatro cuadros, distribuidos por sorteo, correspondieron de la siguiente manera: el cuadro con la numeración 728 al Sr. Romero Orozco, opositor con el número 4 y a realizar en la clase de pintura mural; al opositor número 2, el Sr. Soriano Marco, le tocó el cuadro número 739 y la clase de Escultura, segundo Departamento; el número 737 al Sr. Peris Brell opositor número 3 y la clase de Colorido; y el cuadro número 764 para el Sr. Soriano Torrejón, opositor número 1 teniendo que realizar la prueba en la clase de escultura, primer Departamento.<sup>10</sup> Estos números aparecen en el Catálogo de los cuadros que existe en el Museo de Pinturas de esta capital. En el editado en el año 1863, los cuatro cuadros pertenecen a la Academia siendo sus títulos los siguientes:

728 *Un florero. Lienzo. Daniel Seghiers. A*

737 *Un país Lienzo Poussin. A*

739 *Otro país Tabla Escuela italiana. A*

764 *S. Gerónimo Lienzo A*

Este último cuadro aparece con diferente número en la catalogación del año 1867, pudiéndose leer:

764 *Otro lector de la Iglesia Lienzo Ribalta M*

Los otros cuadros no varían su numeración respecto al del año 1863. En ambos catálogos la letra A corresponde a Academia y la letra M al Museo.

Para la realización del primer ejercicio se designó una letra diferente a cada uno de los opositores correspondiendo al Sr. Romero Orozco la letra H; al Sr. Soriano Torrejón, la letra T; al Sr. Soriano Marco, las letras AS; y al Sr. Peris Brell, la letra R.<sup>11</sup>

El horario de realización de la prueba práctica sería de 7 de la mañana a 7 de la tarde, dejando como tiempo de descanso de 1 a 3. La prueba empezaría el día 12, terminando el veinticuatro, incluyendo los festivos.<sup>12</sup> Sin embargo, el tribunal se reunió el 22 de Junio para examinar el resultado de este primer ejercicio, dando a conocer el resultado a los opositores que se presentaron, ya que Julio Peris Brell no se presentó dándose por hecho su renuncia a continuar las pruebas. En esta reunión se dijo que el día 23, a

<sup>7</sup> A.A.S.C. Legajo 91. Idem

<sup>8</sup> A.A.S.C. Legajo 91. Idem

<sup>9</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>10</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>11</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem



las 8 de la mañana, daría comienzo el siguiente proceso de limpieza de los lienzos. También se indicó que la "restauración" se realizaría en una zona limitada del cuadro.<sup>13</sup>

Tanto en la oposición como en la forma de presentar el curriculum de los opositores se puede observar claramente la diferencia de criterio en el significado aplicado a la palabra "restauración", en relación al criterio o forma de utilizarla actualmente, ya que su uso no se aplica a todo el proceso. Al contrario, hay una diferencia muy clara entre este proceso llamado "restauración" y las operaciones de reentelar, limpieza y transporte. Si se piensa que los trabajos de restauración eran realizados por artistas, generalmente pintores, se puede deducir con claridad que la operación así denominada es la que nosotros denominamos hoy en día "reintegración". Así, Honorio Romero Orozco presenta como mérito profesional la "limpieza y restauración de dos frescos en el Presbiterio de la Iglesia de San Martín de esta ciudad". "Limpieza y restauración de los doce cuadros -puertas del Altar Mayor de la Catedral". "Limpieza y Restauración del Altar gótico de San Juan del Hospital", etc... Es posible ver que se denomina de diferente forma los distintos procesos de intervención, no englobando todo con el término actual de "restauración". Confirmación de ello se encuentra en la calificación realizada al Sr. Soriano Torrejón, en donde anotan.

".....dejan bastante que desear bajo el punto de vista de la forración, transporte y restauración, observándose poco ajuste en el color, repintes y descuido en el dibujo....".<sup>14</sup>

Igualmente en el punto referente al Sr. Soriano Marco anotan: "... acusa completo desconocimiento de procedimientos en las operaciones de reentelar, limpieza, transporte y restauración".<sup>15</sup>

Como vemos se vuelve a hacer una vez más diferencia en la terminología o denominación referente a la restauración, hoy en día reintegración.

También en tratados de restauración de la época, como son los escritos por Vicente Poleró y Toledo y Mariano de La Roca, publicados en 1853 y 1880 respectivamente, se observa la misma denominación a este proceso.

En el primero citado, cuyo autor es Vicente Poleró y Toledo, nos habla de las: "observaciones generales,

relativas a la restauración" explicando "la parte culminante de la restauración, que es la imitación de las tintas".<sup>16</sup>

Igualmente Mariano de la Roca titula su obra *Tratado de la limpieza, forración y restauración de las pinturas al óleo*, reflejando en el texto estas diferencias de terminología. El último capítulo está dedicado a lo que se llama *Método para restaurar las pinturas al óleo* correspondiendo al proceso dedicado a lo que llamamos actualmente "reintegración".<sup>17</sup>

Hay que tener en cuenta que en esta fecha no se piensa en el restaurador como un profesional con mentalidad diferente a la de pintor o artista. El mismo opositor Honorio Romero Orozco presenta como mérito el nombramiento de "Pintor Restaurador".

Finalmente, la última prueba se realizó el 2 de Julio a las cuatro de la tarde.

Volviendo a la citada oposición, el resultado fue dejar vacante la plaza de restaurador Artístico del Museo Provincial ya que

"los trabajos de los señores opositores no responden en general a la importancia del cargo", y "se acuerda por unanimidad dejar sin efecto la provisión de la plaza de Restaurador Artístico".<sup>18</sup>

El veredicto es firmado el día 2 de Julio de Mil novecientos tres. Este punto es importante pues con ello se demuestra la concienciación por parte de los académicos de la importancia de una buena restauración para la conservación de las obras, teniendo que ser realizada con un alto nivel técnico y artístico. Antes de llegar a esta conclusión en Sesión Secreta, se llega a la conclusión siguiente: Sobre el Sr. Soriano Marco se aduce que tiene un "completo desconocimiento de procedimiento en las operaciones de reentelar, limpieza, transporte y restauración".<sup>19</sup> La actuación del Sr. Soriano Torrejón tampoco fue muy ensalzada pues "aunque

<sup>12</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>13</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>14</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>15</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>16</sup> V. Poleró y Toledo "Arte de la restauración. Observaciones relativas a la restauración de los cuadros". Madrid 1853

<sup>17</sup> Mariano de la Roca y Delgado "Compilaciones de todas las prácticas de la pintura, desde los tiempos antiguos griegos hasta nuestros días" 1880. Separata n° 12. I.C.R.B.C.

<sup>18</sup> A.A.S.C. Legajo 93. Idem

<sup>19</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem



aceptables, dejan bastante que desear bajo el pinto de vista de la forración, transporte y restauración, observándose poco ajuste en el color, repintes y descuidos en el dibujo además que en algunos puntos la pintura se despega de la tela del forro".<sup>20</sup> El opositor que obtuvo mejor opinión por parte del tribunal fue el Sr. Romero Orozco cuyos "trabajos acusan mayor suma de conocimientos técnicos y más práctica en las operaciones exigidas en el Programa"<sup>21</sup> aunque señalan que "ha descuidado pegar dicha tela al marco, dejándolo solamente clavado al borde".<sup>22</sup>

Como última parte de la oposición, se reunió el Tribunal y los tres opositores para realizar el exámen teórico sobre el temario preparado para este fin la tarde del mismo día en que se efectuaron los ejercicios prácticos. Por sorteo les tocaron las siguientes preguntas. Al Sr. Romero Orozco las que correspondían con los números 8,18 y 27, utilizando quince minutos en su exposición ante el Tribunal. Al Sr. Soriano Torrejón las numeradas 22,21 y 24, empleando trece minutos para ello; y al Sr. Soriano Marco los temas 13,14 y 16, hablando solo cinco minutos.

Al no cubrir la plaza por oposición en el curso 1903-04<sup>23</sup>, la Real Academia de San Carlos convoca otra vez la plaza de Restaurador artístico. En esta ocasión se proveerá por medio de "concurso de méritos y servicios". Solo se exigirán dos características: 1º Ser mayor de edad y no exceder de 50 años y

2º Estar dedicado a la restauración artística en todos sus aspectos. A estos dos requisitos se les deberá acompañar de una Memoria sobre el siguiente tema:

*"Historia general de la restauración artística y especialmente en España. Concepto que el autor tenga formando memoria de los métodos más adecuados para la conservación y restauración de las obras pictóricas."*<sup>24</sup>

A esta convocatoria no se presentaron más que dos personas. Estas fueron Don Honorio Romero Orozco y Don Cayetano Crespo Barberá. Este segundo no presentó la documentación exigida, por lo cual fue excluido de la selección.

Así pues, Honorio Romero Orozco, gracias a los méritos presentados sobre su trayectoria artística y profesional, fue seleccionado y posteriormente nombrado restaurador artístico de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, según comunicación dada el 10 de Mayo de 1906.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>21</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>22</sup> A.A.S.C. Legajo 92. Idem

<sup>23</sup> A.A.S.C. Legajo 93. Idem

<sup>24</sup> A.A.S.C. Legajo 90. Idem

<sup>25</sup> A.A.S.C. Legajo 90. Idem



# LA EXPOSICIÓN A ESCENA: ESPACIOS ALTERNATIVOS / TEATRO E INSTALACIÓN. «Ángeles Marco en el IVAM»

MAITE IBÁÑEZ GIMÉNEZ

Universitat de València

*Museum's world has always arisen interest. Nowadays, the pieces of art increase their messages through each exhibition. It means that the relations with the public and the space are basically plural and creative: both are considered one more plastic material. In that point, the new museology stimulates a series of elements which modify the contact with Art. Thus, we consider necessary to review these transformations and new languages, that take on the theatre like an active component. On the other hand, Angeles Marco's display in the IVAM is our support for explaining the group of ideas round installations and alternative spaces, the experimental places par excellence.*

*"La instalación implica poner en el espacio un ánimo o en el ánimo un espacio. Se trata de pensar en un estado de las cosas que las permita estar más en su estado".*

JOSÉ MALDONADO

*"El espacio captado por la imaginación, no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido".*

GASTON BACHELARD

Normalmente, nos parece imprescindible realizar el análisis de una obra incluyendo todas las propiedades o referencias estilísticas que aparecen en ella. Sin embargo, el espacio, algo que es tan obvio y al mismo tiempo olvidado, rara vez se muestra tangible en ese tipo de textos. La cualidad museable de todo objeto artístico, le permite ser introducido en circuitos oficiales, y consecuentemente, adaptarse a las salas que requieran su presencia dentro de una *metamorfosis conceptual*. Dicha acción está más cerca de la ampliación y pluralidad de lenguajes con el espacio, que del mero cambio de emplazamiento.

Por esta razón, partimos de la consideración de permitir a la obra comunicarse a través de la individualidad de sus montajes expositivos. Es necesario resaltar la importancia del espacio en cada una de las salas donde las piezas interactúan. Y para ello, contamos como base con las reflexiones de la *nueva museología*, que estimula una serie de relaciones espaciales, y de las instalaciones, que se apropian de

ese nuevo elemento. Este argumento nos lleva a realizar un repaso de las transformaciones que el espacio y el público experimentan, y que toma el teatro como ingrediente activo.

Cuando teóricos como E.H. Gombrich afirman que la gente ya no visita los museos, sino que visita las exposiciones, debemos plantearnos de qué manera este auge modifica nuestra forma de ver e interpretar los objetos en las salas. El mundo expositivo ha cobrado una identidad y protagonismo casi autónomo, desarrollándose de manera paralela a la propia institución. Asimismo, esta progresiva modificación de la relación con el arte, verá la luz de la mano de un contexto espacial, que será cada vez más destacado.

Los cambios en el diseño expositivo de mediados de los años cuarenta han constituido las bases fundamentales para dilucidar las exposiciones actuales. A partir de 1945, las instalaciones y montajes de las exhibiciones van a potenciar una tendencia hacia la escenificación. Pero será principalmente en los años ochenta, gracias al desarrollo técnico y a las aportaciones de la *nueva museología*, cuando la teatralidad en las muestras se afianza, siendo un recurso clave como sinónimo de espectáculo y empirismo.

La idea de museo como representación se inicia en el instante de colocar la obra en un espacio determinado, dando lugar a la creación de una escenografía. Pero este concepto tan genérico y habitual, se amplía con una serie de actividades que podríamos





Sala Embajador Vich. IVAM, Centre del Carme, Valencia

considerar próximas al espectáculo. A este respecto, las posibilidades participativas del llamado *museo tradicional* se amplían. El nuevo rumbo de actuación nos conduce a un conjunto de conceptos defendidos por la *nueva museología*, que sugieren alternativas dentro de la actividad interna del museo. Es decir, la escenificación propiamente dicha, aparece asociada a un grupo de elementos técnicos y específicos que parten por un lado, del programa de actuación del museo: exhibiciones, pasarelas de moda, conciertos de música, fiestas, conferencias... y por otro, de la temporalidad misma de las muestras.

Al mismo tiempo, las diferentes salas, en términos de luz, proporción o dimensión, permiten al público atravesar ambientes heterogéneos y vivir experiencias efímeras, destinadas a captar el sentimiento o sensación de ese instante. Principalmente, su tarea se apoya en actividades de carácter experimental, mientras que las exposiciones permanentes envuelven tácitamente una estética agradable. El llamado *site-specific* fue una de

las directrices más destacadas que revelan el encuentro con el espacio y su utilización como parte integrante de la obra.<sup>1</sup>

El soporte y generador más próximo a estas manifestaciones se halla en las instalaciones de arte, y tiene como ejemplo de nuestra breve reflexión la obra de Ángeles Marco en uno de los espacios alternativos valencianos por excelencia: el IVAM Centro del Carmen.

<sup>1</sup> Site-specific es un término usado para describir proyectos individuales de arte, donde la localización de la obra es un componente integral de su significado. Desde los años ochenta, site-specific también ha sido aplicado a exposiciones que incluyen un número de artistas cuyos trabajos se refieren o están inspirados en el lugar donde han sido mostrados (...). Con tantos proyectos individuales como exposiciones propiamente dichas, site-specific, connota la inseparabilidad de la localización en relación al significado. GREEN, R. "The Exhibited Redistributed". *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, pág. 349.



Desde las pasadas cuatro décadas, hemos sido testigos del nacimiento de un interés por parte de artistas y críticos, en el efecto contextual de la exposición en la obra de arte. La idea de presentar una muestra en un espacio neutral ha sido erosionada gradualmente, ya que las propiedades físicas de los espacios —tanto los abiertos, como los asépticos de la galería blanca o los alternativos— albergan un enorme atractivo.

Formando parte de esta última clasificación, se encuentra El IVAM Centro del Carmen. Este museo tuvo como modelo de funcionamiento la Kunsthalle centroeuropea, o centro de exposiciones temporales, que funciona como opción del museo tradicional (en este caso del IVAM Centro Julio González), y se basa en la recuperación de edificios del pasado. El espacio llamado alternativo actúa así hacia una doble vertiente. Por un lado, como portador de memoria histórica y en ocasiones, consecuente rehabilitación, y por otro como organizador y potenciador del significado de las piezas. El enriquecimiento de los diálogos espaciales se apoya en un antagonismo implicado en la relación del arte contemporáneo con la arquitectura histórica, que alejándose de unos paradigmas estandarizados, tiene como punto de apoyo “la provocación”. Arquitecturas de los siglos XIV, XVI o XVIII, del primitivo monasterio de Ntra. Sra. del Carmen (1281) coexisten en ocasiones con piezas de arte conceptual, minimal, o vídeo-instalación. Consecuentemente, se altera de manera sustancial la dialéctica clásica entre continente y contenido, y en el espectador, se puede despertar la duda acerca de su capacidad para integrar esa unidad.

El modelo más sólido de espacio como parte integrante de la obra, se define en la instalación a través de dos puntos: por su coincidencia con el nacimiento de los espacios alternativos, y el interés fenomenológico por la actuación del ambiente. En la obra de Ángeles Marco, la problematización espacial es tomada como temática y fuente experimental de sus composiciones. De esta forma, la proyección de sus instalaciones, a través de la exposición, completa el discurso, proponiendo determinados signos del montaje expositivo.

Haciendo un breve recorrido histórico, recordamos que a partir del minimalismo se hace más evidente el desbordamiento de las fronteras tradicionales de lo que se consideraba hasta entonces como escultórico. Las piezas habían perdido su pedestal, su espacio



*Instalación testigos auxiliares. Serie suplemento al vacío. Estructura metálica, imágenes digitales sobre tela, perchas, lona, ropa, radio-transistor, tubo de plástico, tubo con agua y textos. Dimensiones variables 1997.*

propio e intraspasable. Ahora, eximidas de su anterior función monumental y sagrada, estaban siendo observadas en una misma atmósfera: en el espacio real. El ambiente era considerado como un instrumento activo, no simplemente para ser representado, sino para ser modelado y caracterizado por el artista. Este nuevo planteamiento permite abordar la obra en el espacio como en una especie de *puesta en escena*. En palabras de Fernando Baena: “La instalación consiste en tallar el espacio para / hasta encontrar el lugar”.<sup>2</sup> Es entonces cuando la presencia humana y la percepción del contexto pasaron a ser material de arte.

<sup>2</sup> Fernando BAENA. “la instalación como espacio poético”, *Coloquios en La Alameda. Cultura Visual Contemporánea*, Valencia, 29 enero, 1999.



Por su parte, el espectador –utilizando un lenguaje teatral– había saltado del patio de butacas al escenario, y estaba invitado a dar una respuesta total; tanto física como intelectual. La obra va a establecer una nueva relación con el visitante, que la percibe desde distintas posiciones y bajo condiciones variables de espacio y luz. Igualmente, el efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión constante de la obra con la del propio cuerpo del espectador. Frente a la mera visualidad bidimensional, es decir, la relación figura – fondo, ahora estaba siendo reclamada la presencia corporal. El observador se pasea, se implica con el lenguaje del ambiente. Participa del juego de las proporciones y queda integrado en un mundo perceptivo, de redes más complejas que las anteriormente establecidas. En este sentido, y dirigiendo la mirada hacia nuestra referencia, recordamos que la obra de Ángeles Marco en el Centro del Carmen, luchaba contra la monotonía del paseo a través del elemento sorpresa. La circulación formaba parte de un concepto, y por esta razón no buscaba dar respuestas, sino estimular preguntas. Por su parte, el ritmo se configura mediante el color y los materiales o texturas de las piezas, sumados a la presencia fundamental de la luz. Este soporte modifica espacios y establece diferencias entre las salas y áreas de descanso (en este caso el claustro).

Pero debemos buscar el germen de este influyente grado de transformación en el arte vivido en los años sesenta y comienzos de los setenta, que se tradujo en la incorporación de nuevas vías para representar la obra. Algunos de los ejemplos más destacados se vivieron fuera de nuestras fronteras, a través de varias exposiciones americanas, que eludían la atención en el estilo de las piezas, centrando su mirada en el tiempo y el lugar. La exposición *Shape and Structure*, presentada en Nueva York en 1965, supuso la plasmación de un grupo de piezas geométricas que colgaban del techo o de la pared, ya que la idea central revelaba su adaptación al espacio. En segundo lugar, en el montaje expositivo en 1969 de *When Attitudes Becomes Form*, también preponderó el diálogo y la integración de las obras en el entorno. Asimismo, en la exposición *Spaces* de 1969 (la primera exposición de instalaciones de arte del Museo de Arte Moderno de Nueva York) la nota de prensa que se repartió a los medios de comunicación contenía las siguientes afirmaciones: “El espacio actual está siendo empleado como un ingrediente

activo, y el alcance de la obra de arte se ha expandido para incluir al espectador (...) En esta exposición tú no observas lo que el artista ha realizado, sino que lo experimentas. De hecho, estás en el interior de la obra de arte”.<sup>3</sup>

Sin embargo, este tipo de expresión artística, también contó con un componente negativo. El crítico Michael Fried en 1967, desprestigia estas prácticas por su excesiva teatralización. Los aspectos temporales e interactivos comportaban un acercamiento al visitante y al espacio, es decir: a la situación. El interés por estas presencias teatrales partía de los montajes, donde los artistas completaban aspectos de la obra, porque era el sitio quien confería a la pieza una significación. A pesar de algunas reprobaciones hacia esa “nueva percepción”, la visión clasicista y herméutica de lo escultórico, estaba quebrando su solidez. Tanto el espacio como el público, que hasta esos momentos habían sido ignorados, activan gradualmente su presencia. Y en ese contexto de ruptura de barreras, no debemos olvidar el relevante “papel” de los espacios alternativos que potenciaron el cambio de un diálogo dual a otro plural.

Como ya hemos observado, el auge y espectáculo de las exposiciones actuales parte de un lenguaje propio en la concepción del espacio, y de la actitud hacia el público, cada vez más protagonista. Dada la notable deuda con el teatro, debemos plasmar las investigaciones que directores de escena y teóricos realizaron a este respecto. Aproximándonos al teatro de principios de siglo, la nueva idea de los montajes de Meyerhold reflejaría la concepción plástica, lumínica y móvil sobre la psicotécnica de Stanislavsky. En primer lugar, sobre el escenario levantaba construcciones, compuestas por estructuras de escaleras, plataformas y planos, que permitirán la expresividad física de los actores, más plástica que psicológica. Estas nuevas contribuciones también incluían una original visión del espacio. En busca del acercamiento con el público, el director suprime la suntuosidad de la arquitectura y los adornos innecesarios, y en general todo lo que pudiera suponer distanciamiento. De esta manera, llegará a

<sup>3</sup> “Audience Information of Spaces Exhibition”, press release, 15 December 1969. Museum of Modern Art, Library, N. York. ((citado en Julie H. REISS, *From the margin to the center. The spaces of installation art*. Cambridge, London, The MITT press, 1999, pág. 89).



transformar la sala en una nave vacía, con un escenario desnudo. Quizá nos resulta cercano pensar sobre el llamado "cubo blanco", en el que ni la arquitectura ni los complementos distraen nuestra mirada.



*Deslizantes, elementos compactos y compactos. Series salto al vacío y el tránsito. Hierro y caucho. 214 x 77 x 27 cms. 147 x 220 x 300 cms. cada uno. 1987, 1988 y 1998*

El aporte de las ideas de Meyerhold relacionaría, en segundo lugar, un nuevo posicionamiento del espectador, que nos acercan al deseo de que el público tuviese conciencia en todo momento de hallarse en el teatro. Para ese fin, dejaba encendidas las luces de la sala, suprimía el telón, y permitía también que los espectadores contemplasen el fondo del escenario. Recordamos que la trama convencional colocaba al espectador fuera de la dimensión del escenario, ignorado por los actores. Esta mudanza o destitución que tanto teatro como escultura proponen, ofrece al espectador un tipo de perspectiva externa que promociona o impulsa su postura analítica independiente. Porque, "cuando la audiencia es borrada, está ciega aunque está iluminada".<sup>4</sup>

Por su parte Appia, empleó la luz como creadora de nuevos espacios dramáticos polidimensionales. Además de ello, encontró una forma ordenada de incorporar la pintura y la música, la escultura y la danza, la luz y la arquitectura.

Finalmente, y como tercer autor teatral, destacamos las aportaciones de Antonin Artaud. De hecho, la idea de crear esculturas que al carecer de centro

permitan rodear al espectador, situándole como centro de la obra, se relaciona con su particular teatro. En los años treinta, ideó una serie de espectáculos para desarrollarse rodeando a los espectadores, pasando éstos a formar parte de la escena. Según Artaud, el teatro es la proyección de la realidad alternativa. El espectador debía estar implicado dentro del espectáculo, y por tanto, ser sustraído de su relación de pasiva contemplación.<sup>5</sup>

Actualmente, la *nueva museología* impulsa la cercanía comunicativa y la pluralidad de corrientes. Siguiendo esta línea, la exposición actúa como el método de trabajo por excelencia. A través del montaje se pueden propiciar situaciones inesperadas, así como proyectar nuevas líneas de análisis. Partiendo de la configuración del mismo, todo lo demás irá cobrando luz: la circulación, iluminación, información complementaria, estética, posibles elementos de impacto o sorpresa..., ya que el resultado, es proporcionar una gama de experiencias que estimulen los sentidos. Esta labor *in situ*, no está condicionada por las reglas que guíen la adecuada distribución, ni por ejes o trayectorias que conviertan el montaje en la creación de una especie de "rompecabezas dirigido". El *espacio tallado* es el resultante de una prueba y experiencia única y especial. Ángeles Marco afirma: "la pieza siempre puede ser retomada"<sup>6</sup>. La "búsqueda" de la artista cobra sentido mediante la comprobación y adecuación de la pieza al lugar. Es decir, la reformulación y reorganización de objetos permite establecer una serie de leyes internas e independientes en cada montaje, y que constituyen el resultado de las variaciones introducidas desde el punto de vista plástico, técnico, escenográfico, etc.

Con todo ello, llegamos al siguiente planteamiento: el estudio de cualquier pieza de arte implica su integración en el espacio expositivo concreto (contrario al aséptico, aplicable a cualquier atmósfera), y en la investigación de las claves de su montaje. En ocasiones, hay una serie de efectos que potencian el discurso de la obra, y que sin duda tomarán el espacio museístico como impulsor de dichas sensaciones.

<sup>4</sup> Rosalind E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass), The MIT Press, 1981, pág. 212.

<sup>5</sup> Massimo CASTRI, *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal, 1978, pág. 185.

<sup>6</sup> Ángeles MARCO, Entrevista con la artista, julio de 1998.



Porque el lugar específico se crea no sólo a través de la ocupación, sino también por la proyección. La presencia de ambos (obra / espacio museístico) forma una unidad, como si se tratase de cerezas enlazadas, y propone *escuchar* en cada muestra, una expresión artística irrepetible. En este encuentro, la exposición será comparable con una obra de arte.

El espacio pues, actúa como *experimentación*, ya que es el lugar donde se completa la elaboración del concepto: tanto del artista durante el montaje, como del espectador en su encuentro frente a la obra. Pero a su vez, interviene como *presentación*: la obra necesita transmitirse a los medios de comunicación, el público y la crítica. El artista estará presente en todas las fases, sin limitar su atmósfera de acción a la creación en el estudio, y después en las salas, con el montaje. De esta manera, seguimos contando con ciertas características de *puesta en escena*. Los límites obra – espacio – espectador han sobrepasado el momento de encuentro.

Todos estos elementos, enriquecen las particulares lecturas de la obra, dentro de su naturaleza polisémica, que sin duda, proyectan los montajes de las exposiciones en sus diferentes salas. Los artistas, como Ángeles Marco, han logrado transformar el espacio del museo en un mundo imaginario. Y quizá, la peculiaridad de esos mundos, está potenciando el interés del público por explorarlos.



*Deslizantes, elementos compactos y compactos.  
Detalle.*



# UN PLEITO SOBRE LAS DECORACIONES TEATRALES DE LA BOTIGA DE LA BALDA

CARMEN PINEDO HERRERO

*In 1824 a lawsuit was promoted regarding the scenery-paintings of the Botiga de la Balda. That lawsuit gives a wealth of interesting information about the state of scenic painting in Valencia during these years when the new academic conceptions clashed with the forms from the last baroque art, that still remained.*

En 1824, cuando las representaciones teatrales en Valencia tenían lugar en la Botiga de la Balda, se suscitó un curioso enfrentamiento, a propósito de las decoraciones, entre la Junta del Hospital -responsable del teatro desde la concesión del privilegio de 1582- y don Hernando Pascual, Corregidor de Valencia y Juez subdelegado de teatros.

Las decoraciones que se empleaban entonces en la Balda eran propiedad de don Gregorio Reig, por cuyo arriendo recibía treinta y seis reales diarios. Su apoderado, don Manuel María de Velasco, declara a este respecto que "el expresado Don Gregorio Reig es propietario de todos los decorados y demas enses que forman la escena del teatro principal de esta capital, en cuyas decoraciones ha empleado sumas de mucha consideración, para mejorarlas, hacer algunas de mayor gasto, completando el numero de puentes, montañas, peñascos, grutas y sepulcros y otros varios juegos que eran absolutamente necesarios y poniendo en fin la parte escenaria en un estado que no ha tenido nunca"<sup>1</sup>. El pintor de la Balda era, en aquellas fechas, el jovencísimo José Vicente Pérez Vela, quien, auxiliado por el tramoyista José Sedó, y, al margen de que pudiera realizar sus propias decoraciones, hacía uso, al parecer, de las pertenecientes a Reig<sup>2</sup>.

El pleito se suscitó cuando, apenas firmado el nuevo contrato de arrendamiento del teatro con José Quinzá y Manuel González, apareció un anuncio en el *Diario de Valencia* por el cual el Corregidor solicitaba que se presentaran licitadores para que se procediese a cambiar el escenario del teatro. Se

presentaron José Alós, maestro carpintero y tramoyista en el teatro de Valencia desde 1808, y Juan Anselmo Alfonso, "Pintor Arquitecto Maquinista teatral de la Villa y Corte de Madrid"<sup>3</sup>. Alfonso, quien aparece mencionado en 1803 como maestro de maquinaria del teatro de la Cruz de Madrid, había sido pintor en el teatro del Príncipe entre 1813 y 1818<sup>4</sup>. Trabajó de nuevo en el teatro de la Cruz, junto con Joaquín Llop, hasta 1823. En 1822, había solicitado del Ayuntamiento de Madrid que se le confirmase en el cargo de director de pintura y maquinaria de los teatros de la Príncipe y de la Cruz, con objeto de asegurar su jubilación, y en "premio de lo mucho que contribuyó á la defensa de la Nación en la guerra de la Independencia, y, sobre todo, en la toma del Retiro de Madrid por las tropas aliadas cuya efusión de sangre evitó, por el plano que remitió al Gobierno de Cádiz de la planta, alzado y secciones de cada fortificación, el que levantó con el mayor riesgo de su vida"<sup>5</sup>. Su solicitud no fue atendida, y tal vez por ello le hallemos, en 1824, buscando su acomodo en el teatro de Valencia.

<sup>1</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*, VIII-3, caja 2, legajo 18.

<sup>2</sup> *Diario de Valencia*, 18 de abril de 1824; Archivo de la Diputación de Valencia, *Fundación. Obras*, VIII-1, caja 3, legajo 36.

<sup>3</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*, VIII-3, caja 2, legajo 18, 1824.

<sup>4</sup> J. F. Ráfols, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pp.245-246.

<sup>5</sup> J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1923, p.99.

<sup>6</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*, VIII-3, caja 2, legajo 18, 1824.



El 27 de septiembre, Alfonso y Alós manifestaron haberse enterado "del arreglo de decoraciones y demás, que es preciso para este teatro" y, habiendo visto "con algun dolor que casi todo es informe y nada arreglado a lo que de bueno se hace en la Corte y otras Capitales de buen gusto", proponían hacer veinte decoraciones de "lienzo madera y pintado nuevo", catorce de ellas "para el servicio diario y las seis restantes para los teatros de grande espectáculo que las compañías quieran hacer por ajuste particular con ambos socios"<sup>6</sup>. Indicaban, asimismo, las obras que convenía hacer en el foso, así como en el escenario, "levantando las paredes á la altura de un telón para que puedan ocultarse las nuevas decoraciones sin detrimento de ellas por subir mal rolladas, con lo que estará el teatro bien servido en el ramo mecánico". También debían hacerse nuevas las jaulas donde se encerraban los bastidores, "para que salgan sin torpeza y con facilidad á la vista del espectador". En cuanto a la embocadura del escenario, manifestaban que debía repararse y "colocar otra segunda que manifieste el quadro oblico y pintoresco en las decoraciones que construyan de pintura"<sup>7</sup>.

A esta declaración de intenciones seguía un nuevo ataque a las decoraciones de Reig, a las que ya habían acusado de ser algo "informe y nada arreglado á lo que de bueno se hace en la Corte y otras Capitales de buen gusto". Alós y Alfonso se comprometían a hacer los "efectos que llaman mejoras de decoraciones, (...) respecto á que las viejas ni tienen orden ni perfeccion"<sup>8</sup>. Si el Hospital se hacía cargo de las obras necesarias en el escenario -esto es, levantar sus paredes, hacer el nuevo telar y el arreglo mecánico-, los demandantes solicitaban que se les concediese el arriendo del teatro por doce años; si las obras corrían por su cuenta, el plazo de concesión debería aumentar a catorce años. Acabado este período, la mitad de las ganancias se entregaría al Hospital. Por último, pedían ser reconocidos "por Pintor y tramoyista por todas las Compañías o empresarios" que se sucediesen en el teatro.

El tres de octubre, Alós y Alfonso reiteraron su propuesta de construir las veinte decoraciones "de Lienzos, Maderas, Pintados, Cuerdas y demas", así como de realizar las obras necesarias en el escenario "para que puedan ocultarse las nuevas decoraciones, y no haya en detrimento en ellas por subir mal rolladas, y de este modo siempre tendrá el gusto el publico de ver bien servido el teatro en el ramo

mecánico, ebitando enrredos, enganches, y otras fatalidades que suceden inevitables por su mala construccion, pues en tal caso suele echarse á perder un golpe de transformacion y quitar el lucimiento é ilusion de los espectadores". Se comprometían, además, a construir "todos los efectos que se llaman tripas de las decoraciones, nuebas, como son Albosque, Casas rústicas, cartagones de Monte, fuentes rústicas, Chozas, para salones, Puertas, Espejos, tocadores, y otras infinitas y muy necesarias largas de referir, y de un costo tan grande como las mismas decoraciones"<sup>9</sup>.

La Junta del Hospital, en sesión del seis de octubre, examinó las proposiciones de Alós y Alfonso, manifestando que, hasta el momento, la Junta "en nada se ha inmiscuido para el arreglo de los decorados teatrales, pues este ha sido cargo del Asentista segun capitulos de la contrata". Indicaban, asimismo, la inconveniencia de la oferta, puesto que, al tener el asentista del teatro que convenir con los dueños de las decoraciones el tanto anual que debía pagarles, se veía que "pondrán una ley al Asentista, pues de ningun modo puede serlo sin primero tener convenido con estos interesados, bajo de esse pie les queda á su favor el derecho de bajar el tanto del precio y resultará de ello que siendo como debe ser á su gusto bajara en mucho el arriendo de dicho teatro ó tal vez no se efectuará el convenio, y el Hospital se verá obligado á poner compañía comica". Respecto a su pretensión de ser reconocidos como pintor y tramoyista del teatro, se consideraba que el nombramiento de estos había sido siempre derecho "peculiar del Asentista y no del Hospital pues sabido es que las compañías comicas llevan consigo estos encargados". En conclusión, los comisionados del teatro, el marqués de San Joaquín y don Antonio Vives, consideraban que "deben desentenderse de las propuestas indicadas, y que los pretendientes podran acudir en su caso á los respectivos Asentistas, quedando el Hospital en la libertad que hasta aqui ha disfrutado"<sup>10</sup>.

Gregorio Reig, quien había recibido tan duras críticas de Alós y Alfonso, realizó una contraoferta el once de octubre de 1824, en la cual el tiempo

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, 27 de septiembre de 1824.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 3 de octubre de 1824.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 6 de octubre de 1824.



de explotación propuesto se reducía a diez años. Por boca de su apoderado y representante ante la Junta, Tomás Antonio Portocarrero, manifestaba que una de las desventajas de la oferta de Alós y Alfonso era “el no poderse saber si las decoraciones que le ofrecen seran ó no de mejor gusto y mas cumplidas que las que tiene Don Gregorio Reig”. Estas “están ya hechas, todos saben que son de buen gusto y duraderas, pues que no se hicieron por especulación si que con la idea de que el propietario había de quedarse siempre con ellas; y las que ofrecen hacer Don Anselmo Alfonso y Josef Alós no se sabe todavía de que clase serán”<sup>11</sup>.

Reig, respondiendo a las críticas que había recibido por, no siendo empresario, estar cobrando treinta y cuatro reales “por unos enseres nada decentes, quando las tres decoraciones mejores son del Hospital”<sup>12</sup>, alegaba, a través de su apoderado, que “Es falso que las tres decoraciones del Hospital sean tan las mejores que existen en el día, y también lo es que sean tan poco decentes las demas, y los Juegos del escenario propios de Reig”. Si estos enseres eran “tan malos y despreciables, ¿por qué Alós y Alfonso han pretendido comprarlos?”. Aducía también el testimonio de actores como Avecilla, Infantes y otros, que “los han visto y conocen su merito asi como otros conocedores en la pintura, y ellos pueden hablar”<sup>13</sup>. Los treinta y cuatro reales que cobraba por representación suponían en realidad un ahorro, puesto que la pretensión de Alós y Alfonso de ser contratados como tramoyista y pintor, respectivamente, resultaría mucho más gravosa para el Hospital.

El quince de octubre, Alós y Alfonso mejoraron su oferta, rebajando el plazo a nueve años, y explicaron pormenorizadamente las obras y decoraciones que planeaban hacer. Además de realizar diversas obras en el telar y el foso, y de renovar la primera embocadura del escenario, construirían una segunda embocadura nueva, “manifestando en unos intercolumnios la tragedia y Comedia, o bien la Istoria y el tiempo con los atributos que requiere cada Estatua sobre el sotabanco de esta perspectiva se pintara su correspondiente sofito manifestando un techo grabado del grueso que manifieste el dicho Intercolumnio”<sup>14</sup>.

En cuanto a las decoraciones que se comprometían a hacer, eran las siguientes: un salón corto con sus Puertas laterales y al foro fijas, para abrir y cerrar, con

ventanas, si se deseaba; un salón largo “con las tripas que en si pide como son Espejos Chimeneas francesas tocadores Puertas y otros que suelen pedir sin saber lo que son”; un bosque corto con puertas rústicas, bancos, peñascos, fuentes, árboles, estacadas y chozas; un bosque largo con “bajadas de Monte con sus Anillas tableros tabladillos para manifestar una Crecida colina”; una cárcel con rejas, calabozos, bancos de piedra y pilares para sujetar cadenas; la vista de una ciudad con torreones, baluartes, murallas y puertas practicables; una casa blanca con sus muebles; un jardín con fuente, canapés, estatuas, jarrones y árboles; una marina con barcos, muelle y torreones para el desembarco; un salón regio con trono, escalera y barandillas; un subterráneo con estatua, pira y ruinas; una calle corta y otra larga con puertas, tapias y rejas y, por último, un templo “magnifico con todo el orden de buena Arquitectura al gusto romano y aprobado por la Real Academia y de no estarlo no sirba el trato”. Del mismo modo, las seis decoraciones restantes, no especificadas en la lista, “seran echas con el mejor gusto para desempeño de las funciones de grande espectáculo”<sup>15</sup>.

¿Cuál fue el papel del Corregidor de Valencia en toda esta cuestión? La publicación del anuncio en el *Diario de Valencia*, “tan nuevo y tan inesperado”, sorprendió a la Junta del Hospital “y le llenó además de amargura al ver que los arrendadores querían separarse de lo contratado fundados en que no se cumplieran las condiciones contenidas en el contrato”<sup>16</sup>. Además de publicar el anuncio, el Corregidor decidió, por su cuenta, que se llevasen a cabo las transformaciones en el escenario y los decorados propuestos por Alós y Alfonso. Se basaba, para ello, en la Real Cédula de 27 de enero de 1824, la cual “dispone que puedan visitarse los teatros para que estén bien aderezados y con el decoro debido los escenarios”. No obstante, según alegaba la Junta, todo lo que se podía inferir de esta Real Cédula era que “el Juez Protector o el Subdelegado, tendrán autoridad para obligar al dueño del teatro, al receptor de sus utilidades, o al empresario á que mantenga el escenario con el decoro debido y aderezado

<sup>11</sup> *Ibid.*, 11 de octubre de 1824.

<sup>12</sup> *Ibid.*, legajo 19, 1825.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, legajo 18, 15 de octubre de 1824.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, legajo 20, 1826.



qual corresponde; pero no se infiere que pueda hacerlo por si mismo el corregidor á no ser que se niegue á verificarlo ó no se halle con medios para ello el que tenga obligacion de practicar la obra"<sup>17</sup>.

Lo que se suscita, en esencia, es un conflicto entre el Juez subdelegado de teatros, Corregidor de Valencia, y el Hospital, tendente a dilucidar a quién corresponde la iniciativa en mudar decoraciones. La Junta del Hospital, además de manifestar su interés "en sostener el actual Escenario por el derecho que alega de estar a su cargo la Administracion del teatro", aducía que, según el contrato de arrendamiento del mismo, correspondía al asentista "costear todas las mutaciones ó decoraciones del teatro; y por esta razon entiende (...) que las propuestas de otras decoraciones ó enseres que intenta verificar el Caballero Corregidor como Juez Subdelegado de Teatros (...) no deben tener lugar"<sup>18</sup>. El interés del Hospital por mantener el escenario tal como se hallaba se fundamentaba en razones económicas: si bien era cierto, reconocía, que el escenario tenía que estar aderezado con decoro, esto debía ser acorde "á los productos del teatro mismo; y á las circunstancias de la poblacion en donde se halle situado: porque uno debe ser el escenario en Madrid y otro en Valencia: y seria injusto ciertamente que en un teatro pequeño y de productos muy tenues, se quisiese competir con los teatros de la Corte donde son mayores los productos y en donde por todos titulos deve haber en este punto el posible lujo y magnificencia"<sup>19</sup>.

Todas las protestas del Hospital resultaron inútiles, ya que el Corregidor dispuso, el diez de octubre de 1826, que las obras se llevaran a cabo, y que fuesen encargados de las mismas José Alós y Juan Anselmo Alfonso<sup>20</sup>. Tomás Antonio Portocarrero, en nombre de la Junta del Hospital, adujo entonces el poco tiempo que restaba para finalizar la temporada, preguntándose "quales son las innovaciones que podran hacerse en el corto tiempo que ya queda del presente año comico ni quales las ventajas que resultaran al publico del nuevo escenario que dificilmente podra estar concluido antes de Carnaval"<sup>21</sup>. Manifestaba también el interés del Hospital en que la obra se llevase a cabo "con la debida economia y con justa correspondencia á los productos del teatro"<sup>22</sup>.

El pleito continuó, adquiriendo tintes de extrema dureza en una nueva carta de Portocarrero. En

ella, acusaba al Corregidor de proteger "á bandera descubierta á Jose Alos y Anselmo Alfonso, unicos motores de los daños y perjuicios que ha sufrido y esta sufriendo"<sup>23</sup> el Hospital. Estos hombres, "que contaban sin duda con la proteccion del subdelegado", al no haber podido conseguir, en la subasta celebrada en febrero, "el remate á su favor por el precio bajo en que deseaban obtener el teatro", buscaron otro medio para derribar a la empresa y "hacerse dueños del teatro y perpetuarse en los destinos de Pintor y tramoyista durante su vida y con perjuicio de los que actualmente ejercen y han ejercido estos destinos con aceptacion del publico, y cohartando tambien la libertad del Sto. Hospital y los empresarios para que no pudieran en adelante valerse de otros pintores y tramoyistas mas habiles, y que asi decayese el merito de los espectaculos y el valor de las representaciones". Al intervenir el Corregidor, ya había sido firmada la contrata con José Quinzá y Manuel González, por cuatro años, "siendo condición expresa de aquella, que seria cargo del empresario ó asentista costear todas las mutaciones ó decoracion de los teatros". Por ello, o se anulaba la escritura, o se rechazaban las proposiciones de Alós y Alfonso. En cuanto a la calidad de las decoraciones que se presentasen en el teatro, Portocarrero creía, con cierto optimismo, que ya "el empresario tendria buen cuidado de llamar la concurrencia con decoraciones vistosas pues estribaba en ello su interés y su ganancia"<sup>24</sup>.

A continuación, se enumeraban las irregularidades cometidas por el Corregidor, quien, no solo no prestó atención, en su momento, a las protestas del Hospital, sino que tampoco lo hizo al escrito que habían presentado, en agosto de 1824, "Don José Vicente Pérez y Don Jose Sedó Pintor y tramoyista que eran respectivamente del teatro cómico", escrito en el cual ambos manifestaban su deseo de mejorar las proposiciones que se hubiesen hecho, hasta el momento, "relativas al decoro y mejoramiento de aquel teatro Cómico". Para ello, habían solicitado,

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, legajo 19, 1825.

<sup>19</sup> *Ibid.*, legajo 20, 1826.

<sup>20</sup> *Ibid.*, legajo 21, 1827.

<sup>21</sup> *Ibid.*, legajo 20.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Fundación. Obras*, VIII-1, caja 3, legajo 36, 1826-27.

<sup>24</sup> *Ibid.*



en la Escribanía de teatros, que se les informase acerca de esas proposiciones, sin conseguirlo. Tras repetir su solicitud el ocho de agosto, "manifestaron que segun habian llegado á entender D. Anselmo Alfonso y José Alós habian ofrecido hacer un teatro nuevo y darlo por veinte y cuatro reales diarios admitiendoseles en la clase de Pintor y tramoyista con el diario que les correspondiese". En su opinión, esta oferta era "en extremo desventajosa" para la empresa y para el propio Hospital, pues "unidos los sueldos de Pintor y tramoyista á los veinte y cuatro reales resulta un diario de 70 á 80 reales", cuando lo usual era pagar, por todos los gastos, 44 reales, "porque el mismo que daba el teatro, por este precio pagaba tambien de su cuenta tramoyista y Pintor sin que el sueldo de estos saliese ni del fondo de compañía ni de las del Sto. Hospital".

La propuesta de Alós y Alfonso resultaba más gravosa aún, por cuanto no eran veinticuatro los reales solicitados, sino treinta y cuatro, de modo que de ella dimanaban perjuicios para el Hospital, la empresa -representada por Quinzá y González- y los antiguos pintor y tramoyista, con quienes "el Corregidor olvido tambien los principios mas obvios de derecho y negando la solicitud tan justa que le habian hecho (...) obligó á estos á que hiciesen proposiciones sin saber aun cuales eran las que se habian hecho por otros licitadores, y contra el orden de la subasta". No contento con esto, el Corregidor pasó las diferentes propuestas recibidas -esto es, la de Alós y Alfonso, por una parte, y la de Pérez Vela y Sedó, por otra- a dos profesores de pintura y arquitectura, para que, después de haberlas examinado, dictaminaran cuál de ellas era la más apropiada. Portocarrero alegaba que estos profesores, "por muy superiores que fuesen en su profesión", podían opinar tan solo en lo referente a "cual obra era más sólida ó de mejor gusto", pero no en lo relativo a las ventajas que reportaría al Hospital. La obra "de mejor gusto" podría estar fuera del alcance de esta institución, y no corresponder, además, "á los escasos productos del teatro de Valencia"<sup>25</sup>. La conclusión de estos profesores fue que, "para el buen aspecto del publico y decoro del teatro serian mejores unas decoraciones nuevas arregladas al arte y al gusto moderno que eran las que ofrecian D. Anselmo Alfonso y José Alós", pero, según Portocarrero, dado que tales decoraciones "no las presentaban ya hechas para que los peritos juzgasen, facil es de inferir que su juicio tiene poco valor en lo legal pues se fundó en un supuesto que

aun no existe: á saber, que las decoraciones fuesen del mejor gusto y con arreglo al arte". Y aunque en efecto lo fuesen, remata el representante de la Junta, cabría preguntarse si "seria conveniente ó si podria producir ventajas al Sto. Hospital que se hiciesen unas obras tan costosas"<sup>26</sup>.

El Hospital había sido acusado de estar protegiendo a Gregorio Reig, sin tener en cuenta que siempre había sacado a subasta el teatro, incluyendo en él las decoraciones, ya que al mismo empresario le interesaba "tenerlas bien acondicionadas para conseguir mayores utilidades". En cuanto a la Real Cédula de 1824, Portocarrero insistía en la tesis de que no se decía en ella "que los teatros esten decorados con lujo, sino solo que esten aderezados, circunstancia que tubo bien cuidado mi principal de hacer expresar en la Escritura de arrendamiento dejándolo a cargo del asentista y prohibiendo que pudiera hacer decoraciones de papel calado, barniz aguarrás, ni otros combustibles"<sup>27</sup>.

La pugna continuó, en estos términos, hasta llegar al Consejo Real y Supremo de Castilla. El 29 de diciembre de 1827, don Tadeo Ignacio Gil, del Consejo de S.M., en el Real y Supremo de Castilla, Corregidor de la Villa de Madrid, Juez Protector de los teatros del Reino, dispuso lo siguiente: "Se revoca el definitivo apelado que proveyó el Subdelegado del teatro de Valencia en 10 de octubre de 1826 y declara que el gobierno puramente economico de los intereses y teatro de dicha Ciudad de Valencia toca a la Junta de administracion del Hospital, sin perjuicio de que en caso de no tener este aderezado y reparado el teatro qual corresponde, pueda visitarle el Subdelegado obligando á dicha Junta a que practique las obras necesarias, y en su defecto ejecutarlas á costa de la misma"<sup>28</sup>.

Unos meses después, se publicó la lista de las compañías del teatro de Valencia para el año cómico 1828-29. El autor era José Quinzá; el director de escena, Ángel López; el tramoyista, José Alós, y Anselmo Alfonso el pintor y director de la maquinaria. Junto con estas listas, se anunciaba al público

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*, VIII-3, caja 2, legajo 21, 1827.



que, "para el mayor lucimiento de las funciones teatrales, el escenario es todo nuevo, y pintado por D. Anselmo Alfonso"<sup>29</sup>. Juan Anselmo Alfonso y José Alós habían conseguido su propósito de trabajar en la Botiga de la Balda. Ya en 1826, y siendo todavía pintor de la misma Pérez Vela, Alfonso presentó una decoración nueva para la comedia *El escultor y el ciego*<sup>30</sup>. A partir de 1828, ya como pintor y director de maquinaria del teatro, fue presentando sus obras. Entre las nuevas decoraciones, de su mano, que se estrenaron en el escenario de la Balda, el *Diario de Valencia* reseña las siguientes: una decoración de cárcel, muralla y vista de ciudad para el melodrama *El asesino generoso y el grabador de Ostende*; para la obra, del mismo género, *El sueño o la capilla de Glestorn*, una "decoración nueva gótica que figura la capilla con varias ruinas y sepulcros"<sup>31</sup>; para el baile general *Amor vengado o el poder de Venus*, una decoración que representaba el templo de esta diosa, y, para el baile *Pablo y Virginia*, una "brillante decoración de los barcos destrozados por la tempestad y demas que requiere"<sup>32</sup>.

En las listas de las compañías de la Botiga de la Balda correspondientes a las temporadas 1828-29, 1830-31 y 1832-33, figura Juan Anselmo Alfonso como pintor y director de la maquinaria. En 1832, al inaugurarse el nuevo coliseo de Valencia, en la calle de las Barcas, Alós y Alfonso seguirían ejerciendo las funciones de maquinista y pintor, con un sueldo de cuatro mil reales anuales para cada uno de ellos<sup>33</sup>. Alfonso permanecería en el Principal hasta 1834, cuando fue reemplazado por José Vicente Pérez Vela; en cuanto a José Alós, seguiría siendo su tramoyista de forma vitalicia e, incluso, hereditaria, por cuanto el apellido Alós se perpetúa en el teatro Principal hasta entrado el siglo XX.

En 1853 todavía se recordaban con aprecio, "por su mérito indisputable"<sup>34</sup>, las decoraciones de Anselmo Alfonso que se conservaban en el Principal. ¿En qué sentido estas decoraciones que Alfonso se comprometía a realizar, a mediados de los años veinte, estaban "arregladas al orden y al gusto moderno"? ¿Qué es "lo moderno" en 1824? ¿Qué es lo que se está haciendo, en esos momentos, "en la Corte y otras Capitales de buen gusto"<sup>35</sup>?

En los teatros de Madrid y de Barcelona se encuentran trabajando artistas italianos, como los hermanos Tadei, Giuseppe y Francesco Lucini o Cesare

Carnevali. Antonio María Tadei, presente en España desde finales del siglo XVIII, representaba la corriente de pintura escénica ilusionista de tradición italiana, de gran arraigo en nuestro país, y que gozaba de un éxito superior al de la corriente más clasicista. En Barcelona se hallaban, desde 1800, Giuseppe Lucini y Cesare Carnevali, a quienes vino a sumarse en 1814 Francesco, hermano menor del primero: en 1819, le hallamos formando parte de la compañía del teatro de Barcelona<sup>36</sup>. El mayor de los Lucini, Giuseppe, formado en la tradición barroca de los Bibiena y Galliari, había asimilado una fuerte influencia neoclásica. Carnevali, quien había colaborado con Pietro Gonzaga en el Teatro Imperial de San Petersburgo, fue maestro, en Barcelona, de Bonaventura Planella y Pau Rigalt. Sus enseñanzas y sus trabajos escenográficos, aunque básicamente inscritos, como los de Lucini, en la tendencia neoclásica, introducían planteamientos de tintes más románticos, tanto en la temática como en el clima general de las obras.

En Madrid trabajaban también otros artistas, como Joaquín Llop, discípulo de Tadei, quien avanzó más en el sentido del carácter romántico de sus escenografías, y José Ribelles Helip, ambos bien conocidos por Anselmo Alfonso, ya que habían coincidido en numerosos trabajos. Ribelles, fiel inicialmente al clasicismo barroco de Vicente López, realizó algunos trabajos de cierta inspiración neoclásica, como los telones de boca para los teatros de la Cruz y del Príncipe, aunque pronto incorporó algunos elementos que permiten hablar de una transición hacia el romanticismo, como son su preocupación por captar la atmósfera y reproducir los reflejos de la luz. En este sentido, cabe destacar la influencia que sobre estas inquietudes ejercería la litografía, técnica determinante en la concepción del paisaje romántico, y de la cual Ribelles fue uno de sus primeros experimentadores, en España. Fuera de esta, en una capital de tanta importancia artística y teatral como es

<sup>29</sup> *Diario de Valencia*, 7 de abril de 1828.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 6 de junio de 1826.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 21 de junio de 1828.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 2 de enero de 1831.

<sup>33</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Fundación. Obras*, VIII-1, caja 3, legajo 38.

<sup>34</sup> *Diario Mercantil*, 14 de abril de 1853.

<sup>35</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*, VIII-3, caja 2, legajo 18.

<sup>36</sup> *Diario de Valencia*, 21 de abril de 1819.



París, podían apreciarse, ya hacia 1822, los primeros atisbos de romanticismo en la escenografía, aunque esta tendencia no se afirmaría con fuerza hasta 1830. Entre los escenógrafos que trabajaban en esos años en los coliseos parisinos, se encuentran Isabey, Ciceri, Daguerre, Lebé-Gigun, etc.

Si era esto lo que de bueno se hacía "en la Corte y otras Capitales de buen gusto", ¿qué es, pues, "lo moderno"? No puede hablarse, en ningún caso, de un neoclasicismo rígido -ni siquiera en Barcelona, donde esta tendencia tuvo un arraigo mucho mayor que en Madrid y otros puntos de España-; ni, mucho menos, de romanticismo. Sí, en cambio, de un academicismo que incorpora, en algún caso, ciertas influencias neoclásicas, siempre matizadas, y apunta, incluso, algunos elementos más próximos al romanticismo. ¿A qué se oponen estas nuevas corrientes que configuran el "gusto moderno"? ¿Qué es lo viejo, lo "informe", lo carente de gusto, orden y perfección: es decir, todos los defectos que se atribuyen a las decoraciones de Reig? Probablemente, las formas tardobarrocas presentes aún en Valencia, a las que se opone el clasicismo académico, triunfante al fin y vigente hasta su crisis, a mediados de siglo.

Recordemos las apelaciones a la Academia, por parte de Alfonso: entre otras decoraciones, proponía realizar la de un templo "magnífico con todo el orden de la buena Arquitectura al gusto romano y aprobado por la real Academia, y de no estarlo no sirba el trato"<sup>37</sup>; fueron dos profesores de pintura y arquitectura quienes dictaminaron que las decoraciones de Alfonso eran superiores a las de Reig, por estar "arregladas al arte y al gusto moderno"<sup>38</sup>. Es decir, frente a las obras de Reig, muy probablemente entroncadas con la tradición barroca autóctona, Alfonso representaba una corriente que cabe adscribir al academicismo clasicista, y que podría mostrar algunos atisbos tanto neoclásicos como románticos, según la obra de la que se tratase.

<sup>37</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*, VIII-3, caja 2, legajo 18.

<sup>38</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, *Fundación. Obras*, VIII-1, caja 3, legajo 36.

## B I B L I O G R A F Í A

### FUENTES DOCUMENTALES:

- Archivo de la Diputación de Valencia, secciones de *Arrendamientos* y *Fundación. Obras*.

### FUENTES HEMEROGRÁFICAS:

- *Diario de Valencia*, 1819, 1824, 1826, 1828
- *Diario Mercantil de Valencia*, 1853

### IMPRESOS:

- MUÑOZ MORILLEJO, J. *Escenografía española*, Madrid, 1923
- RÁFOLS, J.F., *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954







**RECENSIONES**







## RECENSIONES DE LIBROS

Por

JAVIER DELICADO

Historiador del Arte

**AA. VV.: Carolus.** (Catálogo de la Exposición que bajo el mismo título se celebró en el Museo de la Santa Cruz, de Toledo, desde el 6 de octubre de 2000 al 12 de enero de 2001). Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 575 páginas + numerosas ilustraciones en color.

En el magnífico marco renacentista que depara el extinto Hospital de la Santa Cruz y museo homónimo, de la Toledo que fue capital imperial, ha tenido lugar en el umbral del tercer milenio la gran exposición **Carolus**, dada a significar la riqueza artística (que lo es mucha) de la España del siglo XVI del emperador Carlos V, en la que el nuevo lenguaje llegado de Italia iba a fundirse en los reinos de España con la influencia de los Países Bajos, que desde el siglo anterior había fecundado las distintas escuelas castellanas y aragonesas. Así, retratos del César Carlos y de miembros de la Casa Real, tablas flamencas, trípticos, óleos de los más afamados artistas, dibujos, medallas, tallas y grupos escultóricos, alabastros policromados, bustos en mármol, tapices, armaduras, custodias, libros y manuscritos en pergamino, plantas y alzados de edificios regios, obras en su mayoría provenientes de museos y bibliotecas europeas (particularmente de Austria, Holanda, Bélgica y Alemania), y de fondos y colecciones españolas (Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Museo de América), conformaron el amplio espectro de la excepcional muestra.

Dicha exposición ha sido organizada por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y ha contado con la colaboración del Museo Nacional del Prado, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Ayuntamiento de Toledo, y el patrocinio de la Fundación Caja Madrid.

Con motivo de la misma, ha sido publicado un

impresionante catálogo bajo el mismo título, que reúne el «corpus» de las obras presentes en la exposición, de la que han sido comisarios **Johan van de Wiele**, **Weenzel Jacob**, **Wilfried Seipel** y **Fernando Checa**, y en el que han participado eminentes profesionales de la historia del arte en la redacción de los textos y de las fichas catalográficas de las obras.

El Catálogo (que incluye en sus preludios diver-



sos textos institucionales) viene precedido de una introducción histórica, a cargo de **John Elliot**, en la que relata las profecías surgidas en torno a la figura regia de Carlos V y los hechos que acontecieron durante su vida, que se magnificaron al ser contados, «**construyendo** –como destaca el autor– **una serie**



**de imágenes que acabarían por grabarse en la conciencia colectiva de Europa».**

A continuación, se destaca el importante ensayo de **Fernando Checa**, titulado «Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI», que subraya como es en época reciente cuando se sitúa el interés de los historiadores por trazar el perfil cultural y artístico del Quinientos. Al respecto, refiere el investigador que la Exposición «Carolus» pretende explicar el proceso de invención de la imagen artística del emperador desde su nacimiento hasta su muerte, que desembocaría en una especie de soporte ideológico –el poder de la imagen–, a pesar del desinterés del monarca por el arte, que contrasta con la abundante serie de representaciones del mismo «a la romana», ampliamente difundida en lienzos (Tiziano se afirmó como el primer pintor de Carlos V), bustos en bronce, medallas conmemorativas y grabados.

Seguidamente, **Krista de Jonge** basa su estudio en «Las empresas arquitectónicas del emperador y de su corte en los Países Bajos. El contexto europeo». En el mismo, son tratados diversos aspectos de la arquitectura de la corte en los Países Bajos durante la vida de Carlos V y se profundiza en las residencias que pertenecieron a los duques de Borgoña en Flandes, luego heredadas por el emperador, destacando, a la vez, la importante figura del arquitecto Jan Mone en su tiempo, introductor del primer renacimiento. De igual modo, son analizados los intercambios internacionales habidos entre España, Flandes y Génova en el ambiente de la corte, en el período comprendido entre 1530 y 1540, así como la presencia del arquitecto Jacques du Broeucq, al servicio de la reina María de Hungría, en dependencias del castillo de Boussu y del palacio de Binche, donde emplea obra «a la romana» y órdenes clásicos procedentes del repertorio italiano.

**Martin Warnke** centra su investigación en el «Retrato de Martín Lutero, realizado durante su vida», incidiendo en la imagen del monje agustino reformista –que fue censurado de hereje– que apareció reproducida por vez primera en 1520 en un grabado de Lucas Cranach y las diversas adaptaciones sacralizadas «a lo Gregorio Magno» que luego tendría este retrato, a través de los grabadores Hans Baldung Grien y Hierónimus Hopfer, creándose a partir de 1532 un estereotipo del retrato de Lutero

que tendría en siglos venideros una gran aceptación en iglesias y hogares alemanes.

**Silvia Ferino-Pagden** incide en «La imagen ideal y «natural» del poder: Los retratos de Carlos V por Tiziano». En el estudio la autora pone de manifiesto la predilección que Carlos V sentía por Tiziano como retratista y por toda su concepción artística. El artista italiano recurrió a todas las posibilidades disponibles en el arte del retrato y las utilizó al servicio absoluto de Carlos V, efigiándolo en todas las posturas, tanto de pie o sedente de cuerpo entero, como de tres cuartos o doble junto a su esposa, para culminar en el celebrado retrato ecuestre de «El emperador Carlos V en la batalla de Mühlberg».

**Marta Carrasco Ferrer** analiza «Carlos V en Roma: El triunfo de un nuevo Escipión». En este contexto la autora analiza la gesta del conquistador romano Publio Cornelio Escipión en la batalla de Zama contra el ejército cartaginés y la posterior celebración con grandes festejos de su triunfo a su regreso a Roma, comparándola con la gran campaña que inició el «miles Christi» y emperador Carlos V contra el Islam, quien tras la toma de Túnez, regresó triunfante y victorioso al Reino de Nápoles y también a Roma, ciudad ésta última en la que fue ampliamente agasajado en honores por el Papado, destacando toda la pompa que al efecto se preparó (arquitectura efímera).

**Miguel Falomir Faus**, en «La imagen del pintor en la España de Carlos V», profundiza en la figura de Alonso de Berruguete, «pintor del rey» formado en Italia, que obtuvo un gran reconocimiento social y fue citado por Vasari; sin embargo –y según el autor–, eran muchos otros los artistas de los que se carecen de noticias puntuales, así como acerca de su organización en talleres, cofradías de oficios y colegios (celebrados los de Barcelona y Valencia) que les llevaría en algunas ciudades al asociacionismo pictórico, organizándose para defender intereses comunes, estableciendo unas normas que rigiesen el funcionamiento interno de la profesión y quedando la formación intelectual de cada uno confiada a la iniciativa de cada cual; tema que tan solo es conocido por cartillas, correspondencia o diarios de artistas. Tan solo hallamos dos críticos, Felipe de Vergara y Gonzalo Fernández de Oviedo.



**Palma Martínez-Burgos García** centra su investigación en «Espejos, peregrinaciones y otras metáforas en la iconografía devocional del siglo XVI (1520-1558)», poniendo de relieve que tanto el contenido devocional como la literatura que lo encauzó propiciaron un tipo de imagen que intentó poner los hechos, las cosas y las ideas «delante de los ojos», sobre todo a través del realismo flamenco, tal y como recuerda el tratado de Francisco de Holanda.

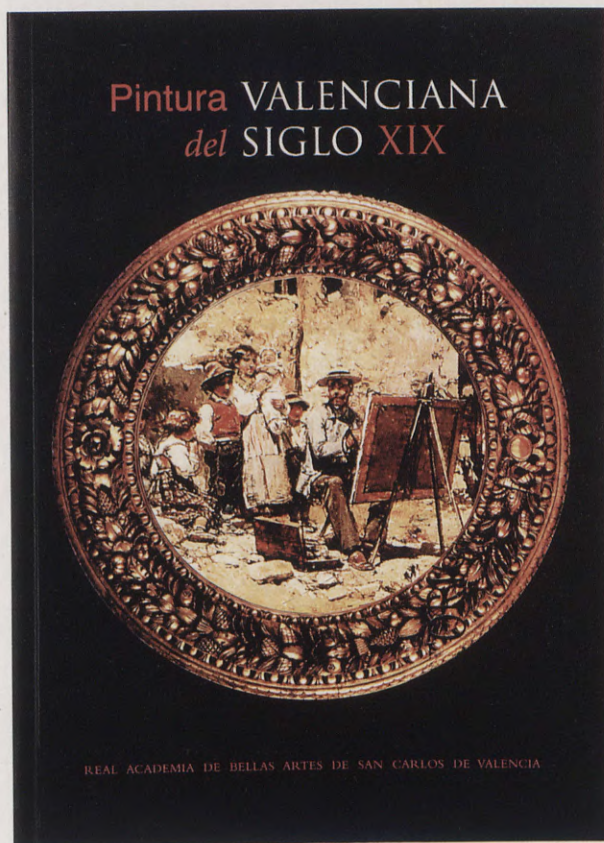
**Pilar Silva Maroto** incide en la «Pintura y sociedad en la España de Carlos V», capítulo que viene dedicado a la significación que tuvo el monarca y los miembros de su familia y de su corte en el desarrollo de la pintura española entre 1516 y 1548, y en el tipo de obras que se importaron, abundando también en los promotores, coleccionistas y miembros de la sociedad española, que compraron o recibieron pinturas como presente, sin olvidar tampoco la función y uso que hicieron de ellas.

Y **Jesús Sáenz de Miera** versa sobre «El retiro del emperador», tras su abdicación, al monasterio jerónimo de Yuste y del por qué de la elección de su recogimiento en una de las Casas de la referida Orden, partiendo de noticias recogidas por Fray José de Sigüenza, Gachard y otros autores.

Prosigue a los estudios presentados de los referidos profesionales, el **Catálogo** de las piezas ofrecidas en la muestra, agrupadas en cinco grandes áreas temáticas según secuenciación cronológica, dedicadas a «El origen de la imagen de Carlos V» (con texto introductorio de Fernando Checa), «La España que recibió Carlos V» (con preámbulo de Pilar Silva Maroto), «La cuestión de las imágenes» (id. de Fernando Checa), «Arte del Renacimiento en la España de Carlos V» (con notas de Miguel Falomir Faus), «La internacionalización del gusto de la nobleza española» (id.), «Los años heroicos» (a cargo de Fernando Checa), «Hacia una piedad reformada» (con preámbulo de Palma Martínez-Burgos) y «Europa en conflicto» (con textos de Fernando Checa); catálogo que registra 327 fichas catalográficas, redactadas por los especialistas Johannes Auesperg, Jutta Baumel, Christian Beauford-Spontin, Joaquín Bérchez, Paz Cabello Carro, María Carrasco Ferrer, Fernando Checa, Miguel Ángel Elvira Barba, Miguel Falomir Faus, Silvia Ferino-Padgen, Bart Fransen, Carmen García Campa, Fuensanta García de la Torre, Juan Luis González García, José Antonio González Suárez, Ramón González Ruiz, Eva Irblich, Javier Krahe,

Fernando Llamazares Rodríguez, Matteo Mancini, Palma Martínez-Burgos García, Rodolfo Núñez de las Cuevas, Ena Nyerges, Ana Pernia, María Jesús Sánchez Beltrán, Karl Schültz, Pilar Silva Maroto, Alvaro Soler del Campo y Alexandre Vanautgaerden, antecedendo a las referidas fichas agrupadas según temática, diversos estudios de carácter histórico, a cargo de Fernando Checa, Pilar Silva Maroto, Miguel Falomir y Palma Martínez Burgos.

Un gran aparato documental, de referencias bibliográficas sobre las obras expuestas y exposiciones en las que han estado presentes, cierra este importante Catálogo, que se acompaña de la correspondiente relación de créditos fotográficos y que ha sido impreso muy dignamente por Tf. Artes Gráficas.



*AA.VV.: Pintura Valenciana del siglo XIX. (Ciclo de conferencias pronunciadas en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el curso académico 1998-1999, coordinado por Salvador Aldana Fernández). Valencia, Real Academia de Bellas Artes de*



*San Carlos, 2001. 299 páginas + varias ilustraciones en color.*

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos organizó durante el curso académico 1998-1999 un ciclo de conferencias, coordinado por el profesor **Dr. Salvador Aldana Fernández**, dedicado a «La Pintura Valenciana del Siglo XIX», a cargo de eminentes especialistas sobre Arte Valenciano, que daba a conocer, al público en general y a los estudiosos en particular, la riqueza de los fondos artísticos de la Institución que forman parte de sus colecciones y que se exhiben en el Museo de Bellas Artes de Valencia, provenientes, en gran medida, de donaciones de académicos y de particulares. Las ponencias presentadas en dicho ciclo ven ahora la luz a través de la monografía que presentamos, que ha contado con el patrocinio de la propia Academia.

Diversos son los historiadores del arte español que participaron en el Simposium y se dan cita en el volumen de referencia:

**Francisco José León Tello**, Catedrático de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid y Académico de Número, analiza «La estética del siglo XIX en los pintores de la Escuela Valenciana», a través de la diversidad ideológica en el pensamiento de los artistas de la época, entre otros, Francisco Javier Amérigo, Emilio Sala, José Garnelo, Salvado Martínez Cubells, Antonio Muñoz Degraín e Ignacio Pinazo, que queda manifiesto en los discursos y escritos que nos han legado, con reminiscencias románticas e idealistas.

**Rafael Gil Salinas**, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universitat de València, profundiza en la figura de «Manuel Montesinos y su colección artística en la Valencia del siglo XIX», conjunto de 273 pinturas de más de cien artistas que formaba parte de la colección privada más importante del Ochocientos valenciano -conocida por *catálogo impreso*-, y sobre la cual el autor ya hizo una valoración de conjunto en la obra titulada *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días* (Valencia, 1994).

**Salvador Aldana Fernández**, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, centra su estudio en los «Pintores valencianos del XIX en algunas donaciones a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», incidiendo particularmente en

los legados Alcayne-Catalá, Benlliure, Goerlich-Miquel (en el que se hallan acuarelas y óleos de Manuel Benedito, los Benlliure, Cabrera Cantó, Roberto Domingo,...) y el importantísimo del pintor Antonio Muñoz Degraín (51 lienzos debidos a su mano), todos formando parte del acervo académico que enriquece sus colecciones.

**Francisco Javier Delicado Martínez**, Profesor de la Universitat de València y Académico Correspondiente, aporta interesantes noticias sobre «Dos legados de pintura valenciana del siglo XIX a la Real Academia de San Carlos: Las donaciones de Ignacio Tarazona y de José Puig», en los que hallamos obras de Goya (dos «Juegos de Niños»), el «Autorretrato» de Manuel Benedito, y varios óleos de Joaquín Agrasot, Antonio Fillol, Mariano García Más, Vicente March e Ignacio Pinazo, entre otros artistas.

**Asunción Alejos Morán**, Profesora Titular de la Universitat de València y Académica Correspondiente, profundiza en «La pintura religiosa de los Benlliure», artistas valencianos que han configurado toda una etapa histórica de nuestro arte. La autora incide en la importante donación que en 1932 realizó a la Academia el pintor José Benlliure, de la que era Presidente, consistente en diversas obras, entre ellas algunas de carácter religiosa, para las que establece cuatro grandes líneas temáticas: lo tangible, que integraría los escenarios del hecho religioso (iglesias y calvarios); lo santo (pinturas de mística franciscana); y lo fantástico y apocalíptico (escenas de un mundo visionario, de cadencias norrománticas derivadas de la pintura de historia).

**Francesc Fontbona de Vallescar**, Académico de Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, estudia a los «Pintores valencianos ochocentistas en Cataluña», poniendo de relieve la relación artística entre Valencia y Cataluña en la época del academicismo, a través de las personalidades del grabador Pascual Moles y de los pintores valencianos Vicente Rodes (un gran retratista establecido en Barcelona en 1812), Joaquín Agrasot (amigo de Mariano Fortuny), Francisco Miralles (pintor de la alta burguesía), entre otros, vinculados en su mayor parte al mundo del arte oficial, sobre todo durante la primera mitad del siglo XIX.

**Manuel García Guatas**, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, trata



acerca de «La pintura valenciana y su influencia en pintores aragoneses: Mariano Barbasán», destacando la presencia en Zaragoza de los pintores valencianos José González Martínez y Elías García Martínez y, en recíproca correspondencia, la del pintor Mariano Barbasán en Valencia como alumno de la Academia de San Carlos y su estrecha amistad con Joaquín Sorolla y Salvador Abril, así como de su estancia como pensionado en Roma, donde trabó relación con los Benlliure, José Garnelo y otros. García Guatas concluye con un amplio capítulo dedicado a la luz y el color en la pintura de Barbasán.

Y **Wifredo Rincón García**, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Director del Instituto Diego Velázquez, habló de «Francisco Pradilla y Joaquín Sorolla. Vidas paralelas». El autor, en su investigación, incide en la estancia como becados de ambos artistas en Roma y de su íntima relación, que luego proseguirá cuando Pradilla se haga cargo en Madrid de la dirección del Museo del Prado, y ciudad en la que abriría estudio el pintor Joaquín Sorolla; amistad que se pone de manifiesto a tenor de la correspondencia conservada, destacando, además, la trayectoria de ambos vates en la pintura de historia, el retrato y el paisaje, la de dos artistas de vidas afines.

Como recuerda el Dr. Salvador Aldana en los preliminares de la presente obra (que recopila el referido ciclo de conferencias), adentrarse en sus páginas constituye un verdadero deleite por lo que tienen de puesta al día de aspectos científicos de la gran pintura del siglo XIX, un segundo Siglo de Oro del Arte Valenciano, menos conocido de lo que se merece.

La edición ha corrido a cargo de la **Real Academia de Bellas Artes de San Carlos** y la impresión, muy cuidada, ha sido llevada a cabo por la **Editorial Pretextos**, que ha contado con el asesoramiento en la maquetación del Académico de Número **Antonio Alegre**, que se enriquece con numerosísimas ilustraciones en color de los óleos y de las acuarelas de los pintores que son objeto de un estudio muy pormenorizado.

---

AA. VV.: *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*. (Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, comisariada por la Dra. Carmen



TRATADOS DE ARQUITECTURA  
DE LOS SIGLOS XVI-XVII

Rodrigo Zarzosa). Valencia, Generalitat Valenciana, 2001. 490 páginas + numerosas ilustraciones en blanco y negro.

Importante exposición ha sido la celebrada en las salas del Museo de Bellas Artes de Valencia, durante los meses de abril y septiembre de 2001, dedicada a los **Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII**, pertenecientes a los fondos de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València, comisariada por la Dra. Carmen Rodrigo Zarzosa y organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y la Subsecretaría de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana.

Con motivo de dicha exposición ha sido publicado un grueso catálogo, en edición bilingüe (castellano y valenciano), magníficamente editado en los talleres La Imprenta Comunicació Gràfica, que recoge y analiza las obras sobre tratadística, publicadas en italiano e impresas casi todas en Venecia durante los siglos XVI y XVII, exhibidas en la muestra, y en el que han participado diversos especialistas de la historia de la arquitectura, siendo dos las grandes áreas de estudio: una primera, dedicada a la tratadística de la arquitectura y la perspectiva, y una segunda, que



recoge el repertorio de las obras presentadas en la exposición.

La primera parte del catálogo se inicia con el capítulo dedicado a «Los tratados de Arquitectura. Su valoración y trascendencia», a cargo del **Dr. Fernando Chueca Goitia**, Catedrático Emérito de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, quien trata de los artífices Marco Vitrubio Polión, León Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi y Giacomo Barozzi «Vignola», y de la incidencia que sus libros de tratados tuvieron en España, a través de las diferentes ediciones y traducciones publicadas durante el Renacimiento; autores que deseaban resucitar el arte de los antiguos, a través de la doctrina y estética de una nueva arquitectura.

El profesor de la Universitat de València **Dr. José Luis Jiménez Salvador**, seguidamente, aborda «El resurgimiento de la Arquitectura Romana de los siglos XVI y XVII» incidiendo en la reconstrucción de la topografía antigua de Roma a la luz de la arqueología, cuyos vestigios comenzaron a ser objeto de alguna atención en el siglo XI en los «Mirabilia Urbis», considerados como la primera guía de la Roma antigua y utilizados hasta bien entrado el Renacimiento. También, la búsqueda de textos antiguos, compaginada con las descripciones de monumentos en las décadas centrales del siglo XV, tendría como principal artífice a Flavio Biondo, autor de la obra «Roma Instaurata», que ofrecía un completo estudio de la topografía de Roma; y, dentro de esa labor de testimonios del pasado, la recuperación definitiva de la obra de Vitrubio «De architettura libri dicem» (s.I a.C.) representará un hecho de importancia trascendental para las futuras generaciones de la arquitectura, una de cuyas copias manuscritas se conserva en la Biblioteca General de la Universitat de València, incluida en la exposición. De igual modo, la relación de Alberti con el tratado vitrubiano y la propia observación de los restos antiguos le inspiraron su «De Re Aedificatoria», escrito de 1447 a 1452 y desarrollado en diez libros. De este modo, la arquitectura romana comenzaba a ser conocida y evocada en la arquitectura del Quattrocento italiano, cuyo testigo sería recogido por Giuliano de Sangallo, quien en Poiggo a Caiano (Florencia) proyectó la primera «villa» a la romana, siguiendo las descripciones de Plinio, con un pórtico en la fachada a modo de un pequeño templo. Posteriormente, en el Cinquecento, Bramante significará

la mejestuosa adecuación de la imponente arquitectura romana para la construcción del proyecto de su Belvedere, en El Vaticano. También, el hallazgo de la «Domus Aúrea», residencia de Nerón, inspiraría a pintores como Perugino y Ghirlandaio en la moda de los grutescos, y a arquitectos como Rafael en la villa de La Farnesina, y a Vignola, Palladio, Scamozzi, Perrault y Bernini, entre otros, en el interés por los órdenes arquitectónicos y la arqueología del Panteón, los Foros imperiales, las termas y el Coliseo, que luego aplicarían a sus edificios de Vicenza, Venecia y Roma en el transcurso de los siglos XVI y XVII.

El **Dr. Felipe Soler**, profesor de Geometría Descriptiva, de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, destaca la importancia del conjunto de libros de la Academia, origen de la presente exposición, y acomete el estudio de «La perspectiva y la geometría en los Tratados de los siglos XVI y XVII», subrayando que «*la enseñanza de la Arquitectura tiene como fin esencial el aprendizaje de la percepción del espacio arquitectónico*». Incide el autor en que en muchos de los Tratados de Arquitectura se intenta establecer relaciones métricas del cuerpo humano, en cierta medida análogas a las medidas métricas utilizadas en las construcciones, existiendo, además, una dedicación a sistematizar las proporciones entre las partes de los órdenes clásicos, lo que conducirá a una mejor comprensión de la evolución de la arquitectura y su enseñanza.

Seguidamente, el Dr. Soler presenta algunos comentarios a las ilustraciones de los Tratados, relacionadas con la perspectiva y la geometría de autores como Daniel Barbaro, Francisco Baroccio, Labacco, Serlio, Vignola, De Rossi, Durerero y Leotaudo.

La **Dra. Carmen Rodrigo**, comisaria de la muestra y Bibliotecaria de la Academia, en sendos capítulos, profundiza en el estudio de «La enseñanza de la arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la formación de la Biblioteca» y en «Los Tratados como reflejo de la Arquitectura. Tecnología y saber del Renacimiento y del Barroco». Atinente al primero, la autora bosqueja en los orígenes de la Academia de Santa Bárbara, que sería venturosa precursora de la de San Carlos, con Estatutos propios sancionados por mano regia (Carlos III) en 1768, en los que se establecen los estudios de Arquitectura y los Concursos Generales de Premios con periodicidad trienal para estimular el estudio entre los



alumnos, dando cuenta, a continuación, de la creación en 1789 de la Junta de Comisión de Arquitectura «para examinar, corregir, aprobar o reprobado todos los proyectos de Obras Públicas o reparo que se intenten en ese Reyno» [alusivo al de Valencia], de los títulos de Arquitecto en el período comprendido de 1787 a 1848, de los Directores de Arquitectura entre 1765 y 1800, y de la formación de la Biblioteca académica como elemento auxiliar e indispensable de la enseñanza (biblioteca que se nutría mediante la adquisición por compra, donativos, regalos generosos del Rey, de Instituciones y de Particulares, de los que da detallada relación). En lo que corresponde al segundo capítulo, la Dra. Carmen Rodrigo, hace un recorrido analítico de los libros impresos más notables expuestos, siguiendo el orden y numeración del catálogo, concerniente a los siglos XVI y XVII, entre los que hallamos obras de autores ya referidos líneas arriba y particularizando en estampas vitrubianas, labaccinas, serlianas, preferentemente miguelangelescas, de Borromini y de Bernini, y de otros arquitectos del orbe hispánico.

Sigue a lo expuesto el Catálogo o relación de los veintiseis Tratados de Arquitectura seleccionados y presentes en la muestra de los siglos de referencia, entre ellos «De Re Aedificatoria» de Alberti, los libros de Arquitectura de Serlio, la «Regola delli cinque ordini d'Architettura» de Vignola, «I Dieci Libri dell'Architettura» de Vitrubio Polión, y «Della Novissima Iconología» de Cesare Ripa. En ellos se abunda en el perfil del autor y se bosqueja en el comentario al contenido de las láminas, acompañándose de los índices de títulos, de editores e impresores y de materias.

Se cierra la obra con el estudio de las filigranas que contiene el papel de los tratados expuestos, a cargo de **Carmen Rodrigo** y la Licenciada en Historia del Arte **Ana Vicente Navarro**, que se completa con una bibliografía general y la relación de libros expuestos.

«Corpus» de fondos de la Academia el aquí presentado, que subraya, una vez más, el devenir de una Institución bicentennial, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que instruyó en su seno en el campo de las Nobles Artes a infinidad de alumnos (luego arquitectos y maestros de obras) que por sus aulas deambularon, en la práctica de la perspectiva, en el manejo de los órdenes y en el goce de la estética de las proporciones, aplicados al bello

arte de la escuadra y el cartabón, definidora de espacios -la Arquitectura-, y que dio origen a la Escuela Valenciana de Arquitectos, en épocas del Neoclasicismo y del Romanticismo; Escuela que tan amplias resonancias de su valía y preparación dejó en la arquitectura civil y religiosa. Gracias a ella las tierras valencianas cuentan con un relevante patrimonio arquitectónico de los siglos XVIII y XIX.



**ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Historia de una Institución.** Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001, 2ª edición, 231 páginas con 146 ilustraciones en color y blanco y negro.

La Academia Valenciana de Bellas Artes, una Institución dos veces centenaria, con una intensa vida cultural al servicio del pueblo valenciano, desde sus orígenes veló por las tareas propias de su fundación,



la del control total sobre las Bellas Artes, teniendo el magisterio por precepto y procurando fomentar el estudio de sus alumnos, contando con las enseñanzas de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, a las que, años después, se añadiría la de Flores y Ornatos (por aquello de la industria de la seda en Valencia), así como la custodia y salvaguarda de un patrimonio artístico (pinturas, esculturas, estampas, dibujos, proyectos de arquitectura y libros); obras procedentes en suma medida, de legados de particulares (algunos de ellos fueron miembros de la nobleza), del nombramiento de Académicos de Honor, de Número, de Mérito (hoy Correspondientes) y Supernumerarios, y del adelantamiento de sus discípulos; un patrimonio cultural acumulado en el transcurso de sus más de dos siglos de existencias y cuyos fondos de pintura y escultura se hallan depositados y expuestos en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Pese a su dilatada trayectoria y haber sido un «organismo vivo» y haberse publicado fragmentariamente etapas de su pasado, se carecía hasta el momento presente de una obra de conjunto de la historia de la Academia, que, tras largo esfuerzo y capacidad de síntesis, ha dado a conocer en 1998, en una primera edición, el profesor **Dr. Salvador Aldana Fernández** bajo el título *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Historia de una Institución*, y que tres años después del acontecimiento, se publica una segunda edición de la misma, que ha sido editada por la propia Real Academia, impresa por la Editorial Pre-Textos y que ha contado con el apoyo de la Generalitat Valenciana.

De una manera divulgativa y amena, Salvador Aldana, Presidente de la Institución, nos introduce en el capítulo primero, en el significado de las Academias de Arte, su origen y evolución, haciendo un recorrido por las mismas desde la época de la Grecia clásica, pasando por las Academias renacentistas, luego las de París y Viena, hasta desembocar en la Europa de la Ilustración, siendo más de cien las establecidas a fines del siglo XVIII.

El siguiente capítulo viene dedicado por el autor a las Academias de Arte en España, subrayando la importancia que antes habían tenido los talleres artísticos siguiendo una tradición gremial y el significado que después adquieren los Estudios de Arquitectura y las Academias de Pintura durante el siglo XVII, entre ellas la de Sevilla (que

tuvo Estatutos propios redactados por Murillo), hasta que fue implantado el modelo estatal de Academia francesa a promedios del Setecientos, siendo fundada la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752, de la que dimanarán las de Valencia, Sevilla, Barcelona, Zaragoza y Valladolid, siendo en 1849 creadas las restantes.

Prosigue en su andadura el investigador analizando las academias artísticas valencianas, desde la Academia de los Nocturnos de 1591, que surgió como un cenáculo literario, significando luego la Valentina, la de los Adorantes y la Academia de los Montañeses del Parnaso, sin olvidar la del Alcázar y la Real Academia Valenciana, de Gregorio Mayans; y significando en lo artístico el Colegio y la Academia de Pintores que existió en el Convento de Santo Domingo durante el siglo XVII, siendo muchos los artistas (Juan Conchillos, Evaristo Muñoz, Antonio Richarte) que ampliaron el radio de su enseñanzas promocionando unas clases de pintura abiertas en sus «estudios», para desembocar en la Academia de Santa Bárbara, creada en 1754 por los hermanos José e Ignacio Vergara y que será venturosa precursora de la oficial Real Academia de Nobles Artes de San Carlos fundada por el monarca Carlos III en 1768, tema central y específico de la obra que reseñamos. Así, el autor estructura la historia de la Institución en tres grandes bloques, dedicados a los comienzos (de 1762 a 1765), la etapa pre-académica (de 1766 a 1784, en la que quedan delimitados los Estatutos y establecida la docencia, con el estímulo de los Premios Generales) y la etapa académica, subdividida en tramos cronológicos: 1784-1814, en la que se consolida el estudio de «Ornato y Flores» y se logra un control absoluto sobre la arquitectura valenciana, ocupando las viejas aulas de la Universidad Literaria, al igual que en el tramo subsiguiente; 1814-1848, en la que la Academia se reorganiza tras el embate napoleónico, contando con un nutrido Cuerpo académico; 1848-1936, en la que contó con la ayuda de la Diputación Provincial tras establecerse en el extinto convento del Carmen desamortizado y en la que mantuvo sus actividades hasta 1936 y donde el protocolo se cuidó mucho, sobre todo en los solemnes actos de apertura de cada curso académico -véanse los de 1883 a 1900-; 1939-1973, en la que se reorganizaron los estudios de Bellas Artes, cambiando la Academia de sede al antiguo Colegio-Seminario de San Pío V, emitieron numerosos informes sobre Arquitectura y recibiendo numerosas donaciones de obras de arte;



y 1973 a nuestros días, de fecunda actividad, en la que acontecimiento destacado fue la realización de un Convenio de colaboración con la Generalitat Valenciana, siendo desde 1987 la Academia miembro del Instituto de España, encontrándose bajo el Alto Patronazgo de Su Majestad el Rey y siendo reconocida como Institución Consultiva de la Generalitat Valenciana.

El cuarto capítulo de la obra incide en el legado intelectual y artístico de la Academia, moviéndose desde unos orígenes clasicistas, pasando por el movimiento romántico y avanzando hacia nuevas corrientes estéticas. Toda la labor intelectual de la Academia se plasmará en su órgano de difusión, la revista *Archivo de Arte Valenciano*, desde 1915 hasta el presente. Subraya el Dr. Salvador Aldana que, dentro del legado intelectual de la Real Academia, ocupa un lugar preferente sus escritos, a través de su importante Archivo histórico, compuesto de 250 legajos, fundamental para conocer la vida artística de los siglos XVIII al XX y sus movimientos culturales; y la Biblioteca, riquísima en Tratados de Arquitectura, libros de Perspectiva y revistas especializadas. Referencia, de igual modo, el autor, las ricas colecciones que posee la Academia, que comenzaron a formarse desde su fundación, existiendo ya lienzos, esculturas, grabados y dibujos; donativos no sólo de Académicos sino de Miembros de la Casa Real, de la aristocracia o de simples amantes del arte y coleccionistas, que consecutivamente se recogen en los Libros de Actas, Inventarios y Catálogos. Si no abundante sí es significativa la colección arqueológica, pues de hecho en 1864 intentó crearse un «Museo de Antigüedades» en locales de la Academia, compuesta por cipos, lápidas y relieves romanos, piezas que muchas de ellas ingresaron a caballo entre las centurias del XIX y XX. Relevante es, de igual modo, la colección de dibujos, uno de los conjuntos más interesantes que componen su repertorio artístico, donde encontramos obras de Juan de Juanes, Pedro de Orrente, Francisco Brú, José Camarón, José Vergara, Rafael Ximeno y Francisco de Goya, entre otros autores. En lo que corresponde a la colección de Escultura, comprende desde obras medievales hasta esculturas contemporáneas, donadas algunas de éstas por académicos en el momento de su toma de posesión, constando de 297 obras entre relieves, esculturas de bulto redondo, dándose cita artistas como Mariano Benlliure, Emilio Calandín, José Puchol, Ignacio Pinazo, José Gonzalvo, Nassio

Bayarri y un largo etcétera. Fondo también muy rico es la colección de grabados y planchas y el fondo Piranesi, compuesto de 664 grabados, al igual que suma interés la colección de medallas. Por último, en este apartado, la colección de Pintura constituye otro de los núcleos fundamentales de las colecciones académicas, con obras fundamentalísimas de autores de primera fila (Velázquez, El Greco, José Vergara, Francisco de Goya, Vicente López, Salvador Abril, Cecilio Plá, José Benlliure, Antonio Muñoz Degraín, Francisco Lozano, Joaquín Michavila, José M.<sup>a</sup> Yturralde y una extensa nómina), hallándose óleos, acuarelas y técnica mixta, que suman más de mil pinturas, sobre las que el autor proporciona detallada información.

Se acompañan los textos de abundantes reproducciones de obras de pintura, escultura, grabado y dibujo, a los que se añade una bibliografía específica, y unos valiosos índices de autores y obras (según su temática y a modo de inventario de los fondos que componen el patrimonio artístico de la Real Academia), y una amplia relación de los miembros académicos de las distintas secciones que pertenecen o formaron parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, así como unos índices onomástico, temático, toponímico y de ilustraciones.

La obra comentada es de una gran significación para el conocimiento y estudio de la historia de una Institución, clave en el orbe valenciano y que a tantos artistas formó, al que nos aproximamos, de una manera clara y precisa, las doctas y puntuales investigaciones llevadas a cabo por el profesor Dr. Salvador Aldana Fernández y que debe servir de estímulo para que este tipo de publicaciones prospere en otras ciudades españolas en las que existen Academias de Bellas Artes.

---

**ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001. 2 vols. (I. 395 págs.; II, 392 págs.), con gráficos, planos y láminas en color, y blanco y negro.**

Constituye la presente obra la tesis doctoral del **Dr. Luis Arciniega García**, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, que ha sido dirigida por el Dr. Joaquín



Bérchez Gómez y defendida en junio de 2000 ante un tribunal compuesto por los Dres Fernando Marías, Joaquín Garriga, Alfredo Morales, Amadeo Serra y Mercedes Gómez-Ferrer, que mereció la calificación máxima de «Sobresaliente cum laude», y que ahora ve la luz en letra impresa, publicada en dos volúmenes por la Biblioteca Valenciana.

El Monasterio de San Miguel de los Reyes es uno de los cuatro cenobios con que contó la Orden Jerónima en tierras valencianas (los restantes, Nuestra Señora de la Esperanza, de Segorbe; Nuestra Señora de la Murta, en Alzira; y San Jerónimo de Cotalba, en Alfauir, cerca de Gandía), y, sin duda, el más importante, que fue fundado por los duques de Calabria (don Fernando de Aragón y su consorte doña Germana de Foix) como monasterio panteón, y que, como subraya el Dr. Joaquín Bérchez, «ha sido uno de los monumentos valencianos que ha tenido una mayor estimación historiográfica». En él, la huella del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial es evidente, con una amplia dilatación constructiva en el tiempo, que comprende, principalmente, los siglos XVI y XVII.

Es, pues, el estudio que aquí se ofrece de la mano del Dr. Luis Arciniega un conocimiento histórico y una diversidad de temas sobre el monasterio de referencia que superan el carácter de monografía, y que asienta sus bases en una densísima búsqueda de fuentes y documentos en numerosos archivos y bibliotecas valencianos y nacionales.

Como el autor anota en los preliminares, con la presente obra no ha pretendido realizar un estudio global, sino que su «objetivo principal desde un inicio ha sido comprender el edificio y contribuir a su comprensión», estableciendo una dialéctica entre la obra y los textos para su verificación crítica y su entronque con una sucesión de acontecimientos diversos que puedan permitir unos puntos de vista más amplios.

El investigador, en su planteamiento inicial, aborda cuestiones históricas e historiográficas previas, pasando revista a las diversas fuentes documentales y obras impresas que trataron sobre el monasterio, tanto de una manera narrativa como un carácter científico crítico. Seguidamente, el Dr. Arciniega reseña la historia de la Orden Jerónima surgida en 1374, desaparecida en 1835 y restaurada en el siglo XX, a



partir de los estudios llevados a cabo por el Padre José de Sigüenza y Fray Ignacio de Madrid.

El segundo capítulo, muy elaborado, viene dedicado al análisis diacrónico. En él, el autor establece la evolución material y espiritual de la comunidad jerónima en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, así como las condiciones externas de ritmos desiguales que afectaron a los monjes y pudieron repercutir en el resultado final de la obra. En este punto, el Dr. Arciniega profundiza en las relaciones entre la obra, la comunidad que la produjo y las circunstancias en que se hizo; situaciones que permiten entender el proceso constructivo del primordial, para comprender el sentido del proyecto y su curso, el conocer la intención del duque don Fernando de Aragón de convertir la fundación en un panteón familiar, que fuera capaz de guardar la memoria de la antigua casa Real de Aragón en Nápoles. Para dicho fin, el noble contaba con numerosos bienes y con el asesoramiento del arquitecto real Alonso de Covarrubias, que fue quien dio las trazas, llevando a cabo



el proyecto sobre un edificio preexistente, la abadía cisterciense de San Bernat de Rascanya.

Este hecho cuestionaba la legitimidad del Emperador, por lo que el propio Carlos V descapitalizó el proyecto, al tomar el dinero que doña Germana de Foix había dejado para la construcción, falleciendo al poco tiempo (1550) también don Fernando, quien en su testamento había nombrado heredero universal a los monjes jerónimos. De este modo, la comunidad religiosa quedaba sin ingresos y con numerosas deudas, además de la obra paralizada.

Prosigue aportando noticias el Dr. Arciniega de que fue años después, a partir de 1557, cuando los monjes decidieron continuar las obras del claustro sur del monasterio, que llevó a cabo el maestro Juan Ambuesa, paralizándose tras su muerte. Será ya iniciado el siglo XVII cuando las buenas relaciones de la Orden Jerónima con la Corte, hagan que el rey, a través de una serie de privilegios otorgados, condone la deuda y los monjes puedan proseguir su obra, pese al difícil momento, coincidente con la expulsión de los moriscos, que provocará una gran tensión. En esta época se construye la grandiosa iglesia y los retablos, siendo nuevamente los privilegios confirmados por el monarca Felipe IV, quien visitaría el monasterio en 1632, y obras que concluirían en 1645, teniendo que recurrir los monjes a los censos para poder costear y finalizar las mismas.

Dentro del mismo capítulo y en siguiente epígrafe, el estudioso centra su investigación en el proceso de edificación del monasterio, para lo que se tiene en cuenta la abadía cisterciense preexistente, por ese deseo de la inmediatez y la economía, cuya historia es ampliamente analizada por el autor, así como la ubicación y los elementos arquitectónicos que componen el nuevo cenobio (planos de distribución, iglesia, claustro, refectorio y restantes dependencias). Seguidamente, entra de lleno en el proceso constructivo monástico, aportando referencias acerca de las trazas dadas por Alonso de Covarrubias y las aportaciones de Juan de Vidanya, en ese maridaje entre la antigua construcción y la nueva; comenzando las obras estancias, que concluirían a lo largo del siglo XVII, rastreando en las vicisitudes por las que pasó el monasterio con motivo de la Guerra de la Independencia, los estragos de la Desamortización de 1835, sus usos posteriores hasta llegar a la actualidad, ocupando la Biblioteca Valenciana, tras su rehabilitación.

En el capítulo tercero del Dr. Arciniega analiza los aspectos técnicos que concurrieron en el proceso constructivo de San Miguel de los Reyes, dedicando especial atención a la elección del lugar, siguiendo unos criterios de economía y representatividad, en uno de los puntos cercanos a la ciudad. De igual modo, atención merece para el autor las condiciones administrativas y económicas del proceso constructivo, con dos estructuras administrativas presentes: la primera en vida del duque de Calabria y la segunda tras la muerte, a través de una estructura jerarquizada y sencilla, consensuada en los capítulos celebrados por la Orden Jerónima. Seguidamente, pasa a estudiar el aprovisionamiento de la obra, detallando los materiales utilizados y su procedencia, y las condiciones de trabajo en la misma, analizando los diferentes tipos de vinculación de los trabajadores a la fábrica.

Capítulo denso es el que viene dedicado al estudio tipológico y morfológico, en el que se analiza los principales elementos constructivos arquitectónicos de San Miguel de los Reyes de manera cronológica (el claustro sur, la capilla de los Reyes, el Capítulo, la Biblioteca, la torres angulares y el aspecto externo y austero del edificio, las celdas, las escaleras, la iglesia (de grandes dimensiones, solo superadas por la Catedral de Valencia) con sus cenotafios y con su imponente fachada-retablo que se pone en relación con la de la iglesia de la Asunción de Liria y la del convento carmelitano de Valencia, el patio norte inconcluso, el refectorio y otros ámbitos), estableciendo su proceso constructivo y artifices que en él intervinieron e incidiendo de un modo más pormenorizado en los distintos usos que ha tenido a lo largo del tiempo, y relacionándolo con otros edificios de su entorno físico, cultural y espiritual.

Sigue al anterior, la investigación acerca de los distintos estamentos sociales que participaron en la obra arquitectónica: los patronos y benefactores (doña Germana de Foix, don Fernando de Aragón, las infantas doña Julia y doña Isabel –hermanas del duque–, doña Mencía de Mendoza y Fonseca), la comunidad religiosa (muchos monjes procedentes del norte estuvieron vinculados como obreros) y laicos asalariados (entre ellos, los tracistas, arquitectos, maestros de obras y escultores Alonso de Covarrubias, Juan de Vidanya, los franceses Jerónimo Lavall y Juan Barrera, Juan y Pedro de Ambuesa, Juan Cambra, Martín de Orinda y Juan Miguel Orliens).



Por último, el epígrafe dedicado a las conclusiones sumarias ayudan al lector a recapitular sobre todo lo expuesto anteriormente acerca del Monasterio de San Miguel de los Reyes, entendido como una unidad arquitectónica, artística, cultural y religiosa con personalidad propia; un edificio que sufrió muchas transformaciones tras la desamortización de Mendizábal y que tras ser rehabilitado en la última década del siglo XX acoge en su seno hoy la flamante Biblioteca Valenciana.

Como es de rigor en estos casos, acompaña al texto, independientemente de las más de mil notas que figuran a pie de página, una riquísima y copiosa bibliografía con cerca de 450 entradas de referencia consultadas, mientras que un índice onomástico toponímico cierra el presente compendio que ayudan al interesado a situar en el lugar y en el tiempo a todos aquellos artífices que tuvieron que ver con la realidad constructiva del monasterio.

Una obra, la presente, definitiva, que ha requerido muchas horas de investigación en los archivos y de trabajo «a pie de obra» ante el edificio y ante tantas otras obras de la época comparando elementos, y que es de suma importancia para el conocimiento y el estudio de una de las excepcionales joyas del arte del renacimiento clasicista valenciano, y exponente de una de las Ordenes monásticas plenamente de raíz hispánica.

---

**ARCINIEGA GARCÍA, Luis:** *La Memòria del ducat de Gandía i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2001. 274 pàgines + numerosas il·lustracions en blanc i negre i color.*

Basilio Sebastián Castellanos de Losada (Madrid, 1807-1891) fue un eminente cronista y anticuario que estuvo al servicio de Mariano Téllez Girón y Beaufort Spontin (1814-1882), duque de Osuna y de Gandía, conde de Oliva y marqués de Llombay, para el que redactó de 1851 a 1852 un extenso **Memorial** histórico y descriptivo de las propiedades en tierras valencianas, tanto de bienes muebles como inmuebles. El memorial, manuscrito, se conserva custodiado en

## *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos.*

*Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*



Luis Arciniega García

la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, y ahora, transcrito y comentado por el **Dr. Luis Arciniega García**, profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, se da a conocer a través de una enjundiosa investigación en el libro que se reseña.

Dos son las grandes áreas de estudio que acomete el Dr. Arciniega en la obra de referencia: la primera, dedicada a la biografía de los protagonistas de la «Memoria»; y la segunda, a la «Memoria histórico-arqueológica del ducado de Gandía y los títulos anejos».

En lo que atañe a la primera, el autor analiza la figura de Mariano Téllez Girón, duodécimo duque de Osuna, Mariscal de Campo y Teniente General, heredero de una considerable fortuna, que fue poseedor de numerosos títulos, propiedades y palacios, tanto en Guadalajara, Toledo y Sevilla, como en tierras valencianas, donde llevó a cabo la venta, en 1871, del Palacio condal de Oliva (luego desmantelado y algunas de sus piezas extrañadas del país).



De igual modo, el investigador pasa a tratar de la personalidad de Basilio Sebastián Castellanos de Losada, autor de la mencionada «Memoria» y personaje muy complejo, preocupado por la conservación del patrimonio histórico y artístico, Vocal de la Comisión Central de Monumentos y Director, en los últimos años de su vida, del Museo Arqueológico Nacional, poniendo de relieve la actividad intelectual del referido Castellanos en cuanto a publicaciones en las especialidades de Arqueología y Numismática, y que daría a conocer en numerosas revistas.

Y en lo que corresponde a la segunda parte de la obra, el Dr. Arciniega da cuenta de la «Memoria» que redactara Basilio Sebastián Castellanos y de las visitas que éste hiciera a tierras valencianas, que reflejaría en tres extensos informes, teniendo como objetivo la recopilación de datos para la historia de la Casa de Osuna (una de las de las de mayor abolengo durante siglos en España) y para justificar la propiedad de estas posesiones, tanto las incluidas en el ámbito urbano (palacios, casas solariegas, templos, conventos) como en el hábitat rural (describiendo la orografía, el paisaje, los cultivos y la industria). También, en este capítulo, el investigador armoniza la documentación de los referidos informes con otras fuentes archivísticas igualmente inéditas y amplía y documenta muchas de las noticias escuetas que diera Castellanos, tras la pertinente consulta de diversos archivos del Estado español (Archivo Histórico Nacional, Archivo de la Real Academia de la Historia y diversos otros de Protocolos Notariales). De igual modo, incide en aquellos corresponsales (Vicente Boix y Antonio Vivanco) con los que el cronista-arqueólogo mantuvo relación y que pudieron proporcionarle precisa información manuscrita o impresa, según el caso, para la redacción de la citada «Memoria». Igualmente, el Dr. Arciniega aborda la información histórica vertida en dichos informes, particularmente la relacionada con el carácter artístico de los monumentos descritos pertenecientes a las grandes poblaciones del ducado de Gandía, siendo interesantes los datos que aporta sobre arquitectura civil (Palacio condal de Oliva, Palacio ducal de Gandía, Palau del Real, Alquería del Duque, Casa-palacio de Castelló de Rugat), militar (torres, murallas y castillos) y eclesiástica del referido Ducado (Colegiata de Gandía, Iglesia de Santa María la Mayor de Oliva, iglesias de Murla, Villalonga, Zarra, Xeresa y Font d'En Carròs, Convento de dominicos de Llombay, antigua Universidad de Gandía y Hospital de San Marcos).

Por último, se inserta una selecta bibliografía sobre la historia y el arte del ducado de Gandía, añadiendo al contexto del libro un amplísimo apéndice documental, que recoge, transcrita por el autor, la «Memoria histórico-arqueológica» que redactara el cronista Basilio Sebastián Castellanos.

En síntesis, la presente monografía, de la mano del Dr. Luis Arciniega, profundiza en el mundo material en que se desarrolló la vida los duques de Gandía, conocida desde diversas aportaciones documentales, y que ha de servir de gran utilidad para los investigadores y estudiosos en temas del patrimonio artístico valenciano.

---

**RODRIGO ZARZOSA, Carmen:** *La arquitectura religiosa valenciana, 1958-1985*. Valencia, Ayuntamiento, 2000, 404 páginas + ilustraciones en blanco y negro.

Compendía la monografía titulada *La arquitectura religiosa valenciana, 1958-1985*, el estudio de la arquitectura religiosa de la ciudad de Valencia y provincia, circunscrita al ámbito de templos parroquiales, monasterios, conventos y colegios edificados durante la segunda mitad del siglo XX, y constituye la tesis doctoral de la **Dra. Carmen Rodrigo Zarzosa**, que fue leída recientemente, obteniendo la calificación de Apto «Cum laude», y que cuenta con un prólogo de Felipe V. Garín Llombart, director de la misma.

Cabe destacar que en la ciudad de Valencia, resultante del flujo migratorio y de la expansión urbana hacia la periferia, será la creación de nuevos barrios, donde se ubicarán centros religiosos dedicados a la enseñanza y parroquias que atenderán la demanda social, todos de carácter funcional en su arquitectura, incorporando técnicas constructivas y materiales del momento, como el hormigón, el acero, el vidrio o el ladrillo, y partiendo de un momento histórico regido por las catástrofes naturales (la riada de 1957) y el desarrollo económico, en una España autocrática que comenzaba a despertar de la posguerra.





La obra presenta el interés de abordar no solo el aspecto constructivo o arquitectónico de los edificios que son mención de estudio, sino que ofrece la dinámica de profundizar en el entorno de los mismos, a través del urbanismo, la demografía y la sociología.

Cuatro son las grandes áreas que aglutina la obra de referencia. El capítulo primero viene dedicado a las nuevas tendencias de la arquitectura religiosa, incidiendo en aquellos edificios más notables de Finlandia, Alemania, Suiza, Francia y España y donde es abordada la figura de Miguel Fisac como teórico y arquitecto. El segundo capítulo trata de la arquitectura religiosa moderna en la diócesis de Valencia, abordando el estudio de las diferentes parroquias de la capital; el tercero hace referencia a las parroquias, conventos y colegios de las poblaciones de la provincia de Valencia; y el cuarto profundiza en el estudio crítico y lectura arquitectónica, simbólica, iconográfica y litúrgica de la arquitectura religiosa valenciana.

En sus conclusiones finales la Dra. Carmen Rodrigo incide en los factores fundamentales que determinan el período histórico estudiado (el desarrollo económico internacional y nacional, el gran crecimiento demográfico de la ciudad de Valencia y el Concilio Vaticano II) y acota tres etapas constructivas en la arquitectura valenciana del momento: una primera, preconiliar, que busca por parte de los arquitectos una presencia en el arte moderno de su ámbito, pese a la penuria económica; una segunda, de 1964 a 1975, en la que se levantan los templos más notables, debido al empleo de unos materiales más dignos y una mayor calidad estética (de la que son ejemplo templos y colegios de Jávea, Torrente y Valencia); y una tercera, de 1975 a 1985, más ecléctica, desde el punto de vista de la arquitectura con la presencia de jóvenes profesionales no experimentados.

Significativo es el material gráfico que acompaña al texto, en el que se incluyen fotografías de las obras arquitectónicas, detalles de plantas y secciones, y alzados de las construcciones contemporáneas catalogadas.

Una precisa bibliografía cierra este compendio, impreso por ArteGraf Impressors y editado por el Ayuntamiento de Valencia dentro de la Colección «Estudis», que se acompaña de los correspondientes índices de arquitectos, de artistas y temático de la obra, que facilitan su consulta; fuente que consideramos de imprescindible instrumento de trabajo para los estudiosos de la Arquitectura Valenciana Contemporánea, tema no estudiado sistemáticamente hasta el momento presente.

---

**RUIZ MOLINA, Liborio: *Hins Yakka. Un castillo rural de Sarq Al-Andalus. Siglos XI al XIII. Excavaciones arqueológicas en el Cerro del Castillo de Yecla (1990-1999)*. Número monográfico de la Revista de Estudios Yeclanos YAKKA. Yecla, Ayuntamiento, 2001, Núm. 10 (2000), 243 páginas + numerosas ilustraciones y gráficos en color y blanco y negro.**

La ciudad de Yecla y su término municipal, situados al norte de la provincia de Murcia, son ricos en asentamientos de pasadas culturas, donde lo paleolítico, lo ibérico, lo romano y lo árabe dejaron



su impronta, que hoy la moderna arqueología va desentrenando y cuyos resultados son puntualmente dados a conocer a través de la letra impresa.

Ello sucede, en la presente ocasión, con la Yecla altomedieval (la de la árabe Yaqqa), a través de las sistemáticas campañas de excavaciones del **Hins Yakka, un castillo rural de Sarq Andalus**, localizadas en el Cerro del Castillo y llevadas a cabo en sucesivas campañas desde 1990 a 1999, bajo la dirección del arqueólogo, historiador y Miembro Correspondiente de la Reales Academias de Alfonso X el Sabio, y de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, de Murcia, **Liborio Ruiz Molina**, Director a la sazón de la Casa Municipal de Cultura de Yecla, y cuyos resultados, investigaciones y estudios, y con la puesta en valor del territorio y de los materiales localizados, da ahora a conocer en la monografía que se reseña.

El autor dedica el preámbulo de la obra a la localización del recinto islámico hallado en el Cerro del Castillo, de Yecla, y pasa a tratar seguidamente, en el jugoso y trabajado capítulo primero, de las fuentes historiográficas que versaron sobre el tema (Cosme Gil Pérez de Ortega, Bernardo Espinalt y García, Juan Lozano, Pascual Giménez Rubio, Carlos Lasalde, Fausto Ibáñez, Manuel González Simancas, Fausto Soriano, Juan Blázquez, Aniceto López Serrano), analizando y contrastando opiniones vertidas con datos puntuales y aclarando que dicho recinto pertenece a la época almohade (siglos XII-XIII), así como de las fuentes documentales escritas árabes, siendo cuatro los personajes que el autor identifica como nacidos en Yecla (Abú Bakr Yahyá, Abú 'Amr Muhammad, Ahmad ben Sa'íd al-Qaysí y Muhammad ben Ahmad). A continuación, Liborio Ruiz bosqueja acerca de la toponimia árabe de Yecla, realizando un análisis preliminar del marco geográfico.

El siguiente capítulo viene dedicado por Liborio Ruiz al análisis arqueológico de las diez campañas realizadas en el yacimiento en el última década del siglo XX, dando cuenta de los trabajos llevados a cabo en cada una de ellas, que incluyen dataciones, tipologías y técnicas constructivas, delimitación de espacios –entre ellos un cementerio islámico–, viviendas, enterramientos cristianos en la Ermita del Cerro; al estudio de las unidades estratigráficas de la fortaleza, del cementerio islámico con sus 24 sepulturas de

# YAKKA

REVISTA DE ESTUDIOS YECLANOS

*Hisn Yakka. Un castillo rural de Sarq Al-Andalus. Siglos XI al XIII.  
Excavaciones Arqueológicas en el Cerro del Castillo de Yecla (1990-1999)*

Liborio Ruiz Molina



AÑO XII - Número 10 (2000)

las casas del poblado o «madina»; y al análisis de los materiales hallados: cerámicas, con sus formas y tipos –entre ellos, el hallazgo de un importantísimo ajuar doméstico, en el que destaca un grupo de recipientes cerámicos compuesto por cuarenta piezas almohades y tardoalmohades; vidrios; plomos; material numismático de época cristiana; huesos decorados; materiales líticos; yesos; y restos vegetales y faunísticos.

El último capítulo hace referencia al análisis histórico del **Hins Yakka**, incidiendo en una aproximación a su secuenciación cronológica y advirtiendo que el Castillo de Yecla presenta dos momentos constructivos bien diferenciados en época islámica: la erección de las torres esquinas, de fines del siglo XI y primera mitad del XII; y la ampliación de la fortificación en la etapa almohade, con la inclusión de un bastión macizo de grandes proporciones. Ello vendría explicado por la fuerte presión feudal de los reinos cristianos sobre Sarq Al-Andalus. De igual modo, el investigador abunda sobre el análisis espacial y el poblamiento, a la luz de las excavaciones practicadas, que indican la presencia en la fortaleza



de almacenes y aljibes, y la posible existencia de un arrabal en las inmediaciones. También estudió los materiales y elementos constructivos y la estructura y tipologías de las viviendas, el cementerio islámico y la tipología de las sepulturas y las vías de comunicación con las poblaciones vecinas y los recursos agrícolas, ganaderos, forestales y mineros de la zona.

Se completa el presente y bien fundamentado trabajo de campo, del arqueólogo Liborio Ruiz, con un denso y preciso apéndice bibliográfico, donde se registran 361 entradas referenciadas, siendo muy abundante el material gráfico que ilustran los textos.

Por último reseñar que la obra ha sido impresa en los Talleres de Victoria, Artes Gráficas, contando con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Yecla y de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

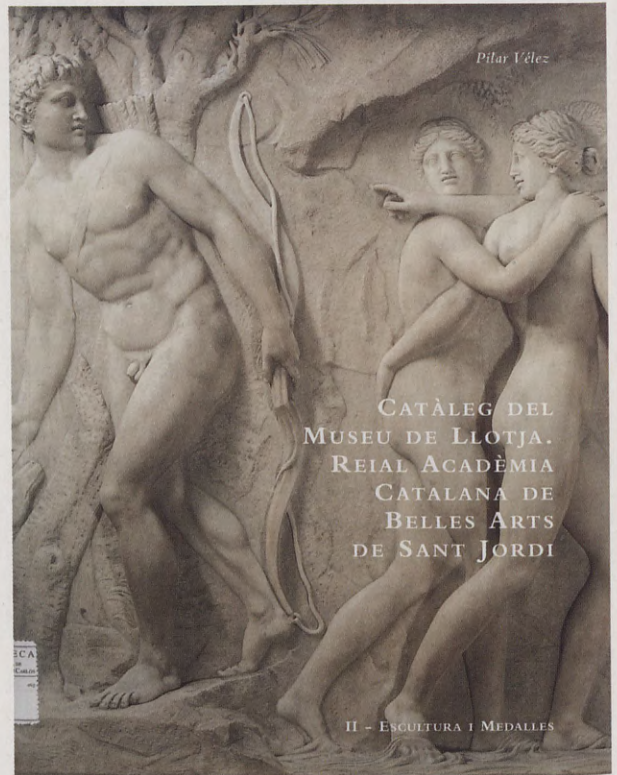
Una fuente que ha de ser un imprescindible instrumento de trabajo para los estudiosos y público interesado por conocer los vestigios y orígenes de nuestro pasado.

---

**VÉLEZ, Pilar:** *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. II - Escultura i Medalles.* Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001. 215 pàgines + numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

Paulatinamente las obras de arte que forman parte de las colecciones de Instituciones, Organismos, Corporaciones y Entidades del país van siendo dadas a conocer en los pertinentes y precisos catálogos sistemáticos que al uso se vienen publicando.

Así, sucede en la presente ocasión, de la mano de la **Dra. Pilar Vélez**, Académica de Número y Directora del Museu Frederic Marès de Barcelona, quien, a través de una profunda investigación, da a conocer los fondos de Escultura y Medallística de la **Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi**, que acoge el museo de la Institución, ubicado en el edificio de La Llotja de Mar, de Barcelona; obras procedentes en suma medida de donaciones



de los miembros de la propia Academia, de artistas pensionados en Roma y de particulares.

El **Catálogo** cuenta con un prólogo de Jordi Bonet i Armengol, Presidente de la Academia, y dedica la primera parte del mismo al estudio de la colección de Escultura de los siglos XIX y XX, documentando la Dra. Pilar Vélez las obras ingresadas a partir de los inventarios manuscritos e impresos, memorias y actas de las Juntas de Gobierno y Generales, y de la que forman parte numerosos bustos, figuras de bulto redondo y relieves, y en la que se hallan representados artistas catalanes de renombre, como Damià Campeny, Francesc y Josep Bover, Salvador Gurri, Nicolau Traver, Antoni Solà, Manuel Vilar, Josep Clarà y Josep Maria Subirachs, entre otros. Se acompaña el referido estudio de las correspondientes fichas catalográficas de las obras siguiendo un índice alfabético de autores y la correspondiente representación gráfica, siendo de destacar como piezas notables el relieve de mármol dedicado a «Diana y sus ninfas sorprendidas en el baño por Acteón», de 1798-1799, y «Lucrecia moribunda», de 1835, obras maestras



ambas del escultor neoclásico Damià Campeny, entre otras estudiadas.

La segunda parte del catálogo incide en la colección de medallas de la Academia, de procedencia italiana y francesa de los siglos XV, XVI y XVII, que fueron adquiridas como modelos para los alumnos de la Escuela de Bellas Artes o que pudieron pertenecer a algún académico, todas acompañadas de su correspondiente ficha catastrófica. También se incluyen una cincuentena de medallas y placas que pertenecieron y acuñó Antonio Parera Saurina, gran experto en Medallística, y que debieron ingresar en la Institución en 1943; así como la colección de medallas de Ramón Ferrán Pagès, autor de las mismas, cedidas a la Academia en 1981, en su toma de posesión como Académico Correspondiente.

Se concluye el presente catálogo con una amplia bibliografía específica (artículos y libros), una bibliografía complementaria y una relación de los catálogos e inventarios de la Academia, a las que se acompaña unos índices de autores, obras y procedencias, y que, cuidadosamente editado por la Academia, ha sido impreso por Treballs Gràfics, S.A., habiendo contado con el patrocinio del Banco Sabadell, la Diputación de Barcelona y el mecenazgo del marqués de Samaranch.

Una obra, la presente, de la Dra. Pilar Vélez, muy importante, que permite aproximarnos más de cerca a los interesantes fondos de una Institución centenaria, la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, y que ha de ser de gran trascendencia para los estudiosos e investigadores.







# BIBLIOTECA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS NUEVAS ADQUISICIONES DEL AÑO 2000

Por

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

Bibliotecaria\*

## MONOGRAFÍAS

### A/ INTERCAMBIOS Y DONATIVOS

- AGUIRRE, E. *Evolución humana... Discurso*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, 2000
- ALDANA, S. *Contribución de Navarra al arte valenciano de los siglos XV al XVII*. Separata Príncipe de Viana. Pamplona, 1998.
- *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, 1970.
- *Guía artística de la Real Basílica*. Separata del Tercer Centenario. Valencia, 1971
- *Iconografía medieval valenciana*. Separata de Estudios sobre Hª del Arte. Santiago de Compostela, 1993.
- *Iconografía valenciana medieval*. Separata de: Anales de Hª del Arte. Madrid, 1994.
- *José Esteve Edo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1975.
- *José Esteve Edo: escultor*. Valencia: Vicent García Ed., 1988
- *Llorens Artigas*. Madrid: Ministerio de Educación, 1971
- *El Palacio de la Generalitat de Valencia*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- *Pintores valencianos de Flores, 1766-1866*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1970
- *Saavedra Fajardo y el Programa iconográfico del Palacio de Eggenberg*. Separata de Traza y Baza. s.a.
- *La Portada del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas*. Separata de Traza y Baza. s.a.
- *Símbolo y Espacio en la Arquitectura valenciana medieval*. Valencia, Anubar, 1977.
- *Valencia: la ciudad amurallada*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1999
- ALVARADO, R. *Comunicación, información... Discurso*. Madrid: Instituto de España, 2000.
- ALVAREZ, L.C. *Rodolfo Álvarez Santaló* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1997
- AMADOR DE LOS RIOS, R. *Catálogo de los Monumentos... de Huelva*. Huelva: Diputación, 1998.
- ARAZO, Mª A. *Borbotó y Massarrojos*. Valencia: Ajuntament, 1999.
- L'ARC de Bera* [Exposición]. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, 1999.
- ARQUITECTURA y Modernismo... Granada: Universidad, 2000.
- ARQUITECTURA neoclásica en el País Vasco [Exposición]. Bilbao: Dep. de Cultura y Turismo. 1990
- El ARTE en la corte de los Archiducos Alberto de Austria...* [Exposición]. Madrid: Sociedad Estatal ... 1999.
- ARTE Español en Nueva York 1950-1970* [Exposición]. Madrid: Fundación Juan March, 1986
- ARTETA, A. *Aurelio Arteta y el mar* [Exposición]. Gijón: Museo Nicanor Piñole, 2000.
- ARTISTES pels drets humans*. Exposició... Valencia. Conselleria de Cultura..., 2000
- ASINS ARBÓ, M. *Miguel Asins Arbó*. Madrid: Sociedad General de Autores..., 1995
- ASTORGANO, A. *Biografía de D. Juan Meléndez Valdés*. Badajoz. Diputación, 1996.
- BALSALOBRE, D. *Dolores Balsalobre* [Exposición]: retrospectiva 1982-2000. Alicante: Diputación, 2000
- BASANTA, J.L. *Relojes de piedra en Galicia...* La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.
- BEER, A. *Alois Beer*: [Exposición] : *Un viaje fotográfico por la España de 1900*. Madrid: Museo Municipal, 1999.
- BENEDITO, Mª T. *Les antigues Escoles Pies i el Museu Municipal*. Alzira: Ajuntament, 1996.
- BENLLIURE, M. *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla...* [Exposición]. Valencia: Consorci de Museus, 2000.
- BERNAT, J. *Toponimia rural d'Atzeneta del Maestrat...* Castellón: Diputación, 2000.
- La BIBLIOTECA de Alfons Roig*. Valencia: Diputación Provincial, 1999.



- BIBLIOTECA Nacional. *Académicos artistas: Exposición de dibujos y grabados*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1979.
- [BIBLIOTECA Valenciana]. *Aucto del concierto hizo el Duque de Calabria con el General y Diffinidores del Capítulo General...* Valencia: Consellería de Cultura, 2000.
- BIENAL. IX Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo [Exposición]: *Pintura*. Oviedo: Ayuntamiento, 2000.
- BONET, V. *José Benlliure Gil, 1855-1937*. València: Ajuntament, 1998.
- BORJAS. *Els Temps dels Borjas*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996
- BORRULL, F.X. *Discurso sobre la Constitución que dió a su Reyno de Valencia...* València: Ajuntament, 2000.
- BRIONES, R. *Prieguenses y Nazarenos...* Priego: Ayuntamiento, 1999.
- BRUNEN, A. *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- CABEZAS, J.A. *El Libro en el devenir científico de la Universidad de Salamanca*. Madrid: Instituto de España, 2000.
- CALENDARIO de Fiestas de Invierno de la Comunidad Valenciana. Valencia: Bancaja, 2000.
- CALENDARIO de Fiestas de Primavera de la Comunidad Valenciana. Valencia: Bancaja, 1999.
- CALLE, R. de la. *L'educació per l'art...* [Discurso]. Valencia: Universitat, 2000
- CÁNOVAS, A. *Discursos leídos en la Real Academia de San Fernando...* Madrid: Real Academia de San Fernando, 1887.
- CAROLUS : [Exposición]: Museo de Santa Cruz Toledo. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000
- El CASTILLO de Benisanó. Benisanó: Ayuntamiento, 1998.
- CASTRO, G. *Las Mocedades del Cid*. Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- CATALÁ, A. *La biblioteca del Primer Marqués de Dos Aguas, 1707*. Valencia: Universidad, 1992.
- La CATEDRAL de Girona... Girona: Ajuntament, 2000.
- CELAYA, A. *Actualización del Derecho civil vizcaíno*. Bilbao: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1986.
- CENTRO Cultural Provincial las Aulas. Castellón: Diputación Provincial, 2000.
- CHICHARRO, J.L. *El Museo Provincial de Jaén*. Jaén: Diputación Provincial, 1999.
- CHILLIDA, E. *Eduardo Chillida* [Exposición]: obra gráfica. Fuendetodos: Consorcio Cultural Goya, 2000
- CID, C. *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Compeny*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1998.
- CLAVIJO, A. *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del s. XVII*. Málaga: Universidad, 1998.
- COLECCIÓN Abelló [Exposición]: *Obra sobre papel*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2000.
- CORREDOR, J.A. *Juan A. Corredor* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1996.
- COLONNA, F. *Sueño de Polifilo*. Murcia: Colegio de Aparejadores. 1980.
- CRIADO, J. *El Instituto de (Reales) Academias de Andalucía*. Córdoba: Instituto de Academias de Andalucía, 2000.
- CRONOLOGÍA del Arte Rupestre Levantino. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1999.
- DÍAZ, E. *Emilio Díaz-Cantelar* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1997.
- El DIBUJO europeo en tiempo de Velázquez [Exposición]... Madrid: Real Academia de San Fernando, 2000.
- El DIBUJO Taurino [Exposición]: *la Lidia, 1882-1900*. Madrid: Museo Municipal, 2000.
- DIBUJOS del natural en los talleres del Círculo de Bellas Artes [Exposición]. Cuenca: Fundación de Cultura, 2000.
- DÍEZ, L.C. *El Palacio de la Inquisición en Madrid*. Madrid: Imaginografo, 1998.
- DIEZ Exposiciones de fotografía. Madrid: Cominidad, 1991.
- El DOCUMENTO pintado [Exposición]: *cinco siglos de Arte en manuscritos*. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2000.
- DOS Espacios Kula [Exposición]. Gijón: Ayuntamiento, 2000.
- DUALDE, V. *Historia de la Albeytería valenciana*. Valencia: Ayuntamiento, 1997.
- La EDUCACIÓN en los Derechos Humanos. Bilbao: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1999.
- ELEGANTES de 1900 [Exposición]. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 2000.
- El EMPORIO de Sevilla [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1995.
- ENCUENTRO. VI Encuentro de Bibliotecas de Arte... 1998. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2000.
- ENCUENTRO de Geógrafos Hispano-Polacos. *Cuestiones de Geografía Urbana*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1984.



- Los *ESCRITORES Valencianos y su difusión universal...* Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- ESCULTURAS: Colección de Escultura Contemporánea de RENFE.* Madrid: Fundación Ferrocarriles Españoles, 1996.
- ESPINÓS, A. *Another drawing by Pedro de Campaña for his Old Testament Series.* New York: the Master Drawings Association, 2000.
- ESPINOSA, J.J. *Jerónimo Jacinto de Espinosa 1600-1667...* [Exposición]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
- ESTAMPACIONES para lozas de los siglos XIX y XX... Oviedo: Museo de Bellas Artes, 2000.
- ESTELLÉS, J. *José Estellés Herrero: Acuarelista.* Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- EXILIADOS: *La emigración cultural valenciana S. XVI-XX.* Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.
- Una EXPERIENCIA litográfica, 1998-1999...* [Exposición]. Gijón: Ayuntamiento, 1999.
- EXPOSICIÓN. Catálogo XLVIII Exposición de Otoño. Sevilla: Real Academia Santa Isabel de Hungría, 1999.
- FELIPE II. *Glorias efímeras* [Exposición]: *las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria.* Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 1999.
- FERRER, A. *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d' Ara Christi...* El Puig: Ajuntament, 1999.
- FIJALKOWSKI, W.F. *La intervención de tropas polacas en los Sitios de Zaragoza.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- FOLIA Stuttgartensia: Cancilleria y Cultura...* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- FONSECA, G. *Gonzalo Fonseca* [Exposición]... Tenerife: Fundación César Manrique, 1999.
- FORUM UNESCO: *Uniuersidad y Patrimonio* [Exposición]. Valencia: Universidad Politécnica, 1999.
- FUEYO, X. *Xulián Fueyo* [Exposición]: *grabados.* Oviedo: Centro Regional de Bellas Artes, 1999.
- GABAJANGUI, S. *Mohamed Sabry.* El Cairo: Servicio del Estado para la Información, 1989.
- GALDÓN, J. *La memòria dels déus* [Exposición]. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, 2000.
- GALICIA, J.L. *José Luis Galicia* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1999.
- GARCIA, J. *Arquitectura del Neoclásico en Galicia.* La Coruña: Pedro Barrié de la Maza, 1989.
- GARCÍA, A. *Los Genes del Cámbrico* [Discurso]. Madrid: Real Academia de Ciencias..., 1999.
- GARCÍA. *García Ruiz: Exposición...* Sevilla: Caja San Fernando, 1992.
- GAVÍN, J. *Mis dibujos.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.
- GIL, R. *Las calles de Valencia...* Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- GÓNGORA, M. *Marcelo Góngora...* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1999.
- GONZÁLEZ, L. G. *Luis Gonzalo...* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1994.
- GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> A. *Guía de la ciudad de Valencia...* Valencia: Del Senia al Segura, 1998.
- GOYA. *Goya* [Exposición]: *Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini...* Roma: Ed. di Luca, 2000.
- GOYA en San Antonio de la Florida [Conferencias]. Madrid: Museos Municipales, 1999.
- GRABADO Contemporáneo de Ecuador... [Exposición]. Oviedo: Centro Regional de Bellas Artes, 2000.
- GRAU, Lucía. *Ayuntamiento de Valencia: antigua Casa de la Enseñanza...* Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- HERNÁNDEZ-QUERO, J. *Hernández-Quero...* [Exposición]. Madrid: Tecnovic, 2000.
- IBARBIRU, M<sup>a</sup> E. *De Capitibus litterarum et aliis figuris...* Barcelona: Universitat, 1999
- ISLAMIC manuscripts. London: Sam Fogg Rare Books and Manuscripts, 2000.
- JARIQUE. *I Jarique de Estudios numismáticos hispano-árabes.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- JARREGA, R. *El alto Plancia en la época romana.* Castellón: Diputació, 2000.
- JESUS de Oleaga y Exheverría...* [Homenaje]. Bilbao: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1996
- JOANES. *Joan de Joanes...* [Exposición]: *cuaderno de actividades.* Valencia: Museo de Bellas Artes, 2000.
- JOANES. *Joan de Joanes* [Exposición]: *un maestro del Renacimiento.* Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000.
- JOANES. *Joan de Joanes* [Exposición]: *una nueva visión del artista y su obra.* Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
- LAMARCA, L. *Luis Lamarca Morata, 1793-1850: obra completa.* Torrent: Ajuntament, 2000.
- LANZAROTE [Exposición]: *el papel de la crisis...* Lanzarote: Fundación César Manrique, 2000.
- LEGARDA, A. *Lo vizcaíno en la Literatura castellana.* San Sebastián: Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1955.
- LINARES [Exposición]: *una mina de Arte...* Sevilla: Caja San Fernando, 1998.
- La LONJA un Monumento del II Milenio para el tercer Milenio [conferencias]. Actas del Congreso



- Internacional Lonjas del Mediterráneo 1998. Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. *Enrique Ferrer y Viñerta, 1830-1891 y la revolución quirúrgica en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- LORES, B. *Fiesta y arte efímero en Castellón del setecientos*. Castellón: Diputación, 1999.
- LUZ de los Pueblos [Exposición]: *Homenaje al XLV Congreso Eucarístico Internacional...* Sevilla: Caja San Fernando, 1993.
- El MAGICO oro [Exposición]: *Italia tesoro de la antigüedad...* Sevilla: Caja San Fernando, 1996.
- MARÍ, R. *La Valencia de los años 60*. Valencia: Ayuntamiento, 1999.
- MARTÍNEZ CHUMILLAS, M. *Alonso Cano: Estudios...* Madrid: Gráficas Carlos-Jaime, 1948.
- MESADO, N. *Los movimientos culturales de la Edad del Bronce...* Valencia: Servicio de Investigación Prehistórica, 1999.
- MILLO, L. *Gastronomía valenciana*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- MIRAMBEL, E. *Els gironins: entre la historia i l'actualitat*. Girona: Ajuntament, 1999.
- MONFERRER, A. *Catí i els pelegrins de Sant Pere*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1998.
- MONFERRER, A. *Els Endimonats de la Balma*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- MONUMENTOS desaparecidos de la Comunitat Valenciana. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1999.
- MURILLO, J.F. J. *Fernando Murillo 1886-1966* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1996.
- MUSEO Angel Orensanz. *Guía del Museo Angel Orensanz y Artes de Serralbo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998.
- El MUSEO Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina... Yecla: Ayuntamiento, 2000.
- MUSEO de Bellas Artes de Asturias. *Guía básica*. Oviedo: Museo de Bellas Artes, 1999.
- MUSEO Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Valencia. *Colección de Abanicos* [Exposición]. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- MUSEO Nacional de Escultura. *La colección de toros y toreros del Museo Nacional de Escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1999.
- MUSEO Nacional de Escultura. *Pasos restaurados* [Exposición]. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2000.
- MUSEO Sorolla. *Catálogo de escultura del Museo Sorolla*. Madrid: Dirección General de Museos Estatales, 1993.
- NAVARRO, J. *Pinedo: més de cent anys d'història*. Valencia: Ajuntament, 1999
- NAVASCUÉS, Pedro. *Teoría del coro en las Catedrales españolas* [Discurso]... Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.
- OCHO realidades [Exposición]... Sevilla: Caja San Fernando, 1998.
- OLIVER, A. *La cultura de la alimentación en el mundo ibérico*. Castellón: Diputación, 2000.
- OLLER, M<sup>a</sup> T. *Cançons narratives valencianes*. Valencia: Lo Rat Penat, 2000.
- ORIENTE en Occidente [Exposición]: *antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000.
- Los ORÍGENES del Cristianismo en Valencia... Valencia: Ajuntament, 2000.
- OSUNA [Exposición]: *del pasado histórico al presente turístico*. Sevilla: Caja San Fernando, 1992.
- PASCUAL, J.L. *Utillaje óseo, adornos e ídolos Neolíticos valencianos*. Valencia: Diputación, 1998.
- PASTOR, M<sup>a</sup> T. *Villanueva de Viver*. Castellón: Diputación. 2000.
- PATRIMONIO Cultural de Málaga y su Provincia. Málaga: Diputación, 1999.
- PATUEL, P. *El Moviment artístic del mediterrani, 1956-1961*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1998.
- PECHARROMÁN, R. *Pecharromán* [Exposición]. Mérida: Asamblea de Extremadura, 2000.
- PICASSO. *La Suite 347* [Exposición]: *quadern d'ironies i memories*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2000.
- PINTORES de Alcoy [Exposición]: *De Antonio Gosbert a Rigoberto Soler*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2000.
- PINTORES y Escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, 1849-1999 [Exposición]. Sevilla: Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 2000.
- PRADES, L. *Luis Prades* [Exposición]: *50 años entre forma y color*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
- PREMIO. XXVI Premio Bancaixa Pintura y Escultura [Exposición]. Valencia: Bancaixa, 2000.
- PREMIO BMW. XIV Pemio BMW de Pintura [Exposición]. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1999
- PREMIO de Pintura. III Premio de Pintura Fundación Mainel 2000 [Exposición]. Valencia: Fundación Mainel, 2000.
- PREMIO Isabel de Portugal... Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986-1988.
- PREMIO San Jorge. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977-1979
- PREMIOS Rey Jaime I... 1999. Valencia: Fundación Valenciana de Estudios Avanzados, 1999.



- PRÓLOGO III [Exposición]: *Ocho nuevos grabadores*. Oviedo: Museo de Bellas Artes, 2000.
- PUIGVERT, J. *Política municipal a la Girona de la Restauració 1874-1900*. Girona: Ajuntament, 2000.
- QUADRADO, J.M. *Tierras y Hombres de España: Antología*. Madrid: CSIC, 1971.
- QUESADA, J. *Julio Quesada Gilabert: su vida y su obra*. Crevillente: Cresol Tertulia Artístico-Literaria, 1999.
- RAMBLA, W. *La Poética plástica de Luis Prades*. Castellón: Diputación, 2000.
- RAMBLA, W. *Wences Rambla [Exposición]: Pintura 1990-2000*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher, 2000.
- REAL Academia de Bellas Artes de San Carlos. *Estatutos 1999*. Valencia: Real Academia de San Carlos, 1999.
- REAL Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga 1849-1999 [Exposición]. Málaga: Real Academia de San Telmo, 1999.
- RECIO, C. *La Valencia de 1900*. Valencia: Ajuntament, 2000.
- REDRUELLO, F. *Fernando Redruello [Exposición]: del blanco al negro...* Gijón: Ayuntamiento, 2000.
- REMBRANDT en la Memoria de Goya y Picasso [Exposición]: *Obra gráfica...* Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1999.
- El RETRATO elegante... [Exposición]. Madrid: Museo Municipal, 2000.
- El RETRATO visto por los pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría... [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1995.
- REUNIÓN. *V Reunión d'Arqueología cristiana Hispánica: Cartagena 1998...* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000.
- ROCA, F. *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- RODRIGO, C. *Relación de la Biblioteca con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su inicio hasta la actualidad*. En: VI Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, Barcelona 1998. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.
- RODRÍGUEZ, J.M. *José Miguel Rodríguez [Exposición]*. Sevilla: Caja San Fernando, 1992.
- ROIG, J.L. *Restauración de los Relieves Académicos Valencianos*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998.
- SALA, D. *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*. València: Ajuntament, 1999.
- SAMPEDRO, V. *La Maçoneria valenciana i les Lògies accidentals durant la Guerra Civil*. València: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- SANCHA, A. *Antonio de Sancha, 1720-1790 [Exposición]: Reinventor de lecturas y hacedor de libros*. Madrid: Calcografía Nacional, 1997.
- SÁNCHEZ, M. *Milacres de Sant Vicent Ferrer: representades en els carrers i places de la Ciutat...* València: Ajuntament, 2000.
- SANT Vicent Màrtir al femer: *Museu de Belles Arts de València: Obra recuperada del Trimestre*. València: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2000.
- SAURET, T. *Arte y Plataforma Cultural en Málaga durante el siglo XX, 1900-1975*. Málaga: Universidad, 1999.
- SAYOUS, A. *Els mètodes comercials a la Barcelona medieval*. Barcelona: Ed. Base, 1975.
- SEGUÍ, S. *Manuel Palau, 1893-1967*. València: Consell Valencià de Cultura, 1999.
- Los SIGLOS de Oro en los Virreinos de América 1550-1700... [Exposición]. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 1999.
- SORIA, S. *S. Soria...* [Exposición]. Sevilla: Caja San Fernando, 1993.
- SUREDA, B. *Bartolomé Sureda 1769-1851 [Exposición]: Arte e Industria en la Ilustración tardía*. Madrid: Museo Municipal, 2000.
- SUREDA, B. *Cuaderno de notas sobre Cerámica 1802-1826*. Madrid: Museo Municipal, 2000.
- SOROLLA, J. *Sorolla y su visión de España [Exposición]: Dibujos...* Madrid: Fundación Museo Sorolla, 1998.
- TAPISSERIE de Tournai en Espagne. Madrid: Europalia 85, 1985.
- TEIXIDOR, J. *Vida de San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*. València: Ajuntament, 1999.
- TRADICIÓN y Modernidad en la Pintura Vasca en las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao... [Exposición]. Valencia: Autoridad Portuaria, 1999.
- TUDÓN, R. *La Villa del Toro*. Castellón: Diputación, 2000.
- URQUIJO, J.R. *Textos*. Bilbao: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, c. 1980.
- VALLE, A. *Adriano del Valle 1895-1957 [Exposición]: Antología*. Madrid: Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1995.
- VÉLEZ, P. J. *Fin, 1916-1969 [Exposición]: Gravats*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1998.
- VICTORIA, S. *Salvador Victoria, 1954-1994 [Exposición]: 40 años de Abstracción...* Santander: Museo de Bellas Artes, 1996.



YTURRALDE, J.M<sup>a</sup>. *Yturralde [Exposición]: a la búsqueda de los límites*. Pamplona: Caja Navarra, 2000.

ZARAGOZÁ, A. *Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*. València: Conselleria de Cultura i Educació, 2000.

#### **B/ COMPRA**

ENCICLOPEDIA *Universal Ilustrada Europeo-Americana*. *Suplemento anual 1998-1999*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

FICACCI, L. *Giovanni Battista Piranesi : The complete Etchings*. Köln; Taschen, 2000.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. *Artistas y Grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona: Liber Ediciones, 1999.

SUMMA ARTIS. *Las Artes Decorativas en Europa*. Vol. XLVI. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

\* Con la colaboración de M<sup>a</sup> Dolores Martín y Elisa Herráez



# NUEVAS ADQUISICIONES: PUBLICACIONES PERIÓDICAS RECIBIDAS COMO INTERCAMBIO EN EL AÑO 2000

Por

CARMEN RODRIGO ZARZOSA  
*Bibliotecaria de la Real Academia*

- ABRENTE: *Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Ntra. Sra. del Rosario*. La Coruña. 1998, nº 30.
- ACADEMIA: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid. 1998, nº 87.
- A. CO. PA. H : *Asociación para la Conservación del Patrimonio Histórico*. Valencia. 1999 Año 4, nº 6 ; 2000 Año 5, nº 7 y 8.
- ACTIVIDADES / Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico. Valencia. 2000 (enero - marzo; octubre - diciembre).
- ALTAMIRA. Santander, 1999, LV.
- ANALES / Fundación Juan March. Madrid, 1996, 1997, 1998, 1999.
- ANALES d' Histoire de l' Art et de l' Archeologie. Bruselas, 1999, XXI.
- ANALES de Historia del Arte / Universidad Complutense. Madrid, 1999, nº 9.
- ANALES de la Real Academia de Doctores. Madrid, 1999, vol. 3 - nº 1; 2000, vol. 4 - nº 1
- ANALES del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, 1991, nº 68 (2ª época); 1993 (2ª época).
- ANALES del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1997, nº 71; 1998, Índice general nº 1-70 y 72.
- ANALES del Museo de América. Madrid, 1999, nº 7.
- ANALES del Museo Nacional de Antropología. Madrid, 1998, V; 1999, VI.
- ANTIGUEDAD y Cristianismo. Murcia, 1998, XV; 1999, XVI.
- ANUARIO: Curso Académico 1998/1999 / Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Madrid, 1999.
- ARBOR / CSIC. Madrid, 1999, nº 647-648.
- ARCHIVO de Prehistoria Levantina. Valencia, 1999, vol. XXIII.
- ARCHIVO Español de Arte. Madrid, 1999, t. LXXII, índice 285- 288 y nº 287,288; 2000 , t. LXXIII, nº 289, 290, 291.
- ARCHIVO Hispalense. Sevilla, 1998, nº 248.
- ARTIGRAMA. Zaragoza, 1999, nº 14
- BOLETÍN / Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid, 1999, nº 34.
- BOLETÍN Auriense. Oviedo, 1996, XXVI ; 1997, XXVII; 1998, XXVIII ; 1999, XXIX.
- BOLETÍN de Arte. Málaga, 1999, nº 20 ; 2000, nº 21.
- BOLETÍN de la Institución Fernán González. Burgos, 1999 / 2000, nº 218 y 219 ; 2000/ 1, nº 220.
- BOLETÍN de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Córdoba, 1998, nº 135; 1999, nº 136.



- BOLETÍN de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras «Velez de Guevara».* Ecija, 1999, nº 3.
- BOLETÍN de la Real Academia de la Historia.* Madrid, 1999, t. CXCVI- cuaderno III ; 2000, t. CXCVII- cuaderno I y II.
- BOLETÍN de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.* Madrid, 2000, nº 26.
- BOLETÍN de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.* San Sebastián. 1999, t. LV- 1 y 2; 2000, t. LVI-1
- BOLETÍN de la Sociedad Castellonense de Cultura.* Castellón. 1998, t. LXXIV - III, IV; 1999, t. LXXV - I
- BOLETÍN del Centro de Estudios Bajoaragoneses.* Alcañiz. 1999, nº 8.
- BOLETÍN del Instituto de Estudios Gienenses.* Jaén. 1998, nº 169, 170; 1999, nº 171, 172, 173 ; 2000 nº 174, 175.
- BOLETÍN del Museo e Instituto «Camón Aznar».* Zaragoza. 2000, LXXVIII-LXXIX ; LXXX; LXXI.
- BOLETÍN del Museo Nacional de Escultura.* Valladolid. 1998 - 1999, nº 3.
- BOLETÍN del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. 1998, LXIV.
- BOLETÍN del Real Instituto de Estudios Asturianos.* Oviedo. 1999, nº 153 y 154.
- BOLETÍN Real Academia de Bellas Artes.* Granada. 1997-1999, nº 6-7.
- BULLETIN des Musées et Monuments Lyonnais.* Lyon. 1999, nº 4.
- BULLETIN du Musée Hongrois des Beaux - Arts.* Budapests. 1999, nº 90-91.
- BULLETIN van het Rijksmuseum.* Amsterdam. 1999, nº 1, 2, 3.
- BUTLLETÍ de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.* Barcelona. 1999, XIII.
- CAHIERS d' étude study series / ICOM.* Paris. 1999, nº 7, 8.
- CAÑA, La.* Madrid, 1999, nº 26 ; 200 nº 27.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo.* Benicarló ( Castellón ). Enero -junio 2000, nº 63.
- CIVILTÀ Mantovana .* Módena. 1999, nº 109 ; 2000, nº 110 - suplemento y 111.
- CLAHR: Colonial Latin American Historical Review.* New Mexico University. ( U.S.A.). Summer 1999, vol. 8- nº 3 ; Fall 1999, vol. 8 - nº 47 ; Winter 2000, vol. 8 -nº 1.
- COLOQUIO: Artes.* Lisboa. 1998, nº 76.
- CONTRASTES: Revista Cultural.* Valencia. Abril - Mayo 2000, nº 9 ; Agosto- Septiembre 2000 nº 11.
- CORREO de Arte.* Madrid. Marzo 1999, nº 78.
- CRÓNICAS : Seminario de Investigación.* México. 1998, nº 1, 2, 3, 4-5 ; 1999, nº5-6.
- CUADERNOS de Arte / Universidad de Granada.* Granada, 1999, nº 30 ; 2000, nº 31.
- CUADERNOS de Arte e Iconografía.* Madrid, 1998, t. VII, nº 14.
- DEBATS / Institució Alfons el Magnànim.* Diputació de València. València, primavera-verano 2000, nº 69.
- DIMENS Arts: Cuaderno de Cultura, Arte y Amistad .* Valencia. Junio del 2000.
- DILLUNS Sant.* Valencia. 2000, nº 2.
- ESTUDIS Baleàrics.* Palma de Mallorca. 1998, nº 62 ; 1999, nº 63, 64; 2000, nº 65.
- FESTES de Lliria.* Liria. 2000.
- FIRA y Festes de San Miguel.* Lliria. 1999.
- GADES.* Cádiz. 1999.
- GENAVA.* Ginebra. 1999, t. XLVII.



- GOYA. Madrid. 1999. Mayo-junio 1999, n° 270 ; noviembre-diciembre 1999, n° 273 ; enero-febrero, n° 274 ; marzo-abril 2000, n° 275 ; mayo-junio 2000, n° 276.
- INFORMATIUS de Publicacions. Generalitat Catalunya. Barcelona. Febrero 2000, n° 29 y septiembre 2000, n° 30.
- KALATHOS. Teruel, 1998, n° 17.
- KÖLNER MUSEUMS - BULLETIN. Colonia, 1999, n° 3, 4 ; 2000, n° 1, 2.
- KOREANA. Seul. Invierno 1994, n° 4 (t. 5) ; primavera 1995, n° 1 (t. 6) ; verano 1996, n° 2 (t. 7) ; otoño 1996, n° 3 (t. 7) ; primavera 1997, n° 1 (t. 8) ; otoño 1997, n° 3 (t. 8) ; invierno 1997, n° 4 (t. 8) ; primavera 1998, n° 1 (t. 9) ; verano 1998, n° 2 (t. 9) ; otoño 1998, n° 3 (t. 9) ; invierno 1998, n° 4 (t. 9).
- LETRAS de Deusto / Universidad de Deusto. Enero - Marzo 2000, n° 86 ; abril-junio 2000, n° 87 ; julio - septiembre 2000, n° 88.
- MÉRIDA, Ciudad y Patrimonio. Mérida. 1999, n° 3.
- MÉRIDA: Excavaciones arqueológicas. Mérida. 1998, n° 4.
- METROPOLITAN Museum of Art Bulletin, The. Nueva York. 1998 -1999.
- MINERVA. Madrid. 1998, n° 20, 23-24, 26, 27 ; 1999 n° 28, 29 30.
- MONTORNES: Butlletí de l'Associació Cultural La Balaguera. La Pobla Tornersa. 2000, n° 10.
- MUSEUMS Journal. Berlín. 2000, v. 14, n.º 1-4.
- NATIONAL Gallery Technical Bulletin. London, 2000, v. 21
- NEW Mexico Historical Review / University of New Mexico. Alburquerque USA., 1999, v. 74, n° 4; 2000, v. 75, n° 1-3.
- NOTICIAS del ICOM. Paris, 2000, v. 53, n° 1-4.
- OPERA Actual. Barcelona, 2000, n° 37- 41.
- PERSPECTIVAS. Madrid, 2000, n° 14
- PRELUDIO: Boletín del Palau de la Música de Valencia. 2000, n° 74.
- PRINCIPE de Viana. Pamplona, 1999, n° 17-18; 2000, 219-220.
- PUBLICACIONES. Castelló, 2000, n° 4-6
- REALES Sitios. Madrid, 1999, n° 142; 2000, n° 144.
- REVISTA de Estudios Extremeños, 1999, n° 3; 2000, n° 1-2.
- REVISTA de la Universidad de Antioquía. Medellín, 1999, n° 258; 2000, n° 259, 261
- REVUE des Archeologues et Historiens d' Art de Louvain. Lovaina. 1998, XXXI ; 1999, XXXII .
- RITMO: Música Clásica y Discos. Madrid. 1999, n° 715 ; 2000, n° 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727.
- SAITABI: Revista de la Facultad de Geografía e Historia de Valencia. Valencia. 1996 y 1998.
- SAÓ. Valencia. 2000, n° 240, 245, año XXV.
- SCHERZO. Madrid. 1999, n° 140 ; 2000, n° 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150
- SEMATA: Ciencias Sociais e Humanidadea / Universidad Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 1999, n° 11.
- SEMINARIO de Arte Aragonés. Zaragoza. 1981, XXXIII, XXXIV ; 1982, XXXV, XXXVI ; 1983, XXXVII ; 1999 XLVII.
- SIGNOS UNIVERSITARIOS: Revista de la Universidad del Salvador. Buenos Aires ( Argentina). 1998, n° 34, año XVII ; 1999, n° 35, 36, año XXIV.
- STUDIUM: Revista de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 1999, n° 6.
- TESELA. Valencia. 2000, n° 40
- YAKKA: Revista de Estudios Yeclanos. Yecla. 1999, n° 9.

\* Con la colaboración de M.<sup>a</sup> Dolores Martín.







# MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2000-2001

*A cargo de*  
**SALVADOR SEGUÍ PÉREZ**  
*Académico Secretario General*

**E**n cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se da lectura a la Memoria del curso anterior, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, los cuales se desarrollan en los siguientes epígrafes.

## 1. SESIÓN INAUGURAL

En conmemoración de la festividad de San Carlos, tuvo lugar el día 7 de noviembre de 2000, iniciándose los actos bajo la Presidencia de su titular D. Salvador Aldana Fernández.

Abierta la sesión, el Académico Numerario D. Antonio Alegre Cremades hizo entrega a la Institución del retrato del actual Presidente para su incorporación a la Galería de Presidentes de la Real Academia. A continuación, hizo uso de la palabra el Académico Secretario General D. Salvador Seguí Pérez, quien procedió a dar lectura a la Memoria del Curso Académico 1999-2000. Acto seguido, tomó la palabra el Académico D. Antonio Alegre Cremades, quien leyó su discurso sobre «El Retrato: Escenografía de la técnica y del espíritu». 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 dos largos siglos de historia, subrayando a la vez la relevancia de la misma como Entidad Consultiva de la Comunidad Valenciana, proyectos y programa de actividades para el curso venidero, declarando finalmente inaugurado el curso académico 2000-2001. El acto contó con la participación musical del Trío Académico.

## 2. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS, EXTRAORDINARIAS Y PÚBLICAS

Año intenso de trabajo en el que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se ha reunido en diferentes ocasiones, entre Juntas de Gobierno, Generales Ordinarias, 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, entrega de distinciones y conciertos, así como del ingreso de nuevos académicos.

Entre los actos públicos organizados por la Real Academia, cabe destacar el «Ciclo de Arte y Literatura», patrocinado por la Fundación Bancaja, en el que jóvenes escritores contaron un cuento escrito para la ocasión, inspirado en algunas de las obras pictóricas de las colecciones patrimoniales de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Dicho ciclo fue presentado por D. Guillermo Gómez-Ferrer Lozano, a través de cuatro sesiones consecutivas, teniendo lugar la primera el día 21 de noviembre de 2000, en la que la escritora Espido Freire relató un cuento inspirado en el dibujo «San Juan de Mata», obra del pintor valenciano Evaristo Muñoz; la segunda, el día 16 de enero de 2001, en la que el escritor Martín Casariego hizo lo propio, inspirándose en la obra «Niña comiendo fruta», del pintor Francisco Pons; la tercera, el día 6 de marzo, en la que el escritor





*Ciclo Arte y Literatura. Lorenzo Silva*

Lorenzo Silva, realizó un cuento motivado en el cuadro «Sermón soporífero», de Fernando Cabrera; y el cuarto, el día 15 de mayo, en la que el escritor Andrés Trapiello, realizó un cuento recreado en el «Autorretrato» de Velázquez.

Importantes han sido, también, las conferencias dictadas en el seno de la Academia, siendo digna de mención la sesión pública celebrada el día 24 de abril en la que el Académico de Número D. Miguel Angel Catalá Gorgues, disertó sobre el tema «El pintor José Vergara», una de las figuras claves en el panorama artístico valenciano en el siglo XVIII. También, el Presidente de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, En Jordi Bonet i Armengol, leyó el día 22 de mayo la conferencia titulada «La Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi y su patrimonio artístico».

Entre los conciertos organizados por la Academia hay que destacar el extraordinario de obras para piano de Frédéric Chopin, a cargo del concertista búlgaro Ludmil Anguelov, celebrado el día 27 de marzo, que contó con la asistencia de muchísimo público y constituyó un éxito rotundo, al igual que había sucedido el año anterior con la «Integral» dedicada a dicho compositor. También, alcanzó gran relevancia el «Ciclo de Música Sub-21», dedicado a jóvenes intérpretes y celebrado en dos sesiones: la primera el día 6 de febrero, en la que que Ismael Bustillo Roselló ofreció un recital de piano, interpretando



*Ciclo Arte y Literatura. Andrés Trapiello*

obras de Beethoven y Schubert; y la segunda el día 23 de febrero, consistente en un concierto de Rock (música de la década de los 70), interpretado por el grupo musical Arizona. De igual modo, hay que constatar, dentro del «Ciclo de Jóvenes Intérpretes» la actuación del Quinteto de la Joven Orquesta de la



*Concierto de Rock del Grupo Arizona dentro del ciclo de jóvenes intérpretes. (Foto: Paco Alcántara)*

Generalitat Valenciana, el día 4 de abril, interpretando obras de Jacques Ibert, Hindemith, A. Reicha y C. Nielsen, así como el día 8 de mayo, con obras de Brahms, Beethoven, Bach y Paganini.





*Jóvenes intérpretes. El joven pianista Ismael Bustillo.  
(Foto: Paco Alcántara)*



*Conferencia del Presidente de la Real Academia de Sant Jordi, En Jordi Bonet i Armengol*

### 3. ACTO DE CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO

Tuvo lugar el día 26 de junio con la intervención de D. Antonio de la Banda y Vargas, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, sobre el tema «La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y su patrimonio artístico». En dicho acto se hizo entrega a nuestro Presidente de la Medalla y Diploma acreditativos de su condición de Académico Correspondiente, de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla.

### 4. SEGUNDO CONGRESO DE REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE ESPAÑA.

Hecho muy importante en la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en sus dos largos siglos de existencia ha sido la celebración en el año 2001 del **Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España**, celebrado en Alicante, Valencia y Castellón, durante los días del 2 al 7 de Octubre, formando parte de la Presidencia del Comité de Honor Su Majestad la Reina Doña Sofía, y del Comité Organizador la Junta de Gobierno de la Real Academia.

Más de un año de preparación y de gestión ha dado como fruto que en Valencia se pudieran reunir las Reales Academias de Bellas Artes de España, a través de las delegaciones oficiales académicas,

estando representadas las siguientes: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Barcelona), Academia Burguense de Historia y Bellas Artes (Burgos), Real Academia Provincial de Bellas Artes (Cádiz), Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario (A Coruña), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Real Academia de Bellas Artes de San Telmo (Málaga), Real Academia de Bellas Artes de San Sebastián (Palma de Mallorca), Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife), Real Academia de Historia y Arte de San Quirce (Segovia), Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (Valladolid), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) y Real Academia de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza).

Debe quedar constancia, de que dicha celebración fue posible gracias al patrocinio y mecenazgo de organismos públicos (Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, Conselleria de Cultura y Educación) instituciones (Universitat de València, E.G., Universidad Politécnica de Valencia, Diputaciones Provinciales, Ayuntamientos de Alicante, Valencia y Castellón) y entidades colaboradoras (Ciudad de las Artes y las Ciencias, MUVIM, el



Museo de la Ciutat, el Banco Inversión Grupo HVB, la Royal Collection y la Editorial Pretextos).



*Acto de inauguración del Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España.*

Se iniciaron los actos en la mañana del día 3 de octubre, en que tuvo lugar la inauguración del Congreso, cuya mesa estuvo presidida por el Vicepresidente de la Generalitat Valenciana Hble. Sr. D. José Luis Olivas, la Ilma. Sra. Alcaldesa de Valencia Dña. Rita Barberá Nolla, el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos D. Salvador Aldana, los Magníficos Señores Rectores de la Universitat de València y de la Universidad Politécnica de Valencia D. Pedro Ruiz y D. Justo Nieto, y el Académico Secretario General de la Real Academia D. Salvador Seguí Pérez. En la tarde de dicho día tuvo lugar la primera reunión de trabajo en el Palau de la Música, en la que intervino como ponente el Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, D. Eliseo Izquierdo Pérez, disertando sobre el tema «Presente y futuro de las Reales Academias», abriéndose tras la misma un turno de debate.

El día 4 todos los señores congresistas se trasladaron a Alicante, donde fueron recibidos y agasajados por las autoridades políticas y culturales, teniendo lugar la segunda sesión de trabajo en la Diputación de Alicante, en la que intervino como ponente el Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, D. Javier Navascués Palacio, sobre el tema «Las Reales Academias y las nuevas tecnologías», teniendo lugar tras el mismo un amplio coloquio.

La tercera reunión de trabajo se celebró en Castellón el día 5, siguiendo el mismo protocolo que el ocurrido en Alicante. Para ella, el Ayuntamiento de Castellón cedió sus locales, interviniendo como ponente el Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, D. Javier López de Uribe y Laya, disertando sobre «Las Reales Academias como integradoras de las Artes», con su correspondiente mesa redonda establecida posteriormente.

El día 6, en Valencia, en el Museo de la Ciutat, tuvo lugar la cuarta y última sesión de trabajo, en la que el Excmo. Sr. Presidente de la Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario D. Julio A. Fernández Argüelles, glosó el tema «Las Reales Academias y el Arte actual», con el consabido cambio de impresiones entre los miembros congresistas.

Por último, tuvo lugar la clausura del Congreso con la lectura de las conclusiones, la adopción de acuerdos y la redacción de la **Carta de Valencia**, que presenta los siguientes acuerdos, tomados por unanimidad:

1. Ratificar los acuerdos adoptados hace dos años en la Carta de Tenerife.
2. Crear una Confederación de Reales Academias de Bellas Artes de España.
3. Las Reales Academias de Bellas Artes de España apuestan por la utilización de las nuevas tecnologías en sus actividades específicas.
4. Las Reales Academias de Bellas Artes son Foro adecuado para reforzar la necesaria integración de todas las Artes.
5. Las Reales Academias de Bellas Artes de España se reafirman en la necesidad de encontrar el equilibrio entre la actual situación jurídica y administrativa de nuestras corporaciones y la irrenunciable independencia de juicio de las mismas, para llevar a cabo sus objetivos de estricto interés público.
6. Acuerdan, asimismo, reforzar la unión corporativa de las mismas como instituciones, sin menoscabo de la actual organización territorial del Estado.
7. Las Reales Academias de Bellas Artes de España acuerdan, por unanimidad, que la organización del Tercer Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España recaiga en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, de Barcelona».

Igualmente, quedó nombrada una Comisión Permanente Inter-congresos formada, en esta ocasión, por los Presidentes de las Reales Academias



de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife), de San Carlos (Valencia) y de Sant Jordi (Barcelona), encargadas de la tarea de coordinación del III Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, a celebrar el año 2003 en Barcelona.



*Miembros asistentes al Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España.*

Debe quedar constancia escrita de que el II Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, celebrado en Alicante, Valencia y Castellón, obtuvo una amplia repercusión y honda resonancia entre los medios de comunicación, tanto nacionales como territoriales valencianos. También, subrayar, a través de la presente memoria, la loable labor desarrollada por la Secretaria del Congreso Dña. Elia Iváñez Gironés, Dña. Nuria Marco, D. Javier Delicado, Dña. Angela Aldea y Dña. Catalina Martín, coordinados por la Presidencia, para que la organización del referido Congreso haya logrado tan altas metas.

Con motivo del Congreso fueron editados el cartel anunciador, que reproduce el boceto «El guardavía» de Ignacio Pinazo; el libro-programa reseñando los actos a celebrar; y las invitaciones personalizadas; estando previsto, en breve, la edición de las actas del mismo.

##### **5. HOMENAJE A LOS ACADÉMICOS NUMERARIOS Y NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADÉMICOS.**

Diversos 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 Numerarios



*Momento de entrega de la medalla de académico correspondiente a D. José Luis López García por el Presidente Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.  
(Foto: Paco Alcántara)*

de la Corporación. Otros lo han sido con motivo de nuevas incorporaciones de Académicos Correspondientes.

Entre las Sesiones Públicas dedicadas a Académicos de Número, hay que citar los conciertos homenajes, al escultor Manuel Silvestre Montesinos (Silvestre de Edeta), en acto celebrado el día 12 de Junio, en el que intervinieron la soprano Ana Nebot, el barítono David Menéndez y el pianista Fernando Taberner, quienes interpretaron obras de Monteverdi, Caldara, Mozart y Pergolesi; y el tributado al arquitecto José Mora Ortiz de Taranco, en el que la soprano Ana Fernández, el barítono David Menéndez y el pianista Fernando Taberner, interpretaron obras de Haydn, Giordani y Mozart.

Singular relevancia adquirió la sesión pública del día 20 de febrero en la que, coincidiendo con el 233 aniversario de la fundación de la Academia, tuvo lugar la toma de posesión como Académico Correspondiente en Murcia del Sr. D. José Luis López García, Catedrático Numerario del Conservatorio Superior de Música de Murcia, quien disertó sobre el tema «El desarrollo coral en Valencia»; a continuación se le hizo entrega de la Medalla y el Diploma acreditativos de su condición académica. Tras su discurso, la Coral Polifónica Valentina, dirigida por Israel Rodríguez Jiménez, interpretó un selecto programa de obras polifónicas.





*Entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes a la Sociedad Filarmónica de Valencia*

En lo que concierne al nombramiento de nuevos Académicos, hay que dejar constancia de los siguientes, en atención al curriculum profesional que concurre en los mismos:

En la Junta General de 13 de Febrero, fueron nombrados, Académico de Honor, el escultor D. Antonio Ballester Vilaseca; Académico de Número, el que lo era Correspondiente D. Ramón Rodríguez Culebras; y Académicos Correspondientes, en Marines, D. Vicente Zarzo Pitarch; en Carlet, D. Perfecto García Chornet; en Sevilla, D. Julio García Casas; en México D.F., Dña. Elisa García Barragán; y en Saint Gallen (Suiza) D. Jaime Siles Ruiz.

Y en la Junta General de 13 de Marzo tuvo lugar el nombramiento de los Académicos Correspondientes, en Villarreral D. Vicente Llorens Poy, y en Bétera, D. José Garnería García.

## 6. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS.

La Corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de dos de sus Miembros de Honor, un Académico de Número y cuatro de sus Correspondientes.

En sesión de 13 de marzo se dio cuenta del fallecimiento del Académico de Honor electo y acreditado escultor Antonio Ballester, y en la de 11 de septiembre se informó del fallecimiento del Académico de Honor D. Arturo Zabala López, gran investigador, filólogo e historiador, que representó en el



*Interpretación de Chopin por el pianista búlgaro Ludmil Anguelor. (Foto: Paco Alcántara)*

siglo XX una vida ejemplar y plena dedicada a la cultura valenciana. También durante el mes de febrero hay que dejar constancia del fallecimiento del Académico de Número D. Mauro Lleó Serret, arquitecto y proyectista de numerosas viviendas sociales, obras públicas y edificios particulares, además de restaurador de templos y palacios nobles.

En la Junta de 14 de noviembre de 2000 se notificó el fallecimiento del Académico Correspondiente en Sagunto D. Santiago Bru y Vidal, Cronista de Valencia y «Premi de Les Lletres Valencianes». En la Junta de 5 de Junio de 2001 se dio cuenta del óbito del insigne pensador y Académico Correspondiente en Madrid D. Pedro Laín Entralgo, científico multidisciplinar de incesante actividad en los campos de la Antropología y de la Filosofía; en la Junta de 11 de septiembre se manifestó el fallecimiento del



*Concierto de cuerda del ciclo Jóvenes Intérpretes.*





*Concierto del ciclo Jóvenes Intérpretes.*

Académico Electo Correspondiente en Carlet, D. Perfecto García Chornet, Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Valencia y pianista de renombre internacional; y en la de 23 de octubre, del fallecimiento del Académico Correspondiente en Chiva (Valencia), D. Luis Antonio García Navarro, compositor y director artístico y musical del Teatro Real de Madrid.

A los familiares de estos ilustres académicos la Academia les expresó su más sentido pésame y viva condolencia, haciéndolo constar así en acta.

## 7. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL

Muchos han sido los acuerdos de la Academia en lo que concierne a felicitaciones expresadas a sus Miembros y otras personalidades,



*Concierto de Homenaje al  
Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos*

por sus actividades celebradas en el discurrir del curso académico 2000-2001.

En acta de 14 de noviembre de 2000 consta la felicitación de la Junta de la Academia al Académico de Número D. Manuel Silvestre, al haber obtenido la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, concedida por la Universidad Politécnica de Valencia.

En sesión de 9 de enero la Junta de la Academia felicitó al Sr. Presidente de la misma por su toma de posesión como Académico Correspondiente en Valencia, de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

En Junta de 13 de febrero se felicitó al Académico de Número D. Amando Blanquer, de la Sección de Música, por el éxito obtenido en el estreno de su composición «De Profundis», en el Palau de la Música, de Valencia.

En sesión de 13 de marzo fueron felicitados los señores académicos, D. Amando Blanquer, por el homenaje que le fue tributado en Alcoy; D. Nassio Bayarri, por la publicación del libro sobre su vida y obra, editado por la Universidad Politécnica de Valencia; y D. Manuel Silvestre, por su exposición escultórica celebrada en el Almudín, de Valencia.

Y en Junta de 11 de abril se acordó felicitar a la Fundación Memmo, de Roma, por la Exposición organizada en el Palazzo Ruspoli sobre Velázquez, así como al Académico de Número D. Felipe V. Garín, Comisario de la muestra. También, en dicha Junta se tomó el acuerdo de adhesión al nombramiento de Hijo Adoptivo de la Ciudad por el Ayuntamiento de Valencia, en favor del pintor Salvador Tuset, Académico que fue de esta Real Academia.

Reseñar, igualmente, que la Real Academia ha estado presente en diferentes acontecimientos de la vida cultural y artística valenciana, española y europea (muestras, exposiciones, actos culturales), particularmente mediante el préstamo temporal de diferentes obras de su valioso patrimonio, que han sido cedidas a varias importantes exposiciones celebradas en diferentes países o ciudades de España.

En Junta de 9 de enero el Sr. Presidente dio cuenta de la invitación formulada por la Fundación Memmo





*Concierto de Homenaje al  
Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco*

para que representantes de la Academia estuvieran presentes en la inauguración de la Exposición «Velázquez», celebrada en el Palazzo Ruspoli, de Roma, con motivo de la presencia del «Autorretrato» de Velázquez, propiedad de la Academia, en dicha exposición.

La Academia estuvo presente en la Feria del Libro, celebrada en los Jardines del Real, de Valencia, del 26 de abril al 6 de mayo, en cuyo pabellón expuso la colección de la revista Archivo de Arte Valenciana, distintas publicaciones de la Academia y otros elementos de difusión de la Institución.

Por último, dentro de este apartado, se acordó designar al Académico de Número y Bibliotecario D. Santiago Rodríguez García, para que pronuncie el discurso inaugural del Curso Académico 2001-2002, que tuvo lugar el martes día 13 de Noviembre de 2001 y versó sobre el tema «El Arte de la Imagen: Las Reales Academias y el Arte Contemporáneo».

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 (Estudi General) conducentes al establecimiento de futuros convenios de colaboración.

Reseñar, de igual modo, que en la Junta de 14 de noviembre de 2000 se tomó el acuerdo de que el domicilio de la Asociación «Amigos de la Real Academia» quede establecido en la sede de San Pío V, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



*Conferencia del Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá.*

## **8. MOVIMIENTO DE FONDOS ARTISTICOS 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 14 de noviembre de 2000 se dio cuenta de la petición de la Directora General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, Dña. Consuelo Císcar Casabán, solicitando las obras «Alejandro VI» de Juan Ribalta, con destino a la Exposición «El Hogar de los Borja», que tuvo lugar en Xátiva, en las salas del Museo de l'Almodí, desde el 31 de noviembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, así como los lienzos titulados «Apoteosis de Adriano», de Mariano Salvador Maella, «Alegoría de las Bellas



Artes y Carlos III», de Manuel Camarón y Meliá, y «Ezequías hace ostentación de sus riquezas», de Vicente López, para la Exposición «La Cultura Ceñida. Las joyas en la Pintura Valenciana», celebrada en Valencia, en las salas del Centro Valenciano de Cultura Mediterránea «La Beneficencia», de Valencia, del 19 de diciembre de 2000 al 5 de febrero de 2001. Por otra parte, el Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, D. Felipe V. Garín Lombart solicitó la obra «Autorretrato», de Diego Velázquez, para la Exposición «Velázquez: Su tercer viaje a Italia», que tuvo lugar en Roma, en las salas del Palazzo Ruspoli, de Roma, en la primavera del año en curso. Y Dña. Carmen Díaz Quintero, Gerente de la Fundación «La Luz de las Imágenes II», solicitó la obra titulada «Santa Cena», de Luis Planes, para la Exposición «La Luz en la Imágenes II», que se viene celebrando en la Catedral de Segorbe, de octubre de 2001 hasta agosto de 2002. Todas las peticiones fueron aprobadas.

En Junta Ordinaria de 12 de Diciembre se dio cuenta de la petición del Magfco. Sr. Rector de la Universitat de València (Estudi General), D. Pedro Ruiz, solicitando los libros «De Numis Hebraeo-Samaritanis», de F. Pérez Báyer (edición de 1781) y «Recueil de Pierres Gravés Antiques» (edición de 1732-1737) con destino a la Exposición «Glíptica: camafeus i entalles de la Universitat de València», celebrada en Valencia, en las salas de l'Estudi General, del 16 de enero al 30 de abril de 2001.

En sesión de 13 de febrero de 2001 se dio cuenta de la petición formulada por D. Albert Ribas, Director de la Fundación Sa Nostra, a través del Director del Museo de Bellas Artes de Valencia, solicitando la prórroga del préstamo temporal de la obra «Escena de la vida de San Lucas: San Lucas escribiendo el Evangelio al dictado de la Virgen» del Maestro de Villahermosa, con destino a la Exposición «El Toro y el Mediterráneo», que, como extensión de la misma, se desarrolló también en Salamanca, en la Sala de Exposiciones San Eloy, de Caja Duero, durante los meses de abril y mayo del 2001, accediendo la Junta a la prórroga del préstamo temporal de la obra de referencia.

En la Junta de 13 de marzo, el Académico-Conservador D. Alvaro Gómez-Ferrer dio cuenta del movimiento de obras solicitadas para exposiciones temporales. Así se atendió la petición formulada por

Dña. Angelas Pena Truque, Directora del Museo de Bellas Artes de A Coruña, solicitando las obras pictóricas «Fent cigarro», de Agustín Almar, y «Laboradora» de Manuel Sigüenza, para la Exposición «El esplendor de la Pintura Valenciana. Preciosismo y simbolismo», que tuvo lugar en A Coruña, en las salas del Museo de Bellas Artes, de marzo a abril de 2001. Se informó favorablemente y se accedió al préstamo temporal de dichas obras.

Por último, y tras el informe favorable del Académico Bibliotecario D. Santiago Rodríguez, se dio cuenta del préstamo temporal de tres grabados de Piranesi y de diversos sobre «Tratados de Arquitectura» de Vitrubio, Alberti, Vignola y Serlio, obrantes en los fondos de la Biblioteca de la Real Academia, con destino a la Exposición «Tratados de Arquitectura de los siglos XVI y XVII», comisariada por la Dra. Carmen Rodrigo, que se exhibió en las salas del Museo de Bellas Artes de Valencia durante los meses de abril y mayo de 2001.

En Junta General Ordinaria de 11 de abril el Conservador D. Alvaro Gómez-Ferrer informó de las siguientes peticiones de obras de arte para préstamo temporal, que fueron aprobadas. La Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Jávea (Alicante) Dña. Ana Vassbinder, solicitó las obras «María en el jardín» y «Jardín del autor», de José Benlliure, «Flores valencianas» de Ernesto Valls, «Rincón en el jardín» de Ignacio Pinazo Camarlench e «Interior de alquería valenciana» de Juan Ribelles, con destino a la Exposición «El Mediterráneo: Jardines de la memoria» a celebrar en Jávea, en las salas de L'Espai d'Art A. Lambert, desde el 16 de julio al 4 de septiembre del 2001.

La Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Valencia Dña. María José Alcón Miquel, solicitó el préstamo temporal de los lienzos del pintor Salvador Tuset, «Celebrando el bautizo», «Leyendo», «Concierto de mujeres», «Desnudo (Torso de mujer)», «Desnudo yacente» y «La dibujante», con destino a la Exposición «En homenaje a Salvador Tuset», que tuvo lugar en Valencia, en el Museu de la Ciutat, desde el 10 de abril al 30 de mayo de 2001.

La Directora General de Promoción Cultural y Museos, Dña. Consuelo Císcar Casabán, solicitó el préstamo temporal de las obras «Apoteosis de Adriano» de Mariano Salvador Maella, «Alegoría de



las Bellas Artes y Carlos III» de Manuel Camarón y Meliá, y «Ezequías hace ostentación de sus riquezas» de Vicente López, para la Exposición «La Cultura Ceñida. Las joyas en la Pintura Valenciana», que tuvo lugar en Burriana (Castellón) celebrada en las salas del Centro Cultural «La Mercé» del 19 de abril al 20 de mayo de 2001.

Por último, la Universitat de València solicitó la prórroga del préstamo temporal de dos libros del siglo XVIII, pertenecientes a los fondos de la Biblioteca histórica de la Real Academia, para la Exposición «Glíptica: Camafeus i entalles» que ha tenido lugar en Gandía del 10 de julio al 30 de septiembre de 2001; prórroga que fue concedida.

En Junta Ordinaria del 5 de junio el Académico Conservador dio cuenta de las peticiones siguientes: De la Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, solicitando la prórroga de la Exposición «Tratados de Arquitectura de los siglos XVI y XVII» hasta el 4 de septiembre de 2001, que fue aprobada.

De igual modo, Dña. María Irene Beneyto, Presidenta del Palau de la Música, solicitó el préstamo temporal de la obra «Concierto de mujeres» de Salvador Tuset, para exponerla en el Palau con motivo de la celebración del II Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, que tendría lugar en Valencia del 2 al 7 de octubre de 2001; petición que fue aprobada.

Por último también fue atendida la petición que hizo Dña. María José Alcón, Delegada de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia, solicitando el préstamo temporal del busto original de Damián Forment, realizado por Roberto Rubio para su reproducción en bronce por el Ayuntamiento de Valencia, autorizándose la salida y reproducción de dicha obra.

En sesión de 3 de julio se dio cuenta de las petición formulada por D. Alfredo J. Garés Núñez, Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Alzira, solicitando las obras de retratos ilustres de la «serie Murta», propiedad de la Real Academia, tituladas «Benito Perera», «Juan Trilles», «Alejandro VI», «Beato Nicolás Factor», «Fernando I de Aragón», «Juan Luis Vives», «Honorato Juan», «Luis Collado», «Jaime Ferrús», «Juan Plaza», «Gaspar Sapena», «Desconocido» y

«Gaspar Aguilar», atribuidas al pintor Juan Ribalta o a su taller, con destino a la Exposición «VI Centenario del Monasterio de Jerónimos de Nuestra Señora de la Murta» que se viene celebrando en las salas de la Casa de Cultura de Alzira del 15 de octubre al 15 de noviembre de 2001. Sobre el particular, la Academia acordó acceder al préstamo temporal provisional de dichas obras, siempre que se observara las condiciones estipuladas.

En la Junta General Extraordinaria celebrada el día 11 de septiembre se informó de la petición de la Directora General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, del préstamo temporal de la obra «Retrato de María del Rosario Millán y García-Conde», de José Mongrell, con destino a la Exposición «José Mongrell» que tendrá lugar en Valencia, en las salas del Museo del Siglo XIX del exconvento del Carmen, del 22 de Noviembre de 2001 al 3 de enero de 2002. Y de la del Director General de Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, solicitando el préstamo temporal de la obra «Contribución de sangre (Por la patria)», de la que es autor el pintor Pedro Ferrer Calatayud, con destino a la Exposición «Regeneración y Reforma. España a comienzos del siglo XX», que tendrá lugar en Madrid, en las salas de la Fundación Banco de Bilbao-Vizcaya-Argentaria (BBVA) de enero a marzo de 2002, y su posible itinerancia a Bilbao hasta el mes de abril de dicho año. Sobre ambas peticiones se informó favorablemente, accediendo al préstamo de las obras.

Y en la Junta General Ordinaria de 23 de octubre se dio cuenta de la petición formulada por la Subsecretaria de Cultura, de los lienzos del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa titulados «Retrato del Padre Jerónimos Mos», «La intercesión de San Pedro Nolasco», «La misa de San Pedro Pascual» y «El Niño del Buen Sueño», con destino a la Exposición «Jerónimo Jacinto de Espinosa», que tendrá lugar en Nueva York, en las salas del Spanish Institute, del 13 de noviembre de 2001 al 20 de febrero de 2002, acordándose acceder a dicho préstamo.

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 hispana y del extranjero.



## 9. INFORMES OFICIALES Y DE CARÁCTER GENERAL

Varios han sido los informes solicitados a la Academia, como Primera Entidad Consultiva de la Generalitat Valenciana, por Instituciones oficiales, Fundaciones y Corporaciones, 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 sesión de 12 de diciembre de 2000 se acordó insistir ante el Ayuntamiento de Jávea para que la Iglesia de Santa María del Mar, de la mencionada localidad, sea declarada Bien de Interés Cultural.

En Junta General de 13 de febrero fueron tratados los siguientes temas: una solicitud enviada por el Ayuntamiento de Alzira para que se emitiera informe sobre obras a realizar en la iglesia de San Agustín de la referida población; y otra solicitud procedente de la Asociación de Vecinos del Carmen, de Valencia, referente a la conservación del patio del Palacio del Embajador Vich; encargos que pasaron a ser tratados por la Sección de Arquitectura, que informó sobre los mismos en Junta de 8 de mayo, aprobando el primero y quedando el segundo para una reunión monográfica.

En sesión de 3 de julio fue sometido a debate de la Junta el informe emitido por la Sección de Arquitectura sobre la Alquería del Moro, de Valencia, acordándose solicitar su declaración como Bien de Interés Cultural.

Y en Junta General Extraordinaria de 18 de diciembre, y a petición de la Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, se procedió al estudio del «Proyecto de Decreto para la aprobación del Reglamento de Museos y Colecciones Museográficas permanentes de la Comunidad Valenciana», acordando la Academia en el informe elevado a la Conselleria de Cultura, que en dicho Reglamento, la misma, por su condición de Entidad Consultiva en materia de Patrimonio Cultural, debe intervenir en la propuesta de seis vocales de la Junta de Valoración de Bienes del Patrimonio Cultural Valenciano, así como que en lo que concierne al depósito de sus colecciones y salida de fondos,

que quedan regulados por el Convenio de colaboración suscrito entre la Real Academia y la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, de la Generalitat Valenciana.

## 10. DONACIONES

En lo referente a obras de arte ingresadas en la Academia en el transcurso del año, hay que hacer mención de las siguientes, así como de sus donantes.

Se ha recibido la donación de la familia Cardells Galea, consistente en un dibujo de flores, del pintor José Burgos; así como la donación de Dña. Alejandra Soler, viuda de Azzati, referida a una destacada colección de iconos rusos, de considerable interés artístico.

Mención especial requiere la recuperación, por parte de la Real Academia y a iniciativa del Académico de Número y Conservador de la Calcografía D. Antonio Alegre Cremades, de la serie de troqueles que se conservaban en la matricería de medallas de la empresa Sanchis, de Valencia, en trance de desaparición.

## 11. MEDALLAS Y DIPLOMAS

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en su Junta General celebrada el día 12 de enero de 1982, tomó el acuerdo de crear la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, con destino a las entidades y personalidades valencianas altamente significadas en el fomento de las Bellas Artes, ya sea en el campo de la conservación y defensa del Patrimonio Artístico, o se trate de una labor de creatividad personal y cualesquiera otros méritos; hecho que anualmente se ha venido sucediendo hasta la actualidad.

Así, en Sesión Pública celebrada el día 29 de Mayo tuvo lugar la entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 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. El acto dio comienzo con un recital de piano a cargo de Héctor Francés Eguilaz, y posteriormente, la Academia hizo entrega de la mencionada distinción y



diploma acreditativo a la Presidenta de dicha Sociedad, Dña. Maria Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz.

Por otra parte, es de reseñar la entrega a la Real Academia, por parte de la Asociación de Amigos de la Real Academia de Cultura Valenciana, del Premio «Ausias March -2001, consistente en una placa grabada y medalla conmemorativa.

## 12. PREMIO DE PINTURA

Con el fin de fomentar las Bellas Artes, tratando de estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu para el que fue creada la Academia, fue convocado el «Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001» 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, de Valencia, inaugurándose la muestra el día 17 de abril de 2001 y quedando finalista la obra «Maja» del artista Carlos Ibarra, que fue premiada con un millón de pesetas, otorgándose un segundo premio dotado con quinientas mil pesetas al pintor Jalid Melloul por su obra «Cubos». Dichas obras pasan a formar parte de las colecciones de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

El Jurado Calificador del Concurso estuvo formado por el Presidente de la Academia D. Salvador Aldana, el Académico Bibliotecario de la misma D. Santiago Rodríguez y los miembros académicos de la Sección de Pintura.

## 13. REVISTA «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO» Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA

Un año más, coincidiendo con el curso finalizado se prepara la publicación de la revista «Archivo de Arte Valenciano», en su número 82, correspondiente al años 2001, siendo una veintena los trabajos históricos y artísticos presentados, que avalan el interés científico de la edición. A cuantos profesores e investigadores contribuyen con su desinteresada colaboración a mantener el alto

nivel del órgano oficial de la Corporación, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

También en el presente curso tuvo lugar la edición de la Agenda - 2001 dedicada a los cuadros de bodegones y flores de la Academia; la reedición del libro «La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia: Historia de una Institución», de la que es autor D. Salvador Aldana; y la publicación de las actas del ciclo de conferencias «La Pintura Valenciana del siglo XIX», que se celebró durante el curso académico 1998-1999.

Asimismo, dentro de la Colección que la Institución Alfons el Magnànim, dependiente de la Diputación de Valencia, está llevando a cabo sobre discursos de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, destaca las dos obras realizadas por D. Salvador Aldana, que fueron presentadas en el salón de actos de la Real Academia el día 15 de febrero; acto que contó con la presencia de numerosas personalidades de la Institución Alfons el Magnànim, entre las que se contaba con su presidente D. Ricardo Bellveser.

## 14. CONVENIO Y ORGANIZACION 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 2001, 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 recibida del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, de 2.000.000 de pesetas, la subvención del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, de 2.500.000 de pesetas y la contribución de la Diputación de Valencia, de 1.000.000 de pesetas.

Por otra parte, hay que destacar la labor desarrollada por el personal técnico que presta sus servicios en la Academia:



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 la Secretaría General Técnica y de Registro de la Academia 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 los trabajos de prácticas formativas llevados a cabo en el registro informático de los fondos documentales del Archivo Histórico de la Academia, por Dña. María Jesús Blasco Sales y Dña. Cristina Ortiz Ruiz, Licenciadas en Historia del Arte por la Universitat de València, dentro del Convenio establecido entre la Real Academia y el ADEIT-Fundación Empresa de la Universitat de València (Estudi General).

## 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 y Educación. La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos, intercambio y adquisición de publicaciones. En cuanto a los donativos destacan los efectuados por, el Académico Secretario General de la Academia D. Salvador Seguí, de la colección de la revista de Música «RITMO» y de la revista cultural «SABER LEER»; y por el Académico Numerario D. Francisco Sebastián, de libros sobre pintores valencianos y catálogos de exposiciones.

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 Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, de la Universitat de Valencia; Hemeroteca Municipal de Valencia; Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí»; Museo de Bellas Artes de Asturias; Biblioteca de Catalunya y Museo Nacional de Arte de Catalunya. El cómputo de monografías ingresadas durante el año 2001 ha sido de 200, 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 de la exposición «Tratados de Arquitectura de los siglos XVI y XVII de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos».

Y con la lectura de este punto da por concluida la Memoria del curso 2000-2001, de lo que como Académico Secretario General certifico, con el Visto Bueno del Sr. Presidente, en Valencia, a 13 de noviembre de 2001.







# IN MEMORIAM

por

JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

*Historiador del Arte*

## *Santiago Bru i Vidal*

*Académico Correspondiente y Cronista de Valencia (+ 10 de noviembre de 2000)*

*Santiago Bru i Vidal* (Sagunto, 1921 - 2000) fue Cronista Oficial de Valencia desde 1973 y Premi de les Lletres Valencianes, distinción otorgada por la Generalitat Valenciana, estando previsto nombrarle, por parte del Ayuntamiento de Valencia, a título póstumo, Hijo Adoptivo de la Ciudad, pretendiendo con ello destacar la contribución de este saguntino a la cultura valenciana, a través de su obra en el ámbito de la creación literaria y poética, la investigación histórica y lingüística, la arqueología y la toponimia.

Doctor en Filosofía y Letras, ejerció diversas tareas docentes en poblaciones de la Comunidad Valenciana. Como escritor, obtuvo premios en diversos certámenes poéticos celebrados en Carlet, Castellón, Godella, Sagunto y Valencia, siendo de subrayar de su obra en clave poética los libros titulados *Ala encesa* (1959), *Tres cançons de primavera* (1958) y *Retrobament*

(1960), por el que se le asignó el Premio «Valencia» de Literatura.

Fue colaborador asiduo de la revista «Archivo de Prehistoria Levantina», en la que dio a conocer diversos trabajos sobre arqueología saguntina, recopilando parte de sus investigaciones en la obra *Les terres valencianes durant l'època romana* (1963), publicando diversas otras monografías divulgativas de carácter histórico artístico.

Miembro de diversas corporaciones, su larga trayectoria investigadora fue reconocida por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que le nombró Académico Correspondiente en Sagunto en 1970.

Es de significar que, recientemente, han sido publicadas las obras completas del desaparecido cronista oficial de Sagunto, por la Fundación Bancaixa, habiendo hecho entrega de su archivo personal a la ciudad que le vio nacer.

## *Mauro Lleó Serret*

*Arquitecto y Académico de Número (+ 25 de febrero de 2001)*

La arquitectura española del siglo XX ha contado con la preclara figura del arte de la escuadra y el cartabón, de **Mauro Lleó Serret** (Valencia, 1914-2001), nieto del ingeniero Serret, Académico de Número que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1970, momento en que toma posesión del cargo, pronunciando el discurso de ingreso sobre el tema «*El arte y el planeamiento urbano: La preocupación artística en los núcleos urbanos a través de la Prehistoria y la Historia*», poniendo el énfasis en las plazas mayores porticadas y cerradas, «un elemento urbano de primera necesidad, sobre todo en los países mediterráneos», haciendo luego referencia a dos perspectivas urbanas de Valencia, la de la calle de la Paz, con la torre de la iglesia de Santa Catalina al fondo, y la calle de las Comedias, con el perfil de la torre-campanario de la

Iglesia de la Congregación y de San Felipe Neri; discurso al que contestaría, en representación de la Academia, el también Académico de Número Angel Romaní Verdeguer, arquitecto y amigo suyo desde que fueron estudiantes en la Universidad; exposiciones ambas que fueron publicadas en las páginas de la revista *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia, 1971, pp. 53-57).

No pretende la presente semblanza hacer un recorrido al uso, de los méritos y distinciones que concurrieron en el finado. Antes bien, pretende glosar la trayectoria del lenguaje de su arquitectura y quizás, desde el análisis y la óptica de su obra, sea éste el mejor homenaje que pueda tributarse a su memoria.

La trayectoria de Lleó arquitecto fue estudiada en detalle por Juan Calduch Cervera en las páginas del catálogo de la exposición titulada *20 x 20. Siglo*





Mauro Lleó: «Colegio de las Javieranas».  
Calle del pintor López. Valencia, c. 1965.  
(Foto: Javier Delicado)

XX. *Veinte obras de la Arquitectura Moderna* (Valencia, COACV, 1997), quien proporciona «memorandum» de las obras arquitectónicas realizadas por el artífice a partir de la posguerra. Según su autor, muchas fueron las viviendas sociales (grupo de Nuestra Señora de la Fuensanta, de Valencia; grupo Virgen de la Paloma, en Torrente; grupo Virgen de la Merced, en Paterna; caserío de La Punta, en Nazaret) que llevó a cabo de 1949 a 1961, promovidas por organismos públicos, en las que Lleó fue fiel a la arquitectura del movimiento moderno, que había conocido en Madrid en su etapa de estudiante en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (se interesó mucho por los trabajos del ingeniero Eduardo Torroja), y que luego trasladó a diversas construcciones por él realizadas en las décadas de los años cincuenta y sesenta en Valencia, tales como el «Edificio de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo

(SEAT)» y el «Colegio de la Pureza», ambos emplazados en la avenida del Cid, y el «Colegio de las Javieranas» en la calle del pintor López, de la misma capital, las tres de idéntica analogía en el diseño constructivo y que –en nuestro criterio– recuerdan los principios y las enseñanzas impartidas en la Bauhaus. Entre las citadas, particular mención merece el «Colegio de la Pureza», levantado de 1963 a 1965, un edificio que configura una prisma alargado con superposición homogénea de plantas y en el que se retranquea el último nivel, provisto de una amplia terraza, estructura a la que se une un pabellón independiente, de dos alturas, habilitado para parvulario y unido al edificio principal con una pasarela de hormigón; y otro edificio de viviendas residenciales en la calle de Cirilo Amorós, núm. 69.

También quedó su impronta manifiesta en edificios de carácter industrial, de una gran calidad estética, como en la «Factoría Arrocería» de Sueca y en el «Edificio de Coca-Cola», de Quart de Poblet (Valencia) y de Alicante.

Participó, de igual modo, en el planeamiento urbanístico metropolitano del Plan General de Valencia y su comarca, actuando en la remodelación de la plaza de la Reina, de Valencia (1970), y en el Plan Sur (nuevo caucer del río Turia, 1966).

Intervino, también, en la representación de la Catedral de Segorbe, en 1941, y de varios templos de la diócesis Segorbe-Castellón (Caudiel, Jérica, Bejís), así como en la Iglesia Parroquial de Santa Catalina, de Valencia, en 1949; en la rehabilitación del Palacio de los marqueses de Dos Aguas para sede del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí», de 1950 a 1954; y, recientemente, en la restauración de la Iglesia de la Sangre, de Liria.

## Pedro Laín Entralgo

*Académico Correspondiente (+ 5 de junio de 2001)*

Figura destacadísima en el mundo de la investigación española del siglo que dejamos atrás ha sido la del pensador **Pedro Laín Entralgo** (Urrea de Gaén, Teruel, 1908 - Madrid, 2001), un científico multidisciplinar y un ensayista prolífico, cuya incesante actividad le llevó de la Medicina a la Antropología y la Filosofía, lo que le convirtió en miembro de tres Academias, siendo considerado el último humanista de la centuria del XX.

Licenciado en Ciencias Químicas, en el año 1927 se doctoró en Medicina y Cirugía, ampliando estudios de Psiquiatría en Viena en 1932, aunque su verdadera vocación fueron las Humanidades, profundizando en el ensayo científico y en el género histórico, y logrando importantes galardones, entre ellos, los Premios de Montaigne (1975), el Aznar de Periodismo (1980), el Príncipe de Asturias de Humanidades (1989), el Menéndez y



Pelayo (1991), Jovellanos de Ensayo (1999) y Menéndez Pidal de investigación humanística (2000).

Su apasionamiento por la docencia y la investigación le llevó a ser distinguido con diferentes doctorados «honoris causa» por las universidades españolas de Alicante, Extremadura y Sevilla, y las extranjeras de Toulouse (Francia) y de San Marcos de Lima (Perú).

Ha sido autor de numerosos artículos periodísticos y de cerca de cuarenta libros de ensayo, abordando el estudio de la filosofía, la historia y la medicina, de los que se consideran títulos, entre otros, como *Las generaciones de la Historia* (1945), *España como problema* (1949), *Historia de la Medicina* (1954), *A qué llamamos España* (1971), *Descargo de conciencia* (1976), *Antropología de la esperanza* (1978), *La generación del 98* (1983) y *Creer, esperar y amar* (1993). También fundó, junto a otros intelectuales como Ridruejo y Marichalar, la revista *Esencial*, que significó una bocanada de aire fresco en la grisura del franquismo, dirigiendo a la vez la Editora Nacional.

Maestro de varias generaciones, fue Catedrático de Historia de la Medicina de 1942 a 1978 y Rector de la Universidad Complutense de Madrid hasta su dimisión en 1965, coincidiendo (dado su talante progresista) con la expulsión de tres catedráticos críticos con el

régimen franquista, los profesores Enrique Tierno Galván, Agustín García Calvo y José Luis López Aranguren, todos de grata memoria.

Académico de varias instituciones, fue nombrado Miembro de Número de la Real Academia de Medicina en 1946, de la de la Lengua Española en 1953 (en la que ocupó el sillón «j» minúscula) y dirigió de 1982 a 1987 sustituyendo a Dámaso Alonso y de la Historia en 1964, y lo era Correspondiente en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1988, estando muy vinculado a la Universitat de València, de la que fue estudiante en la década de los treinta, cuando era becario del Colegio Mayor San Juan de Ribera, de Burjasot y discípulo del Dr. Juan Peset Aleixandre, desarrollando posteriormente su etapa profesional en la capital del Turia durante algunos años y gestionando una gran amistad con colegas en la cátedra, discípulos, artistas y escritores como Juan José López Ibor, Juan José Barcia Goyanes, Francisco Marco Merenciano, José María López Piñero, Francisco Lozano Sanchis, Vicent Ventura y Joan Fuster.

Quede para el recuerdo esta breve semblanza del que fue gran humanista y figura de la ciencia española *Pedro Laín Entralgo*, que, como subraya Luis Alberto Cuenca, ha ejercido «*de conciencia de España durante el último medio siglo*».

## Arturo Zabala López

Académico de Honor  
(+ 23 de agosto de 2001)

La trayectoria del gran investigador, filólogo e historiador *Arturo Zabala López* (1912-2001) ha representado en el siglo XX una vida ejemplar y plena dedicada a la cultura valenciana.

Licenciado en Derecho por la Universitat de València y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, fue profesor de las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras de Valencia, siendo adjunto a la Cátedra de Lengua y Literatura y director de los Cursos de Verano que se impartían para extranjeros en Alicante, Peñíscola y Valencia.

Archivero-Bibliotecario de la Diputación de Valencia, desempeñó desde 1947 hasta 1987 la secretaría y dirección de la Institución Alfonso El Magnánimo (de la que fue miembro fundador), que estuvo vinculada al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, estando a su cargo hasta 1979 la Sección de Literatura y Estudios Filosóficos de dicha Corporación.

Fue secretario y colaborador de la revista "Mediterráneo". Entre 1934 y 1936 dirigió *La Gaceta del Libro* y en los difíciles años de la posguerra dos proyectos impulsaron el lento despegue de la



intelectualidad valenciana, en los que Arturo Zabala tuvo un papel primordial: Por una parte, como creador de la revista *Murta*, que tuvo su andadura entre 1949 y 1957, y en la que se dieron cita Joan Fuster, Xavier Casp y Manolo Gil; y por otra, con la *Revista Valenciana de Filosofía* en la que fue frecuente durante la década de los años cincuenta las plumas de Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y Manuel Sanchis Guarner. Su firma fue frecuente, también, en las páginas de los diarios *La Correspondencia de Valencia*, *LEVANTE-El Mercantil Valenciano* (Suplemento «Valencia») y *Las Provincias*.

Cronista Oficial de la Provincia de Valencia, en 1967 obtuvo el Premio Cerdá Reig de la Diputación Provincial de Valencia en su apartado de investigaciones literarias, siendo en ese mismo año Presidente del VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón.

Fue autor de los libros «*La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*» (1960) y de numerosas monografías sobre temas valencianos, entre ellas, *Moratín en Valencia*, *Un siglo de escultura y pintura valenciana*, *La Navidad de los Nocturnos y Rastros valencianos en Lope de Vega en el siglo XVIII*, editando en la década de los ochenta las obras completas de sus amigos Juan Gil-Albert y Vicente Gaos.

Miembro de diferentes instituciones y corporaciones valencianas, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en reconocimiento a su destacada labor profesional, le nombró Académico de Honor en 1995, dedicándole la misma un homenaje el día 6 de junio de 2000 y estando representado por su hija Fernanda Zabala; acto en el que el Presidente de la Corporación don Salvador Aldana, en su discurso, glosó la trayectoria del homenajeado.

## **Luis Antonio García Navarro**

*Académico Correspondiente  
(+ 10 de octubre de 2001)*

Una de las figuras más relevantes de la música valenciana del siglo XX ha sido la de **Luis Antonio García Navarro** (Chiva, 1941 - Madrid, 2001), compositor y director artístico y musical del Teatro Real de Madrid.

Inició los estudios musicales en el Conservatorio de Valencia, finalizándolos en el Real Conservatorio de Madrid, donde perfeccionó las especialidades de Oboe, Piano y Composición. En 1966 obtuvo una beca de la Fundación Juan March, para ampliar sus estudios en la Academia Superior de Música de Viena, donde cursó los estudios de Dirección de Orquesta y Coro, bajo las eminentes batutas de los maestros Swarowsky, Oesterreicher y Schmid.

Tras los éxitos alcanzados en Besançon (Francia) en el Concurso Internacional para Directores de Orquesta, en 1970 pasó a dirigir la Orquesta Municipal de Valencia, prosiguiendo su actividad musical en la Orquesta Sinfónica de Chicago donde alcanzó una gran repercusión internacional, ocupando sucesivamente la dirección titular de la Radio South

German, de la Orquesta de la Ópera de Stuttgart, de la Orquesta Ciudad de Barcelona y de la Orquesta de la Ópera de Budapest.

Fue singular intérprete de la música sinfónica francesa y española, habiendo sido reconocido con el galardón de la Medalla de Oro de la Villa de París.

En los últimos años de su vida mantuvo un estrecho contacto con Valencia, colaborando, desde 1997, con el Palau de la Música. El día 9 de noviembre de 2001 estaba previsto que recibiera la Medalla del Palau de la Música, en un concierto que iba a servir de homenaje al maestro Joaquín Rodrigo.

Realizó diversas grabaciones para Deutsche Grammophon y Columbia CBS. La última producción del maestro valenciano fue la versión de la ópera de Wagner «Parsifal».

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en reconocimiento a su brillante trayectoria musical, le había nombrado Académico Correspondiente en Chiva (Valencia), en 1984.





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 2001

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. 46008 Valencia.

20-06-1999 Excmo. Sr. D. Pere M.<sup>a</sup> Orti i Bosch

Jorge Juan, 19. 46004 Valencia.

14-12-1999 Excmo. Sra. D.<sup>a</sup> Matilde Salvador Segarra.

Passeig de la Ciutadella, 13, 27.<sup>a</sup> Tel. 96 352 77 88. 46003 Valencia.



## ACADÉMICOS DE NÚMERO

### 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.
- 22-3-1972    Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart  
Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 96 391 14 54. 46003 Valencia.  
y Academia Española.  
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-Ordóñez  
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. Tels. 963 912 301 y 963 924 336. 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 2-15ª. 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, 81. 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.

#### ACADÉMICOS 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](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 Paseo de la Habana, 71. Tel. 91 259 02 69	28036 Madrid
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)
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, 15ª. Tel. 96 384 03 87. 46007, C/ Mayor, 12	46113 Moncada (Valencia)



Fecha nombramiento		Residencia
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4º. Tel. 964 26 11 05	12001 Castellón
6-2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez Avda. del Paraiso, 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, 7º. Tel. 91 543 85 50 Avda. Constitución, 13, 7º 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, 149-96ª. Tel. 963 72 83 49	03730 Jávea (Alicante) 46022 Valencia
9-6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera Av. Santos Patronos, 43, 4º, 7ª. Tels. 96 241 32 25- 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, 5º 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. Apdo. 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, 7ª, 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, 4-4º. Tel. 96 392 29 79	46780 Oliva (Valencia)
6-3-1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nácher. Los Arces Y 46007 Valencia. Av. Giorgeta, 43, 5º. Tel. 96 341 48 54 y Tel. 96 386 42 41	46392 Siete Aguas (Valencia)
7-5-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Mateu Ibars Calabria, 75, 5º, drcha. Tel. 93 424 07 54	08015 Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas San Gregorio, 17, 1º Y: Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19ª. Tel. 96 392 29 24	03300 Orihuela (Alicante) 46003 Valencia
6-5-1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín Máximo Aguirre, 9, 1º, A. Tel. 94 424 86 12 Y: Avda. Carlos VII, 10, 1º. Tel. 94 483 76 69	48010 Bilbao Portugalete (Vizcaya)



Fecha nombramiento		Residencia
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 C/. Duque de Alba, 15, 2º izquierda. Tel. 91 429 35 50	28012 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 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	46130 Masamagrell (Valencia)
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper Seseña, 31, 11.º, 1ª. 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, 1ª. 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, 1º. 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, 6ª. 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
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 - 909 25 06 51 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



Fecha nombramiento		Residencia
12-12-1995	Ilmo. Sr. D. Juan Angel Blasco Carrascosa Dr. Marañón, 6, 8°. 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)
7-7-1998	Ilmo. Sr. D. Fernando Puchol Cuevas 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 Martínez Ortiz Alameda, 29, Tel. 96 217 04 98 ... Y: Avda. Cataluña, 3, 11-C. Tel. 96 369 52 08 ...	46300 Utiel (Valencia) 46010 Valencia
13-2-2001	Ilmo. Sr. D. Julio García Casas C/. Montecarmelo, 19, 4.º dcha. ...	41011 Sevilla
13-2-2001	Ilmo. Sr. D. Vicente Zarzo Pitarch Gátova, 2. Tel. 961 648 549 ...	46169 Marines (Valencia)
13-3-2001	Ilmo Sr. D. José Garnería García. ... Y: Avda. General Avilés, 42 bis. Tel. 963 472 335 ...	46117 Bétera (Valencia) 46015 Valencia
13-3-2001	Ilmo. Sr. D. Vicente Llorens Poy Camino de la Ermita, 48. Tel. 964 522 294 ...	12540 Villarreal (Castellón)



## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento		Residencia
6-4-1954	Ilmo. Sr. Prof. Elviro G. P. Stucogni	Roma (Italia)
6-3-1962	Excmo. Sr. D. Miguel Mújica Gallo 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. Jean 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, 6.º. 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 Madrid: Apartado 8114)	38100 Trento (Italia)
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, 8.ª. Tels. 96 352 77 66 - 96 394 34 34	2750 Cascais (Portugal) 46004 Valencia
12-12-1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao Conde do Bracial, vizconde de Santiago, Grande de Portugal Sociedade Arqueológica Lusitana. T. 069-226 73 75 40	7540 Santiago do Cacem (Portugal)
5-3-1986	Ilma. Mrs. Marion Seabury 915 Nort Bedford Drive Beverly Hills	90210 California (EE.UU.)
12-2-1988	Ilma. Sra. 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 Hoschgasse, 5. Tel. 004114227500. Y: Marqués de Sotelo, 1, 11ª. Tel. 96 394 00 52. Fax 96 394 37 49	CH-8008 Zurich 46002 Valencia
7-1-1997	Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva Cerrada del Carmen, 36. San Bernabé Ocotepc. 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.)
13-02-2001	Ilma Sra. Dña. Elisa García Barragán-Martínez Patricio Sans, 508. Colonia del Valle. Tels. 005255238257 - 619 03 48 60	03100 México D. F.
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz Avda. Jacinto Benavente, 27, 8.ª	Saint Gallen (Suiza) 46005 Valencia







# 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 y López-Castro  
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  
Excmo. Sr. D. Arturo Zabala López

## 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 Filloi  
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 Romani 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. 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  
 Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret

#### ACADÉMICOS 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 <sup>a</sup> 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	Xàtiva
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 Sebastia	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. 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
Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa	Madrid
Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda	Madrid
Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal	Sagunto
Ilmo. Sr. D. Pedro Laín Entralgo	Madrid
Muy Ilustre Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras	Segorbe
Ilmo. Sr. D. Perfecto García Chornet	Carlet
Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro	Madrid
Ilmo. Sr. D. Julio Fernandez Argüelles	La Coruña



## 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 .....	Laussanne
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



# ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

## ARTÍCULOS:

Iconos rusos en la Real Academia de San Carlos, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> .....	7
Los orígenes del taller valenciano de la iluminación de manuscritos: Domingo Crespí, por <i>Nuria Ramón Marqués</i> .....	13
El gremi dels argenters de Xàtiva i la Custòdia del Corpus de Lope de Salazar, por <i>Agustí Ventura Conejero</i> .....	23
Las portadas gemelas del imafrente, la Capilla Baptismal y otras intervenciones en la iglesia de San Esteban de Valencia, por <i>Fernando Pingarrón-Esaín Seco</i> .....	35
Creación de un régimen de estudios para la mujer en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, por <i>Ángela Aldea Hernández</i> .....	43
Palacetes, Villas de Recreo y Residencias Urbanas Valencianas en la trayectoria arquitectónica del maestro de obras Peregrín Mustieles y Cano (1847-1905), por <i>Francisco Javier Delicado Martínez y Susana Cazorla Martínez</i> .....	55
Las azulejerías Biedermeier de la casa de los Miquel-Saavedra de Valencia, por <i>Inocencio V. Pérez Guillén</i> .....	67
El túmulo funerario de la Madre Sacramento: una obra del escultor Agapito Valmitjana i Barbany en Valencia, por <i>Armando Pilato Iranzo</i> .....	79

## COMUNICACIONES:

Consideraciones sobre el pintor Joan Pons (doc. 1475-1514), por <i>Mercedes Gómez-Ferrer Lozano</i> .....	91
Un san Jerónimo de Vicente Requena procedente del Monasterio de San Miguel de los Reyes, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i> .....	99
Una tabla atribuible a Cristóbal Llorens I, por <i>Lorenzo Hernández Guardiola</i> .....	107
El monumento al Dr. Moliner en la Alameda, obra del escultor José Capuz Mamano por <i>Helena de las Heras Esteban</i> .....	109
Creación de la primera plaza de restaurador artístico del Museo Provincial por la Real Academia de San Carlos. Causas que motivaron este hecho, por <i>Pilar Ineba Tamarit</i> .....	117



La exposición a escena: Espacios alternativos e Instalación. Angeles Marco en el IVAM, por <i>Maitte Ibáñez Giménez</i> .....	123
Un pleito sobre las decoraciones teatrales de la Botiga de la balda, por <i>Carmen Pinedo Herrero</i> .....	129
Recensiones de libros, por Javier Delicado .....	139
Publicaciones recibidas y de intercambio año 2001 .....	157
Memoria del Curso Académico, 2000-2001, por Salvador Seguí .....	167
In memoriam, por Javier Delicado .....	181
Relación de Académicos .....	185
Listado de Académicos fallecidos desde 1915, .....	195



# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

## Iconos rusos en la Real Academia de San Carlos:

Lám. 1.: «Los Santos Monjes Sosima y Sabatii». Donación Azzati-Soler. Colección Real Academia de San Carlos	8
Lám. 2.: «Los Santos Monjes Sosima y Sabatii». Colección Banco Ambrosiano Véneto. Venezia	9
Lám. 3.: «La protección de la Madre de Dios». Colección Banco Ambrosiano Véneto. Venezia	9
Lám. 4.: «La protección de la Madre de Dios». Donación Azzati-Soler. Colecc. Real Academia de San Carlos	10
Lám. 5.: «Cristo crucificado». Donación Azzati-Soler. Colecc. Real Academia de San Carlos	11
Lám. 6.: «Cristo crucificado». Colección Azzati-Soler	11

## Los orígenes del taller valenciano de la iluminación de manuscritos: Domingo Crespí:

Fig. 1.- «Aureum Opus» folio LXI. Alzira. Archivo Municipal	14
Fig. 2.- A.M.V. «Llibre del Consolat de Mar» folio 1. Domingo Crespí	15
Fig. 3.- A.M.V. «Llibre del Consolat de Mar». Detalle folio 22. Domingo Crespí.	16

## El gremi dels argenters de Xàtiva i la Custòdia del Corpus de Lope de Salazar:

Creu processional d'Ènguera, segle XIV o XV, posterior en tot cas al privilegi reial de marcar l'escut de Xàtiva en 1310.	24
Custodia del Corpus de Xàtiva (en blanco y negro) Fototeca del Museu de l'Almodí de Xàtiva, per cortesia del seu Director Mariano Gonzalez Baldoví.	28

## Las portadas gemelas del imafrente, La Capilla Baptismal y otras intervenciones en la iglesia de San Esteban de Valencia:

Fig.I.- Portada de la capilla de la Comunió.	36
Fig.II.- Detalle de la portada de la capilla de la Comunió..	37
Fig.III.- Campanario	38

## Creación de un régimen de estudios para la mujer en la Academia de Bellas Artes de San Carlos:

Foto 1.- Grupo de alumnas de la Clase de Cerámica de la Enseñanza Especial de la Mujer de 1916. Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de Valencia.	45
Foto 2.- Curso Preparatorio de Dibujo del Antiguo 2.º Curso. Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos. 1916. Vista general de la clase.	47
Foto 3.- «Venus, pieza en escayola efectuado por la alumna Milagros Soriano, de 2.º Curso de Dibujo del Antiguo. 1916.	53

## Palacetes, Villas de Recreo y Residencias Urbanas Valencianas en la trayectoria arquitectónica del maestro de obras Peregrín Mustieles y Cano (1847-1905):

FIG. 1 - PEREGRÍN MUSTIELES: Palacete de Fernando Ibáñez (hoy sede del Colegio de Farmacéuticos). Calle del Conde de Montornés, nº 7. Valencia. Año 1886. (Foto Archivo Javier Delicado).	57
FIG. 2 - PEREGRÍN MUSTIELES: Palacete de Pescara. Calle del Pintor Sorolla, nº 24. Valencia. Año 1893. Detalle de la fachada posterior. (Foto Archivo Javier Delicado)	58
FIG. 3 - PEREGRÍN MUSTIELES: Palacete de Ayora. Fachada principal. Avenida de los Santos Justo y Pastor (antiguo Camino de Algirós), Valencia. Años 1899-1900. (Foto Archivo Javier Delicado).	59



FIG. 4 - PEREGRÍN MUSTIELES: Casa de Eugenio Burriel. Calle de las Avellanas, nº 7. Valencia. Año. 1888. (Foto Archivo Javier Delicado). ... ..	61
FIG. 5 - PEREGRÍN MUSTIELES. Edificio de viviendas de Fernando Ibáñez Payés. Calle de la Paz, núm. 7 (antigua del Ave María), Valencia. Año 1893. (Foto Javier Delicado). ... ..	61
FIG. 6 - PEREGRÍN MUSTIELES Y VICENTE BOCHONS: Casa de Angeles Grau. Calle de la Paz, nº 36. Valencia. Año 1905. (Foto Javier Delicado). ... ..	62

Las azulejerías Biedermeier de la casa de los Miquel-Saavedra de Valencia,

Fig. 1a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, «El juicio de Sancho gobernador» (1782). ...	70
Fig. 1 Tondo central del pavimento de azulejos con «El juicio de Sancho gobernador». ... ..	71
Fig. 2 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra (1782)	72
Fig. 3 José del Castillo y Manuel Salvador Carmona, Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra (1780)	72
Fig. 4a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, Don Quijote vela las armas (1782). ... ..	73
Fig. 4 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. Don Quijote velando las armas. ... ..	73
Fig. 5a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, El ataque a los molinos de viento (1782). ...	74
Fig. 5 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. El ataque a los molinos. ... ..	74
Fig. 6a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, Sancho Panza manteado (1782). ... ..	75
Fig. 6 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. «Manteo de Sancho Panza» ... ..	75
Fig. 7a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, El ataque a los rebaños (1782). ... ..	76
Fig. 7 Tondo esquinar del pavimento de azulejo, Ataque a los rebaños. ... ..	76

El túmulo funerario de la Madre Sacramento: una obra del escultor Agapito Valmitjana i Barbany en Valencia:

Vista actual del monumento sepulcral de la Madre Sacramento. Iglesia del Convento Residencia de las Adoratrices de Valencia. ....	81
El túmulo funerario antes de la intervención. ....	82

**COMUNICACIONES:**

Consideraciones sobre el pintor Joan Pons (doc. 1475-1514):

«Adoración de los Magos», Berkshire Museum de Pittsfield (Massachusetts), firmada Johannes Pontis, 1477 .....	92
---	----

Un san Jerónimo de Vicente Requena procedente del Monasterio de San Miguel de los Reyes:

Falta el pie de foto .....	102
----------------------------	-----

Una tabla atribuible a Cristóbal Llorens:

Fig. 1.- «San Juan Bautista y San José». Cristóbal Llorens I. Colección de la Excma. Diputación de Alicante. ....	107
---	-----

El monumento al Dr. Moliner en la Alameda, obra del escultor José Capuz Mamano:

Estatua del doctor Moliner entre las figuras que representan las ideas claves de su doctrina: el Amor, a su izquierda, y la Ciencia, a su derecha. (Archivo P.P.Ripollés). ....	110
Detalle de las estatuas del Monumento a Moliner. (Archivo P. P. Ripollés). ....	111

La exposición a escena: Espacios alternativos e Instalación. Angeles Marco en el IVAM:

Instalación testigos auxiliares. Serie suplemento al vacío. ....	124
Estructura metálica, imágenes digitales sobre tela, perchas, lona, ropa, radio-transistor, tubo de plástico, tubo con agua y textos. Dimensiones variables 1997. ....	125



<i>Deslizantes, elementos compactos y compactos. Series salto al vacío y el tránsito. Hierro y caucho. 214 x 77 x 27 cms./47 x 220 x 300 cms. cada uno. 1987, 1988 y 1998. ....</i>	127
<i>Deslizantes, elementos compactos y compactos. Detalle. ....</i>	128
<b>Memoria del Curso Académico, 2000-2001</b>	
1.- <i>Ciclo Arte y Literatura. Lorenzo Silva .....</i>	168
2.- <i>Ciclo Arte y Literatura. Andrés Trapiello .....</i>	168
3.- <i>Concierto de Rock del Grupo Arizona dentro del ciclo de jóvenes intérpretes. (Foto: Paco Alcántara)</i>	168
4.- <i>Jóvenes intérpretes. El joven pianista Ismael Bustillo. (Foto: Paco Alcántara) .....</i>	169
5.- <i>Conferencia del Presidente de la Real Academia de Sant Jordi, En Jordi Bonet i Armengol .....</i>	169
6.- <i>Acto de inauguración del Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España. ....</i>	170
7.- <i>Miembros asistentes al Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España. ....</i>	171
8.- <i>Momento de entrega de la medalla de académico correspondiente a D. José Luis López García por el Presidente Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. (Foto: Paco Alcántara) .....</i>	171
9.- <i>Entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes a la Sociedad Filarmónica de Valencia .....</i>	172
10.- <i>Interpretación de Chopin por el pianista búlgaro Ludmil Anguelor. (Foto: Paco Alcántara) .....</i>	172
11.- <i>Concierto de cuerda del ciclo Jóvenes Intérpretes. ....</i>	172
12.- <i>Concierto del ciclo Jóvenes Intérpretes. ....</i>	173
13.- <i>Concierto de Homenaje al Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos .....</i>	173
14.- <i>Concierto de Homenaje al Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco .....</i>	174
15.- <i>Conferencia del Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá. ....</i>	174
<b>In memoriam</b>	
<i>Mauro Lleó: «Colegio de las Javieranas». Calle del pintor López. Valencia, c. 1965. (Foto: Javier Delicado) .....</i>	182







CONSEJO DE REDACCIÓN DE  
ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

EXCMO. SR. D. SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ  
PRESIDENTE, DIRECTOR DE LA REVISTA

ILMO. SR. D. NASSIO BAYARRI LLUCH  
VICEPRESIDENTE

ILMO. SR. D. SALVADOR SEGUÍ PÉREZ  
SECRETARIO GENERAL

ILMO. SR. D. JOSÉ ESTEVE EDO  
TESORERO

ILMO. SR. D. SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA  
BIBLIOTECARIO

ILMO. SR. D. ALVARO GÓMEZ-FERRER BAYO  
CONSERVADOR

ILMO. SR. D. ANTONIO ALEGRE CREMADES  
COORDINACIÓN Y DISEÑO

*ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar.*

*Redacción y Administración:* REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS.  
Calle San Pío V, 9. 46010 Valencia. Tels: 96 369 03 38 - 96 369 05 00  
Fax: 96 393 48 69 - E-mail: [racad.scarlos@jet.es](mailto:racad.scarlos@jet.es)  
[http://www: realacademiasancarlos.com](http://www.realacademiasancarlos.com)



**AJUNTAMENT DE VALENCIA**

ESTA PUBLICACIÓN SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALITAT VALENCIANA,  
Y LA AYUDA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA













REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS  
VALENCIA

ISBN 84-922839-8-X



9 788492 283989