



rchivo de Arte Valenciano



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano



Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

VALENCIA

2002

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

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

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

I.S.B.N.: 84-922839-9-8

DEPÓSITO LEGAL: V-3390-2003

IMPRIME: Gráficas Marí Montañana, s.l.
Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia (España)
Tel. 963 912 304* • Fax 963 920 639
E-mail: imprensa@marimontanyana.com

ARTÍCULOS

LA ERMITA DE LA SANTISIMA TRINIDAD (S. XVI) DE CAMPILLO DE ALTOBUEY (Cuenca). HISTORIA, ARTE E ICONOGRAFÍA.

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA

Museo de Bellas Artes de Valencia

RESUMEN

La Ermita de la Santísima Trinidad, conocida popularmente como del "Padre Eterno", es un pequeño templo levantado por canteros vascos y montañeses en el pueblo conquense de Campillo de Altabuey, ubicado en la Mancha Oriental o subcomarca de la Manchuela. Fue consagrada por el obispo irlandés D. Cornelio de Buil el 12 de Octubre del año 1589. Se han conservado en esta pequeña iglesia algunas piezas artísticas de interés, como el artesonado mudéjar de su cabecera o el altar mayor, dedicado a la Santísima Trinidad, y formado por pinturas sobre tabla debidas a los artistas Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro, pintores que se mueven bajo la influencia del genovés Bartolomé Matarana; es de notar la curiosa iconografía trinitaria de su tabla central y la idea contrarreformista del retablo en su conjunto.

ABSTRACT

The hermitage of the Holly Trinity, at the village of Campillo de Altabuey (Cuenca), is a little church constructed by northern stonemason. It was blessed by the Irish Bishop Cornelio de Buil in 1589. The outstanding works of arts are : the mudejar coffered-ceiling, and the altarpiece devoted to the Holly Trinity, made by the painters Hernando de Mayorga and Miguel Guijarro, both artists influenced by the Genoese Bartolomé Matarana. The iconography of the altarpiece is very curious and shows the influence of the Counter-Reformation's religious trends.

El doce de Octubre de 1989 se cumplió el cuarto centenario de la bendición de esta pequeña iglesia dedicada a la Santísima Trinidad, a cuya historia, arte e iconografía trataremos de aproximarnos en este pequeño estudio. Son escasas las noticias documentales que de esta ermita del "Padre Eterno", como popularmente se le conoce, nos quedan. El Archivo Parroquial de Campillo de Altabuey conserva un Libro de Cuentas de la ermita¹, perteneciente al siglo XVIII, del que escasos datos podemos extraer para el propósito que nos ocupa. Alguna mención de compra, cambio o retirada de cuadros de su altar mayor, por deterioro o consideración de anticuados, sin hacer referencia a su autor o autores, y poco más: "...130 riales dela compra de 3 cuadros para adorno de la Hermita...", "...Que se quiten unos cuadros que hay en las columnas del retablo pral. porque impiden la hermosura...", "...que se retiren por disformes y viejos unos cuadros que hay

en los coraterales (sic) en unos altarcitos indecentes los que también se demuelan hasta el pavimento y dichos cuadros se pongan en Almoneda...", "...pagado al maestro dorador por cortar unos cuadros y limpiar los lienzos...", "...compra de dos láminas para el altar."; la única mención personal que se hace referida a artistas, tiene que ver con el maestro platero Carlos Entreaguas, al que, sin duda, se puede relacionar con el también platero José Ph. Entreaguas que en 1728 interviene en la limpieza de la custodia de Iniesta salida de las manos del orfebre Becerril en el siglo XVI.

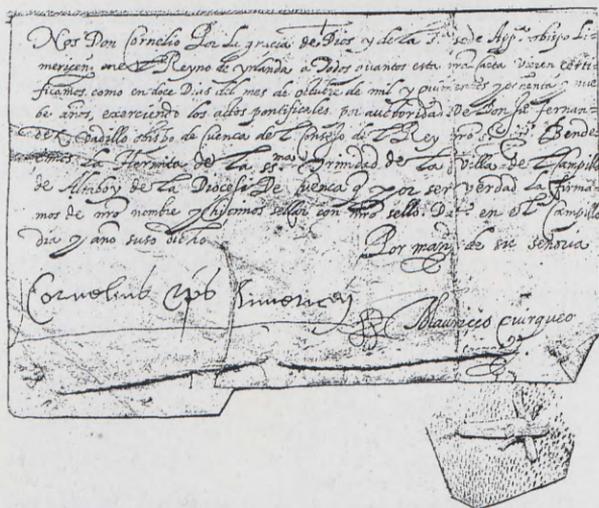
¹ Libro de Visita de la ermita de la Santísima Trinidad que debotamente se benera en esta villa del Campillo de Altabuey, comenzóse año de 1718. Manuscrito. Archivo Parroquial de Campillo de Altabuey. S. XVIII.

HISTORIA DE LA ERMITA

Afortunadamente, se ha conservado cosido a la solapa interior del libro antes citado un retazo de pergamino que alguien que comprendió su importancia tuvo la feliz idea de dejar prendido para constancia en el futuro de lo que en él se indica. Se trata de un pequeño rectángulo de 110 x 150 mm., recordado de un anterior libro, quizá el primero que tuvo la ermita, el cual nos proporciona la cronología más antigua que de la misma poseemos hasta el presente. Dice así:

"Nos Don Cornelio por la gracia de Dios y de la S^a. sede Appca.obispo Limericens(is) en el Reyno de Yrlanda a todos quantos esta nra carta vieren certificamos como en doce Días del mes de Octubre de mil y quinientos y ochenta y nueve años, exerciendo los actos pontificales por autoridad de Don Ju[an] Fernandez Vadillo obispo de Cuenca del Consejo del Rey nro Sr. bendicimos laHermita de la SS.^{ma} Trinidad de la villa de Campillo de Altabay (sic) de la Diócesis de Cuenca que por ser verdad la firmamos de nro. nombre y hicimos sellar con nro. sello. Dat. enel Campillo día y año suso dicho. Cornelius, ep[iscopu]sLimericensis (rubricado). Por mando de su señoría, MauricioQuirqueo (rubricado)."

(Archivo Parroquial de Campillo de Altobuey. Libro de Cuentas de la ermita de la Trinidad, siglo XVIII)



Pergamino cosido en la solapa del libro de cuentas (Siglo XVIII) de la Ermita de la Santísima Trinidad. Campillo de Altobuey. Cuenca

Gracias a este pequeño documento sabemos, pues, que se bendijo el 12 de Octubre de 1589 y que lo hizo el obispo de la ciudad irlandesa de Limerick, Don Cornelio de Buil. Y en relación con esta fecha y el volumen de la fábrica del templo, puede decirse que se iniciarían las obras hacia 1585, aproximadamente.

Es conocido que el siglo XVI supuso para Cuenca una suerte de siglo de oro en las artes y en las letras, iniciado ya en la segunda mitad del XV al socaire de su inmensa riqueza lanera; la mitra conquense, junto con las de Toledo y Segovia, pasaba por ser una de las más ricas del país, y era codiciada por las familias nobles, debido a sus bien nutridas rentas, para colocar a sus segundones sin mayorazgo. Obispo de Cuenca fue el famoso cardenal Riario², Don Rafael Galeote y Riario (1493-1521), figura poco conocida todavía, pero de gran importancia en la introducción a su través en Cuenca y España de las ideas y arte renacentistas procedentes de la Roma humanista, aunque nunca pisó tierras conquenses, pero sí lo hicieron los clérigos que le representaban en la ciudad del Júcar, quienes de vez en cuando se tendrían que trasladar a la corte papal a rendir cuentas y de paso se enterarían de las sorprendentes novedades artísticas que por allí afloraban. Riario fue sobrino del Papa Sixto IV, quien le nombró protonotario apostólico, legado pontificio en Hungría, arzobispo en varias diócesis, cardenal de San Jorge y Velabro y camarlengo de la Santa Iglesia. La mitra conquense le fue concedida el año 1493; León X le revocó todos los honores y dignidades, aunque después le fueron restituidos. Murió en Nápoles en 1521. También fue obispo de Cuenca el romano Alejandro Cesarino, nombrado cardenal Albano, a quien se le encargó comunicar en España su nombramiento como pontífice al que sería Adriano VI. Cesarino tomó posesión en Cuenca el año 1538, hasta 1542 en que falleció en Roma. Diego Ramirez de Fuenleal, obispo conquense, fue discípulo de Nebrija en Salamanca y prelado doméstico del Borja Alejandro VI en Roma. Igualmente, Don Juan Fernández Vadillo, en cuyo episcopado se bendijo esta iglesia de Campillo, como acabamos de señalar, ocupó la sede conquense entre 1587 y 1595, siendo un hombre preocupado por la cultura y el arte.

² Muñoz Soliva, T. Noticias de todos los Ilmos. Señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca. Imprenta de Fco. Gómez e Hijo, 1860, págs. 166, 185, 242 y ss.

El conquense Don Gil Álvarez de Albornoz había fundado el Colegio de San Clemente de Bolonia , donde se formaron buen número de conquenses y españoles en general. Por lo tanto, vemos que se produjeron contactos frecuentes entre Cuenca y la Italia renacentista que tendrán repercusiones en la llegada de nuevas ideas artísticas .

Del obispo Don Cornelio de Buil sabemos que ya un año antes de la bendición de la ermita, en 1588, visitaba diversas poblaciones del obispado conquense en nombre de su obispo Fernández Vadillo³. Limerick, su sede episcopal, fue uno de los principales establecimientos daneses de Irlanda, pasando a dominación inglesa en tiempo de Enrique II; es la capital del condado de su mismo nombre, en la provincia de Munster y está atravesada por el río Shanon. Guerras intestinas o diferencias en materia de religión obligarían a Cornelio de Buil a dejar su país y recalar en España, en una de sus diócesis más ricas, la de Cuenca, famosa por sus paños, alfombras y curtidos.

Esta riqueza lanera va a ocasionar notables manifestaciones artísticas de todo tipo, arquitectónicas, pictóricas, de orfebrería y bordado, etc., que jalonan



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Vista de Abside. Foto: S. Montoya

la diócesis conquense. Así lo han puesto de manifiesto los estudios de Rokiski Lázaro⁴, Ibañez Martínez⁵, y López-Yarto Elizalde⁶, entre otros. María Luz Rokiski⁷, sin embargo, no menciona ni recoge en su espléndida tesis sobre arquitectura conquense del XVI esta ermita campillana; sí se ocupa de su iglesia parroquial de San Andrés (no de San Pedro, como señala el texto) en la que intervinieron Pedro de la Vaca, Lope de Güemes, Miguel de Vieta, Francisco de la Portilla , Pedro Gil de la Sierra, Antonio de Maças, Juan de Andispe y Juan Dimas, en la que trabajan durante la segunda mitad del XVI, pasando al XVII en que se levanta la soberbia torre de manos de los dos últimos⁸. Bien pudiera ser que a estos artífices o cuadrillas de canteros con ellos relacionados se debieran la construcción de la ermita que nos ocupa, así como las de San Roque o Santa Ana de la misma localidad y datables por la misma época. Esta efervescencia constructiva en Campillo se debe poner en relación con las iglesias columnarias de Murcia, Alicante, Albacete, Toledo y Cuenca, de las que ya se ocuparon Pérez Sánchez⁹, Gutiérrez-Cortines¹⁰ y Fernando Marías¹¹, entre otros. No en

³ Pérez Ramírez, D. *Escuela conquense de escultura renacentista: Pedro 4e Villadiego y el retablo mayor de Tarancón*. Editado por el Círculo Cultural F. Muñoz, de Tarancón. Cuenca, 1978. Págs. 70 y 86.

⁴ Rokiski Lázaro, M.L. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Editado por la Excm. Diputación Provincial de Cuenca*. Cuenca, 1986. Dos volúmenes.

⁵ Ibañez Martínez, P.M. *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Editado por la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1990.

⁶ López-Yarto Elizalde, A. *La orfebrería en el siglo XVI en la Provincia de Cuenca*. Editado por Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1998.

⁷ Rokiski Lázaro, M.L. Op. cit.

⁸ Montoya Beleña, S. "La iglesia parroquial de Campillo de Altobuey (Cuenca) : un ejemplo de hallenkirche". *Ars Longa*, nº 9-10, 2000. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, págs. 291-305.

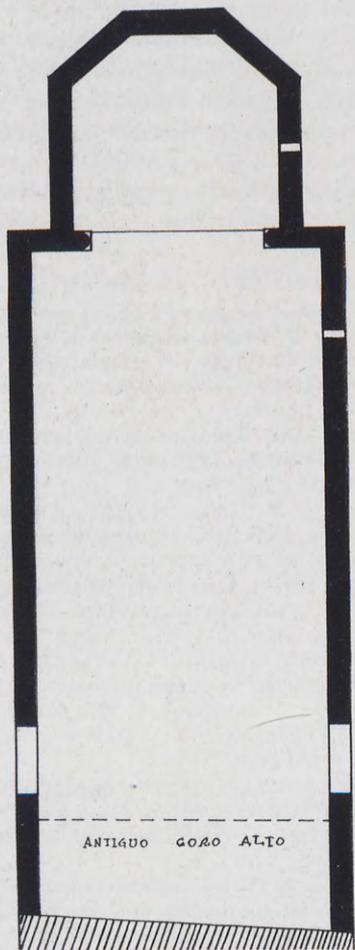
⁹ Pérez Sánchez, A.E. et alii. *Valencia*. Editado por Noguer y Fundación March. Madrid, 1985. Pág. 241. y Pérez Sánchez, A.E. *Murcia*. Edit. Noguer y Fundación March. Madrid, 1976. Págs. 189-90.

¹⁰ Gutiérrez-Cortines Corral, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Editado por el Colegio de aparejadores y Galería Yerba. Murcia, 1983. Págs. 279 y ss.

¹¹ Marías, F. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 111.

vano la parroquial de Campillo es un magnífico ejemplo de estas iglesias columnarias salidas de las manos de canteros vascos y montañeses¹².

La ermita de la Santísima Trinidad de Campillo es uninave, con cubierta de madera en artesa y cabecera poligonal con artesonado mudéjar, separada de la nave por un arco triunfal de medio punto apoyado en dos columnas semicirculares adosadas al muro. En las enjutas del arco aparecieron, con motivo de las obras de restauración de la ermita, dos figuras de San Pedro y San Pablo en grisalla, como alusión a la Iglesia romana. Solo San Pablo se ha podido conservar. Su orientación no es la habitual en las iglesias cristianas, Este-Oeste, sino que incluye cierta variación en la misma; los accesos son dos puertas laterales enfrentadas, en arco de medio punto recorrido



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Escala 1:1000



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Puerta lado Epistola.

por una sencilla cornisa y rematado con una cruz cajeada. La nave tiene una longitud de poco más de 26 metros, y una anchura de 8,50 metros, reducidos en la cabecera a 6,25 metros. Situada en las afueras de la población, en la plaza del Coso, entre la carretera que conduce a Motilla del Palancar y el camino de dirección a El Peral, debió estar exenta totalmente en un principio; sin embargo, nos ha llegado con viviendas que se adosan a la ermita en la parte de

¹² Luján López, F.B. *Iglesia parroquial de San Bartolomé. Tarazona de la Mancha (Estudio histórico-artístico)*. Editado por Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete. Albacete, 1987. Pág. 62, y Luján López, F.B. "La Iglesia. Parroquial de Tarazona de la Mancha. Relaciones tipológicas con otras iglesias afines de la Mancha conquense". En *Actas del Congreso de Historia de Albacete*, Diciembre, 1983. Vol. III. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1984. Págs. 389-407.



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Artesonado de la cabecera.
Foto: S. Montoya

los pies de la misma, y quizá alguna pudo ser de su propiedad. Su ubicación junto a dos antiguos arrabales, Cantarranas y El Coso, donde hubo alfarerías y ollerías, de las que tenemos noticias documentales pertenecientes al siglo XVIII e indicios fundados de que puedan remontarse al XVI, permite pensar que fuera una ermita construida por alguna hermandad formada por estos profesionales de la arcilla; no en vano suele decirse que Dios Padre, el «Padre Eterno», fue el primer alfarero, que sacó al hombre del barro haciendo de él su primer «cacharro». La cabecera presenta un artesonado mudéjar de par y nudillo con limas, quince casetones octogonales y estrellas de ocho puntas. El artesonado de la nave es más sencillo, sin casetones, de par y nudillo, con ocho tirantes. Al exterior, el ábside poligonal confiere al edificio una notable elegancia proporcionada por el juego de



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Espadaña.
Foto: S. Montoya

ángulos. Se cubre a dos aguas, excepto en la cabecera poligonal, y se remata con una cruz de hierro en el encuentro de las cumbres. A los pies del templo, una pequeña espadaña, de un solo vano y terminada en piñón, da cobijo a la campana. El sillar está bien cuadrado en ángulos y vanos, acudiendo en el resto del paño de pared a un aparejo incertum de grandes mampuestos.

EL RETABLO MAYOR

Alberga esta pequeña ermita del Padre Eterno un hermoso retablo tardorrenacentista, de cuya tabla principal de la Santísima Trinidad me ocupé con detalle en un artículo publicado en *Ars Longa*¹³,



Altar Mayor. Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. S. XVI.
Foto: S. Montoya

¹³ Montoya Beleña, S. "Iconografía trinitaria en una pintura del siglo XVI de Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro". *Ars Longa*, n° 7-8, 1996-1997, págs. 199-203.

haciendo hincapié en su peculiaridad iconográfica, ya que, si bien se ha venido usando tradicionalmente el triángulo como símbolo trinitario, no es frecuente la tipología aquí empleada. El retablo presenta una predela estrecha, dos cuerpos o pisos y ático con calvario, coronado por un pequeño frontón triangular.

En la predela encontramos una serie de pequeñas figuras en relieve, bastante plano, a excepción de cuatro pequeños atlantes, de bulto redondo, que sostienen las columnas centrales y extremas del piso superior. Con sus manos levantadas por encima de la cabeza sostienen la base de la columna y una de sus piernas, recogida, cruza y se dobla por detrás de la otra que permanece extendida. Después del primer atlante, de izquierda a derecha, pueden contemplarse las siguientes figuras y escenas: Medallón o cartela oblonga sostenida por dos figuras vestidas con ropa talar; no hay ninguna inscripción, solo unos dibujillos de volutas o roleos. Le sigue una pequeña imagen de la Justicia en hornacina avenerada, con sus habituales atributos de espada y balanza y vestidura talar. A continuación, Santiago Matamoros a caballo, con vestimenta militar, espada en ristre y dos cabezas cortadas en el suelo. El panel central es una escena de la Resurrección; Cristo resucitado con una cruz en la mano e inserto en un círculo, rodeado de dos grupos de soldados que protegen sus ojos deslumbrados mediante el escudo o el propio brazo. Flanqueando esta escena, dos santos colocados dentro de un arquito de medio punto apoyado en columnillas jónicas; el de la izquierda el apóstol Matías, con pica al hombro y libro en la mano; el de la derecha, de las mismas características, San Simón, con sierra en su mano derecha. Sigue San Jorge a caballo, alanceando al dragón para defender a un niño o pequeño personaje; hace pareja con el Santiago Matamoros antes referido. Viene después una santa o matrona en hornacina avenerada, sobre el podio de la columna superior, sin ningún atributo que permita su identificación, simplemente sus manos juntas en el pecho. Y por último, una pareja de angelillos sostienen una cartela con un rostro que podría ser la Santa Faz; a sus espaldas dos flores puestas hacia abajo.

En el primer cuerpo o piso, se ubica en su calle central, doble ancha que las restantes, el cuadro principal del retablo, la Trinidad, y en las calles laterales, dos a cada lado, el apostolado, colocado en dos pisos y separados por columnas; está incompleto pues

solo se han conservado ocho apóstoles. Procederemos a la descripción de este primer cuerpo, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba: El imóscapo de las columnillas corintias que separan las calles aparece historiado con los siguientes relieves: En la primera columna, Adán y Eva en el Paraíso, desnudos, tratan de ocultar sus partes pudendas con una hoja; entre ambos, el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal en cuyo tronco se enrosca la serpiente. En la segunda columna, Santa Inés, con la palma martirial en la mano derecha, libro en la izquierda y el corderillo a sus pies. A su lado Santa Bárbara, también con palma en la mano derecha y su atributo de la torre en la izquierda. Suele decirse que las tres ventanas de su torre son un símbolo trinitario. En la tercera columna, Santa Cecilia con la palma de martirio y un pequeño órgano musical a sus pies como atributo identificador. Junto a ella Santa Genoveva, igualmente con palma en su mano derecha, libro en la izquierda y cervatillo a sus pies como elemento que la individualiza. En la cuarta columna, Santa Lucía, con palma y la bandeja con los ojos por la que se le reconoce. Al costado Santa Agueda, con palma y bandeja conteniendo los pechos cortados en su martirio. En la quinta columnilla, Santa Apolonia, con las tenacillas en su mano, y Santa Eugenia con una espada, que permiten identificarlas. En la sexta columna dos pequeños personajes arrodillados sostienen con una mano una cartela y con la otra parecen beber algo de una copa, difíciles de identificar. En la mitad superior de los fustes, acanalados, un adorno de lazo con rostros de ángel, repetido en tres de ellas, el de un anciano y una cabeza de león, respectivamente, en cada una de las restantes.

Entre estas columnas se hallan las pinturas sobre tabla de los apóstoles (de 0,70 x 0,35 m.), enmarcadas por arco de medio punto y diminutas columnillas. El primero, San Bartolomé, con el cuchillo de su martirio en la mano derecha, vestidura talar y barba. El segundo es Santiago, con bordón de peregrino y calabaza, sombrero y venera en el pecho, libro en su mano izquierda, traje talar y barbado. El tercero es San Judas Tadeo, con libro en la mano izquierda y hacha en la derecha. El cuarto es Santo Tomás, con libro en su mano izquierda y escuadra en la derecha. El quinto, primero por la izquierda en la fila superior, es San Andrés, con su cruz en aspa. El sexto es San Pedro, con las llaves por atributo. El séptimo es San Felipe, con una cruz y un libro en la mano derecha, y el octavo es San Juan, imberbe, con el cáliz en

la mano y el dragón dentro de la copa. Todos los apóstoles están de pie; sobre un fondo neutro y oscuro se recortan sus siluetas y el nimbo de santidad. La factura, de recuerdo mataranesco, pero alejada de la finura que había alcanzado el maestro genovés en otras obras coetáneas, está inspirada en grabados; el drapeado de las figuras es acartonado y duro, señalando una mala transposición de la copia. No sabemos qué parte corresponde a Mayorga y qué parte a Guijarro; el estado de conocimientos sobre estos pintores no permiten todavía una buena identificación de sus estilos, aun cuando sí quede clara esa impronta de Matarana en un discípulo menos diestro que su maestro; el manejo del color también sigue esa entonación desabrida propia del genovés.

La tabla central, en el lugar preferente y más visible del retablo, tiene como tema la Santísima Trinidad, en una composición de las que Reau¹⁴ llama «en horizontal». Cristo a la izquierda, sentado, en figura



Santísima Trinidad. Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. S. XVI. 1,45 x 0,90 m. Óleo sobre tabla. Ermita del Padre Eterno. Campillo de Altobuey (Cuenca). Foto: S. Montoya.

de joven con barba, paño de pureza blanco y manto rojo, sujeta con la mano derecha la cruz que se apoya en su hombro; con la mano izquierda toma un vértice del triángulo alusivo a la Trinidad. A la derecha Dios Padre, en figura de anciano con pelo y barba blanca, está coronado con tiara papal, en su mano izquierda lleva el orbe y con la derecha toma otro vértice del triángulo que sujeta con Cristo; túnica blanca y manto violeta. Entre ellos el Espíritu Santo en forma de paloma, colocado dentro de un gran nimbo circular, radiante, en línea con los nimbos también circulares de Dios Padre y Dios Hijo, y todo ello en una suerte de apertura de gloria, dorada, refulgente, rodeada de ocho cabezas de querubines, formando, asimismo, como un triángulo de luz y radiaciones. A los pies de la divinidad una masa de nubes les sirve de apoyo y por entre ellas asoman media docena de angelillos, dos de ellos de cuerpo entero. La parte inferior de la tabla nos presenta un paisaje de montañas junto al mar, una isla central, una enseada con una construcción religiosa, a modo de iglesia, unos grupos de personajes sentados y una figura desnuda de espaldas en el ángulo inferior izquierdo. El cuadro es un óleo sobre tabla, como el resto de las pinturas, con unas medidas de 1,45 x 0,90 m. En su parte posterior puede leerse la anotación de época «es del tablero de la Trinidad». Separando este piso principal del segundo piso, corre un estrecho friso cuyos espacios han sido aprovechados para hacer una exposición de las Arma Christi o instrumentos de la Pasión

En el segundo piso, aparece a la izquierda una tabla ovalada con pintura de tema desconocido, por las condiciones de conservación, donde el pigmento ha desaparecido y solo queda la parte superior de una cabeza tonsurada, correspondiente casi con toda seguridad a un santo fundador (San Bernardo o San Bruno). Sigue un cuadro de muy buena calidad con San Francisco, de cuerpo entero, con el crucifijo en la mano, al que dirige su mirada, hábito de su orden y estigmas, en una iconografía habitual en el santo de Asís. Ocupando la calle central y sobre el cuadro de la Trinidad, el tema de Cristo resucitado sobre la losa del sepulcro, entre dos ángeles que lo señalan con sus dedos; sujeta con su mano izquierda una cruz

¹⁴ Reau, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome II. Presses Universitaires de France. París, 1956. Págs. 17 y ss.



Resurrección. (S. XVI). Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. Ermita de la Santísima Trinidad. Foto: S. Montoya



"Resurrección de Cristo", grabado de Jan Sadeler, a partir de un dibujo de Martín de Vos



Resurrección. 1590. Alonso Vázquez. (S. XVI) Iglesia de Santa Ana. (Sevilla)

y se ciñe al pecho el vaporoso y arrebolado manto de artificioso plegado y guateada textura que se arrebolina en su espalda; le rodea un nimbo refulgente y un halo nebuloso que le da la apariencia de una fantasmagórica aparición. Detrás de El, el grupo de soldados armados que parecen prestos a iniciar la huida llenos de pavor, y en el fondo, recortadas junto a la ciudad de Jerusalén, el grupo de las tres Marías. La composición deriva de grabados flamencos; su factura también tiene la impronta mataranesca en la disposición, actitud gestual y rostros de los ángeles y de Cristo, cuya figura resulta rígida y envarada y muy forzados los cruces de piernas que llevan a cabo los ángeles, sin llegar a equipararse con el saber hacer del retablo trinitario de la colegiata de Belmonte pintado por Matarana. Los rostros en el de Campillo están peor logrados, el leve doblamiento de la rodilla izquierda de Cristo no está conseguido y las rocas del suelo resultan artificiales. El manierismo grandilocuente y retórico, de ascendencia miguelangelesca, está presente en el cuerpo y actitud del Resucitado. La misma estampa debió servir de modelo a Alonso Vázquez para hacer el Resucitado de la iglesia de Santa Ana de Sevilla, firmado en 1590, con el

que el de Campillo apenas presenta diferencias¹⁵ Se trata de un grabado de Jan Sadeler tomado del dibujo original de Martin del Vos, conocido y divulgado por otros artistas, entre ellos Hendrick de Clerck.

A la derecha, haciendo pareja con la de San Francisco, una tabla de San Pedro Mártir (o de Verona); en su mano izquierda lleva una palma verde con tres coronas doradas (símbolos de su predicación, martirio y castidad) y en la cabeza el cuchillo que hiende su cráneo. San Pedro Mártir ha gozado en España de fuerte devoción popular; predicó contra los cátaros, fue inquisidor y celoso defensor de la verdadera doctrina católica. La explicación de encontrarle en este retablo trinitario es fácil de hallar si tenemos en cuenta que el misterio de la Trinidad fue centro de los ataques de diversos grupos heréticos y protestantes; San Pedro Mártir defendió el Credo y a Cristo crucificado, y en una xilografía del santo conservada en el Archivo Histórico de Barcelona, aparece una imagen de la Trinidad a manera de ilustración de sus desvelos por defender la verdadera doctrina y el dogma trinitario¹⁶. Sigue otra tabla ovalada en el extremo derecho, similar a la del lado contrario, cuyo tema resulta conocido por la limpieza de que ha sido objeto; se trata del busto de un fraile que dirige su mirada a un crucifijo, sin más elementos identificativos, que puede ser San Juan de Mata, padre de los trinitarios, cuya presencia en el retablo entraría dentro de la más pura lógica.

El tercer cuerpo del retablo es un calvario en el que vemos a Cristo Crucificado entre su madre y San Juan, de bulto redondo, insertos en una hornacina cuadrangular flanqueada por columnillas y rematada por un frontón triangular. A ambos lados del calvario, sendas cartelas ovaladas sostenidas por una pareja de ángeles en las que no se distingue el motivo que contienen. Sobre las cartelas una cornisa y, apoyada en esta, una venera sobre la que cabalgan angelillos que agarran las columnas laterales de la hornacina del calvario. Las esculturas, estofadas, tienen un carácter muy popular y una talla poco definida.

El retablo se une en lo alto al faldón central del artesonado mudéjar que cubre la cabecera poligonal. Tiene aproximadamente seis metros de altura por cuatro de ancho y va creciendo en disminución hasta llegar al artesonado. Recientemente han sido sometidas las tablas a los pertinentes trabajos de

limpieza y restauración que ha permitido fijar los pigmentos, recuperar el colorido e identificar algunas figuras; están por finalizar los trabajos que se vienen realizando en los óvalos de la parte superior del retablo, así como la actuación completa y definitiva sobre la mazonería. Asimismo, han llegado a buen fin los trabajos de consolidación arquitectónica, sujeción de artesonados y reparación de cubiertas de la ermita.

AUTORES DE LAS PINTURAS DEL RETABLO

La publicación en 1990 de la recopilación **Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento**, por Ibáñez Martínez¹⁷, publicación que, según se indica en el propio texto, constituye uno de los apéndices de su tesis doctoral **Pintura conquense del siglo XVI** (Universidad Autónoma de Madrid, 1988), vino a dar nombre y apellidos a los autores del retablo y a confirmar lo que en conversaciones privadas había indicado tiempo atrás el profesor Fernando Benito de la Universidad de Valencia y director del Museo de Bellas Artes de esta ciudad. La relación con el pintor Matarana o su círculo era evidente, si bien algunos detalles concretos le alejaban del ilustre italiano. Publica Ibáñez Martínez dos documentos de capital importancia para la historia de la ermita campillana de la Trinidad y las pinturas del retablo que en ella se alberga. El primero es la concesión de poderes que Bartolomé Matarana hace a Fernando de Mayorga el 11 de Mayo de 1594, casi cinco años después de haber sido bendecida la ermita por el obispo irlandés Cornelio de Buil; dice así:

«Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Bartolome de Matarana, pintor, vezino de esta ciudad de Cuenca,...otorgo todo mi poder., a uos Fernando de Mayorga, pintor,..., para que por mí y en mi nonbre, y ansi como yo mismo e representando mi persona, en razón del conçierto que se a

¹⁵ Angulo Iñiguez, D. **Pintura del Renacimiento**. En *Ars Hispaniae*, Vol. XII. Editorial Plus Ultra. Madrid, 1954. Págs. I 318 y 321.

¹⁶ Ferrando Roig, J. **Iconografía de los santos**. Ediciones Omega. Barcelona, 1950. Pág. 222.

¹⁷ Ibáñez Martínez, P.M. Op. cit.

de azer con el mayordomo de la iglesia de la Santísima Trinidad de la uilla del Campillo, sobre el azer del retablo que por el prouisor de este obispado nos está encargado agamos para la dicha yglesia, podais azer qualesquier escripturas., a quenta de la dicha obra... Cuenca, a onze días de el mes de mayo de mill e quinientos e noventa y quatro años, siendo testigos Melchor de la Flor, e Fernando de Uarea, e Françisco Matarana, veçinos de Cuenca... Bartolomé Matarana (Rúbrica). Paso ante mi Ynocencio Pardo escriuano (Rúbrica)».

(A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1593 a 1597, n° 646, f.562)¹⁸

Por este documento queda claro que el retablo se le había encargado a Matarana y que Fernando de Mayorga, también pintor, pertenece al círculo de sus más allegados colaboradores.

El segundo documento que publica Ibañez Martínez en relación con la ermita de la Trinidad es mucho más esclarecedor pues se trata del acuerdo firme entre Mayorga y Miguel Guijarro para superar las diferencias entre ellos y poder realizar las pinturas del retablo; dice así:

«Contrato entre Mayorga y Guijarro, pintores. Sepan quantos esta carta de concordia, transaçión e yguala vieren como nosotros Fernando de Mayorga, pintor, vezino de esta cibdad de Cuenca, de la vna parte, y Miguel Guijarro, pintor, vezino de la villa del Campillo de Altabuey (sic) estante en esta dicha çibdad de Cuenca, de la otra, y cada vno por lo que nos toca deçimos que por quanto aora siete años poco más o menos que yo el dicho Hernando de Mayorga me conçerté con Juan Llorente, vezino de la dicha villa del Campillo, y mayordomo de la hermita de la Santísima Trinidad de la dicha villa, en virtud de un mandamiento librado por el señor Corriero, provisor que fue de este obispado, para pintar y dorar y estofar el retablo que está hecho de madera de la Santísima Trinidad en la dicha hermita, y el dicho Juan Llorente se obligó a la paga de ello con los frutos y limosnas pertenecientes a la dicha hermita, sobre que hiçimos y otorgamos un contrato por ante escriuano público que tengo presentado ante Diego de Valençuela, notario perpetuo de la audiència episcopal de esta çibdad a que nos referimos, y porque ahora, por quitarnos de los dichos pleitos por ser como son costosos y los fines de ellos dubdosos,

nos emos combenido y conçertado en esta forma: que yo el dicho Miguel Guijarro e de dar, como por esta presente carta doy, al dicho Fernando de Mayorga, la mitad de toda la dicha obra que se ha de haçer en el dicho retablo en madera para que la pinte, dore y estofe conforme a el contrato que yo tengo hecho con el dicho Pedro Gómez de Almodóvar, mayordomo susodicho, que pasó ante Christual del Valle, escriuano del número de la dicha villa del Campillo; y que las pagas que se nos ovieren de haçer de los frutos y limosnas, y alcances y empréstitos, y otras cosas pertenecientes a la dicha hermita, ayamos de partirlo por mitad entre ambos dos, con que el vno no cobre maravedís ningunos syn orden de el otro, ni el otro sin orden de el otro destinado, juntos entramos, y se entiende que entramos a dos abemos de poner mano luego en el haçer del dicho retablo o poner persona que lo haga por el que no feure, syendo offiçial que lo pueda, y porque en esta conformidad estamos combenidos y conçertados, e yo el dicho Herando de Mayorga me e de obligar a cumplir lo que es de mi parte y poner mano luego en la obra del dicho retablo, o poner quien lo haga según está dicho, y es declaración que porque yo el dicho Miguel Guijarro tengo recibidos algunos dineros a quenta de la dicha obra, que cuando se reçiba el demás dinero que se ha de dar de presente conforme al dicho contrato, nos emos de ygualar de tal manera que el vno no tenga reçibidos más dineros que el otro ...el que no pudiere de nosotros asistir a la dicha obra pueda ymbiar por su parte un offiçial que lo pueda hazer, de manera que no aya ni pueda aver la dicha falta so la dicha pena; y más de otros cinquenta mill maravedís, la mitad para la cámara de su Magestad y la otra mitad para la parte que por esta escritura esté y passe. ... E la firmamos de nuestros nombres en el registro. Que fue fecha y otorgada en la dicha cibdad de Cuenca, a nuebe dias de el mes de Junio de mill e quinientos noventa y ocho años, syendo testigos el liçenciado Rosillo de Mendoça, abogado, y Andrés González y Juan de Gaona, veçinos de Cuenca, y Alonso Martínez, bordador, veçino de ella, el qual y el dicho Fernando de Mayorga juraron conozcer el dicho Miguel Guijarro, otorgante, y lo firmaron de sus nombres, e yo el escriuano conozco al dicho Mayorga, otorgante. Fernando de Mayorga (Rúbrica). Miguel Guijarro (Rúbrica).

¹⁸ Ibañez Martínez, P.M. Op. cit. Págs. 241-242.

Alonso Martínez (Rúbrica). Ante mí, Diego Gonzales de Nájera (Rúbrica).»

(A.H.P.C. Diego González de Nájera. 1598.N.º 412, ff 537-539)¹⁹

De la lectura del documento se deduce, pues, un doble encargo en la realización del retablo: por un lado al pintor Hernando de Mayorga (de Bartolomé Matarana ya no se dice nada; además, ya no está en Cuenca por esas fechas sino en Valencia), siendo mayordomo de la ermita Juan Llorente y provisor del obispado Juan Corrienero (o Carrionero), en documento público ante Diego de Valenzuela. Por otro lado, se hace el encargo al pintor vecindado en Campillo Miguel Guijarro, siendo mayordomo de la ermita por entonces Pedro Gómez de Almodóvar y mediando mandato del provisor del obispado.

De los dos documentos mencionados se puede deducir que el primer encargo se hace a Matarana, quizá de forma verbal o en documento desaparecido, y podría referirse al diseño de las trazas, en lo que destacó notablemente Matarana. Por desconocidas razones, encontramos que tiene recibido el encargo su colaborador y discípulo Mayorga, quien firma el contrato y la carta de concordia. Por su parte, Miguel Guijarro también firmó un contrato para realizarlo, que al parecer cuenta con todas las bendiciones legales y eclesiales. La demora en el inicio de la obra por Mayorga y el cambio de mayordomo en la ermita quizá dieran lugar a esta situación, que se resolvió salomónicamente entre los dos pintores. Por tanto, desde mi punto de vista, hay que considerar a Fernando de Mayorga y a Miguel Guijarro como los autores de la pintura, dorado y estofado del retablo, no así de la mazonería que ya consta como hecha en el documento mencionado. Ibañez piensa que la mayor parte y las mejores obras del retablo de Campillo se deben a Mayorga y así lo afirma en un estudio biográfico y artístico que dedicó al pintor: **“...atribuiremos a Hernando de Mayorga la máxima responsabilidad en una hermosa producción de finales de siglo, el retablo de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey. Aunque la problemática dista mucho de quedar definida con rotundidad, parecen existir bastantes razones para adjudicar a Mayorga buena parte del altar de la Trinidad de Campillo de Altobuey”**.²⁰

Señala el Dr. Fernando Benito²¹ la labor como diseñador de retablos llevada a cabo por Matarana,

ya mencionada antes, pero la traza del retablo de Campillo guarda una gran semejanza con otro anterior de la catedral de Cuenca, como más adelante se verá. También se refiere Ibañez Martínez al retablo de Campillo en un artículo sobre Matarana publicado en la revista *Ars Longa*²² y, si bien manifiesta textualmente **«consideramos que el retablo de Campillo de Altobuey puede representar un excelente ejemplo de la escuela conquense de Bartolomé Matarana. El maestro pudo haber intervenido personalmente en ciertas partes como los santos del segundo cuerpo, el Resucitado (de tan cuidada anatomía) y los rostros de varios apóstoles, pero Fernando de Mayorga lo habría ejecutado en su mayor parte»**, sin embargo, los pies de cuatro fotos que ilustran el estudio lo adjudican a Bartolomé Matarana y Fernando de Mayorga, cuando, en mi opinión, y estilemas aparte, la carta de concordia deja bien clara la no intervención de Matarana y sí la del pintor Miguel Guijarro cuyo nombre hay que recuperar para la historia del arte. En otro estudio referente a Matarana²³ vuelve a citar el Dr. Ibañez el retablo del Padre Eterno de Campillo y parece más convencido de que no es obra directa del genovés al señalar que **“no ofrece la misma certeza documental y estilística”** (que el retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte) y, efectivamente, creo que el documento del acuerdo deja muy clara la no intervención de Matarana y sí la de de Mayorga y Guijarro, sin que pueda precisarse qué corresponde a cada uno; con no ser Matarana un pintor de excelentes dotes, el retablo campillano es de diferente calidad de lo que nos tiene acostumbrados a ver Matarana; no hay más que prestar atención a la anatomía podal del Resucitado o a la del propio Cristo en la tabla de la Trinidad, algunos rostros peor logrados que los de

¹⁹ Ibañez Martínez, P.M. Op. cit. Págs. 303-304.

²⁰ Ibañez Martínez, P.M. “Hernando de Mayorga, un pintor salmantino en Cuenca durante el Renacimiento”. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo Lvii, Valladolid, 1991, pág. 365.

²¹ Benito Doménech, F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Editado por Federico Doménech. Valencia, 1980. Pág. 72.

²² Ibañez Martínez, P.M. “El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)”. En *Ars Longa*. Cuadernos de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. 1992. Pág. 73.

²³ Ibañez Martínez, P.M. “La primera etapa española de Bartolomé Matarana”. En *Goya*. Noviembre-Diciembre, 1992. N.º 231. Pág. 134.

Belmonte, colorido más agrio y composición poco original que hay que relacionar con los romanistas flamencos cuyas obras se conocieron mucho gracias a la circulación de estampas grabadas.²⁴

En una última mención del retablo campillano, Ibañez Martínez²⁵ se refiere de nuevo a Matarana como autor, si bien con mayoría de obra debida a Mayorga: **"Tres producciones documentan con seguridad el estilo de Matarana en Cuenca: retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (1595), altar mayor de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey (este, con muy amplia participación del pintor Fernando de Mayorga) ..."**. En páginas siguientes, al hablar de Mayorga insiste en la misma idea: **"... creemos que puede atribuírsele la mayor parte del altar mayor de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey. Aquí, Mayorga se revela como un seguidor de Matarana (posiblemente, el genovés también interviene en el citado retablo)"**. Pero al hablar de Miguel Guijarro en el mismo estudio ya le atribuye alguna participación en este retablo: **"En la misma villa (se refiere a Villanueva de la Jara) vive Miguel Guijarro en 1598, trasladándose en dicho año a Campillo de Altobuey, donde tendría algún tipo de intervención en el retablo de la ermita de la Trinidad"**. Y de nuevo en el tercer volumen de su obra sobre pintura renacentista conquense, Ibañez Martínez²⁶ se ocupa del retablo en el que nota el estilo de Matarana y, a la vez, notables diferencias con la manera de hacer del genovés, decantándose definitivamente por la autoría de Matarana en las tablas de mayor calidad del retablo, las correspondientes a San Francisco y a San Pedro de Verona; las demás serían de Mayorga, dejando una nula intervención de Miguel Guijarro en el retablo o reducida a acciones puntuales en la mazonería, lo que creo que contradice la claridad de participación y colaboración que transmite la carta de concordia dada a conocer por el Dr. Ibañez.

De Miguel Guijarro solo se conocen estos pocos datos, de momento; algo más sabemos de Fernando de Mayorga, gracias a las investigaciones del citado profesor, quien está preparando, según indica en sus escritos, una biografía sobre Mayorga y que esperamos salga pronto a la luz. En la recopilación documental²⁷ se recogen noticias acerca de obras en las que interviene Mayorga: retablo del monasterio optense de Jesús y María, sagrario de la iglesia de Tribaldos, retablo para la ermita de San Cristóbal de

Osa de la Vega, retablos de Valdemoro y Navalón, imágenes de San Cosme y San Damián de Zafra de Záncara, andas de Culebras, imagen de San Lorenzo para Rada de Haro, retablo de El Acebrón, retablo para la iglesia de Beamud, retablo de Valdemoro del Rey, etc., así como su participación de testigo en la firma de documentos legales o recepción de poderes recaídos en su persona.

El diseño arquitectónico del retablo de Campillo puede ponerse en relación con el retablo de los Apóstoles de la capilla del mismo nombre de la catedral de Cuenca, datado hacia 1540 y atribuido a los Gómez²⁸. La concepción del mismo, en su conjunto, es similar, parecida la disposición de los apóstoles, que se encuentran arrojando una importante calle central, y frontoncillo coronando el ático. El de Campillo está incompleto, pues solo tiene ocho de los doce apóstoles, debiendo faltar dos a cada lado de los existentes en la actualidad, en idéntica distribución; sin embargo, y pese a ello, la impresión que produce el retablo campillano es de mucho mayor acierto y belleza en las trazas que el de Cuenca, ya que en este último se añadieron a fines del siglo XVI dos pinturas dispuestas horizontalmente en su parte superior que truncan el ritmo ascendente de la traza; coinciden ambos retablos en la presencia del tema de la Resurrección de Cristo.

ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD

Teológicamente la Santísima Trinidad es un misterio inefable que distingue tres personas divinas en una sola y única esencia. Es el misterio más alto y

²⁴ Manquoy-Hendricks, M. *Les estampes des Wierix. Conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1er*. Bruxelles, 1982.

²⁵ Ibañez Martínez, P.M. *Pintura conquense del siglo XVI. I. Introducción. Primer Renacimiento*. Edita Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1993, págs. 141, 142 y 155.

²⁶ Ibañez Martínez, P.M. *Pintura conquense del renacimiento. III. Del manierismo a la Contrarreforma*. Edita Excma. Diputación Provincial, Cuenca, 1995, págs. 67 y 296-299.

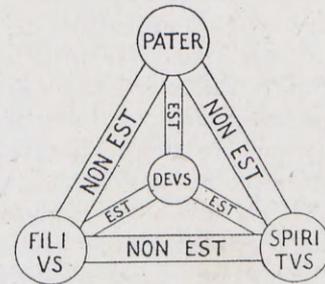
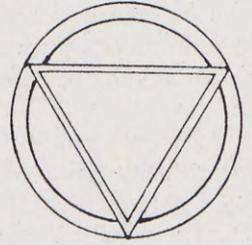
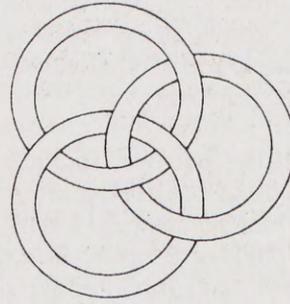
²⁷ Ibañez Martínez, P.M. *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Op. cit.

²⁸ Monedero, M.A. *Catedral y Museo diocesano de Cuenca*. Ediciones Cero Ocho. Cuenca, 1983. Pág. 26. y Bermejo Díez, J. *La catedral de Cuenca*. Editado por Caja de Ahorros Provincial de Cuenca. Cuenca, 1977. Págs. 52-55.



Ermita de la Santísima Trinidad. La Trinidad. Detalle. Tabla central del Altar Mayor. S. XVI. Foto: S. Montoya

profundo de la revelación. San Isidoro, a quien siguen San Buenaventura y Santo Tomás, creyó ver expresados los dos conceptos de unidad y pluralidad en la misma palabra «Trinidad», pues según su ingeniosa y poco exacta etimología, Trinitas vendría de «trium unitas», es decir, tres personas en una esencia. El símbolo de fe de San Atanasio es bien claro al respecto: **«La fe católica consiste en venerar un solo Dios, trino en persona y Uno en esencia, no confundiendo las personas ni separando la substancia (neque confundentes personas, neque substantiam separantes), porque una es la persona del Padre, otra la del Hijo y otra la del Espíritu Santo, mas una sola es la divinidad del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo, igual su gloria, coeterna su majestad».** Parece ser que el primero en utilizar la palabra «Trinidad» fue Teófilo de Antioquía en el año 180. Todas las herejías trinitarias se reducen a confundir las personas divinas o a separar, disgregar o disminuir la divina substancia (ebionitas, patripasianos, modalistas, bogomiles, valdenses, albigenses, arminianos, arrianos, teístas,...). Este dogma de la Trinidad fue causa de dos cismas; es piedra angular del cristianismo –afirma Reau–, pero convertida en piedra de choque. Por su causa se produjo el cisma de separación de la iglesia de Oriente de la de Occidente; para los ortodoxos el Espíritu Santo solo procede del Padre y no del Hijo; para el Islam, los cristianos son politeístas. La creencia en un Dios trino y uno se fijó en el Concilio de Nicea (325) y en el I de Constantinopla (381). Reau se pregunta cómo fue que triunfó este dogma que parece renegar del monoteísmo hebraico y encuentra la solución en el carácter sagrado del número tres y en la existencia



Símbolos Trinitarios

de otras «trinidades» o triadas: Júpiter, Juno y Minerva; Brahma, Shiva y Visnú; Isis, Osiris y Horus, etc. que hacían familiar y asequible el asunto.

El dogma de la Trinidad es uno de los misterios más grandes y más difíciles de explicar con que se encuentra la teología católica, al que santos de tanta altura espiritual e intelectual, como Agustín de Hipona, dedicaron su atención (en *De Trinitate*) y concluyeron la necesaria existencia del don de la fe para medio entender y aceptar esta cuestión: **«La fe evita el trabajo que nosotros los magos hemos impuesto a nuestra mente para iluminar a los hombres y evitarles un inútil camino».**²⁹ Y si esto ocurre en el terreno de lo verbal, donde una explicación o argumentación puede seguir a otra, con la intención de traer más luz al misterioso dogma, qué no sucederá en el ámbito de lo plástico. Es muy difícil para los artistas hacer una traducción correcta en sus obras de la Trinidad; ¿cómo plasmar que algo es una cosa y tres distintas a la vez?, ¿cómo representar a Dios Uno y Trino? Las más claras leyes de la lógica se en-

²⁹ Saunier, M. *La leyenda de los símbolos*. Ediciones Teorema. Barcelona, 1984. Pág.-108.

frentan a este «absurdo teológico», cuando no hacen acto de presencia concepciones heréticas y desviadas o influencias coincidentes de otras religiones. Es un problema casi insoluble, dice Reau.³⁰

La representación de las tres personas sagradas ha ido variando a lo largo de la historia del arte, y teólogos, concilios y papas han manifestado con frecuencia las pautas a seguir por los artistas en sus trabajos, procurando evitar así algún cañonazo a destiempo en la línea de flotación del buque insignia de la dogmática católica. Por ello se recurrió a un símbolo sencillo, la figura geométrica del triángulo, arquetípico, presente en diversas culturas de la antigüedad, como fácil traductor en un solo golpe de vista de algo que necesitaría días y días de argumentación y explicación para comprenderlo y admitirlo. El triángulo es uno, como Dios es único, y tiene tres ángulos distintos, como tres son las personas de la Trinidad. Mediante este razonamiento visual, la gente humilde e indocta podía hacerse una idea aproximada y adecuada de lo que es el insondable misterio de la Trinidad. Otros símbolos ternarios se han usado para aludir a la Trinidad: el mismo triángulo equilátero inscrito en un círculo; triángulo con un ojo interior, que fue tomado por los masones de los pitagóricos al adoptarlo como símbolo de Minerva o de la Sabiduría y representar con él la Trinidad bajo cuyo patronazgo se pusieron, llegando incluso a conocerse este grupo como «Orden del Triángulo»³¹; tres círculos concéntricos; tres anillos entrelazados; hoja de trébol; tridente; barco con tres velas; candelabro con tres brazos; cabeza con tres caras; tres peces con una sola cabeza; sol, luz y radiación; fuego humo y calor; planta, flor y olor; mano (dextera Dei), cordero y paloma; tres leones; tres águilas; tres conejos; etc. etc. Lo cierto es que la Trinidad empezó a representarse materialmente en época bastante tardía, mediante ideogramas, por cuestiones de incognoscibilidad, en primer lugar, y posteriormente, a partir del siglo XII, en forma figurada, sin considerar algunas representaciones de sarcófagos y mosaicos romanos, dudosos para algunos autores. En el cuadro de la Trinidad de Campillo, Dios Padre y Dios Hijo sostienen con sus manos el triángulo; a primera vista parece, más que un triángulo, un tetraedro o pirámide, debido al efecto de sombreado que el artista pintó (no creo que se deba a los recientes trabajos de restauración) en las dos «caras» inferiores. En mi opinión, ese efecto de sombra para conseguir volumen sobra, y quizá se trate de un error

iconográfico o una mala traslación a la tabla de lo que el autor pudo ver en alguna estampa grabada. El tetraedro no es un símbolo trinitario (tiene cuatro caras, no tres) a no ser que se hiciera caso omiso de su base o cara posterior, no visible en la pintura, tratándose de un triedro, o se le esté considerando como un poliedro autopolar que se convierte en sí mismo por transformación recíproca, o lo que es lo mismo, que del despliegue o desarrollo de sus caras obtendríamos un nuevo triángulo equilátero cuyos lados serían a la vez tres triángulos equiláteros más pequeños.³² Estoy convencido de que se trata de un triángulo equilátero con tres semibisectrices confluyentes en el centro de la figura, como más adelante veremos.

Es este triángulo lo que singulariza el cuadro campillano iconográficamente. Prescindiendo de la figura geométrica y su relación con las tres divinas personas, la iconografía trinitaria que presenta es habitual y en disposición horizontal, similar a la que puede verse en tantas pinturas que tienen por tema central la propia Trinidad o la coronación de la Virgen. Por influjo medieval, según Reau³³, se representa a Dios Padre con las insignias del Papa y del Emperador, encarnaciones terrestres del poder espiritual y temporal; en este cuadro Dios Padre ciñe tiara papal y sujeta con su mano izquierda un gran orbe que se apoya sobre su pierna y que aparece dividido en tres partes por una banda dorada y rematada por una cruz. Como la primera persona de la Trinidad no se encarnó y no se ha hecho visible nunca, se le pinta en este caso como si fuese la máxima jerarquía de la Iglesia, dándole el aspecto de un venerable y anciano pontífice de rostro idealizado. La figura de Dios Padre pintada de esta guisa gozó de notable éxito en el arte europeo y son numerosos los ejemplos que se han conservado, cualquiera que sea el género artístico: Políptico del Cordero Místico, de Van Eyck; capilla de los Villaespesa en la catedral de Tudela; retablo de la cartuja de Miraflores; Carmelitas de Soría, etc.

³⁰ Reau, L. Op. cit. pág. 17.

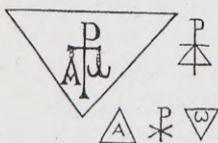
³¹ Palou, J. *La Francmasonería*. Editorial Dédalo. Buenos Aires, 1975. Pág. 26.

³² Ghyka, M.C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Editorial Poseidón. Barcelona, 1977 Págs 82,90.

³³ Reau, L. Op. Cit. Pág. 8.

El Hijo aparece a la derecha del Padre, según el Salmo 110.1, «**Siéntate a mi diestra en tanto que pongo a tus enemigos por escabel de tus pies**», sentado en no se sabe qué, ni cómo, en forzada y escuadrada postura. Cristo con aspecto de joven barbado y larga y ondulada cabellera, anuda en su pecho el amplio manto rojo que cubre su cuerpo desnudo y deja entrever el paño blanco de pureza; carga con la cruz que descansa en su hombro, con un efecto poco logrado de volúmen.

Entre el Padre y el Hijo, la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo, en forma de paloma. Esta forma de colocar las figuras, en yuxtaposición horizontal, afirma la diversidad de las tres personas divinas a la vez que su pertenencia a un mismo plano de igualdad. Están diferenciadas por su edad y atributos, pero colocadas a la misma altura. Su arquetipo —dice Reau— aparece en el arte romano y bizantino.



Iconografía y símbolos Trinitarios

Ya en el mundo romano de los primeros cristianos se recurrió al triángulo como símbolo trinitario, acompañado del alfa y la omega o del crismón, y así lo han puesto de manifiesto los hallazgos arqueológicos norteafricanos. Martigny³⁴ explica su presencia diciendo que «**se encontraría allí como un acto de fe al misterio de la Santa Trinidad, por cuyo dogma hubo de sufrir tanto esa comarca de parte de los vándalos**». También la arqueología suministra ejemplos como el de tres peces dispuestos en forma de triángulo, simbolizando a los bautizados (Bautismo, Confirmación y Eucaristía eran recibidos por el neófito el mismo día) y el triángulo a la Trinidad. Las decoraciones catacumbales, como las de Priscila, proporcionan ejemplos de triángulos referidos a la Trinidad. Era un símbolo de reconocimiento entre los cristianos y un elemento de meditación. Según Cabrol y Leclercq³⁵ «**el simbolismo cristiano ha utilizado a menudo figuras geométricas circulares, ovals, poligonales. Algunas ya dan por sí mismas suficiente información. Otras como el losange, son más enigmáticas**». Pero ha sido el triángulo la figura que más predicamento tomó para representar la Trinidad. San Agustín influyó, sin embargo, en la desaparición del triángulo; al principio del siglo XI reaparece en el códice de Uta, se hace muy presente desde el siglo XV y muy abundante en el XVII.

Desde el ámbito religioso pasó en época temprana al mundo alquímico. Fuera del mundo cristiano, el triángulo equilátero simboliza la divinidad, la armonía y la proporción; el tres es un número de carácter benéfico y se simboliza por los colores rojo, azul y amarillo (presentes y dominantes en el cuadro que nos ocupa). Pitágoras consideraba al número tres como perfecto, porque tiene un principio, un medio y un fin; y según Bayard, el tres es la base del principio divino que se halla en todos los cultos.³⁶ Son coincidentes las afirmaciones de los especialistas en simbología e iconografía acerca de las características y bondades de esta figura geométrica y a ellos

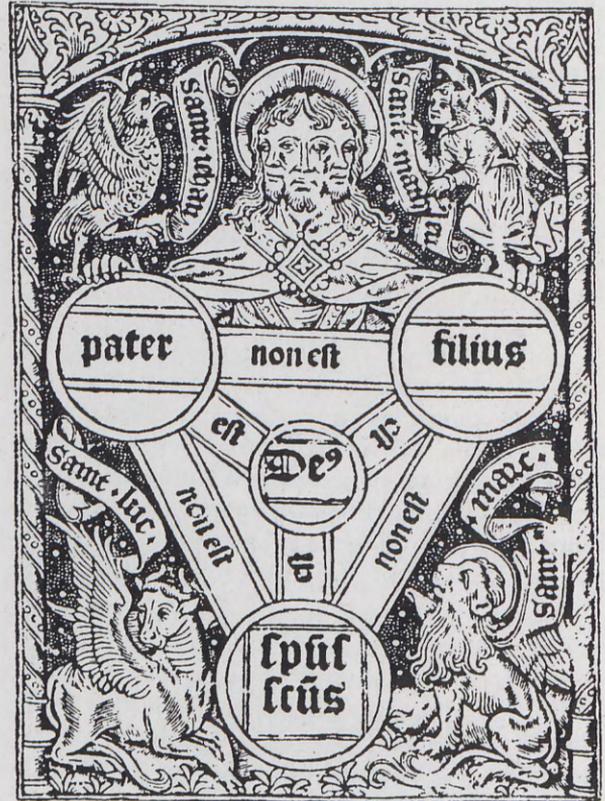
³⁴ Martigny, J. A. *Diccionario de antigüedades cristianas*. Madrid, 1984. Pág. 819.

³⁵ Cabrol, F. y Leclercq, H. *Dictionnaire d'Archeologie chretienne et de Liturgie*. Tome Quinzième. Deuxieme partie. Libr. Letouzey el Ané Paris, 1953. Pág. 2761.

³⁶ Pérez-Rioja, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos. Madrid, 1984.

remitimos a quien tenga interés en el tema pues todos ellos recogen la voz en sus repertorios.³⁷ Las representaciones meramente simbólicas de la Trinidad aparecen incluso antes que las antropomorfas, si bien lo que ocurre es la incorporación de símbolos como el triángulo a la representación con figuras humanas.

En el caso de la tabla campillana, puede catalogarse dentro del grupo que Germán de Pamplona llama «Padre e Hijo entronizados con la paloma volante»³⁸, si bien la presencia del triángulo, habitual en los ejemplos de la Trinidad trifacial, nos hará relacionarle con este grupo. La Trinidad trifacial –sigo a Germán de Pamplona– es una forma de representación cristiana con precedentes remotos en divinidades euroasiáticas de carácter solar y omnividentes; sus precedentes más próximos están en el Vultus Trifrons románico-protogótico de los siglos XII-XIII también copiado de ejemplares paganos anteriores como mera forma decorativa sin contenido religioso. A finales del XIII y principios del XIV los artistas encontrarán el Vultus Trifrons como la figuración más apta para plasmar sus intentos de representar la Trinidad, tratando de paliar su aspecto más monstruoso añadiéndole símbolos cristianos, como es el caso del triángulo equilátero, emblema de la igualdad sustancial en la Trinidad de las tres sagradas personas. Este triángulo reserva cada uno de sus vértices para cada una de las tres personas, iguales pero distintos, y el centro triangular lo llama Dios. Unas bandas con inscripciones que siguen los lados de la figura geométrica nos permiten leer que «Pater non est Filius, [Filius] non est Spiritus Sanctus, [Spiritus Sanctus] non est Pater». Igualmente otras bandas parten desde los vértices o ángulos confluyendo en un círculo central donde está inscrita la palabra «Deus». Y así, puede leerse que «Pater est Deus; Filius est Deus; Spiritus Sanctus est Deus». Las tres personas participan de la esencia de la divinidad, son Dios, pero a la vez son distintas personas entre sí. Este triángulo trinitario está, en mi opinión, en el origen del triángulo que sustentan en el cuadro de Campillo de Altobuey, si bien aquí se ha prescindido de la leyenda, aunque la intención es la misma. Puede tratarse, también, de la ípsilon griega inscrita dentro de una delta invertida, y ambas letras son símbolos trinitarios por sus tríplex características. Recogemos aquí un ejemplo de un misal parisino de 1517 y otro, más curioso si cabe, del siglo XVII, tomado del *Sylva Philosophorum*, tratado alquímico del



Trinidad trifacial. París, 1517. Ilustración de un misal

hermetista Cornelius Petraeus de Hamburgo para mejor ilustrar lo que va dicho.

Estas representaciones de Trinidad trifacial, aunque llevaran el triángulo equilátero alusivo, fueron acogidas hostilmente en los medios eclesiásticos, siendo consideradas monstruosas y heréticas y llevaron al papa Urbano VIII a su definitiva condena en 1628, ordenando su destrucción o retirada

³⁷ Chevalier, J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, 1988. Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1985. Pérez-Rioja, J.A. *Diccionario de símbolos v mitos*. Editorial Tecnos. Madrid, 1984. Morales y Marín, J.L. *Diccionario de Iconología y simbología*. Editorial Taurus. Madrid, 1984. Hall, J. *Diccionario de temas v símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987. Beigbeder, O. *Léxico de los símbolos*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1989..

³⁸ De Pamplona, G. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. Madrid, 1970.

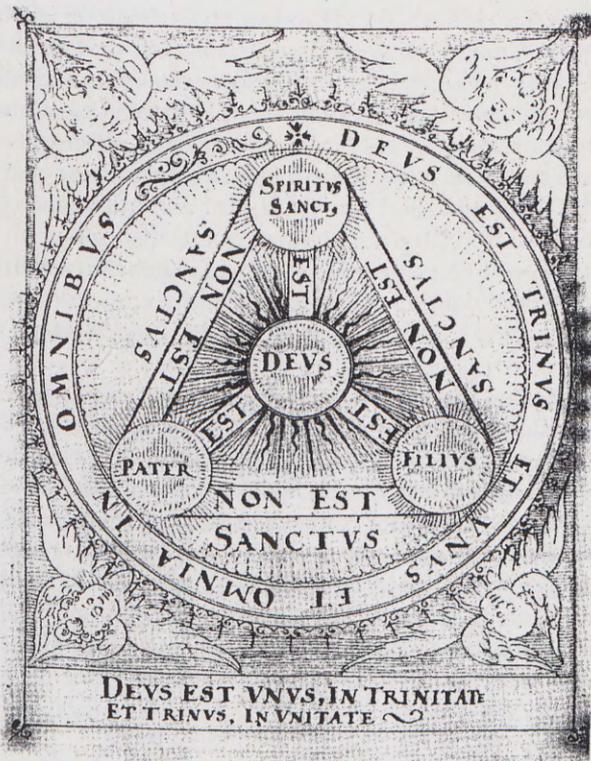


Ilustración del "Sylva Philosophorum".
Tratado alquímico de Cornelius Petrus de Hamburgo. Siglo XVII

del culto. Y en España, pese a no haber gozado de mucha devoción, se han conservado algunos ejemplares bien curiosos, como el de la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza, obra de 1555 de Pedro Moreto, con las tres personas efigiadas y tocando las tres el triángulo equilátero con la inscripción explicativa de la distinción real entre las personas y la identidad de la substancia divina; o la Trinidad trifacial de Manresa, una miniatura gótica del siglo XV, desaparecida y conocida gracias a un dibujo de principio de este siglo, en el que se ve el triángulo y las inscripciones explicativas mencionadas; o el ejemplar de Trinidad trifacial del monasterio de monjas cistercienses de Tulebras (Navarra), que Rafael Alarcón relaciona con los templarios al considerar estas figuras como un ejemplo de su Bafomet³⁹; o los del Hospital de Mondragón y del Museo Marés de Barcelona, anónimos del siglo XVI y XVII, respectivamente, que también presentan el triángulo emblemático con las inscripciones.

El triángulo trinitario pasó incluso a la arquitectura y, así, sabemos que en el siglo IX, Angilberto,

verno de Carlomagno, hizo construir el claustro de la abadía de Centula (Saint Riquier) con planta triangular, erigiendo en cada lado una capilla en honor de la Trinidad y procuró que en altares, candelabros, etc., apareciese el simbólico número tres en recuerdo de la misma; la abadía de Fleury, en forma de delta; los campanarios trinitarios de triple piñón; el castillo inglés de Longford (c. 1578), de planta triangular, con tres torres a las que se da cada uno de los nombres de las personas divinas, son ejemplos del uso del triángulo para aludir a la Trinidad.

Santiago Sebastián⁴⁰ recoge un sorprendente proyecto de arquitectura trinitaria hallado en un manuscrito de la traducción del Vitruvio que hizo Lázaro de Velasco en 1564. Lázaro de Velasco, hijo de Jacobo Florentín y sobrino del Indaco, ve adecuada esta disposición para capilla universitaria (Filosofía, Moral y Dialéctica como medios para conocer el misterio de la Santa Trinidad). También Santiago Sebastián⁴¹ se refiere a las decoraciones hechas por Andrea Sacchi en 1629 para el papa Urbano VIII, en donde una de las alegorías que rodean a la Sabiduría es la Divinidad «que lleva el atributo del triángulo, símbolo de la esencia y de la Trinidad de las personas», acompañada a su vez, al igual que sus compañeras por una serie de estrellas, símbolos de las constelaciones: «A la Divinidad corresponde la constelación del Triángulo», llamada así por la disposición de sus estrellas formando esta figura y situada al costado de Aries cuya forma también es triangular. El imborrable libro de los cielos sirve al hombre, una vez más, para explicar los insondables misterios de la vida. Resulta bien curiosa esta relación del triángulo trinitario de la Divinidad con el de la constelación del mismo nombre y pudiera ser su visualización, más o menos refulgente en otros períodos de la historia, lo que propició esta relación y este simbolismo del triángulo. También en Sant' Ivo alla Sapienza, de Borromini, veía el Dr. Sebastián un significado trinitario y salomónico, pues, aun siendo su planta

³⁹ Alarcón, R. *La otra España del Temple*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1988. Págs. 166-171.

⁴⁰ Sebastián, S. "La arquitectura trinitaria en la teoría española del siglo XVI". en *Traza y Baza*, N° 3. Universidad de Barcelona, 1973. Págs. 101-103.

⁴¹ Sebastián, S. *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Editorial. Madrid, 1985, Págs. 39 y ss.

exagonal, el triángulo está en su base, punto de partida y relación del tándem Divinidad-Sabiduría.⁴² Otra obra de Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino), fue construida para la española orden de Trinitarios descalzos y en ella está presente el símbolo trinitario, aquí con más razón que en ningún otro sitio, por todos los lugares del pequeño monasterio, desde la sección de los balaustres a la cúpula de la linterna.⁴³ En nuestro país, por citar algún ejemplo cercano, en el monasterio franciscano de Santa Ana del Monte, de Jumilla, puede verse una pequeña ermita triangular dedicada a la Trinidad ubicada en la huerta del convento.

La figura geométrica del triángulo es la expresión concreta, física y material, del número tres y los números, en el ámbito de las ideas pitagórico-platónicas, pertenecen al mundo de los principios («**Todo está dispuesto con arreglo a los números. Pitágoras**»); la Divinidad se materializa en el número tres mediante el triángulo, donde a cada uno de sus lados o vértices corresponde una de las tres virtudes divinas, Sabiduría, Amor y Verdad, y en donde esta última es producto de las dos anteriores. Dice Aïvanhov⁴⁴ que aunque hay varias clases de triángulos, «**solo el triángulo equilátero os da la idea de una armonía perfecta, porque expresa la concordancia entre los tres principios; ninguno se ha desarrollado a expensas de los demás**». Es un símbolo de equilibrio, de significado elevado, símbolo de la Divinidad y del hombre armoniosamente desarrollado, símbolo solar, donde el sol, animador de la vida en la Tierra, es el encargado de transmitir la vida, el calor y la luz que emanan del poder, amor y sabiduría de Dios. Para los creyentes, allí donde aparece la vida, se manifiesta la presencia de Dios; se convierte así el triángulo en un emblema parlante transmisor de conocimientos, que permite una pluralidad de lecturas según sea el nivel formativo de la persona que lo contempla; es una síntesis de la divinidad trinitaria y como a su imagen y semejanza fue creado el hombre, intelecto, corazón y voluntad son las tres divisiones de la trinidad humana que el ser humano ha de ocuparse en desarrollar hasta conseguir el equilátero perfecto que le asemeje a la Divinidad. Por el hecho de tener en medio la unidad y ser indivisible, el número tres es, también, incorruptible. El símbolo preeminente del tres es el triángulo. Platón decía que la superficie está compuesta de triángulos, ya que es la primera figura plana.⁴⁵ El tres introduce el carácter omnimodo de la Divinidad: la

Trinidad. Marc Saunier⁴⁶ insiste en lo mismo; el triángulo es el símbolo de la manifestación divina, del ternario creador; Dios no puede manifestarse a nuestros ojos sino bajo la forma de una trinidad. Del punto surgió el ángulo, formado por dos rectas desarrolladas desde la unidad; pero son divergentes, improductivas, se alejan una de la otra continuamente y por eso necesitan una tercera que transmute el ángulo en triángulo; así es posible la Creación; el ángulo es el odio, el triángulo el amor y como Dios es amor, el triángulo es su símbolo por excelencia.

Vemos que el triángulo de la pintura de Campillo está en una posición invertida, esto es, con el vértice hacia abajo. René Guenon⁴⁷ ve en este tipo de triángulos un significado de Providencia, que se traduce en el budismo como símbolo de misericordia, de la compasión búdica, de el «Señor que mira hacia abajo»; y hace notar que el triángulo invertido es el esquema geométrico del corazón y de la copa griática, con todas las significaciones que ello implica.

CONCLUSIÓN: UN RETABLO TRIDENTINO Y CONTRARREFORMISTA

Una vez conocida esta ermita, ya ubicada en la Historia, su hermoso retablo, las pinturas que lo adornan, con especial consideración a la iconografía trinitaria que presenta, cabe preguntarse por su significación y buscar una explicación a su presencia en esta población manchega de Campillo de Altobuey que conserva un estupendo patrimonio arquitectónico del siglo XVI, coetáneo de este pequeño templo dedicado a la Santísima Trinidad.

Ante la ausencia de noticias documentales, puede pensarse que una boyante situación económica

⁴² Sebastián, S. Op. cit. Pág. 41. y Blunt, A. Borromini. Alianza Editorial. Madrid 1982 Págs. 119 y ss.

⁴³ Blunt, A. Op. cit. pág. 57 y ss.

⁴⁴ Aïvanhov, O.M. **El lenguaje de las figuras geométricas**. Ediciones Prosveta. Barcelona, 1989. Págs. 63-86.

⁴⁵ Cooper, J.C. **El simbolismo, lenguaje universal**. Ediciones Lidium. Buenos Aires, 1988. Págs. 138-140.

⁴⁶ Saunier, M. **La leyenda de los símbolos**. Ediciones Teorema. Barcelona, 1984. pág. 107.

⁴⁷ Guenon, R. **Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada**. Eudeba. Buenos Aires, 1988. Págs. 138-140.

de la población, durante el XVI, basada en la agricultura y la ganadería, la liberalidad y piedad de los moradores, unido todo ello a su carácter de villa de realengo, permitió la construcción del Padre Eterno, quizá como capilla devocional de los profesionales de la arcilla que trabajaban en los dos arrabales cercanos.

No habían transcurrido veinte años siquiera desde la finalización del Concilio de Trento cuando en Campillo de Altobuey se erigió en esta ermita trinitaria un retablo con una profunda significación contrarreformista, en un intento de afirmación de la verdadera doctrina recientemente establecida por el Sagrado Concilio y refrendado mediante su publicación por el pontífice en 1564, al año siguiente de su clausura. La antigua iglesia hispánica, en los siglos V al VII, enseñó magníficamente la fe trinitaria, sobre todo en los Concilios de Toledo, y de su liturgia procede, incluso, el prefacio propio de esta solemnidad. La devoción se extendió en el siglo X y su fiesta litúrgica entró en el calendario romano en 1331. El Concilio de Trento, que intentaba dar una solución

a la disidencia luterana y aclarar la doctrina y la dogmática que eran objeto de ataque por parte de la heterodoxia protestante, fijó toda la cuestión sacramental, señaló la importancia del culto a los santos y el valor de las buenas acciones; en pocas palabras: estableció la ortodoxia católica. Y para su propaganda no escatimó esfuerzos, recurriendo también al arte.

Numerosas órdenes de clérigos regulares salieron de su inspiración, teatinos, somascos, barnabitas, jesuitas, capuchinos,... y se reformaron bastantes de las ya establecidas, en un afán por proporcionar al hombre maneras ascéticas de obtener su salvación. Estas órdenes religiosas adornaron sus templos y monasterios con obras de arte cuyas composiciones obedecían a dictados trentinos. A su vez, numerosas cofradías y hermandades se ocuparon de dotar sus capillas devocionales en edificios propios o ajenos. Y en este ambiente postridentino, dentro de la más pura ortodoxia católica, hay que situar el templo y retablo de la Santa Trinidad de Campillo de Altobuey, que aporta el mensaje de la culminación del ciclo soteriológico que celebra el misterio de la Redención en el que toda la Trinidad tomó parte. En él se destaca aquello que era más atacado por los protestantes, la Iglesia como institución, representada por el Colegio apostólico que preside la Trinidad; el culto a los santos, de los que tan bien nutrido hemos visto el retablo; la importancia de las órdenes religiosas, señalada mediante la presencia de algunos santos fundadores. Se establece una especie de aviso a descarriados disidentes, señalando todo aquello que motivó la separación de la iglesia oriental siglos atrás y la condenación por heréticos de numerosos grupos sectarios; por eso está presente Cristo crucificado y todos los atributos de la Pasión; la Resurrección de Cristo, por partida doble, en la pintura y el relieve; y todo ello presidido por la Santísima Trinidad a la que el creyente manifiesta su adhesión en el Credo, que tanto defendió San Pedro Mártir, presente también en el retablo. Es una síntesis de los elementos más importantes para la salvación del hombre: la Pasión, Crucifixión y Resurrección de Cristo, las buenas obras ejemplarizadas en los santos que se pueden contemplar en el retablo, la creencia en Dios uno y trino y la pertenencia a la Santa Madre Iglesia. Es, asimismo, una loa a la Trinidad y su sagrado misterio, que está presidiendo el retablo y que se explica de forma abreviada mediante el símbolo del triángulo en una iconografía poco frecuente.



Ermita de la Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey (Cuenca).
Puerta lado Evangelio.

EL PALACIO DE CERVELLÓ DE VALENCIA EN EL SIGLO XVI

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

Universitat de València

RESUMEN

El presente artículo analiza las obras arquitectónicas y de decoración emprendidas a partir de 1565, en el conocido actualmente como Palacio de Cervelló en la plaza de Tetuán de Valencia, que en el siglo XVI fue una propiedad de Marti Ponç de Castellví. Este noble encarga la reforma de la casa a una serie de maestros entre los que destaca el italiano Baptista de Aprile quien lleva a cabo trabajos de estuco y el fresquista Joan Flores, que decora la fachada y la torre de la casa con el tema de las musas y las fuerzas de Hércules, siendo éste uno de los primeros palacios valencianos en recibir este tipo de decoración renacentista de tema clásico en la fachada realizada al fresco.

ABSTRACT

This article focuses on the architectonic and decorative works started in 1565, in the so called now palace of Cervelló, placed in Tetuan square of Valencia, that in the XVIth century was a property of Martino Ponç de Castellví. This nobleman employs the Italian artist Baptista de Aprile for stucco works in the house and the fresco painter Joan Flores, who paints in the façade and tower The Muses and the forces of Hercules, being this palace one the first valencian palaces to get this type of renaissance classic decoration.

El conocido como Palacio de Cervelló, sito en la actual plaza de Tetuán y recientemente restaurado por el Ayuntamiento para convertirse en sede del archivo municipal, al igual que ocurre con otros muchos palacios valencianos, es un edificio que nos plantea innumerables incógnitas, ante la falta de datos concretos sobre su cronología, autores, procesos de obras, y especialmente, debido a las constantes modificaciones sufridas en el transcurso de su dilatada historia, que dificultan enormemente el estudio, especialmente en las etapas más tempranas.

Su configuración actual, dadas las numerosas reformas y su progresivo deterioro durante un dilatado espacio de tiempo, antes de la restauración actual, han hecho que los análisis históricos y arquitectónicos se hallan centrado especialmente en los siglos XVIII y XIX, que por otra parte, eran relativamente más accesibles, al haber permanecido tanto restos construidos como imágenes de estas etapas, que permitían una visión de conjunto más o menos coherente, aunque tampoco exenta de dificultades.

No obstante, el origen del palacio es muy anterior, y podemos especular que se trata de una propiedad de época medieval, cuya primera reforma significativa, se produce en el último cuarto del siglo XVI. Esta fase de obras, que apenas se conocía, pero que se podía intuir en algunos restos arquitectónicos de la parte trasera del patio, es la que vamos a tratar de analizar, advirtiendo que lo que presentamos no deja de ser una información fragmentaria, que esperamos pueda contribuir a ofrecer una idea más ajustada de lo que el palacio significó para la ciudad de Valencia en el siglo XVI.

El conocido actualmente como Palacio de Cervelló fue en sus orígenes un palacio, habitado en el siglo XVI por la familia Ponç de Castellví, que mediante sucesivas adquisiciones, va ampliando sus propiedades en el importante entorno de la plaza de Predicadores, (actual de Tetuán), uno de los espacios urbanos más significativos de la ciudad de Valencia. Posiblemente, se trataba de una serie de casas de origen medieval que se transformarían en

una gran casona, a partir de la compra en noviembre de 1565 a la noble doña Rafaela Vilaragut y de Sans, de una *"casa situada en la parrochia del glorios protomartir Sent Esteve, en la plaça de predicadors, fronter la porta de la esglesia de dit monestir en lo canto de un carrer per lo qual se va de la dita plaça al carrer de la Xerea"*¹; por precio de 84 libras y con un censal de *"40 sous anua pensio"* pagadores cada año al convento de la Merced. Cantidad bastante elevada que nos permite intuir que se trataba de una casa ya en sus orígenes de cierta importancia.

La adquisición por tanto se refería a una casa que tenía dos lados a calles públicas, uno principal hacia la plaza de Predicadores y otro hacia una calle lateral transversal, con lo que posiblemente la propiedad se fue completando posteriormente con la compra de otras casas en la misma manzana, hasta ocupar el espacio definitivo que tuvo el conocido como Palacio de Cervelló. Éste sería el germen del posterior palacio, que desde entonces se fue constituyendo por compras sucesivas que irían consolidando la propiedad final.

Esta propiedad situada en la esquina de la calle que comunicaba la plaza de Predicadores con la trasera calle de la Xerea es perfectamente reconocible en el Plano del padre Tosca, donde la calle Xerea recibe este mismo nombre, –posteriormente será Sant Bult, y luego Poeta Liern–. En el plano de Tosca también se observa la calle transversal de conexión plaza Predicadors-calle Xerea que se mantiene inalterada durante siglos, tal y como se comprueba en el plano de Valencia fechado en 1828. Sin embargo, en el de 1853, se observa que esta calle ya ha



Detalle del entorno de la plaza de Predicadores en el plano de Valencia de 1853

desaparecido mediante la compactación de toda la manzana; que dejaba únicamente la calle de Jovellanos como vía de conexión con la plaza de san Bult.

En realidad, la representación del palacio en el Plano dibujado de Tosca, que muestra una amalgama de dependencias, es uno de los pocos testimonios gráficos de la morfología del palacio de Cervelló antes de las obras emprendidas durante los siglos XVIII y XIX que configuraron la fisonomía con el que se reconoce actualmente. Otras representaciones anteriores como la del dibujo de Wijngaerde de 1563 en que se muestra la plaza de Predicadores o la de Mancelli, no permiten individualizar con claridad el palacio, ni analizar sus aspectos arquitectónicos.



Detalle del entorno de la plaza de Predicadores en el plano de Valencia de 1828



Detalle del palacio de Cervelló en el plano de Tosca de 1704

¹ Archivo Protocolos Patriarca de Valencia, en lo sucesivo APPV, NOTARIO: PERE VILLACAMPA, SIGNATURA: 11972, 29 de marzo de 1566



Vista de la plaza de Predicadores en la vista de Valencia de Wijngaerde (1564)

Todos los datos anteriores a estas fechas son meramente datos de carácter documental ya que no tenemos referencias gráficas y es muy difícil precisar el aspecto formal de la casa antes de esas reformas posteriores que produjeron notables transformaciones. En el plano de Tosca de 1704 aún se puede ver un cuerpo elevado hacia la plaza de Predicadores, cubierto de terrado, que se prolonga en L por la calle lateral, y separado por medio de una entrada de otro cuerpo más amplio dominado por una torre. Por tanto, casa con una sola torre, como otras muchas existentes en esta época en Valencia. Un gran patio arbolado separaba esta zona de fachada principal hacia la plaza de unas dependencias traseras que daban hacia la calle de la Xerea. No podemos pensar en un único núcleo constructivo y la imagen uniforme de fachada simétrica con dos torres en los lados y cuerpo central de ventanas y balcones perfectamente alineados es fruto de una obra muy posterior, cuya cronología es difícil de precisar, pero



Vista de la plaza de Predicadores en el plano de Tosca de 1704

posiblemente de mediados del siglo XVIII o entrado ya el siglo XIX, tal y como se ve en la vista aérea de Guesdon y se puede observar en la actualidad.



Vista del Palacio de Cervelló en el dibujo de Guesdon

PRIMERAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS

Las primeras obras conocidas se suceden desde 1565 hasta 1571 en que se documenta un periodo de reformas en la denominada casa de Martí Ponç de Castellvi, cuya trascendencia sólo podemos inferir de la documentación encontrada, ya que todas estas reformas fueron a su vez modificadas con el curso de los años y no tenemos referencia gráfica alguna de ellas.

Inicialmente y desde agosto de 1565², parece que lo que se realizan son obras de acondicionamiento y mejora en una edificación ya existente, en la que se mencionan numerosas dependencias. Estas primeras actuaciones de albañilería, carpintería y cerrajería, nos permiten recorrer mediante las indicaciones que se van enumerando los abundantes espacios de que ya disponía la casa.

Las referencias nos permiten imaginar una casa que tenía varias alturas, con una entrada que daba a un patio, aunque habría también un segundo patio, con pozo y cisterna, con toda una serie de dependencias de servicio, cocina, guardarropa, bodega,

² APPV, signatura: 11972, 22 de agosto de 1566, pagos a un cerrajero; 7 de septiembre de 1566, pagos a José García carpintero, y el 28 de octubre de 1566, pagos a Bernabé Roca, obrero por obras que hacía desde el 20 de agosto de 1565

despensa, *pastador*, letrinas, caballeriza; y con las habitaciones principales denominadas *cambras* y estudios, de diversa importancia. Existía en la parte alta unas habitaciones reservadas a la señora de la casa que tenían incluso una cocina, por lo que ésta se comunicaba con la zona inferior por medio de una escalera de caracol. Las cubiertas eran de terrado, con terrados diferenciados, como el *terrat major*, el *terrat del colomer* y el *terrat dels conills*.

En todas estas estancias se van a realizar obras de diversa consideración. Entre las de carpintería destacan la reparación de las cubiertas de los cuatro estudios principales que se pintan, la reparación de la cubierta de la cocina alta y de la cocina baja, y de una *recambra*, la realización de diversas puertas y ventanas y obras menores de carpintería, con sus correspondientes elementos de cerrajería, a los que se añadían también rejas en algunas ventanas. Las obras de carpintería las dirigía José García quien trabaja hasta 1568.

En cambio, las obras iniciales de albañilería son más difíciles de determinar porque no se describen, y sólo se mencionan pagos de jornales y materiales para la obra. Encontramos escuetas referencias a trabajo de tapiadores, la mención del pozo de la cocina y la cisterna, el empedrado del patio y la reforma de las caballerizas con sus correspondientes pesebres. Las obras de albañilería las dirigía el maestro Bernabeu Roca³ quien trabaja en la casa entre 1565 y 1566.

LA REFORMA DE LAS FACHADAS

Al poco tiempo de iniciarse estas pequeñas obras comienza una mucho más significativa⁴ que afecta buena parte de la propiedad recién adquirida ya que se trata de la realización desde los cimientos, es decir de nueva planta, de la pared de la esquina que daba a la plaza de predicadores y a la calle transversal que comunicaba con la de Xerea. Se abren zanjas para los cimientos, se realiza la esquina con encadenado de sillares y presumiblemente las paredes maestras de tapial o de fábrica de ladrillos por la gran cantidad de compras de este material. Este sistema era habitual en los palacios valencianos que muy raras veces construían sus fachadas con piedra. Sólo se utilizaba ésta en determinadas partes como las esquinas o las ventanas, que es otro de los cambios

que más directamente afectan a la casa. Sabemos que coincidiendo con esta fase de obras se van a colocar tres nuevas ventanas junto a la esquina, una encima de otra. El hecho de que no se mencionen columnillas nos hace pensar que en estas fechas suponían ya ventanas con marcos cuadrangulares y no las tradicionales "*finestres de corbes*" que se mantuvieron durante toda la primera mitad del siglo XVI. Estas obras de cantería afectaban también a otros elementos menores como pilas de agua, el hogar de la cocina, la cisterna o el brocal del pozo, y fueron realizadas en primera instancia el cantero Martín de Azpeytia⁵, aunque en años posteriores serán otros canteros los que trabajen en la casa.

El 15 de abril de 1569⁶, otro cantero, Francisco Vilafranca, recibe un pago por la reforma de la fachada que enfrentaba con la plaza de predicadores y realiza dos hileras superpuestas de tres ventanas cada una. Le acompañaba en esta obra de cantería, Sebastia de Donapetra, al tiempo que el maestro albañil Joan de Alfafar⁷ realizaba jornales de "*obra de vila*", durante casi año y medio, desde enero de 1568 hasta julio de 1569. Todos estos maestros son canteros y maestros de obras perfectamente documentados en otras obras valencianas de envergadura durante estos años, como Alfafar⁸, conocido entre otras por su participación en la iglesia de San Martín o en el Hospital General de Valencia.

³ Bernabeu Roca es un maestro documentado en Valencia, tanto en obras públicas como el Hospital General de Valencia como privadas en casas de diversos nobles, ver GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, 1998, p. 310

⁴ Ver apéndice documental, documento n°1

⁵ Es un cantero documentado en Valencia desde los años 1545, que trabaja en obras municipales, Archivo Municipal de Valencia, Murs y Valls, d3-123, Sigue presente en varias menciones de la documentación municipal como en el Manual de Consells de 1561, A-86

⁶ Ver apéndice documental, documento n°2

⁷ APPV, notario: Pere Villacampa, signatura: 11975, 24 de julio de 1569, recibe una cantidad elevada de 563 libras por obras "*operiis mei officii architecture...*"

⁸ Sobre Joan de Alfafar ver, GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura... opus cit.*, pp. 283-285 También trabaja como obrero en el Studi General, ver BÉRCHEZ, J y GÓMEZ-FERRER, M., "El Estudi General de Valencia en su arquitectura" *Sapientia Edificavit*, Valencia, 1999, pp. 97-154

De estos documentos deducimos unas obras de acondicionamiento interno general de una casa ya existente y la reforma de las dos caras de fachada principal, la que daba a la calle transversal y la que daba a la plaza de predicadores mediante la construcción de nuevas ventanas que posiblemente trataban de ofrecer un aspecto más cuidado del exterior y que vendrían a incidir en la unificación de huecos existentes y en la posible sustitución de antiguas ventanas anteriores. Tal y como hemos visto, una de las fachadas prácticamente se hacía de nuevo por completo, y por tanto podemos imaginar que se reformarían también las correspondientes dependencias recayentes a esta fachada, que quizá expliquen que la obra se prolongue durante tantos meses y que se puedan considerar elevadas las cantidades invertidas en la misma, para ser obras de albañilería, siempre más económicas que las de cantería.

LA DECORACIÓN DE ESTUCO Y PINTURAS AL FRESCO

Al terminar estas reformas estructurales comienzan las que verdaderamente podemos considerar que suponen una importante aportación a los motivos decorativos de los palacios valencianos. Se trata de obras de estuco y de pintura al fresco, absolutamente innovadoras en el repertorio decorativo de la ciudad de Valencia y que quizá encuentran en este palacio, uno de los primeros lugares de expresión, desgraciadamente desaparecidos y cuyo alcance sólo podemos deducirlo de las cuentas entre el dueño de la obra y de los maestros encargados de ejecutarlas.⁹ Implican la utilización de unas técnicas procedentes de Italia, llevadas a cabo por maestros italianos que son totalmente novedosas en la ciudad de Valencia en estas fechas y que hacen que el palacio de los Castellví sea uno de los primeros edificios valencianos en sumarse a esta moda italiana, que también comenzará a extenderse en otras partes de España, y que en años posteriores tendrá una gran desarrollo en nuestra ciudad.

Se trata de un programa decorativo basado en la realización de estucos, decoraciones que emplean polvo de mármol y que imitan este material, en cornisas, abovedamientos u obras de relieve, y de pinturas al fresco, ejecutadas con perfectas técnicas de preparación del muro y aplicación de los pigmentos. Realizadas a partir de 1569 por el estucador italiano

Batista de Aprile, oriundo de Carona a orillas del lago de Lugano, y perteneciente a una destacada familia de escultores de mármol, y por el fresquista Joan Flores, suponen la completa adaptación de la casa a los gustos renacentistas, no sólo por las técnicas empleadas sino también por los motivos escogidos para las decoraciones.

El trabajo de estuco propiamente dicho se extendía por diversas partes de la casa, dando una apariencia perfectamente pulida a las bóvedas del oratorio, a las paredes de la llamada *lonjeta dels studis*, paso cubierto de acceso a uno de los estudios de la torre, a los dos portales de estos estudios, y a la denominada estancia de la fuente. Algunas ventanas, como la de la torre, y el antepecho de la torre, el portal de la segunda habitación y el de la cuadra, la chimenea y el pozo, recibirían adornos de estuco en sus molduras.

Otros lugares de la casa debieron estucarse como base preparatoria para la recepción de la pintura al fresco. Esto debió suceder en los espacios que además de estucarse se pintaron como las bóvedas de la *lonjeta dels estudis*, que posteriormente se pintó sin que nos conste la temática de esta pintura, así como las bovedillas del propio estudio. También se preparó con un estucado previo la cubierta de dos bóvedas del baño, y la bóveda de las cuadras, que se pintaron al fresco posteriormente.

De la mayor parte de las decoraciones al fresco realizadas en el interior de la casa no se menciona la temática, y ni siquiera sabemos si se trataba de pintura figurativa, aunque probablemente serían de simulación arquitectónica como la del friso de la cuadra, o simplemente decorativa como los revolutones de la estudio, puertas y ventanas del estudio alto de la torre o o las de la cubierta, armarios y puerta de la primera estancia que estaba en el paso que entraba en el citado estudio de la torre. También se pintó al fresco con temática desconocida las dos bóvedas de la habitación donde estaba situado el baño. A estas pinturas al fresco se añadía el dorado de estancias tan funcionales como la cuadra.

Sin embargo, sí que nos consta la temática de las pinturas realizadas al exterior de la casa en las que

⁹ Ver el apéndice documental, documentos nº4 y 5

destacan las de la fachada, en que se pintan tres musas de blanco y negro y las de la parte externa de la torre donde se pinta el tema de las fuerzas de Hércules. La parca descripción que tenemos de las escenas simplemente mencionadas como "*les forces de Hercules en la torre de part de fora*", probablemente aludirían a algunos de los doce trabajos de Hércules, en los que el héroe destaca por su fuerza. Del otro tema representado, el de las musas, elegido para la fachada de la casa, aún tenemos menos información, sería una pintura de tres figuras femeninas correspondientes probablemente a la distribución de los huecos de la fachada que había sido subdividida por tres hileras de ventanas

La elección de una pintura al fresco de temática clásica en la fachada en una fecha tan temprana, 1570 y realizada por artistas italianos, convertía a la casa de Martino Ponç de Castellví en una de las más interesantes fachadas palaciegas de la ciudad de Valencia. Teniendo en cuenta que se trataba de una decoración absolutamente original ya que hasta entonces y de forma muy ocasional se había pintado al fresco en interiores, mientras que ahora se trataba de una de las primeras veces que encontramos documentado en Valencia una pintura al fresco en la fachada de una casa y en la torre, con la particularidad añadida de utilizar una temática figurativa totalmente clásica y no tratarse de una mera simulación arquitectónica, como sucederá en palacios decorados en fechas posteriores.

Entronca con una realidad que se venía sucediendo en otros lugares de España, en fechas coetáneas y especialmente auspiciada por la corte real, que había encargado en algunas de sus principales residencias, el Alcázar madrileño y el Palacio del Pardo, importantes decoraciones pictóricas al fresco a artistas italianos, aunque en su mayoría situadas en los interiores de las principales salas¹⁰. Una vez perdidos estos dos edificios, contamos para imaginar cómo serían algunos de estos ciclos, que casi siempre se basaban en temáticas clásicas, con los palacios de algunos nobles que siguieron esta moda, entre ellos destaca el del Viso del Marqués¹¹ y el del Infantado de Guadalajara. El primero, realizado por artistas genoveses, supone un ejemplo de italianismo transplantado en el que se introducen frecuentes escenas de historia romana y mitología. El segundo cuenta también con un amplísimo ciclo de frescos, encargado a partir de 1573 a Romulo Cincinato, y cuyas

pinturas también se encontraban en el interior de las salas principales, con un repertorio variado de salas como la del Tiempo, la de las Batallas, la de los Héroes, de los Dioses, la de Atalanta o la caza, la del Día y la de Escipión. En este palacio tampoco consta decoración al fresco de las fachadas, ya que en su mayor parte la pintura se situó en los techos de las salas.¹²

En realidad, casi todos los programas decorativos de fachadas de los palacios españoles del siglo XVI se realizaron con motivos escultóricos, en los que también destacaba el repertorio clásico. Son escasas las decoraciones al fresco en fachadas en el siglo XVI y además de muy difícil conservación, por eso la mayoría de los ejemplos conocidos y conservados corresponden a fechas tan tardías como las del siglo XVIII entre los que podemos citar algunos como el palacio de los marqueses de Peñaflores en Écija (1699) o el del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona (1761). En Valencia, los escasos restos de pintura de fachadas se reducen a algunos palacios documentados del siglo XVIII, y eran de carácter arquitectónico como el denominado Palacio Fos de la calle del Bany, en el barrio de Velluters de uno de los más destacados promotores de la industria sedera valenciana de esta época, Joaquín Manuel Fos. Estas pinturas consistían en unas pilastras y entablamento situadas entre las ventanas de la fachada principal.

Las decoraciones de estuco tampoco fueron muy frecuentes y están casi siempre relacionadas con la presencia de artistas italianos como las que existían

¹⁰ Sobre los programas decorativos del Alcázar, ver ORSO, S. *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, 1986 y CHECA, F., (ed.) *El Real Alcázar de Madrid*, Nerea, Madrid, 1994. Sobre el Palacio del Pardo, CALANDRE, L., *El palacio de El Pardo*, Madrid, 1953

¹¹ Sobre este palacio véase, ALCALA, P., *El palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso*, Madrid, 1888, WILKINSON, C., "Il Bergamasco e il palazzo del Viso del Marques" en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Génova, 1975, pp. 626-630, BUSTAMANTE, A., y MARIAS, F., "La estela de El Viso del Marqués: Esteban Perolli" *Archivo Español de Arte*, 1982, n.º 218, pp. 173-185 y ANTONIO, T. de, "Pinturas mitológicas en el zaguán del palacio del Viso del Marqués" *Miscelánea de Arte*, 1982, pp. 85-89

¹² Sobre la decoración en este palacio ver MARIAS, F., "Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos" *Academia*, n.º 55, 1982, pp. 177-216

en el llamado palacio de los Duques de Alba en Abadía (Cáceres) construido a partir de 1557, y en el que hay documentados escultores italianos como Francisci Camilani Florentino, por citar alguna de las más tempranas.¹³

En cuanto a la iconografía escogida, cabría señalar que el tema de Hércules es uno de los más frecuentes y constantes y fue el elegido para la decoración escultórica de muchos edificios repartidos por toda la geografía española a lo largo del siglo XVI¹⁴. Sin embargo, no es tan frecuente la decoración pictórica con el tema de Hércules en ese siglo, y menos en fachadas, ya que los escasos ejemplos conocidos corresponden a decoraciones de interior: como la casa Miramontes Villafañe de Segovia cuyo salón se adornaba con pinturas murales donde hay dos representaciones relacionadas con el mito de Hércules; también se encuentra presente en el palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso.

El otro tema representado, el de tres musas elegido para la fachada de la casa, fue frecuente encontrarlo asociado al dios Apolo, aunque también se representaron de forma independiente. No se conocen muchos ejemplos de su representación en el siglo XVI y desde luego menos en fachadas de casas; algunas de las noticias son de cuadros como los mencionados de las musas desnudas en Zaragoza en 1566¹⁵, otras muchas referidas a decoraciones al fresco son ya del siglo XVII como la que describe la bóveda de la escalera de la Reina en el Palacio de El Pardo en 1604, en cuyos lunetos se pintaron las nueve musas.

En cuanto a otros precedentes más cercanos, para la elección de esta iconografía hay que constatar que en Valencia, la temática clásica se había utilizado en otros soportes artísticos, que por su naturaleza eran de alcance más reducido y de mucha menor repercusión. De entre ellos cabría señalar las medallas, como las de la colección que albergaba el Palacio Real, que incluía camafeos con representaciones mitológicas entre las que se encontraba obviamente Hércules, o las Musas. También estaba presente en los tapices y no es descabellado pensar que uno de los que se pertenecía a la colección de la reina María de Castilla albergada en el mismo Palacio Real e inventariado como un tapiz de la caza de la cierva, quizá podía aludir a uno de los trabajos de Hércules¹⁶. En cualquier caso, los tapices fueron uno de los objetos

artísticos que desde fecha más temprana incluyeron temas del mundo clásico, así como las llamadas cortinas que se situaban delante de los retablos. También pueden citarse trabajos en madera, como los que decoran la galería de la Sala Nova del palacio de la Generalitat, con varios que aluden a los trabajos de Hércules¹⁷. De todas formas, la figura de Hércules era una de las figuras mitológicas más conocidas, frecuentes y constantes en la iconografía artística y no hay que buscar precedentes concretos. Las musas, quizá hayan sido menos representadas en la iconografía, pero en el siglo XVI también eran relativamente frecuentes, fundamentalmente asociadas a Apolo y tampoco es descabellada su elección como tema clásico.

En cualquier caso, la importancia de esta decoración estriba en el hecho de sumarse a esa tendencia que, como hemos señalado, se había empezado a imponer en las decoraciones palaciegas en España en la segunda mitad del siglo XVI y que tenía como denominador común, el empleo de la pintura al fresco de temática clásica realizada por artistas italianos. La principal diferencia es que los más importantes programas decorativos se llevaban a cabo en el interior de los palacios, pasando a decorarse al fresco amplias estancias en bóvedas, paredes, galerías, cajas de escalera etc; mientras que apenas encontramos decoraciones de fachadas. Otro de los puntos interesantes a destacar en el palacio Cervelló es lo temprano de la fecha, porque no existen tantos ejemplos anteriores a 1570 en el resto del panorama español.

¹³ Sobre esta obra ver GIL, M., "Una visita a los jardines de la Abadía o Sotofermoso de la Casa Ducal de Alba" *Archivo Español*, 1945, pp. 58-66

¹⁴ Sobre la pintura mitológica en España, ver LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985, donde realiza una introducción a los motivos iconográficos del siglo XVI

¹⁵ GÓMEZ URDÁNEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, 1987, p. 144

¹⁶ Sobre este tema ver ALDANA, S., "Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo", *Actas del primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 197-209

¹⁷ Ver ALDANA, S., *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia, 1992, Tomo 1, pp. 242-252, en los que se cita Hércules y el león de Nemea, Hércules y el león de Citerón, Hércules y Anteo y Hércules en el jardín de las Hespérides

LOS AUTORES DE LA DECORACIÓN.

Para esta decoración se va a contratar a algunos de los maestros italianos que habían empezado a introducir novedades en el panorama artístico valenciano de la segunda mitad del siglo XVI. De los dos autores implicados en la decoración, el estucador Batista Aprile y el pintor Joan Flores, tenemos más número de noticias del primero, mientras que de Flores, no podemos más que basarnos en una serie de conjeturas ante la falta de información.

Batista Aprile, pertenecía a una importante familia de artistas oriundos de Italia que se establecerían en Valencia hacia 1567, procedentes de Carona, una ciudad a orillas del lago de Lugano, en la diócesis de Como, desde donde ya habían llegado a España otros artistas del mismo apellido, a principios de siglo. Se trataba de una familia fundamentalmente de escultores, vinculados a la importación de piezas de mármol de Carrara, cuyos varios miembros de especializarán en diversas actividades artísticas, dedicándose Batista Aprile más al estucado y a las obras de albañilería que a la escultura marmórea.

Batista era hermano de Francisco y Leonardo, dedicados, sobre todo Francisco de Aprile, fundamentalmente a la realización de importantes obras escultóricas en mármol, con piezas importadas directamente de Italia, estando asociado a otro escultor con obra dispersa por la geografía española, como fue Juan de Lugano, con quien compartía taller y compañía. Así en algunos encargos obtenidos al poco tiempo de su llegada a Valencia, Francisco de Aprile se dedicaba a la obra escultórica en mármol y Batista a la decoración de estuco, permaneciendo Leonardo en Italia¹⁸. Como ejemplo de una de las primeras obras realizadas podemos citar la capilla funeraria de don Pedro Despuig en la iglesia del monasterio de Jesús de Valencia, cuyo retablo de mármol se encargó a Juan de Lugano y a Francisco de Aprile, y cuya decoración de estuco se concertaba en 1570 con Batista de Aprile, que en esta obra trabajaba asociado a otro italiano Joan Maria Quetze y de Morco. La obra consistía en la realización de una gran bóveda de estuco adornada con figuras alegóricas, a la que se accedía por un arco de triunfo realizado también en estuco.

También posterior a la obra de los Castellví y del convento de Jesús, Batista Aprile concierta con el

mismo socio en 1573 obras en el colegio de la Purificación de Valencia¹⁹. Estas obras consistían tanto en trabajos de albañilería como de estuco, empleado en la realización de un grupo escultórico en la portada. Podemos concluir que Batista Abril se afincó en Valencia y lo podemos documentar en importantes obras que se realizan en estos años como en el monasterio jerónimo de Cotalba, donde fundamentalmente se le documenta como maestro de obras, en 1574 o en el monasterio de San Miguel de los Reyes en la década de los 80.

Con esta documentación podemos concluir que la obra para la casa de Martino Ponç de Castellví sería una de las primeras realizadas por Batista Aprile a su llegada a Valencia, y quizá el éxito de la misma, le permitió el concierto de las otras obras mencionadas, que comparten la desgracia de ser casi todas ellas obras perdidas y exclusivamente documentales.

Sobre Joan Flores es más difícil precisar datos concretos porque es escasa la documentación²⁰ que tenemos sobre él, y sabemos sólo que vivía en Valencia desde 1552, en la parroquia de San Martín. En 1557 trabajaba en las paredes de la llamada "*cambrá daurada de la casa de la ciudad*", pero no nos consta qué es lo que pintó.²¹ No podemos ni siquiera saber su nacionalidad, aunque se puede aventurar que quizá fuera italiano, dada la presencia de artistas de este apellido documentados en Génova²² o con una

¹⁸ Sobre estos artistas ver GÓMEZ-FERRER, M., "El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia" *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, pp. 122-129

¹⁹ Sobre esta obra ver GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura ... opus cit.*, pp. 244-246

²⁰ Está documentado en Valencia desde 1552, ver FALOMIR, M., *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1984, p. 101, donde se menciona la tacha real de 1552, y a Joan Flores pintor 6 sous

²¹ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales" *Archivo de Arte Valenciano*, 1931, p. 110 Juan Flores, 22 de marzo de 1557, firma época de 150 libras en cumplimiento de las 200 que se le debían "les quals yo havia de haver per lo pintar de les partes de la cambrá daurada",

²² ALIZERI, F., *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova, 1876-1880, Vol. III, p. 203 se menciona un pintor de nombre Francesco Floris a mediados del siglo XVI documentado en Génova y otro homónimo en la transición al siglo XVII, si bien este último se dedicaba a la pintura de pequeños cuadros de influencia flamenca

formación italiana, ya que la técnica al fresco era muy raramente empleada por los artistas nacionales y siempre se procuraba buscar artistas italianos que la dominaran. Esto había venido sucediendo desde finales del siglo XV, si recordamos la intensa búsqueda por parte del cabildo catedralicio de fresquistas para la pintura del presbiterio, que finalmente fue encargada a los italianos Francesco Pagano y Pablo de San Leocadio. O en fechas posteriores, la búsqueda de un fresquista para la decoración de la iglesia del Patriarca que fue finalmente encargada al genovés Matarana.

La dificultad que supone la realización de pinturas al fresco en esta época, la deducimos incluso de obras realizadas por artistas de formación italiana, que finalmente acaban realizando la pintura al temple o al óleo, aunque la preparación de estucado de la pared sea de correcta realización "a la italiana". Esto se deduce por ejemplo de los datos sobre la decoración pictórica de la capilla funeraria de don Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia del castillo de Montesa²³, concertada con Ortega Zimbrón en 1574, cuya obra escultórica era también de Francisco de Aprile.

Esta capilla, posiblemente una de las capillas funerarias más importantes de la geografía valenciana, es nuevamente una obra difícil de analizar ante la destrucción prácticamente completa del conjunto de Montesa en el terremoto de 1748; pero gracias a la documentación podemos inferir que se trataba de una capilla funeraria situada a las espaldas del altar mayor de la iglesia, y cuya decoración quedaba perfectamente descrita con el empleo de técnicas muy parecidas a las mencionadas en la casa de Martino Ponç de Castellví.

La superficie se preparaba con un perfecto estucado realizado con polvo de mármol, que debía ser bruñido y alisado para ofrecer un efecto alabastrino y brillante. La preparación del estuco era la correcta y se realizaba conforme estaba estipulado, con yesos mates y mármol, quemado y molido, hasta quedar liso como un espejo. Se denominaba "estruque

alabastrino brunydo y espexado a lo romano", siendo la temática decorativa también de influencia italiana, especialmente en la presencia de "un brutesco de cosas romanas, ninjos y tarxetas, y bichas y frutos". Esta pintura se realizaba casi toda al óleo, sin barnices y una pequeña parte al temple, y con oros.

Esta obra estaba concertada con el artista Ortega Zimbrón, pintor y arquitecto, formado en Italia, por orden del emperador Carlos V, que lo había favorecido, al haber sido su madre Isabel de Ortega, ama seca del príncipe Carlos. Tras su paso por Valencia, donde sólo lo encontramos documentado en esta pintura de la capilla funeraria de Pardo de la Casta, acudiría a intentar obtener la maestría mayor de la catedral de Murcia, presentando para ello, traza y maqueta de la torre de la catedral, sin éxito, pasando posteriormente a Toledo donde se encontraba realizando un cuadro, según él de gran tamaño, "de mucha devoción y estraña en figuras" y desde donde en 1579 pretendía obtener el favor del rey Felipe II.²⁴

Este programa decorativo, que es junto el de la casa de Marti Ponç de Castellvi, uno de los más italianizantes de los que existen en la Valencia del siglo XVI, nos permiten concluir que los nobles valencianos se sumaron en sus gustos a las tendencias que se impondrán también en el resto de España, y que no fue tan aislado este tipo de decoración, a la espera de nuevas noticias que puedan sumarse a éstas.

²³ Sobre esta obra ver GÓMEZ-FERRER, M., "El taller... opus cit.,

²⁴ Las noticias sobre este artista en MARIAS, F., *El Greco, biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997, p. 125 cita la llegada del Greco a Murcia, donde tuvo que entrar en contacto con el pintor Baltasar de Castro Cimbrón, su primer tasador en tierras castellanas. En nota, p. 301 lo vincula a Ortega Cimbrón, hijo del ama seca del príncipe Carlos, que tuvo contactos con Felipe II, mostrándole un proyecto suyo de la torre catedralicia de Murcia

DOCUMENTO N°1:

Contrato con Martin de Azpeytia cantero

APPV, PERE VILLACAMPA

Signatura: 11973, AÑO 1567

31 de enero de 1567

Noverint universi ego Martinus de Azpeytia pedrapiquerius Valencie vicinus scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis Martino Ponç de Castellvi juniori militi ac juris utrius que doctore Valencie habitatori presenti et vestris que dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omnino de voluntate numerando ducentas septuaginta octo libras decem solidos decem denarios Regalii Valencie per vos michi debitas ac debitos pro omni opere mei officii facto in domo quam edificatis in platea de predicadors presentis civitatis usque in presentem diem contento in partitis memorialis sequentis:

Primerament del que yo mestre Martin de Azpeytia pedrapiquer he rebut de Marti Ponç de Castellvi menor per faena de mon officii feta y asentada en la casa que te en la plaça de predicadors

Primo rebi a XI de maig MDLXVI per tant reble gros per als fonaments de la paret de la cantonada a la plaça y per la part del carrero que son fins l'aygua XIII s.

Item per tant reble per lo fonament de la paret que esta a la llonjeta de la cisterna debes lo forn II l. III s.

Item per un jornal que he fet en assentar lo fonament de la cantonada debes la plaça VIII s.

Item per un jornal de obrer en dit fonament sis sous

Item per mig jornal meu y mig del obrer VI s. VI d.

Item per altre jornal meu y de un obrer en llançar lo fonament a la paret del carrero XIII s.

Item per tres jornals meus y mig de dit obrer en dits fonaments III l.

Item per lo ollar de la cuyna dels bugades

Item per una pica gran de pedra de Ribarroja ab sa vora de pou en dita cuyna VIII l.

Item tres vasos de la ayguera de dita cuyna X d.

Item per una piqueta de pedra de Ribarroja ab sa vora de pou en la cuyneta dels estudis II l. XV s.

Item per un ollar en la cuyna alta VIII l.

Item pr la pica de pedra de Ribarroja en la dita cuyna V l. X s.

Item per una pedra de cadufada que esta barrinada y laygua cau de dita pica II l.

Item per una vidriera de alabastre que esta sobre lo pou XV s. IIII d.

Item a quinze de octubre MDLXVI

Per pagar un grifo de metall per a lo duell de la cisterna y dos exetes per a la piqueta que esta en la partida de lo terraple IIII. XV s. VI d.

Item a nou de noembre de dit any per a pagar sis lliures de plom per a assentar en les pedres a denou diners la lliura IIII s. VI d.

Item dimarts a vint y huit de janer MDLXVII

Item per cinch vasos III l.

Item per vint y quatre filades entren vint y sis carretades de pedra per a la cantonada valen a rao de trenta sous la carretada XX l. VIII s.

Item de obrar y assentar les dites vint y quatre filades XXXIIII l.

Item per vint y cinch carretades de pedra per a les tres primeres finestres que estan de alt a baix junt ab lo canto a rao de trenta sous la carretada XXXVII l. X s.

Item de mans de obrar y assentar les dites tres finestres ço es la alta vint y dos lliures la del estudi setze lliures y la mes baixa quatre lliures es tot XXXXII l.

Item per lo brocal del pou que esta en lo terraple dels estudis que es de pedra de Ribarroja per pedra y mans y assentar XVIII l.

Item per altre brocal consemblant que esta en la cisterna XVIII l.

Item per la piqua que esta entre los dos brocals del pou y de la cisterna VII l. X s.

Item per la piqueta que esta per a llavar las mans entre lo pou y la cisterna II l. X s.

Item per la cuberta de la dita piqueta y tres lloses entre les dos piques II l. X s.

Item per la piqua de la mateixa pedra de Ribarroja que esta assentada al grifo de la cisterna V l. X s.

Item per los dos duells de la dita cisterna II l. X s.

Item per la piqueta que esta assentada en lo carrero per omplir la cisterna II l.

Et quia hec est rei veritas renuncio scienter omni exceptione pecunie predicte non numerate et per me a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli

in cuius rei testimonius facio vobis fieri per notarius subscripto presens apoche instrumentum quod est Actum Valencie die trigessimo primo januarii anno a Nativitate Domino Millessimo Quingentessimo sexagessimo septimo nunc mei Martino de Azpeytia predicti qui hec concedo et firmo

Testes huius rei sunt Honr. Franciscus de Aizpuru mercator et Simo de Maysoneta scriptor Valencie habitatores

DOCUMENTO N°2 Y 3:

Ápocas de pago al cantero Francisco Villafranca y a Pierre les Bordes

APPV, NOTARIO: PERE VILLACAMPA
11975, año 1569

15 de abril de 1569

Noverint universi ego Franciscus Vilafranca pedrapiquerius Valencie vicinus scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis ad modum Martino Ponç de Castellvi militi ac juris utriusque doctori Valencie habitator presenti acceptanti et vestris que dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omni modo voluntati numerando centum libras regalium Valencie et sunt per dos stalls de dos fileres de finestres de pedra de tres en filera una damunt de altra per a la obra de la casa que obra en la plaça de preycadors davant la porta de la sglesia de preycadors los quals estalls a fet en companya de mestre Sebastia Donapetra et quia hec rei veritas renuntio scienter omni excepcioni pecunie predictae non numerate et per me a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notario subscriptum presens apoca instrumentum quod est actum Valencie die decimo quinto aprilis Anno a Nativitate domini Millessimo quingentessimo sexagassimo nono mei Francisci Vilafranca predicti qui hec concedo et firmo

Testes huius rei sunt honorabile Natalis Volta barquerius et Pierres les Bordes pedrapiquerius Valencie vicini

Jam dicti loco die et anno

Noverint universi ego Pierres les Bordes arrancador de pedres Valencie vicinus scienter et gratis

confiteor et in veritate recognosco vobis ad modum nos Martino Ponç de Castellvi presenti acceptanti et vestris que dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omni modo voluntati numerando octuaginta novem libras quindecim solidos regalium Valencie et sunt pro precio de tantes carretades de pedra que li he portat a die decimo sexto marcii anni Millessimi Quingentessimi sexagessimi septimi us que ad hunc presentem diem ad ratione triginta solidorum per cada carretada de pedra les quals an servit per a la obra de la casa ques obra en la plaça de predicadors davant la sglesia de dit monestir et quia hec est rei veritas...

DOCUMENTO N° 4:

Cuentas con el estucador Batista Aprile

APPV, NOTARIO: PERE VILLACAMPA
SIGNATURA: 11976, año 1570

11 de diciembre de 1570

Noverint universi ego Baptista de Aprile ville operarius naturalis ville de Carona ducatus mediolani Valencie residens scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis ad modum magnifico Martino Ponç de Castellvi militi ac juris utriusque doctori Valencie habitator licet absenti ut presenti et vestris que dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omnimo de voluntati numerando trecentas quadraginta unam libras regalium Valentie per vos michi debitas de et pro omni opere per me et alios socios meos facto tam destuch que officii ville operarii usque in presentem diem in domo que edificatis in platea vulgo dicta de predicadors pro ut constat in quoddam memorialis thenoris seguentis:

Compte del que ha fet mestre Baptista de Aprile de Carona y sos companyons en casa de Marti Ponç en la plaça de predicadors desde març del any mil cinchcents sexanta nou fins dehembre mil cinchcents setanta. Primo per mans de la cuberta del oratori dels studis set lliures. Item per les mans y pols de marbre de les voltes alta y baixa que ix a la lloncheta dels studis y reparar les parets de dita lloncheta y dos portals dels estudis cinquanta tres lliures. Item la finestra de estuque que esta en la torre dihuyt lliures. Item per mans del bañet y les pedres del suelo y banquetes dihuyt lliures. Item per la volta de caña que

esta ans de entrar en lo bany deu lliures. Item per estucar lo apitrador de la torre quinze lliures. Item per mans y fusta per a les cindries y clavazo y cañes per a la cuberta de la volta de la quadra y pols de marbre y estucar tota la quadra y fer lo portal de la segona cambra y lo enves de la porta de dita quadra cent sexanta lliures. Item de estucar la estancia de la font y fer la cuberta de canyes y la volta de la chime-nea y guarnicio del pou y mans de la font sexanta lliures. Intellectis et comprehendis quibus cumque partis mihi solvitis us que in presentem diem et quia hec est rei veritas renuntio scienter omni exceptioni pecunie predictae non numerate et per me a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notario infrascriptum presens apoca instrumentum quod est Actum Valencie die undecimo decembris anno a nativitate Domini Millesimo Quingentesimo septuagesimo. Baptiste de Aprile predicti qui hec concedo et firmo. Testes huius rei sunt honorable Vicencius Pastor et Vicencius Polop scriptores Valencie de gentes

DOCUMENTO N° 5:

Cuentas con el pintor Joan Flores

APPV, NOTARIO: PERE VILLACAMPA
SIGNATURA: 11977, año 1571

Die quinto mai de 1571

Noverint universi ego Joannes Flores pictor Valencie vicinus scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis ad modum magnifico Martino Ponç de Castellvi militi ac juris utriusque doctori Valencie habitator presenti et vestris que dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omni mo de voluntanti numerando

nonaginta unam libras regalium Valencie per vos michi debitas pro opere per me facto dicti mei officii pictoris in quadam domo que edificatis in presenti civitatis Valencie in platea dicta de predicadors usque in presentem die pro ut continentum in quodam memoriali tenoris sequentis

Compte de Joan Flores pintor primo die quinto may de pintar de blanch y negre al fresch tres muses en la frontera de casa tres lliures

Item de pintar al fresch la cuberta de dos voltetes del retret a hon esta lo bany y de les forçes de Hercules que estan en la torre de part de fora setze lliures

Item de pintar lo fris de la quadra y la porsia de enmig al fresch y per les colors dihuit lliures

Item de or per daurar dita quadra deset lliures deu sous

Item de mans de daurar de una quadra deset lliures deu sous

Item de pintar los revoltos y les portes y finestres del studi alt de la torre y retret que esta junct al bany dotze lliures

Item de pintar la cuberta y los armaris y la porta de la primera estancia que esta en lo pas per al studi de la torre huyt lliures

Et quia hec est rei veritas renuntio scienter omni excepcioni pecunie predictae non numerate et per me a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notarium subscriptum presens apoce instrumentum quod est actum Valencie die Quinto may Anno a Nativitate Domini Millesimo Quingentesimo Septuagesimo primo

Mei Joannis Flores predicti qui hec concedo et firmo

Testes huius rei sunt honr. Julianus Catala et Josephus Najera scutiferi Valencie de gentes...

EN TORNO AL RETRATO DE DOÑA GERMANA DE FOIX, DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA.*

ROSA E. RÍOS LLORET
SUSANA VILAPLANA SANCHIS

RESUMEN

La Reina Doña Germana fue criticada despiadadamente por la mayoría de los cronistas de su tiempo. Con tal sentimiento se juzgó su comportamiento como mujer, como esposa y como reina y no sólo se la acusó de liviana, adúltera y asesina, sino también de inconsciente, ignorante y, cuando ya no quedaba nada más, de gruesa, alta y fea. El tiempo no ha ayudado a esta dama ya que su persona ha caído, en el mejor de los casos, en el olvido y, prueba de ello es la escasez de representación de su imagen y de su persona. Incluso los dos retratos que se conocen de ella, probablemente no correspondan a su verdadero aspecto. Intentar formular algunas preguntas que permitan indagar sobre el porqué de esta situación, así como hacer un estudio y recopilación de las características de sus retratos, uno de los cuales pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia, es la intención de este artículo.

ABSTRACT

The queen Doña Germana was fiercely criticized by most of the chroniclers in her time. Her behaviour as a woman, as a wife, and as a queen was mercilessly judged, and she was said to be not only frickle, adulterous and murderer, but also unconscious, ignoramus and, when no more adjectives were available, fat, tall and ugly. Time has not helped this lady, as, at its best, she has been forgotten, and that is why her portraits are so rare. Even the two known ones may not depict her real appearance. In this article, we are trying to ask some questions which allow identify the reasons of such a fact, and explore and compile the main features of her portraits, one of which belongs to the collection of the Museo de Bellas Artes, in Valencia (Spain)

Muy pocos son los retratos que existen de Doña Germana de Foix, siendo como fue esposa del rey Fernando el Católico y, posteriormente, Lu-garteniente y Virreina de Valencia. Este hecho, en sí mismo, ya resulta interesante y significativo. ¿Cuál es la causa de este olvido que, aun a vuela pluma, se muestra como imperdonable dada la posición social y política de Doña Germana? Aún más, casi parece como si existiera una conspiración de silencio, una especie de pacto para postergar la existencia de esta mujer, y la escasez de retratos que perpetúen su imagen no es más que la consecuencia inevitable de ese deseo de relegarla.

Cuando se leen las descripciones físicas y morales que hicieron de ella sus contemporáneos, la conclusión es que en la mayoría de los casos se trazan

una visión absolutamente negativa de Doña Germana, sobre todo por parte de los cronistas o historiadores de origen castellano, incluso en algunos casos con expresiones zafias, grotescas y de mal gusto, como sucede con Don Francesillo de Zúñiga, quien dice lo siguiente:

“En el mes de junio de 1526, Don Hernando de Aragón, duque de Calabria, se casó con la alta y redonda reina Germana, que fue casada con el Rey Católico, y una noche estando con ella en la cama

* Nuestro agradecimiento al personal de la Biblioteca Valenciana, y a la Biblioteca, Departamento de Registro y Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia.

tembló la tierra, y otros dicen que las antífonas de la reina. Como quiera que sea, con el miedo del temblor de la tierra, esta señora saltó de la cama, y del golpe que dio hundió dos entresuelos y mató un botiller é dos cocineros que abajo dormían. Y como esta alta y gruesa reina viese el estrago que por ella se había hecho, por descargo de su conciencia y de las ánimas de los muertos, les mandó decir cada dos responsos. Este duque pareció mondejo de toro viejo, é la Reina parecía nalgas del obispo de Zamora, Don Francisco de Mendoza. Después desto, el Duque y la Reina se partieron para Valencia donde fueron gobernadores. El duque de Calabria murió de harto y la reina de ética. Parecía este duque mula del arzobispo don Diego de Deza ó mesonero en la venta de darazutan, y la Reina parecía la isla de los Azores ó á la Carraca Negrona de los Venecianos".¹

Mientras que para cronistas de origen aragonés o afectos a su persona, Doña Germana era "de extremada hermosura y gallardas prendas"², otros como Galíndez de Carvajal, Alonso de Santa Cruz o Prudencio de Sandoval, la tratan de forma despiadada. En el caso de Sandoval, se puede leer lo siguiente:

"Era la Reyna poco hermosa, algo coxa, amiga mucho de holgarse, y andar en vanquetes, huertos y jardines, y en fiestas. Introduxo esta Señora en Castilla comidas sobervias, siendo los Castellanos y aun sus Reyes muy moderados en esto. Passavansela pocos dias que no convidasse, ó fuesse combidada. La que mas gastava en fiestas, y vanquetes con ella, era más su amiga. Año de 1511 le hizieron en Burgos un vanquete, que de solos rabanos se gastaron mil maravedís. Deste desorden tan grande se siguieron muertes, pependencias, que a muchos les causava la muerte el demasiado comer".³

Pero no sólo se la ataca por su aspecto físico o por su manera de ser, las acusaciones de adulterio, de homicidio y asesinato también aparecen más o menos veladas en las crónicas de sus detractores. Con respecto al adulterio se hablaba de que ésta había sido la causa de la orden de arresto y prisión contra el Vicecanciller de Aragón, don Antonio Agustín. Y en cuanto a las otras imputaciones, aún más terribles, son, una vez más de Sandoval, quien al hablar de la muerte de Don Fernando el Católico dice: "...pero no se pudo saber de cierto (de qué murió) más de que muchos creyeron que aquel potaje que



Imagen 1.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, Madrid, Biblioteca Nacional. De un grabado que aparece en la portada del libro *Noticias y Documentos relativos a Doña Germana de Foix, del Marqués de Cruilles*, actualmente en la colección Nicolau Primitiu de la Biblioteca Valenciana.

la Reyna Germana le dio para hazerle potente, le postró la salud natural"⁴. Sería la misma actividad de Doña Germana con brebajes y pócimas, pero con

¹ ZÚÑIGA, Francés de: *Crónica de Don Francesillo de Zúñiga, criado privado, bienquisto y predicador de D. Carlos V*, en "B.A.A.EE., de M. de Rivadeneyra", Madrid, 1855.

² MORET, J.: *Anales de Navarra*, Pamplona, 1684-1709.

³ SANDOVAL, Prudencio de: *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Amberes, 1681.

⁴ SANDOVAL, Prudencio de: op. cit.

intención más aviesa, la de vengarse de una supuesta ofensa, la que decían que fue la causa de la muerte por envenenamiento del Condestable de Castilla, Don Bernardino Fernández de Velasco, primer Duque de Frías, y también del fallecimiento de su segundo marido, el marqués de Brandemburgo. Lo cierto es que el marqués se entretenía con otras mujeres, se gastaba las rentas de su esposa, se apoderó de sus joyas y le infligió malos tratos.⁵

Contra esto se alzaron pocas voces como el aragonés Bartolomé Leonardo de Anglesola, quien, refiriéndose a la posible relación adulterina entre doña Germana y don Antonio Agustín, señala lo siguiente:

“Quando la Serenissima Reyna Germana partio de Çaragoça a Calatayud, para presidir en las Cortes a los Aragoneses, que fue en el mes de Mayo de MDXV, le vino sirviendo Antonio Agustín, Vicecanciller, por cuya prudencia y diligencia se avían de celebrar, con particular atención, a que el Rey quedase servido, (...) La Reyna por estos respetos, y por su natural apacibilidad, favorecía y estimava la persona de aquel grave ministro, que no desmerecía por sí mismo la gracia de su privança. Huvo en aquellas Cortes mucho que vencer (...) Para lo qual, y para la buena dirección de los negocios le era forçoso a la Reyna, conferir con el, muchas vezes, los medios y trazas, por donde se conduzen a su fin. Convino darle audiencias secretas, y llamarle a deshora (como tan interesada en la dirección de aquellos negocios). Y, ni entonces, ni en los cien años, que desde aquel han pasado, pudo hallar la Malicia humana, otro argumento de su sospecha mas que aquella familiaridad, siniestramente interpretada. (...) La Reyna Germana fue de tan ejemplar virtud que si tuviera tanto de Dichosa como de honesta, debiera gran hazimiento de gracias a la fortuna”.⁶

Aun los que no la atacan de una manera directa, le reprochan, más o menos veladamente, su carácter alegre y vitalista, que en la grave corte castellana de principios del siglo XVI era considerado, por los indulgentes, como sospechoso y en el caso de una mujer, una forma infalible de poner su moral en entredicho. El prelado e historiador francés E. Flechier, expresa muy bien algunas notas distintivas de la reina, cuando al hablar de su estancia en el Palacio de los Arzobispos de Toledo, en Alcalá de Henares, narra lo que sigue:

“Cuando acababa Fernando de tener Cortes en Aragón, vinieron los cónyuges a Alcalá, y el cardenal los recibió con gran cortesía y magnificencia. Tan alegre, y regocijada era la Princesa que, aún viéndose próxima a la viudez, con la que habría de perder marido y grandeza, gozaba de lo presente, sin darse un ardite de lo venidero. Así, en cuanto se vio dueña de sus acciones en el Palacio de Alcalá, se dio enteramente a las fiestas y diversiones, que no agradaban mucho por cierto a las damas españolas, por no ser propias de su carácter. Encerrada Germana en sus aposentos, dábase al baile con las señoras y mozas que formaban su séquito, bien avezadas al desahogo y la alegría, característicos de los franceses, y así compensaba lo que perdía por la austeridad de la corte castellana que tenía que observar en público, ya por la presencia de su marido, ya por la costumbre del país que había hecho suyo mediante el matrimonio contraído”.⁷

Efectivamente, es su forma de vivir lo que la hace tan extraña a damas y caballeros de Castilla. Germana de Foix era una princesa educada en la corte de su tío el rey Luis XII de Francia. Desde pequeña, ella y su hermano Gastón, huérfanos de padre y madre, fueron acogidos por el monarca francés, que los llevó a vivir con él al Palacio Real de París, y los trató con cariño paternal, como lo demuestran las expresiones referidas a Germana que aparecen en cartas y documentos de Luis XII.⁸ En su educación no se olvidó el estudio del latín, de la danza y de la música, es decir, de todos los conocimientos que se consideraban indispensables para una dama renacentista. Su gusto por la danza, la literatura y el teatro, no desapareció con los años. De hecho, ya virreina de Valencia, favoreció la representación en su corte de farsas y mascaradas, que se realizaban en el Palacio Real y en sus jardines. Otras diversiones tenían un carácter caballeresco, como la que se hizo para “poner fin al desamor que había en Valencia”⁹, para lo cual se celebró un torneo de amor en

⁵ SANTACRUZ, Alonso: *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid, 1920-1921.

⁶ ARGENSOLA, Bartolomé Leandro: *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1630.

⁷ FLECHIER, Esprit: *Historia del señor cardenal D. Francisco Ximenez de Cisneros*, Madrid, 1773.

⁸ Se sabe que Luis XII llamaba a su sobrino *son fils*, y a su sobrina *sa fille*. Estas expresiones las cita Pandolfini en carta de seis de octubre y aparecen en *Negotiations avec la Toscane*.

⁹ MILÁN, Luis de: *El Cortesano*, Madrid, 1874.

el que el duque y la reina, situados sobre un alto estrado, arbitraban las pretensiones de damas y caballeros situados enfrente unas de otros. En los jardines del Real no faltaron tampoco las Fiestas de Mayo, al estilo de las que eran populares en Italia y, por supuesto, las piezas de literatos, como *La Vesita* de Ferrandis de Heredia. En todas estas diversiones, la música ocupaba un lugar muy importante, lo que no resulta extraño dado el gusto y conocimiento de Doña Germana en este arte. De sus aficiones musicales nos da noticia Foronda, quien relata la venida a España de Doña Leonor, hermana de Carlos I, y que al llegar por primera vez a Valladolid quedó encantada con Doña Germana al "verla y oírla ya tocando muchos instrumentos, como el laúd, el manicordio, y cantar su parte con otras, bailar y conversar con unos y otros, siendo un portento de discreción, honestidad y gentileza".¹⁰ Demostración palpable de sus conocimientos musicales es que entre los bienes que aparecen en su inventario se encuentra con el número 1027: *Item, un clansimbol de sa altesa ab sa caixa y sos peus flamenchs*. Así, los virreyes dispusieron la creación de una capilla de música compuesta de coro e instrumentistas. De todo este ambiente, fiestas, diversiones, etc. da cumplida cuenta Luis de Milán en su obra *El Cortesano*, ambientada en la corte virreinal.

Es, quizá, su educación integrada en un contexto cultural distinto de los de las damas y caballeros de la Castilla bajomedieval, lo que provocó un choque entre dos formas distintas de entender el mundo: la medieval y la renacentista y humanista que ella representaba. Tal vez por ello su relación con la generación más joven, la encarnada por los coetáneos de Carlos I¹¹, fue más fluida, la comprendieron mejor. No hay que olvidar que cuando ella se casa con Fernando el Católico tiene dieciocho años y el monarca, está ya bien adentrado los cincuenta.

A Germana de Foix le encantaba el baile, la buena mesa, la conversación ingeniosa e incluso picante, las justas de amor y, en suma, todo lo que la vida le podía ofrecer de alegría, dicha y felicidad. Al mismo tiempo, fue una mujer que intervino en los asuntos de gobierno de su esposo Fernando el Católico, quien muy a menudo mandaba que ella lo representara en Cortes, lo que suponía estar al corriente de los asuntos de estado y de la diplomacia en un periodo turbulento de la historia de España. Como virreina de Valencia intervino en la represión de las

Germanías, lo que le ha supuesto muchas críticas de historiadores modernos, aunque no hay que olvidar que su actuación seguía al pie de la letra las normas que le dictaba el emperador Carlos.

¿Qué significa todo esto? Probablemente la verdad sobre Doña Germana se encuentre en un punto medio entre sus críticos y defensores, pero lo cierto es que no se la puede juzgar como una mujer frívola y de poco seso, a poco que se estudien con seriedad y rigor su vida y sus actos.



Imagen 2.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, Valencia, Museo de Bellas Artes.

¹⁰ FORONDA Y AGUILERA: *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*, Madrid, 1914.

¹¹ Para Manuel Fernández Álvarez, el interés de Carlos V por la esposa de su abuelo se debería, tal vez, a una posible relación amorosa entre ambos que desembocaría en el nacimiento de una hija, Doña Isabel.

EL RETRATO DE DOÑA GERMANA DE FOIX

Dos son los retratos conocidos de la reina Doña Germana. Uno de ellos, quizá el menos divulgado, es el que se encuentra actualmente en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional; el otro es el del Museo de Bellas Artes de Valencia. Con respecto al primero, es el que se considera más acorde con la verdadera imagen de la virreina, tal vez por una cierta semejanza con alguno de los de su hermano Gastón, duque de Nemours.¹² Este retrato pertenecía a la colección reunida por Don Valentín Carderera, quien en su catálogo considera dudoso que sea una vera efigie de la reina. Sin embargo, el vestido y las joyas sí que parece que sean de la época de Doña Germana, como también sus rasgos, boca y ojos son muy parecidos, como se ha dicho, a la descripción y retrato de Gastón de Foix. En el *Catálogo de los retratos que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, publicado por Ángel M. de Barcia en 1901, se lee: "Foix (Germana de) segunda mujer de Fernando el Católico. Med. Fig. de pie. En la mano derecha un libro. Grabado por Don Bartolomé Maura. An. 100 al 144".

El marqués de Cruilles lo reproduce en su libro¹³ y representa a Doña Germana de medio cuerpo, con la cabeza ligeramente ladeada a su izquierda, las manos entrelazadas, en una clásica postura de los retratos cortesanos de principios del XVI. La ilustrada dama lleva un vestido con mangas y hombreras anchas, descubriendo apenas, y sólo por el pecho, el jubón o vestido interior. En la cabeza una toca de papos muy liviana, típica de las damas españolas de principios del siglo XVI¹⁴ y que perduraría hasta mediados del mismo siglo. Con este tocado se retratan, entre otras, *Doña Ana Sarmiento de Ulloa* (ca. 1550-60), de la colección de los Duques de Villahermosa, *Doña Juana de Portugal* (1557), de Sánchez Coello o *Doña Anna Vich* (ca. 1581), atribuida a Antonio Stella. La toca de papos se llamaba también de cabos porque acababa en dos extremos que se solían recoger con un rico joyel. Así se muestra Doña Germana, con los dos cabos recogidos sobre su pecho por una cruz de esmeraldas tabla, guarnecidas de oro con perla pendiente. Alrededor de su cuello lleva una preciosa gargantilla, que es muy semejante en cuanto a su diseño y factura a la tira de frente que lleva la dama de la tabla *Santo Domingo con Doña Mencia de Mendoza* (ca. 1500).¹⁵ Los puños de las mangas se rematan con una delicada puntilla y en ambas muñecas lleva pre-

ciosas manillas dobles de oro en forma de "S". Tanto el joyel de la cruz como la gargantilla son de diseño renacentista con influencias italianas, sobre todo esta última, sin embargo, las manillas tienen una factura tardomedieval, más cercana a los collares de troncos que también fueron muy populares por esa época.¹⁶ En los dedos pulgar y anular de la mano derecha, así como en el índice de la izquierda, no faltan las sortijas con grandes piedras engastadas en fina labor, sin olvidar el largo cinturón de ceñir, que, en piezas de oro, cae sobre su regazo. En el inventario de las alhajas de Doña Germana están anotadas esta clase de joyas, así con el número 3 del citado inventario aparece: *Item una cadena de or de senyr, ab una poma de or de fil y grana en la qual y ha cent sexanta y dos eslabons de or*. En sus manos, largas, blancas y cuidadas como corresponden a un prototipo de estética renacentista, sostiene un pequeño libro¹⁷ con tapas ricamente decoradas y cierres de oro, y a un lado se entrevé una mesa cubierta con tapicería decorada con pasamanería y herrajes.

El otro cuadro que representa a la reina es el que se encontraba en el Museo de Bellas Artes de Valencia, actualmente en depósito en la Audiencia Territorial según Orden Ministerial de 29 de febrero de 1952. Ha sido restaurado recientemente en el Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia, por Inmaculada Chuliá y Cristina Martí, bajo la supervisión de Don Julián Almirante. Es un óleo sobre lienzo, cuyas medidas son 176 x 102 cm, con número de inventario 2557, y la siguientes inscripciones: "Germana de Foix": ángulo inferior izquierdo a temple: "620". Etiqueta blanca a tinta:

¹² Un retrato de perfil de Gastón de Foix, de autor desconocido, se encuentra en la Galería de los Uffizzi de Florencia.

¹³ CRUILLES, Vicente Salvador y Montserrat, marqués de: *Noticias y documentos relativos a Doña Germana de Foix: última Reina de Aragón*, Valencia, 1891.

¹⁴ BERNIS, Carmen: "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello*, Madrid, 1990.

¹⁵ ARBETETA, L.: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000.

RÍOS LLORET, R.E. y VILAPLANA SANCHIS, S.: *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos XV al XVIII*, Valencia, 2000-2001.

¹⁶ MÜLLER, P.E.: *Jewels in Spain. 1500-1800*. Nueva York, 1972.

¹⁷ Tal vez se trate de un Breviario o de un Libro de Horas, ambos indispensables entre las propiedades de una dama y siempre con una rica encuadernación.



Imagen 3.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, detalle, Valencia, Museo de Bellas Artes

"...IGUEL DE LOS R..."; en la franja inferior se lee: "LA SERENISS.ma REYNA D.a. URSOLA GERMANA HIJA DE D.n GASTÓN DE FOX, HERMANA DEL REY LUIS XII D/ FRANCIA, MUGER QUE FUE DEL REY D. FERNANDO EL CATHÓLICOY DE D.n FERN. DE ARAGÓN DUQUE /DE CALABRIA FUND.ra DE ESTE REAL MONAST. ESTA SU CUERPO EN EL PANTEÓN DE ESTA SU REAL CASA". Asimismo, en el reverso, en óleo blanco parte superior, se lee: "Cuadro propiedad del Museo de Bellas Artes de Valencia, en depósito en la Audiencia Territorial. Restaurado por J. Miralles, a expensas del Excmo. D. José Valcárcel, presidente de la Audiencia. Diciembre de 1952."

En el Inventario manuscrito de 1847 del Museo de Pintura y Escultura de Valencia, ya aparece esta obra. Este Inventario lo realizó la Comisión de Monumentos, creada para la protección y control del patrimonio artístico, después de la desamortización de 1838. En el citado Inventario se establecen los siguientes ítems: número de la pieza, materia en que está pintada, asunto que representa, autores, escuela, dimensiones (altura y anchura, en pies y pulgadas), estado de conservación, procedencia y observaciones generales. Así, del retrato de Doña Germana se dice: "número 555, lienzo, Retrato de Doña Úrsula Germana, 6,2 x 3,7, Regular, San Miguel de los Reyes". No hay ninguna alusión al autor ni a la escuela a la que podía pertenecer, ni ninguna observación especial. Lo más interesante es que, ya en 1847, se documente la procedencia como de San Miguel de los Reyes. Origen que se ratifica con la referencia, en 1838, del ingreso de una serie de lienzos, diez en total,

entre los que se encontraba este que nos ocupa, con el número 18, procedentes de la desamortización de San Miguel de los Reyes.

Vuelve a aparecer con el mismo número de 555, en el catálogo de 1850: "Retrato de Doña Úrsula Germana. Lienzo". En 1863, aparece con el número 1031: "Retrato de Doña Úrsula German. Lienzo", y al lado la letra M, referida a que era obra propiedad del Estado, frente a las que llevaban la letra A, que se referían a las de propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Con las mismas características que se señalan en el catálogo de 1863, se vuelve a encontrar en el de 1867, excepto que ahora ha cambiado el número de catálogo, que es el 812.

El Marqués de Cruilles¹⁸ dice en su obra sobre la Virreina de Valencia que:

"La pintura carece de mérito, se cree sea del siglo XVII: representa a dicha Reina de pie, como de 18 á 20 años (...) Todo parece indicar que más que retrato es una memoria que con justa buena voluntad rindieron los monges á su fundadora, si se salvan los anacronismos pictóricos (...) En el mismo Museo Provincial de Valencia, con los números 825, 842, y 845 del Catálogo de 1867 existen entre la colección de retratos procedentes de San Miguel de los Reyes el de la Reina de Nápoles Doña Isabel de Bancio, madre del Duque de Calabria, y los de las Infantas hermanas de éste, Doña Julia y Doña Isabel: los cuales más que veras efijies deben tomarse como conmemoraticios, por lo anacrónico de sus trajes"

El lienzo representa a Doña Germana joven, ataviada con un lujoso vestido de brocado en oro y plata, con amplias mangas abiertas que permiten ver el corpiño, a través de aberturas sujetas por broches de oro con perlas y piedras preciosas engarzadas. La gorguera que sobresale por el escote cuadrado del vestido está sembrada de perlas dispuestas en cuadrícula de hilos de oro y seda; por el borde superior de la gorguera sobresale una fina gola. Sobre la gorguera un rico joyel con esmeralda cuadrada suspendido de valiosa cadena en la que alternan piezas

¹⁸ CRUILLES, Vicente Salvador y Montserrat, marqués de: *Op. Cit.*



Imagen 4.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, detalle del escudo, Valencia, Museo de Bellas Artes.

de oro con rubíes y esmeraldas ovales. Estas piedras preciosas y las perlas son las que adornan el magnífico remate del escote y el cinturón de *cenyr*, este último rematado en rubí oval con perla pinjante y piezas ovales y romboidales unidas por perlas. No olvida el artista que asome la punta de su pie dentro de un delicado zapato. En su mano izquierda sostiene un gran pañuelo, mientras que su mano izquierda sostiene un libro, ricamente encuadrado, y se apoya ligeramente sobre una mesa cubierta de lienzo blanco, en la que reposan los símbolos de su realeza: la corona y el cetro. En el lado derecho del cuadro aparece un cortinaje carmesí con franja de oro, y en la parte superior izquierda se ve el escudo de armas de Doña Germana, algo diferente al que existe esculpido en la fachada del Monasterio de San Miguel de los Reyes.

La procedencia de la obra es evidente que es el monasterio fundado por los Duques de Calabria, probablemente un encargo de los agradecidos monjes para decorar algunas de las salas con la efigie de sus mecenas. Sin embargo, no resulta tan sencillo establecer la fecha y el autor de este lienzo. Efectivamente, una de las incógnitas de este cuadro es la de



Imagen 5.- Escudos heráldicos de los Duques de Calabria. Detalle de la portada del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.

su autoría. Lorenzo Hernández Guardiola, en ficha para el catálogo de 1994-1995, indica que Orellana dice que los retratos de los Duques de Calabria que se encontraban en el camarín de la celda del prior eran de mano de Juanes, que estaban pintados sobre papel y de palmo y medio de longitud, y advierte de que "los particularizo tanto, porque no se confundan y se equivoquen con otros que existen más afuera, en la misma celda, los cuales son copias de los referidos, hechas por Apolinario Larraga" (Orellana, 1967, pág. 56).¹⁹ Para Hernández Guardiola, aunque no dé las medidas de estos últimos, sí que podría tratarse de las copias que menciona Orellana. Siguiendo con su discurso, este investigador ve ciertas semejanzas con el mundo juanesco en algunas de las obras de esta serie, por ejemplo, el rostro de la reina Germana, que dice parecido a los femeninos de Joan de Joanes. Así pues si se cree la opinión de Orellana de que habría unos retratos (perdidos) de los Duques de Calabria, pintados por Joan de Joanes, podría ser que la obra que nos ocupa fuera una copia del XVII del original del XVI. Sin embargo, todo esto es poco fiable, habría que aceptar la fecha de 1510 para el nacimiento del artista, tendría que haberlo ejecutado antes de 1537, fecha en la que murió la reina, o haberlo realizado basándose en composiciones anteriores, e incluso el propio Hernández Guardiola considera que es difícil aceptar la identificación de esta obra como de Apolinario Larraga (ca.1691-1728), y concluye que es más prudente adscribirlos a anónimo valenciano del siglo XVI.

¹⁹ Esta cita procede de la citada ficha técnica realizada por Lorenzo Hernández Guardiola, a quien agradecemos que nos haya permitido su lectura.

Que el autor no debió de ser uno de los principales artistas que trabajaban en aquel momento es algo que demuestra la propia factura de la obra, y tanto si fue obra original como copia de otra ya existente, no fue realizada en vida de la reina, porque mientras el grabado de la Biblioteca Nacional se ajusta más a la moda de la época vivida por la Virreina, lo bien cierto es que este que nos ocupa representa a una dama cuya edad, aspecto, vestuario, aderezos y peinado no podía ser el de la reina. Efectivamente, la indumentaria de Doña Germana en el cuadro del Museo de Bellas Artes de Valencia es muy semejante a la que lleva la reina Doña Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, en el cuadro de Tiziano (1535), que se encuentra en el Museo del Prado. Ambas van vestidas con saya de mangas de punta, manguillas interiores y gorguera alta con lechuguilla, peinado con raya al medio y trenzas que enmarcan ahuecados laterales de cabello rizado y crespado, adornadas con unas alhajas, como el cinturón, que están dentro de la misma línea de gusto y moda. En el peinado, escote de la saya y mangas se puede apreciar la influencia de las modas italianas.

La saya era el traje habitual de vestir "a cuerpo", normalmente de una sola pieza y que se colocaba sobre el cuerpo, corsé rígido que imponía al busto una forma geométrica, alargaba el talle y comprimía el pecho hasta hacerlo casi desaparecer, y el verdugado, que lograba que la falda adquiriera una forma acampanada y sin arrugas, como sucede en el cuadro del Museo de Bellas Artes. Si se tiene en cuenta que el verdugado se había prohibido y que se volvió a autorizar su uso en las Cortes de Valladolid en 1537, se puede deducir que sería de este período o

posterior la realización de este lienzo, pero no anterior. Lo que es evidente es que el atuendo con el que se retrata a Doña Germana no es el propio del momento en que ella vivió, aunque tampoco mucho más tardío. Si se admite que pudiera ser del siglo XVII, su autor tenía que conocer la moda del segundo tercio del XVI, pero no la de la época de Doña Germana, ya que es esa moda la que él refleja. Según esto, parecería que lo más correcto sería fecharlo como obra de la segunda mitad del siglo XVI.

Además del anacronismo de la indumentaria, aparecen en esta obra otros errores que abundarían en la datación del cuadro como obra de finales del XVI. Ya se han citado las diferencias entre el blasón que aparece en el cuadro y el escudo que preside la puerta de entrada del Monasterio de San Miguel de los Reyes, pero también son interesantes las equivocaciones en la inscripción que hay inscrita en el margen inferior. Efectivamente, en la leyenda anteriormente reseñada se dice que Doña Germana es "hija de Gastón de Fox y hermana de Luis XII de Francia" cuando las relaciones de parentesco entre ellos eran la de ser hermana de Gastón y sobrinos ambos de Luis XII, ya que su madre era hermana del rey francés. Si la obra es del siglo XVI tiene que ser de finales de la centuria, puesto que no se podría imaginar que los propios frailes tuvieran tal desconocimiento de quién había sido para ellos su benefactora. Incluso la disculpa de unos años, Doña Germana muere en 1536, no es suficiente para comprender este desliz de quien tanto había hecho por ellos, y una vez más se vuelve a constatar la debilidad del agradecimiento y fidelidad a esta reina aun por parte de los que se decían sus fieles servidores.

EL ARQUITECTO, MAESTRO TALLISTA Y PINTOR JOSE GONZÁLVEZ DE CONIEDO, UN ARTÍFICE DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII EN TIERRAS MERIDIONALES VALENCIANAS Y ZONAS DE INFLUENCIA.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

*Departament d'Història de l'Art
Universitat de València*

RESUMEN

El presente estudio pone de relieve la trayectoria del arquitecto José González de Coniedo durante la segunda mitad del siglo XVIII, un artífice de libre formación con diversas obras realizadas al sur de tierras valencianas (Aspe, Elche y Monóvar) y áreas de influencia del noreste de Murcia (Jumilla y Yecla), moviéndose entre el barroco decorativo y los planteamientos clasicistas. Figura polifacética, dominó también otras artes, como la escultura (talla de retablos e imágenes de devoción) y la pintura de adorno, siendo en esta última faceta menos afortunado; y dando cuenta de todo ello en este ensayo de catalogación.

ABSTRACT

This article presents a historical outline of architect José González de Coniedo in the last third of the 18th century (as from 1764 to 1799), in Valencian south lands (Aspe, Elche and Monóvar) and northeast of Murcia (Jumilla and Yecla), arose in baroc and academicism. Artist devoted to different activities (the sculpture and the painting), sketching an assay of catalogation of the works.

Destacado fue el grupo de arquitectos, ensambladores y tallistas surgidos en el área alicantina en el transcurso del siglo XVIII, que trabajaron en contacto con lo murciano. En la segunda mitad de la centuria suenan nombres como Miguel Francia, Marcos Evangelio, Francisco Berbergal, Francisco Torres, Vicente Mingot, Ignacio Castell, José Ganga Ripoll, Pascual Valentí, Ignacio Esteban, y José González de Coniedo, en una época en que proliferan las coordenadas impuestas por la estética barroca evolucionando luego hacia el arte académico.

1. JOSE GONZÁLVEZ DE CONIEDO: FORMACIÓN Y TRAYECTORIA

Figura escasamente prodigada en el panorama de la historiografía del arte valenciano es la del arquitecto, maestro tallista y pintor adornista José

González de Coniedo¹, nacido en la villa de Aspe (Alicante) en 1741, y que todavía permanecía activo a fines del siglo XVIII (c. 1799). En aserto del marqués de Diezma –que cita Orellana²–, solo era un mal pintor, mediano escultor y regular arquitecto.

¹ Por Fray Agustín de Arques Jover sabemos que el arquitecto José González de Coniedo mantuvo correspondencia con el referido fraile mercedario entre 1782 y 1783, de cuyas noticias se desprende que pertenecía a una familia noble, cuyos distintos miembros se habían establecido en las poblaciones de Orihuela, Alicante y su huerta, Penáguila, Finestrat y Alcoy. (Véase ARQUES JOVER, Fray Agustín de: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. –Estudio, transcripción y notas de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola-. Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, pp. 183 y 216.

² ORELLANA MOCHOLÍ, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valencina*. Madrid, Gráficas Marinas, 1930 (ed. de Xavier de Salas), p. 466.

De estirpe militar y oriundo de la ciudad de Alicante, González de Coniedo³, con escasos recursos económicos (que le impidieron desplazarse a las Academias de Madrid o Valencia) e inclinado desde muy joven a las Artes (contactó con grandes maestros escrutando en la tratadística de la arquitectura, la perspectiva, la geometría y las matemáticas, y copió del natural en los rudimentos de la escultura y de la pintura, debiendo formarse para ello con los gremios de carpinteros y en las clases de dibujo de alguna academia de Alicante), como arquitecto levantó planos bien delineados y perfiles igualmente iluminados, y llevó a cabo visuras y obras de ingeniería hidráulica (conducciones de agua) y de carácter religioso (templos), civil y militar (fortificaciones); como escultor trazó retablos y talló numerosas esculturas en madera (quince imágenes de *Nuestra Señora de los Dolores*, ocho hechuras de *Cristo crucificado*, un buen *San Pedro de Alcántara*, y un *San Roque*, éste último para Jumilla) y en piedra (los *Cuatro Evangelistas* de la basílica ilicitana), cuyo destino, en muchos casos, se ignora; y como pintor, realizó flojas pinturas murales y algunos retratos y cuadros de devoción.

Su labor se desarrolló, principalmente, al sur del Reino de Valencia y en el noreste del Reino de Murcia, meciéndose entre el barroco decorativo y el neoclasicismo, que conjuga, en lo que concierne a la arquitectura, a través de la experimentación compositiva y técnica. También vino a resolver diversos litigios de obras –que se desconocen– por encargo de la Real Chancillería de Granada.

Con 23 años de edad se traslada a tierras murcianas, donde en la villa de Yecla (ciudad desde 1878) recibe el encargo de construir el camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias en la Iglesia de San Francisco entre 1764 y 1767, una obra de tono menor, aunque de alto interés artístico por su exuberante decoración rococó; y tres años después, en la mencionado localidad –y momento en el que se hallaba vecindado en Jumilla–, confecciona el contrarretablo de dicho camarín. Marcos Antonio de Orellana menciona que, también en Yecla (por 1771), colaboró en las primeras trazas y dirección de la Iglesia parroquial de la Purísima Concepción, antes de ser llamado a Elche para dirigir y concluir la Capilla de la Comunión de la Iglesia arciprestal de Santa María de la Asunción.⁴

En 1773 se halla documentada la presencia de González de Coniedo en Jumilla (lugar del que era vecino ya en 1769), como maestro tallista y pintor, cobrando 1.750 reales de vellón por el trabajo realizado de 39 candeleros, un frontal de talla con espejos y unas pinturas añadidas “*de perspectiva de monumento*” para la Iglesia mayor de Santiago⁵, siendo autor, de igual modo en dicho año, del *Retablo del Dulce Nombre de Jesús*, de estilo barroco, que se ubicó sobre el crucero izquierdo del mencionado templo, y que era de porte análogo al Retablo de Santa Ana, con el que confrontaba, obra del tallista Ignacio Castell⁶. De igual modo, su labor como arquitecto se documenta en dicha villa en 1778, al frente de las obras de la Iglesia parroquial del Salvador, siendo autor de la talla de los capiteles de la nave mayor y de las pinturas de las pechinas de la cúpula. También, para la Venerable Orden Tercera de esta población talló una imagen de madera de *San Roque*.

Unos años después marcha a Elche, ciudad en la que entre 1778 y 1784 concluye en piedra de sillería la bóveda vaída, con influencias de Guarino Guarini, que cubre la Capilla de la Comunión de la Iglesia Arciprestal de Santa María de la Asunción; mientras que en 1788 acomete la empresa de conducir las aguas a la ciudad ilicitana mediante una red hidráulica de canalizaciones, trayendo agua procedente de la Fuente de Barrena, en el término municipal de Aspe, y construyendo una fuente.

Por esos años realiza, también, un tabernáculo en estuco, con destino a la Iglesia-Catedral de Orihuela; da las trazas de una iglesia para el puerto de Santa Pola (Alicante); construye la Iglesia de

³ Sobre este arquitecto proporcionaron noticia ORELLANA, M.A. de: *op. cit.*, pp. 463-466; IGUAL UBEDA, Antonio y MOROTE CHAPA, Francisco: *Diccionario de escultores valencianos del siglo XVIII*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1933, pp. 83-85 <ambos autores transcriben literalmente el texto de Orellana>; ESPÍ VALDÉS, Adrián: “El arquitecto aspense González de Coniedo”. *Diario INFORMACIÓN*. Alicante, 28 de Julio de 1970; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 1970, pp. 177-178; y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Diccionario de escultores alicantinos*. Alicante, Ediciones Biblioteca Alicantina, 1974, pp. 59-60.

⁴ ORELLANA, M. A. de: *op. cit.*, p. 465.

⁵ PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1660-1785)*. Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores Técnicos, 1992, p. 445.

⁶ *Ibidem*, p. 433.

Nuestra Señora de las Nieves en Hondón de las Nieves, pedanía de Aspe; lleva a cabo en 1796 la ampliación del crucero semicircular y presbiterio, de tono clasicista, de la Iglesia de Monforte del Cid⁷; y edifica en 1799 la Ermita de Santa Bárbara de Monóvar.

2. CATÁLOGO DE LA OBRA

Variada fue la obra laborada por González de Coniedo, en suma medida dispersa y mucha de ella todavía no documentada, cuya síntesis se relaciona en el catálogo de obras –ya se traten de elementos arquitectónicos, retablos, esculturas y pinturas de adorno– que a continuación se relaciona, comprendiendo poblaciones de las provincias alicantina y murciana, entre las que se citan Aspe, Catral, Elche, Jumilla, Monforte del Cid, Monóvar, Orihuela, Santa Pola y Yecla, dándose noticia tanto de lo que subsiste como de lo desaparecido.

Alicante

En la ciudad de Alicante dio las trazas para el *Convento de monjas agustinas de la Sangre de Cristo*, cenobio compuesto de la iglesia, el convento y la casa de enseñanza para educandos.

Aspe

En el lugar de **Hondón de las Nieves**, que fue pedanía de Aspe hasta 1839, proyectó la *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves*; y hacia 1788 llevó a cabo en Aspe, su pueblo natal, la delineación y dirección de las obras de la canalización de aguas (aprobada por el Real Consejo de Castilla), con un trazado de dos leguas y media, que transcurre desde la Fuente de la Barrena, enclavada en el término de dicha villa, hasta la ciudad de Elche, dotándola de 71 caños. Unos años más tarde, en 1792, sobre el estado de dichas canalizaciones emitiría un dictamen el arquitecto académico Joaquín Martínez, aconsejando su reparación.

Catral

Desaparecido se halla (perció durante la guerra civil) en esta población alicantina un *frontal-retablo*, llamado popularmente “La Rayada” (subsiste otro, obra del tallista Antonio Perales, de 1740-1750, de

un exacerbado barroquismo), que cortó, talló y doró José González de Coniedo hacia 1792, con destino al Monumento del Jueves Santo y dedicado a la Sagrada Forma, que albergó la Capilla de la Comunión de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes.⁸

Elche

En esta ciudad González de Coniedo es nombrado Director de las obras de la *Capilla de la Comunión* (FIG. 1) de la Iglesia (hoy *Basilica*) de Santa María de la Asunción, que dirigirá con gran acierto de 1778 a 1784, siguiendo planteamientos de Marcos Evangelio y Lorenzo Chápuli. Según cifra el profesor



FIG. 1 – ELCHE. Capilla de la Comunión de la *Basilica de Santa María*. Alzado del interior (Foto Francisco Jarque)

⁷ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura Barroca Valenciana*. Valencia, Bancaixa, 1994, p. 154.

⁸ Debemos esta noticia al investigador José Antonio Zamora Gómez, de Catral.

Joaquín Bérchez, “es en la montea de la bóveda de esta capilla –con peculiar trenzado de arcos o tangentes cruzados que generan en el espacio interior una cúpula telescópica, con sucesión aditiva de pechinas– donde encontramos un característico proceso de “invención” arquitectónico, basado en la compleja estereotomía de la quinientista capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela, trazada por Jerónimo Quijano, aunque no es descartable la influencia, también, de la obra de Guarino Guarini (iglesia de San Gaetano de Niza) y, en general, de su experimentalismo geométrico⁹, advirtiéndose también influencias de la cabecera de la iglesia funeraria de San Francisco en Baeza, proyectada por Andrés de Vandelvira. Se trata de un recinto al que se accede desde la girola, mediante la presencia de un arco de entrada abocinado, presentando planta de cruz griega con esquinas biseladas, con decoración de capiteles jónicos y guirnaldas romanas, que cubre con una bóveda vaída, labrada en piedra de sillar, y constituyendo una obra que causó gran admiración en la época.¹⁰

También en Elche, y Capilla de la Comunión de la Basílica, se le asignan las esculturas en piedra de los Cuatro Evangelistas (*San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan*), siempre –en opinión de Joaquín Sáez Vidal– “dentro de una interpretación clasicista y romana que nos remite al mundo de los escultores posteriores a Bernini”.¹¹

Jumilla

En esta localidad murciana, con destino al cruce-ro derecho de la Iglesia mayor de Santiago, realiza en 1773 el *Retablo del Dulce Nombre de Jesús*¹², de planta convexa sobre zócalo imitando jaspes, compuesto de un banco con rocallas y cuerpo delimitado por columnas flanqueando el amplio nicho central, con paneles curvos laterales con pinturas y repisas, colocando sobre el ático un lienzo. Dicho retablo, que hoy se halla desaparecido (resta algún fragmento del entablamento y ático que lo coronaba) (FIG. 2), era de estructura análoga al “Retablo de Santa Ana” (hoy dedicado a la Virgen de la Candelaria, que subsiste), con el que confrontaba, obra del año 1768, cuya autoría corresponde al ensamblador Ignacio Castell, y que impuso el criterio estilístico.¹³

También, en el referido templo, lleva a cabo diversas composturas, ejecutando un frontal de talla con espejos, 39 candeleros de madera y unas pinturas

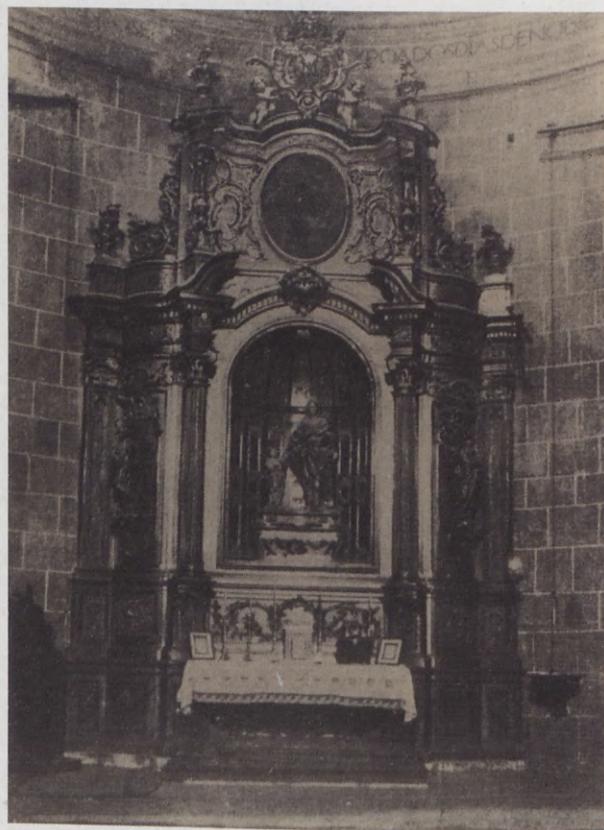


FIG. 2 – CASTELL PEREZ, Ignacio: Retablo de Santa Ana con María niña. Año 1768. Crucero izquierdo de la Iglesia mayor de Santiago, de Jumilla. (Foto E. Cañizares, 1928). Este retablo barroco servirá de modelo para el que unos años después –en 1773– tallará José González de Coniedo para el crucero derecho de dicho templo, y que se pondría bajo la advocación del *Dulce Nombre de Jesús*, del que subsisten, almacenados, algunos restos en algún que otro desván de la iglesia. Ambos retablos son eco del que hiciera el primer autor mencionado para la Iglesia parroquial de Peñas de San Pedro (Albacete)

añadidas de perspectiva para algún “monumento” (quizás de Semana Santa), por cuyas labores percibió 1.750 reales de vellón.

⁹ BÉRCHEZ GÓMEZ, J.: *op. cit.*, p. 114.

¹⁰ RAMOS FOLQUÉS, Alejandro: *Historia de Elche*. Elche, Imp. Talleres Lepanto, 1970; VARELA BOTELLA, Santiago: *Arquitecturas en la Provincia de Alicante*. Alicante, 1985, pp. 141-144; VV.AA.: *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante*. Alicante, COACVA-Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999.

¹¹ SAEZ VIDAL, Joaquín: “La Escultura: Del Academicismo al Neoclásico”, en *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas (Catálogo de la Exposición)*. Alicante, CAM, 1997. pp. 128-129.

¹² GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, p. 114.

¹³ PEÑA VELASCO, C. de la: *op. cit.*, p. 433.

Y de su labor como escultora, la investigadora Carmen Guardiola ha documentado la hechura de un *San Roque*, talla escultórica del año 1774 por la que percibió 675 reales de vellón, con destino a una de las hornacinas de la Capilla de la Venerable Orden Tercera, del Convento de "Las Llagas de San Francisco".¹⁴

Marcos Antonio de Orellana menciona que González de Coniedo intervino en la (cita a la letra) "iglesia ayuda de parroquial". En nuestra opinión al autor se refiere a la Iglesia parroquial del Salvador, de estilo neoclásico concluida en 1791, que se levantaba por ese tiempo como ayuda de la Iglesia mayor de Santiago, de Jumilla. Y al efecto se halla documentada su participación en febrero de 1778 en dicho templo, realizando la talla de los capiteles de la nave mayor, así como las pinturas de los "Doctores de la Iglesia", de las cuatro pechinas de la cúpula del crucero, por cuyo trabajo cobró 300 reales de vellón.¹⁵

Monforte del Cid

Es autor en esta población alicantina, en 1796, de la ampliación del *presbiterio y crucero de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción*, de tono clasicista, que consistió en la inserción de una gran cúpula asentada en una cruz de cortos y anchos brazos, con la cabecera semicircular de su invención.¹⁶

Monóvar

Se le atribuye la construcción de la *Ermita de Santa Bárbara*, que se inició en 1799 y fue declarada Monumento Histórico Artístico de carácter local en 1983. Elevada sobre una plataforma de piedra, presenta planta rectangular cuyo interior alberga una elipse, situando en los lados menores un ingreso porticado, surmontado por una espadaña de perfil mixtilíneo, y el presbiterio. Cubre con cúpula azul de estilo barroco, guardando ciertas concomitancias en lo constructivo con la Capilla de la Comunión de la Basílica de Santa María de Elche.

Orihuela

González de Coniedo realiza en 1786 un *tabernáculo* en estuco, imitando jaspes, para una de las capillas de la Iglesia-Catedral, existiendo noticia de

que al año siguiente tenía cobradas 400 libras por dicho trabajo.¹⁷

Santa Pola

En este municipio, en la zona portuaria, traza la planta de la *iglesia de la Virgen de Loreto* (?).

Yecla

En Yecla, en 1764, González de Coniedo proyecta y lleva a cabo la construcción del *Camarín de la Virgen de las Angustias*¹⁸, de la capilla del mismo nombre, aneja a la Iglesia de San Francisco (FIG. 3), una pieza arquitectónica singular y sugestiva, joya de la ciudad. De planta cuadrada, el interior del camarín simula un baldaquino-templete, de gran sabor rococó, fechado en 1767. Cuatro esquinadas columnas salomónicas elaboradas en estuco (llevan pintados los nombres de los terciarios franciscanos que costearon el camarín), ordenadas con entablamento y rebanco clásicos, sustentan el apeo (mediante cuatro atlantes o telámanos mal esculpturados y de tosca impronta) de una falsa bóveda de nervios ojivales que confluyen en una clave pinjante, ejecutados con técnica de carpintería, muy similar a la intervención quinientista del francés Philibert de L'Orme, divulgada en su tratado "*Le premiere tome de l'Architecture*" (París, 1567), según ha puesto de relieve Joaquín

¹⁴ GUARDIOLA VICENTE, Carmen: "Documentos inéditos de la Venerable Orden Tercera, del Convento de las Llagas de San Francisco, de Jumilla". *Programa-Revista de Semana Santa*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 1995, p. 56.

¹⁵ GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, p. 256.

¹⁶ BÉRCHÉZ GÓMEZ, J.: *op. cit.*, p. 154

¹⁷ NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus dominios. La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina*. Tomo I. Murcia, Editorial Espigas, 1984, p. 57.

¹⁸ En el año 1981 el arquitecto Angel Francisco Cutillas, de Madrid, redactó el informe de incoacción para la declaración de la Iglesia de San Francisco, de Yecla, como Monumento Nacional de carácter Histórico y Artístico (sería declarado por Real Decreto 2724/1982, de 27 de Agosto). En la redacción del expediente (conservado en el Archivo del Ministerio de Cultura), tras esbozar las particularidades de la Capilla de la Virgen de las Angustias y describir su camarín, anota: "El camarín de la Virgen es hecho por el "Maestro de Aspe", residente en Jumilla, que lo empieza en 1769 -realmente es en 1764-. Posteriormente muchas familias yeclanas dan dinero para decorarlo como hoy lo vemos". El llamado "Maestro de Aspe" al que alude no es otro que el arquitecto José González de Coniedo, que en ese tiempo estaba avecindado en Jumilla.



FIG. 3 – YECLA. Camarín de la Virgen de las Angustias, de la Capilla de la Orden Tercera, de la Iglesia de San Francisco. Detalle de la decoración de la bóveda. Año 1767. (Foto Francisco Jarque)

Bérchez.¹⁹ Dicho camarín ha sido intervenido en 1991, reforzando su estructura mediante un zuncho de hormigón armado que ciñe la bóveda. Exterio- rmente, llama la atención los contrafuertes de sección cilíndrica situados en las esquinas, labrados en piedra caliza, lo que le confiere al camarín un efecto de recinto fortificado, circunstancia que viene reforzada al ubicar junto al mismo, y exento, un volumen circular almenado, a modo de bastión, como un deseo de protección a lo militar de la Virgen de las Angustias.

Diversas pinturas techadas, muy flojas, debidas a la misma mano, con ángeles portadores de emblemas de la Pasión y leyendas alusivas, son parte del programa iconográfico en que se inscribe este recinto, dedicado a Nuestra Señora de los Dolores, a través



FIG. 4 – YECLA. Detalle del contrarretablo y columna entorchada del Camarín de la Virgen de las Angustias, obra de 1769 de José González de Coniedo. (Foto: Javier Delicado)

del relevante “Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias”, obra del insigne Francisco Salzillo, del año 1764, que aquí existió (el camarín sin su imagen se halla descontextualizado)²⁰, trasladado en 1960 a la Iglesia parroquial de la Purísima Concepción. Unas pinturas murales en añil formando cornucopias, con escenas con sus correspondientes didascalias o inscripciones, dedicadas a los *Siete Dolores de la Virgen*, se inscriben, de igual modo, en tres de los paños del recinto.

¹⁹ BÉRCHEZ GÓMEZ, J.: *op. cit.*, p. 140.

²⁰ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginaria de la Iglesia de San Francisco, de Yecla”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1984, pp. 47, 50, 52 y 55; y DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La arquitectura y el arte decorativo barroco de la Capilla de Terciarios Franciscanos de Yecla”. *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen*. Yecla, Asociación de mayordomos, 2000, s/p.

Es éste uno de los escasos camarines en la región murciana que utiliza *contrarretablo* (FIG. 4) (al igual que ocurre en el Santuario de Nuestra Señora de Belén, de Almansa, aquél de 1731), debido a que se celebraban oficios litúrgicos en el interior del mismo, dado al alto número de cofrades franciscanos que existían –en torno a 400 tenía Yecla en la segunda mitad del siglo XVIII-. Elaborado en madera, es obra también de José González de Coniedo, documentada en el año 1769 (véase apéndice documental, DOC. 1), que describe un arco abocinado de amplia embocadura entre pilastras, provisto de trece espejos cuadrados enmarcados por relieves de talla relevada, cuyo efecto de contraluz residía en proyectar al atardecer la luz proveniente de uno de los vanos hoy tapiados sobre la imagen de Salzillo.²¹

Un interesante y curioso zócalo de azulejos valencianos, procedentes del obrador de Vicente Navarro, de la calle de la Corona, de Valencia, en el que se representan seis escenas de la Pasión, documentados en 1770, complementan el camarín de la Capilla de la Orden Tercera seglar de Yecla, una de las referencias artísticas más importantes de la ciudad.

De igual modo, González de Coniedo intervino hacia 1771 en el plano y dirección de las obras de la Iglesia parroquial de la Purísima Concepción, de Yecla, hasta que fue llamado a Elche en 1775 para hacerse cargo de la construcción de la Capilla de la Comunión de la Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción.

3. VALORACIÓN Y SÍNTESIS DE LA OBRA

La figura del arquitecto **José González de Coniedo**, de cierto prestigio en el último tercio del siglo XVIII, ha sido considerada en su triple faceta de arquitecto, maestro tallista y pintor de adorno, sobre todo por su participación en algunas obras singulares, tales como la erección del Camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias, de Yecla (Murcia); su intervención en la Iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla; la conclusión de la Capilla de la Comunión de la Basílica de Santa María, de Elche

(que le influirá en otras obras alicantinas); y la edificación de la Ermita de Santa Bárbara de Monóvar. Y obras en las que, en lo constructivo, su artífice recupera elementos del gótico en lo decorativo, dominando las técnicas de carpintería en estructuras de abovedamiento (camarín de Yecla), donde conjuga lo gótico y lo salomónico, y muy próximo a las premisas barrocas, aunque con una concepción nueva; y, también, elementos del renacimiento en el arte de la cantería y de la monteá, que traslada al siglo XVIII, siendo un gran maestro de la estereotomía (corte de la piedra) y un gran dominador de los códigos arquitectónicos, que pone de manifiesto (Capilla de la Comunión de la Basílica, de Elche; y Ermita de Santa Bárbara, de Monóvar), recordando composiciones de un pasado arquitectónico hispánico (de Andrés de Vandelvira y de Jerónimo Quijano).

Como facultativo militar, también debió de participar en diversas construcciones de fortificaciones (fortines, torres vigías costeras y faros), aunque sobre el respecto no hemos podido documentar obra alguna (sí deducido un pequeño baluarte, casi de fantasía, anejo al camarín de Yecla).

Su formación artesana en talleres y obradores alicantinos queda puesta de relieve en la talla de retablos, frontales de madera y tabernáculos de estuco ejecutados (Catral, Jumilla, Orihuela y Yecla), en los que sigue una tipología común, muy difundida en la época en el sur de tierras valencianas y en conexión con lo murciano, a través de los ensambladores Antonio Perales y Juan de Gea, e imitando el criterio estilístico de Ignacio Castell. En cuanto a su obra como escultor imaginero, ésta debió ser apreciada, a tenor de lo poco de él conservado (las figuras de los "Cuatro Evangelistas", de la Basílica de Elche y un *San Roque* para los terciarios franciscanos de Jumilla, ya perdido), que entronca con lo berninresco.

Menos afortunado será en la pintura decorativa, siendo muy toscos y escasos los ejemplos conservados y conocidos (pinturas del Camarín de Yecla, salvo las labores de carpintería; y pinturas de las "carcanyoles" de la iglesia de ayuda o parroquial del Salvador, de Jumilla).

I

1769, diciembre, 10. Yecla

La Orden Tercera acuerda nombrar a José González de Coniedo, Maestro de Aspe, para que realice la obra del contrarretablo del camarín, cuyo coste ascenderá a 50 pesos.

(LIBRO DE ACTAS Y DECRETOS DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE PENITENCIA DE N(UESTRO) SERÁFICO PADRE S(AN) FRANCISCO DE LA VILLA DE YECLA DESDE SU CONSTITUCIÓN EN EL AÑO DE 1720 HASTA 1787. Junta Particular de 10 de Diciembre de 1769. Manuscrito).

“En la villa de Yecla, y Capilla de María Santísima de los Dolores propia de esta 3ª Orden, congregados lexítimamente los Hermanos vocales, presidiendo esta Junta el Muy Rvdo. Padre Guardián Fr. Miguel Palomares, en el día diez de Diciembre de 1769, habiéndose manifestado dos diseños del contrarretablo del Camarín y vistos por los hermanos vocales, eligieron el diseño hecho por Joseph González, Maestro natural de Aspe, y residente actualmente en la villa de Jumilla, y habiendo pasado a tratar del coste de esta obra vinieron bien todos los vocales asistentes en mandar hazer este contrarretablo por el precio de cinquenta pesos, con la obligación de que la 3ª Orden ha de conducir la obra trabajada desde Jumilla a esta Villa, para cuias diligencias se nombraron por Comisarios a Dn. Francisco Palao de Espejo, y a Juan Martínez Palao, que admitiendo su oficio de comisarios quedaron encargados escribirle al Maestro, y practicar las demás cosas necesarias. Y Ytt. se determinó con unánime

consentimiento de todos los vocales asistentes que la sacristía o antecamarín tuviese dos llaves idénticas, de las cuales la una tuviese, como siempre la tenido, el Vicario del culto Divino de esta 3ª Orden, y la otra parasse en la celda del R. Padre Guardián, que es, o fuesse, en atención a que muchas veces sucede que muchos señores y forasteros vienen a ver, y adorar a María S(antísi)ma de los Dolores, n(ues)tra patrona, en su Camarín, y no se les ha podido consolar por ser dificultoso muchas vezes encontrar al Vicario del culto Divino, con lo que se ha privado la 3ª Orden de alguna limosna graciosa que huvieran ofrecido; moviéndose también a esta determinación el haver sucedido varias vezes no haverse descubier-to n(uestra) Patrona, y Reyna en los congresos, y exercicios de esta Venerable Orden 3ª, a causa de no haver asistido el Vicario del culto Divino por las ocupaciones precisas, y tal vez inopinadas que suelen suceder al más cuidadoso y zeloso, y para que los hermanos no se vean en ningún tiempo privados de ver, y adorar a esta Señora, se quedará una mano de laves, como esto es, en poder del Rvdo. Prelado de este Conv(en)to. Y no ocurriendo otra cosa se disolvió la Junta, firmando los infrascriptos de que yo el Secretario doi fé=

Fr. Miguel Palomares, Lector
Fr. Pedro Luzón, Comisario Visitador
Dn. Ginés Palao de Espexo, pro-ministro
Pedro Cerezo
Dn. Francisco Palao de Expejo
Juan Martínez Palao

Por la Venerable Junta, Bartolomé Ibáñez Gil, Secretario”.

COMERCIO DE IMPORTACIÓN Y EXPORTACIÓN DE TEJIDOS Y COMPLEMENTOS DE MODA EN LA VALENCIA MODERNA

RUTH DE LA PUERTA ESCRIBANO

Doctora en Historia del Arte y becaria de la Diputación de Valencia

RESUMEN

Valencia fue uno de los más importantes centros de importación y exportación de tejidos en la Edad Moderna y en los inicios de la Era Industrial. Este artículo muestra la historia de la fabricación de tejidos a través de documentos notariales. Al mismo tiempo, explica las consecuencias de la importación de modas y complementos extranjeros, como mantones de Manila, a través de las leyes reales antisunturarias.

ABSTRACT

Valencia is a main Spanish centre of import and export fabric trade in the Modern Age and the beginning of the Industrial Age. This article shows the history of the fabric trade through public notary documents. It also explains the consequences of the importation of foreign fashion items like fans or Manila's shawls, through real laws.

Crisol de importación y exportación de tejidos durante el periodo moderno, la ciudad de Valencia desarrolla una incesante actividad comercial con distintos centros europeos y americanos desde el Renacimiento, si bien las importaciones superan a las exportaciones en cuanto a materia textil se refiere. Por otro lado, la seda es el tejido más exportado por Valencia, del mismo modo que los paños, lienzos y algodones son los tejidos más importados junto a complementos de vestir, como mantones de Manila. El objetivo del presente artículo es elaborar una historia de las importaciones y exportaciones de tejidos y trajes documentados (fuentes notariales y crónicas de época) en Valencia durante el periodo Moderno (del siglo XVI al siglo XVIII) y durante los inicios de la era industrial o período contemporáneo, esto es, hasta mediados del siglo XIX. Asimismo, trata de explicar las consecuencias de la importación de productos extranjeros a través de las leyes reales antisunturarias.

los tradicionales productos orientales¹ e italianos (Génova, Florencia y Venecia). Durante la primera mitad del siglo XVI, Castilla se expande económicamente, acentuando el papel de las ciudades, mientras que Valencia se mantiene estable. La seda cruda valenciana, junto a otras producciones nacionales, cuales la lana, el cuero, el hierro, el vino y el aceite se venden en el Mar del Norte (de la Cornisa Cantábrica a Amberes pasando por Francia-Nantes y Ruen) hasta 1575, en que se hunde este mercado por la rebelión de los Países Bajos, la crisis financiera de Amberes y la hostilidad inglesa².

En la segunda mitad del siglo XVI el fenómeno comercial hispánico se invierte. Si la represión postagermanada, la inflación y endeudamiento

EL COMERCIO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Durante el siglo XV las sedas valencianas (de elevado coste de producción) compiten en Europa con

¹ NAVARRO Germán., *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*. Serie Minor. Generalitat Valenciana:1992, p. 117.

² SANZ Carmen., *Las condiciones materiales del reinado*, dentro del catálogo "Felipe II y su época". Ministerio de Cultura. Madrid: 1999, p. 55.

nobiliario habían quebrado el comercio valenciano hasta mediados del siglo XVI, a partir del último cuarto, la traslación del eje económico Sevilla- Lisboa- Amberes al Mediterráneo propiciará el empuje económico de nuestra región. Abierto al Mediterráneo, el reino de Valencia cultiva la famosa trilogía: trigo, olivo, vid, junto a la morera. Valencia destaca por su industria sedera asentada en el *Xúquer*, que se nutre principalmente de mano de obra morisca, la misma que se usara para la producción de esparto y cáñamo y para la elaboración de ropajes militares, cual *cotas*³. Murcia es otro gran centro de cultivo sedero del ámbito hispano, del que se recoge la seda; pero como allí no saben labrarla la elaboran en Toledo, donde se vende muy cara, como nos dice Jiménez Patón en su *Reforma de trajes*:

“Si las lanas que se esquilan en España se llevan a Italia y a otras partes, como los andrajos de lienço y despues nos las traen labradas, como estos hechos papel, y nos lleva mucho dinero ¿como no tenemos que ser pobres?. En la misma España se experimenta esto, que en Murcia donde se coge la seda con mayor abundancia no saben labrar las telas y se las traen de Toledo y se las venden muy caras”⁴.

Una vez cultivada la seda, la siguiente fase, la de la elaboración del hilo y del tejido, desarrollada en Valencia por mano de obra cristiana, cumple un claro objetivo: la exportación, interna hacia Castilla a cambio de cereal⁵. Con todo, pese a ser Valencia un gran centro de producción, a finales del siglo XVI el balance de la economía comercial española es deficitario. La importación de artículos manufacturados: textiles, papel, libros, productos metálicos y de lujo, supera con creces las exportaciones de Materia Prima (seda en crudo, lana, hierro, cuero, vino y aceite). De hecho, en España, se ponen de moda los damascos, los terciopelos sobre fondo dorado y diseños asimétricos italianos y los trajes que ponen el acento en los hilos de oro de fabricación milanesa. La utilización de hilos de oro milaneses está documentada en Valencia en los *Cánticos* de Gaspar Aguilar, cuando describe los trajes de los caballeros que acuden a la misa nupcial de Felipe III celebrada en Valencia el año 1599. Véase:

“Estas capas tan ricas y tan bellas estaban guarnecidas y adornadas de dos faxas luzientes como estrellas con oro puro de Milan bordadas todo el vestido estava lleno dellas”⁶.

Relativo a los paños, durante los siglos XV y XVI, las ovejas se esquilan en Castilla, cuya lana se lleva a Alicante, que se convierte en el puerto de salida natural hacia los puertos exteriores, como el de Génova; pero después el tejido de lana se trae ya trabajado de Italia, aumentando su costo.

Durante la primera mitad del siglo XVII, se amplían los horizontes de importación de tejidos a Valencia. Desde la cercana Francia y más concretamente de Cambray vienen algodones para hacer delantales⁷, de Xalon (Chalons) lanas con las que se forran *casacas* y *chupas*. De América llegan las indianas, algodones para hacer *sagalejos*⁸. De Hamburgo, Escocia e Irlanda vienen la mayor parte de los lienzos u holandillas con los que se hacen camisas. De la ciudad alemana de Constanza⁹ se traen lienzos para camisas y calzoncillos. En la segunda mitad del siglo XVII Italia comienza a ser verdaderamente relegada por Francia. Sus centros más importantes: Tours y Lyon se convierten en los focos reorganizadores de la industria sedera bajo la iniciativa de Jean Baptistae Colbert (Reims 1619- París 1683), secretario de Estado de Luis XIV y hábil mercantilista que favoreció el desarrollo de la producción industrial.

³ A.R.V., *Manaments y Empares*. 1629. Libro 7. Mano.70. Fol.2. En el inventario de bienes del conde de Cocentaina, de 28 de febrero de 1602, se señala que a Francisco de Torres se le vende una *cota que hicieron dos moriscos de Cocentaina con sus manos*, por 80 reales.

⁴ B.N., PATÓN Gimenez, *Reforma de trajes*. Fol. 12 vº.

⁵ SALVADOR Emilia., *Valencia en el siglo XVI*, dentro de la “Historia del pueblo valenciano”. Levante: 1988, p.186.

⁶ Biblioteca Serrano Morales. Valencia. AGUILAR Gaspar., *Fiestas de Valencia y Denia*. Patricio Mey. Valencia: 1599. Sig. 1103. Fol. 519.

⁷ A.R.V., AGUILAUZ Francisco. N.º. 4562. *Constitución dotal de Joaquín Durá*, de 29 de octubre de 1789. Fol.114. La voz Cambray designa una fina tela de algodón con ligamento plano que toma el nombre de la ciudad francesa del mismo nombre, donde se inicia su fabricación. Véase el *Diccionario* de Alcover. *Diccionario Català-Valencià-Balear*. Gràfiques Miramar. Palma de Mallorca. Tomo II, p. 879.

⁸ A.R.V., AGUILAUZ Francisco. N.º. 4562. *Constitución dotal de Antonia Antequera* de 2 de diciembre de 1790. Fol. 41.

⁹ A.R.V., AGUILAUZ Francisco. N.º. 4334. *Almoneda de 12 de agosto de 1752*. En el n.º 216 se documentan una *casaca* y un par de *zapatos de paño oscuro y botonadura de seda del mismo color, forrada la casaca, de Xalon*. En el n.º 217 figura una *chupa de paño con solapas, color de bronce, forrada, de Xalons*. La voz Xalons, que corresponde al término usado en valenciano, equivale al francés Chalons, según el *Diccionario* de Alcover. Tomo I. Op. cit. p. 358.

Es por ello por lo que se debe a los franceses la introducción de las primeras fábricas de medias de seda en Valencia, donde también se hacen *bonetes*, a finales del siglo XVII¹⁰.

EL COMERCIO EN EL SIGLO XVIII

A Valencia, como consecuencia de la persistencia de un régimen señorial duro en el campo, impidiendo la existencia de excedentes agrarios comercializables, se importa desde América, Francia, Italia y Asia una gran variedad de productos empleados principalmente en agricultura y en la industria textil. De América llega azúcar, cacao, pimienta, canela, clavillos, indio o añil en flor, palo Campeche, quina perubina, quina calizaya, grana, pimienta y cuero, alcanzando unos precios desorbitantes. De Francia se traen todo tipo de muebles y tejidos. De Italia vienen trajes y el hilo de seda desde diversos centros. Así, según la carta dotal de Luis Alabau y Calas, labrador de Alfafar, éste compra a su hija Josefa *un justillo de ropa de seda napolitana*¹¹. De Génova viene el hilo allí elaborado, según la Almoneda de Manuel Forner de 12 de agosto de 1752, en la que se venden *seis pares de calcetas de hilo de Génova*¹². De China y el Oriente asiático se importa la seda y el algodón a través de la Compañía de Filipinas, e incluso clandestinamente.

La consecuencia de la importación de tantos productos extranjeros se pone de manifiesto en las leyes suntuarias reales que pueden estudiarse muy bien en los libros de la serie Real Acuerdo, custodiados en el Archivo del Reino de Valencia. Son muy claras y se repiten a lo largo del siglo debido a la ineficacia de las mismas. Veámoslas. Felipe V (1700-1746), en 1710, cierra el comercio de ropas y mercaderías que vienen de Francia por mar y por tierra debido al riesgo de la introducción de estos tejidos en pequeñas embarcaciones. Igualmente obliga a los navíos ingleses a entrar en España a fin de evitar la introducción clandestina de productos franceses o africanos. Además, pide a los navíos y comerciantes que muestren certificados de sanidad¹³. Un año después, por incumplimiento de la pragmática, Rodrigo Vázquez Ordóñez, el que fuera Gobernador del Reino de Valencia y príncipe de Campo Florido, solicita de los justicias la detención a los individuos y a las ropas que no lleven dicho certificado. A los justicias que transgredan la ley se les aplicaría una pena

de destierro que varía según la ascendencia del justicia, disminuyendo para los justicias pertenecientes a la nobleza, en cuyo caso es de cinco años a bordo de galeras, y aumentando si los justicias proceden del pueblo llano, en cuyo caso se aplica el destierro de cinco años en África¹⁴. En 1718 Felipe V prohíbe la entrada de tejidos de China y otras partes de Asia por motivos económicos. La compra de tejidos asiáticos perjudica a la Real Hacienda, ya que los españoles dejan de consumir los nacionales. El bando comunica a los comerciantes que cuentan con un plazo de tres meses para la venta del género, pasados los cuales se procederá a la quema de los tejidos hallados en almacenes, lonjas y tiendas¹⁵. Por incumplimiento, en 1728, se repite la misma ley, que resuelve sólo permitir la entrada de algodón no labrado, propio de la isla de Malta, a condición de que desde allí venga empaquetado con el sello de procedencia maltés e indique claramente la cantidad y calidad de género. En 1734 Felipe V declara que los comerciantes al por mayor, tanto españoles como extranjeros, deben hacer acopio de tejidos importados en sus almacenes para mostrarlos a los Justicias de cada ciudad, bajo pérdida del género por caso omiso¹⁶. Además añade que siguen introduciéndose productos extranjeros masivamente en su Reino, por lo que dicta una segunda ley cuya diferencia con respecto a la de 1728 finca en que esta vez concede a los habitantes de Mallorca el plazo de dos años para desprenderse de las ropas extranjeras, alegando lo siguiente:

*"Por ser allí mas crecida la porcion, que ay de estas ropas, por ufarla en fuf veftuarios aquellos Naturales, lef concedo dos años para su consumo"*¹⁷.

El deseo de averiguación de las consecuencias exactas de la importación de algodón y lienzo pintado o fabricado en Asia o en África, y de los imitados en Europa, lleva a Carlos III (1759-1788) a dictar

¹⁰ ORELLANA, *Valencia Antigua y Moderna*. Acción Bibliográfica Valenciana. Valencia. MCMXXIV. p. 228.

¹¹ A.R.V., AGUILAUZ Francisco. N.º. 4562. Fol. 75.

¹² A.R.V., AGUILAUZ Francisco. N.º. 4334. Fols. 39, 40 v.º.

¹³ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1720. Fols. 245, 246.

¹⁴ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1721. Fols. 194-194 v.º.

¹⁵ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1718. Fols. 201-202 v.º.

¹⁶ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1734. Fol. 153.

¹⁷ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1734. Fol. 224 v.º.

una ley el 15 de mayo de 1760 por la que permite la entrada de los referidos géneros y encarga a los Directores de Renta que vigilen a los Administradores de Aduanas para que informen de su llegada. En efecto, cuando entraron los géneros por las aduanas de Cádiz, Sevilla, Santa María y puertos de Cantabria, los Directores de Renta recibieron un muestrario compuesto por veinte y cinco mil varas de telas de algodón (tripas, felpas y telilla) y le informaron acerca del bajo coste de fabricación, capaz de sustituir el consumo de lanas y sedas y arruinar las fábricas nacionales, al par que es aconsejado de la necesidad de prohibición de la entrada de esos géneros extranjeros. Tras seguir las instrucciones de los Directores de Rentas, el Rey prohíbe la introducción en España e Indias de los tejidos de algodón o con mezcla de él procedentes del extranjero, so pena de decomiso del género, carruajes, bestias y el pago de veinte reales por vara. Asimismo, censura el uso en los vestidos de cualquier adorno, bajo pena de decomiso de las prendas. Ahora bien ¿Qué sucede con quienes han comprado ropas de algodón después de la ley de los años sesenta? y ¿Qué ocurre con las telas que están en camino?. A ellos les concede el plazo de veinte meses para su consumo y a los comerciantes el plazo de tres meses para la venta, y previene que las telas que están en camino no pueden entrar si no llegan por mar dentro de un período de cincuenta días, y por tierra, de veinticinco¹⁸.

Es evidente que la alta calidad de los lienzos extranjeros supera con creces la de los españoles, a lo que el Rey debe poner remedio. Funda, por esa razón, en Galicia y Asturias en 1775 tres Escuelas de fabricación de lienzos a imitación de los provenientes de Westfalia y otras partes, llamados *crehuelas*, *brabantes* o *coletas*, y de todo tipo de cintería de hilo fina y ordinaria. Naturalmente para aumentar la calidad de la confección de lienzos se debe utilizar una Materia Prima de elevada calidad, que debe ser importada. Para ello, y con cuidado de no perjudicar a las fábricas nacionales, estipula tres medidas básicas. La primera medida resuelve que el cáñamo y el lino extranjero en rama rastrillado o sin rastrillar, que se introduzca en los puertos de Galicia, Asturias y Cuatro Villas y por las aduanas de Cantabria y frontera de tierra de Navarra y Francia, esté libre de impuestos de entrada y de alcabalas. La segunda medida determina que los utensilios y máquinas para el hilado, torcido y tejido de estas primeras materias primas entren libremente. La tercera medida

establece que a todas las manufacturas de lino y cáñamo realizadas en estos reinos que se embarquen por los puertos de Galicia, Santander o islas de Barlovento en buques comerciales o en correos marítimos, se les exija por derechos de salida únicamente el dos y medio por ciento de su valor¹⁹.

Tan acusada es la imitación de tejidos que sólo se pueden distinguir por el análisis químico, por la firma o por las marcas en los orillos del fabricante de seda, algo que garantiza una fabricación conforme a ordenanzas²⁰. De hecho, por parte gubernamental se alienta tanto en el Norte de España como en Valencia la producción de tejidos a imitación de los extranjeros, pero, por otro lado, y paralelamente, comienzan a ponerse trabas a los profesionales extranjeros que trabajan en España. Ciertamente, justo en el momento de la publicación de las ordenanzas del Colegio de fabricantes de medias de seda de Valencia, a los hermanos franceses afincados en Valencia Pedro y Francisco Laurean se les intenta impedir que fabriquen medias de *filadis*, seda y algodón por miedo al contrabando, a que con ello fomenten la introducción clandestina de las medias francesas y que se vendan en España como españolas. Sin embargo, tras la comprobación por parte del Consejo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia de que las medias de seda de los Laureano son producidas en Valencia en vez de traídas de Francia y detentan sus correspondientes sellos, ésta alega a la Real Audiencia de Valencia dos cosas: de una parte, el derecho de libertad de fabricación de medias tanto para quienes estuviesen agremiados en el Colegio como para los que no y, de otra parte, el derecho de posesión de telares sin necesidad de pasar por el reconocimiento gremial ni judicial. Por tanto, el Consejo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia solicita a la Real Audiencia de Valencia que se lleve a efecto la resolución el 27 de junio de 1778, acordando que no se impida a los Laureano la fabricación de medias de seda en los ocho telares en los que trabajan y estipulando que se les reintegre los tres que se les había requisado con pretexto de lo prevenido en el capítulo treinta y cuatro de las citadas ordenanzas²¹.

¹⁸ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año:1771. Fol.518.

¹⁹ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año:1775. Fol.217.

²⁰ RODRIGUEZ GARCÍA, Santiago., *Sedas valencianas en el siglo XVIII*. Institución Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia, p. 146.

²¹ A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1781. Fol.16.

El daño provocado por las fábricas extranjeras establecidas en España, tanto de lana como de seda, en detrimento de la producción nacional, comparte protagonismo con la pericia de los fabricantes que imitan los productos extranjeros. En consecuencia, Carlos III acabará permitiendo en 1786 la libertad de producción de manufacturas españolas a imitación de las extranjeras, con todo lo que conlleva: introducción de las últimas innovaciones técnicas en peines y tornos de telar, siempre y cuando los interesados pongan el sello de proveniencia y paguen la tasa correspondiente. Unos cuantos industriales valencianos se ven afectados. Josef Gali, Miguel Vinals, Miguel Sagreda, etc., han de marcar la procedencia de sus géneros tras haber hecho la propuesta a la Junta de Comercio y pagado ocho maravedíes por cada pieza marcada. De ello quedan exentos los cinco Gremios Mayores de Madrid, en que por contra- ta les está concedida entera libertad en la dirección y trabajo de las manufacturas²².

Hasta ahora hemos hablado de las importaciones, resta conocer qué productos exporta Valencia y el lugar de destino. Los ministros borbónicos encaminan sus esfuerzos a que las fábricas valencianas eleven su producción para atender a la creciente demanda de los mercados del Nuevo Mundo. Valencia exporta seda a Madrid por vía terrestre y a Cádiz por vía marítima, desde donde se lleva hacia las naciones americanas²³. Ciertamente desde la casa de Contratación de Sevilla y a raíz de la cédula real de 1738 por Carlos III (1716-1788) se consigue que todo el consumo de seda americano sea español, principalmente valenciano. Sin embargo numerosos son los problemas que afectan al comercio valenciano. A la semejanza entre las sedas españolas, francesas, italianas y a la dificultad de diferenciación entre sí, se añade el problema de la infiltración de sedas extranjeras en barcos valencianos con destino allende el Océano Atlántico. Es el crudo problema del contrabando realizado por genoveses y malteses, dañando seriamente los intereses de los sederos valencianos. A fin de evitarlo, se dictan varias leyes que van desde el aumento de la vigilancia portuaria por parte del Colegio Mayor de la seda, recayendo en la figura del valenciano que habita en Sevilla, Juan Fernández Buendía, hasta la imposición de un control en la procedencia de los sellos, los cuales acabarán siendo falsificados. A mediados del siglo XVIII los sederos valencianos siguen monopolizando el comercio con América.

Del comercio con América da idea la relación de los frutos y otros artículos con destino a Veracruz publicado en Alicante en marzo de 1784. Trátase de una especie de guía para los comerciantes que quieren fletar sus mercancías en el navío Duquesa de Gandia de Valencia. Junto a vinos, aguardientes, licores, frutos secos y papel, Valencia exporta lencería: hilos, pañuelos, lienzo; lanas, paños de primera y segunda clase fabricados en Alcoy, sombreros, toda clase de sedas de Valencia y accesorios femeninos (redecillas, listones y pañoletas).

Carlos IV (1788-1808) decreta la libertad comercial para la Península Ibérica en 1797, generando la competencia de productos españoles con los asiáticos, que son introducidos en América por medio de la Compañía de Filipinas. Lo cierto es que allí los tejidos extranjeros resultan más baratos que los valencianos, de suerte que a finales del XVIII el comercio valenciano entra en un punto de inflexión y decae. A ello no deja de contribuir la guerra contra Inglaterra. Por este motivo, aún en 1802 se intentarán detener los tejidos extranjeros en las aduanas españolas²⁴. No obstante, en época de Carlos IV el grueso de las exportaciones valencianas todavía sigue ocupado por los tejidos, según el Censo de 1799, lo que no extraña por ser la región valenciana donde se registran las máximas cifras en las cosechas de cáñamo cultivado en las comarcas de Valencia y de linó en la zona de Orihuela. Además numerosas fábricas de tejidos y de productos manufactureros se concentran aquí. Con anterioridad, en 1791 ya se había publicado por la imprenta Benito Monfort de Valencia una tabla de las fábricas del reino de Valencia sacada de los correos mercantiles de España y las Indias, elaborada tras la petición de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia²⁵. A la vista de la lista que hemos elaborado, se deduce que las principales zonas productoras (en cantidad manufacturada, número de telares y operarios) corresponden en orden de importancia a las regiones de Valencia, san Felipe, Alcira, Alcoy, Gandía y Orihuela: Veámosla:

²² A.R.V., *Real Acuerdo*. Año: 1786. Fols. 495-499.

²³ TENA Francisca Aleixandre., *Catálogo del Archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda*. Valencia, pp. 25,26.

²⁴ RODRÍGUEZ GARCÍA Santiago., *El Arte de las sedas...* Op. cit. pp. 28-31.

²⁵ *Noticia de las varias y diferentes producciones del reyno de Valencia...* Colección Biblioteca Valenciana. Librería París Valencia. S/f.

PRINCIPALES ZONAS PRODUCTORAS EN LA REGIÓN VALENCIANA EL AÑO 1791.

Áreas	Manufacturas
*Valencia	terciopelos, muestras de tejido, felpas, anascotes, fajas, pañuelos, medias, pasamanería, cintas finas, cintas con metal, hiladillo, ligas, torcidos de seda. prensas.
*San Felipe	terciopelos, muestras de tejidos, anascotes, pañuelos, hiladillo.
*Alcoy	fajas, torcidos de seda, tintes, mantas.
*Alcira	terciopelos, pañuelos, cintas finas.
*Gandía	tejidos de muestras, anascotes, pañuelos.
*Orihuela	terciopelos, anascotes.
*Oliva	pasamanería, tintes.
*Vilanesa	torcidos de seda.
*Liria	tintes.
*Benigamin	tintes.
*Alicante	torcidos de seda, medias, cintas finas, tintes.
*Denia	pasamanería.
*Pego	tintes.
*Elche	pasamanería.
*Castellón	pasamanería.
*Peñíscola	torcidos de seda.

Las fábricas valencianas trabajan incesantemente para exportar el ochenta por cien de la producción²⁶ y a finales del XVIII, en Játiva y Alcira existen incluso Escuelas donde se bordan medias de seda con destino a Lima; en Alberic, Carlet y Castelló de

la Ribera se compran cosechas de seda que, después de manufacturadas, se venden en las ferias de: Veracruz, Xalapa, Saltillo; en Sagunto, Gandia, Oliva, Denia, Alzira, Játiva, Alicante, Alcoy, Elche se fabrican medias, cintas, fajas. Pero los márgenes gananciales son muy bajos debido a que la seda no sale directamente de los puertos valencianos sino desde los de Cádiz o Barcelona. A estas áreas fabriles hay que añadir la enorme producción manufacturera de tejidos realizados en telares domésticos por trabajadores rurales asalariados a las órdenes de comerciantes y distribuidores²⁷.

EL COMERCIO EN EL SIGLO XIX

Desde que en 1797 Carlos III decretara la libertad comercial, como consecuencia de ello se generaría una masiva introducción en España de tejidos y complementos de moda extranjeros, dañando seriamente los intereses estatales y en 1802 el Rey Carlos IV (1748-1819) manda cumplir las siguientes normas²⁸:

- 1ª. Entrada exenta de impuestos al algodón en rama procedente de América.

2ª. Entrada exenta de impuestos al algodón en rama procedente de la aduana de Filipinas por medio de la Compañía de Filipinas, pero se establece el pago del 5% de su valor en las aduanas españolas.

3ª. Entrada exenta de impuestos al algodón procedente de Ibiza y de los dominios reales en Europa.

4ª. El algodón procedente de Malta pagará por rentas generales el 25 % de su valor. Por derechos de consulados se seguirán los siguientes puntos.

4.1. El algodón debe venir empaquetado y con una cubierta cosida y sellada.

4.2. El algodón debe llevar la certificación del Cónsul acreditando la cantidad de que consta cada paquete y su procedencia de cosecha de la isla.

²⁶ RIBES IBORRA Vicente., *Comercio valenciano con Indias*. Trabajo inédito del Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografía e Historia de Valencia. S/f. P.30.

²⁷ *Ibidem.*, pp. 25-28.

²⁸ A.R.V., *Real Acuerdo*.1804. Fol. 291.

5ª. Prohibición de introducir el algodón hilado extranjero.

6ª. Libertad de entrada y salida del algodón hilado en América, India, Europa, Malta y Levante.

7ª. Libertad de venta de tejidos y manufacturas de algodón fabricados en España dentro, fuera del Reino y en América.

8ª. Prohibición de la entrada en los dominios reales (España, Islas, América) de manufacturas de algodón de fábrica extranjera.

9ª. Prohibición de entrada de lienzo blancos pintados o estampados con mezcla de algodón, lino, seda, cotonada, *blabets*, *biones* en blanco o azul, muselinas, estopillas, gorros, guantes, medias, mitones, fajas, chalecos hechos a la aguja o telar, flecos, galones cintas, felpillas, borlas, alamares de delantales, sobrecamas, franelas de algodón y lana.

10ª. La compañía de Filipinas podrá dedicarse a la introducción libre en los puertos peninsulares de todo tipo de frutos y mercaderías de Asia, como especiería, algodón, seda en rama, tejidos de algodón o seda con mezcla o sin ella, yerbas, madera, loza tintada para el fomento comercial con las islas filipinas, los productos naturales e industriales que vendrán en los registros con entera separación de los otros efectos de Asia, deben quedar libres de impuestos a la salida de Manila y en la entrada en los reinos de España; pero si los géneros se remiten a América por cuenta de la Compañía y en sus manos pagará como los demás vasallos la obligaciones establecidas en el reglamento de libre comercio.

11ª. Para evitar fraudes en la remesa a América de los tejidos y manufacturas de algodón de fábricas de España, se observará lo prevenido en la orden real de 24 de septiembre de 1779.

12ª. Todos los géneros extranjeros de algodón introducidos en el Reino serán decomisados con los carruajes. A los introductores se les impondrá una pena del 30 % por el importe de los géneros.

13ª. Los comerciantes y dueños de tejidos de algodón extranjero deben informar a los Intendentes sobre la cantidad y calidad de los géneros en el plazo de un mes.

14ª. Los Intendentes harán sellar todas las piezas y poner la marca en los orillos de los tejidos a cada vara de distancia y a los demás géneros en la parte que menos les dañe, sin exigir derechos por esta operación.

15ª. Concesión a los dueños del término de un año para despachar los efectos que hubiese sellado.

16ª. Imposición a los comerciantes de elaborar un inventario de los géneros decomisados para que lo depositen en las aduanas y sean vendidos por la secretaría de despacho de Hacienda.

17ª. El importe de las ventas se entregará a los dueños de los géneros, excepto un 4%.

18ª. A los vendedores de géneros de algodón sin sello se les aplicarán las leyes contra los defraudadores y contrabandistas.

19ª. Los Intendentes darán a estos artículos la mayor publicidad a fin de que nadie alegue ignorancia.

Después de esta ley, los reyes dejan de prescribir otras nuevas, aumentando la venta en los establecimientos comerciales de tejidos de algodón, paño y seda procedentes del extranjero, sobre todo de Escocia, los cuales se venden junto a otros productos de procedencia nacional. Así lo indican varios documentos. Uno de ellos es la cesión y venta de Dña. Blasa Cros a su hijo Pedro Vidal y Cros de un comercio de telas por motivos de salud el 8 de febrero de 1846. A la vista de los géneros que dicho comercio tenía, en Valencia los tejidos de lanas y paños se adquieren en la franja costera levantina por medio de distintas Compañías acreedoras: en Barcelona (Compañía de María Sena), en Valencia (Pedro Julián y Ros, Francisco Cubells), en Castellón, Mataró (María Gau y Puig) y en Gibraltar (Juan Vueti). Asimismo se compran tejidos: lanas y paños en Gran Bretaña (Señores Schumer Souchay y Compañía de Leeds), concretamente en Manchester (Señores Haurregard y Compañía de Manchester). Los finos lienzo vienen de Francia, concretamente de Lyon y Valencinnes (J. M Mseticiers y Hammois). Las sedas y algodones llegan de la más remota Manila en 1846²⁹. Otro

²⁹ A.R.V., *Genovés Juan*. N.º. 8894. Fol. 231.

documento de 27 de diciembre de 1847 que abala el uso en Valencia de tejidos extranjeros, como el terciopelo francés o el cashemire escocés, es la división de los bienes de Pascual García Burgos, propietario de un negocio de telas y ropas. En el cuerpo general de bienes se inventarían, en el n° 125 *tres chales de cashemire de Escocia- 64 reales; n°206 dieciséis varas de terciopelo francés- a 60 reales la vara, hacen 960 reales*³⁰. Otro documento que da idea de la venta en las tiendas de Valencia de paños importados de Irlanda y Escocia es el traspaso de un comercio de telas de Ramón Aparicio a su hijo por incapacidad paterna, ante notario con fecha de 20 de mayo de 1850. Así se indica: *n° 180 Cambray-11 reales la vara; n° 189 Olandas a varios precios que van de las 9 a los 13 reales la vara; n°190 Irlandas a varios precios que oscilan entre los 6 y los 11 reales la vara; n° 229 Ochenta y cinco varas una cuarta de escocés-paño- a 9 reales la vara, hacen 767 reales; n° 230 diecinueve varas de escocés-paño- a 4 reales la vara, hacen 76 reales*³¹.

Impórtanse no solo tejidos extranjeros sino también accesorios de ropa-botones- y complementos: diseños para abanicos de Japón, abanicos de Filipinas, Mantones de Manila, pañuelos de China y medias de Francia. Los botones de filigrana ingleses se venden a dieciséis reales cada uno en un comercio de quincalla, cuyos géneros los comprueba Francisco Widen antes de que los herede Máximo Blas, según documento notarial de 9 de noviembre de 1847³². Tres abanicos de Filipinas-30 reales- y uno de ébano con chinos vestidos de seda y caras de marfil-80 reales- pertenecen a la mujer del acaudalado Matías Durán cuando éste fallece en 1847. También le pertenece *un pañuelo blanco grande de crespón de la India-180 reales*, el doble de lo que cuesta un pañuelo de raso, esto es, 70 reales, *otro pañuelo de batista-120 reales y otro de gasa blanco a flores-30 reales*³³. La burguesa Manuela Suay y Ferrer al casarse con Manuel Guillem, vecino de Paterna, aporta en el n° 29 *Un pañuelo de Manila-200 reales; n° 32 un pañuelo de China-200 reales*, según carta dotal de 8 de febrero de 1858³⁴. Por otro lado, doce pares de medias francesas valoradas en 35 ptas. pertenecen a Emilia Gil Delgado, casada con Antonio Alonso Castaña, magistrado de la Audiencia de Valencia, según el inventario de bienes realizado el 9 de julio de 1877³⁵.

La descripción que de algunos de los objetos hacen los documentos coincide con vestigios materiales conservados en distintas colecciones privadas. Por

ejemplo, el abanico documentado en los inventarios de tema chino, es similar al conservado por Antonia Martínez Duart (C/ Artes Gráficas n° 10. Valencia). El abanico (16 x 40 x 18) conservado, de origen chino, tiene el varillaje de madera lacado en negro. También la cabera es de madera lacada en negro con motivos chinos en tonos dorados. El país es una litografía iluminada con motivos chinos en tonos dorados. El anverso presenta una cartela central con figuras de chinos con caras de marfil ataviados con kimonos bordados con hilos de seda de colores. En los pies llevan sandalias de tira y calzado estrecho que empequeñece los piés. Un personaje sostiene en la mano una caja para mostrarla a los nobles. Esta caja es posible que sea una modalidad que el novio solía ofrecer a la novia como regalo de bodas en China, según Pamela Koe³⁶. Dos cartelas laterales con motivos florales decoran el abanico. El revés está ocupado por motivos florales y animalísticos. Por otro lado, hemos encontrado diseños de abanicos



Mantón de Manila de seda a flores, de estilo imperio. Principios del siglo XIX. Colección particular de Castellón

³⁰ A.R.V., *Genovés Juan*. N° 8895. Fol. 2254.

³¹ A.R.V., *Genovés Juan*. N° 8898. Fol. 802.

³² A.R.V., *Genovés Juan*. N° 8895. Fol. 23.

³³ *Ibidem*. Fol.1078.

³⁴ A.R.V., *Genovés Juan*. N° 11387. Fol. 273.

³⁵ A.R.V., *Medrano Meliá Luis*. N° 9133. Fol. 587.

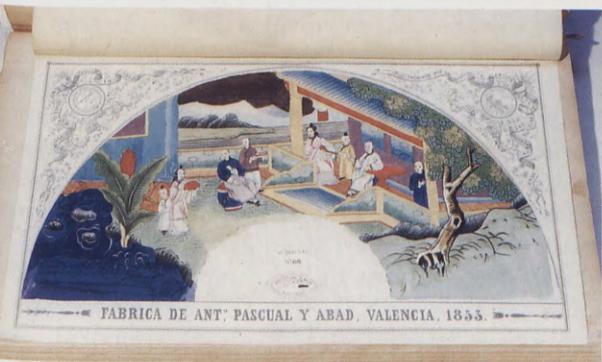
³⁶ *Entrevista con Pamela Koe*. Valencia. Enero del 2000. Pamela Koe, *Assistan Director of Museum Programs of San Francisco International Airport*, que ha visto el artículo en su visita a Valencia con motivo de la selección de piezas para la Exposición de abanicos que en la actualidad está preparando el Museo de Prehistoria y de las culturas de Valencia.



Mantón de Manila de seda a flores y motivos animalísticos, de estilo imperio. Principios del siglo XIX. Colección particular de Castellón



Mantón de Manila de seda de estilo chino con figuras de caras de marfil. Promedios de siglo XIX. Colección particular de Valencia



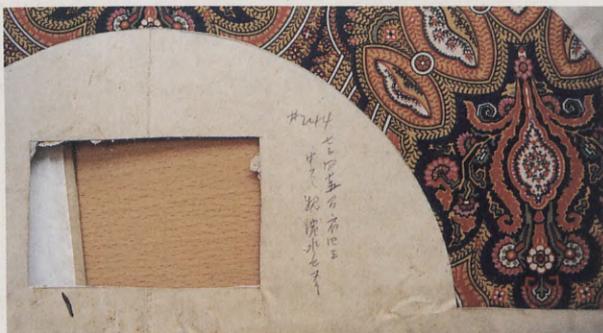
Litografía para país de abanico en soporte de papel, de estilo chino, 1853. Fábrica de Antonio Pascual y Abad, de Valencia. Colección Aire Arte, Valencia



BERNARDO FERRANDIS: *La chulapa*. Oleo sobre lienzo, 1882. Museo de Bellas Artes de La Habana (Cuba). Mujer popular luciendo el mantón de Manila y saya de madroños, de estilo Goyesco

comprados por la empresa de abanicos Pascual y Abad (hoy Aire Arte) en China³⁷ hacia 1853. Lo que se compraba en realidad era el grabado en blanco y negro, que después era iluminado en Valencia, como aquel que ganara el premio otorgado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (Colección Aire Arte. Valencia).

³⁷ *Entrevista con Ichi Kung*. Valencia. 8 de marzo del 2000. El diseño del abanico es chino, no japonés, en opinión de Ichi Kung, ceramista, que está realizando un trabajo de investigación sobre la práctica de la cerámica bajo el intercambio de Museos entre Taiwán y la Diputación de Valencia. La autora señala, también, que el diseño está realizado por un artesano, no por un artista, a la luz del papel utilizado, que es de baja calidad y del sencillo estilo dibujístico.



Muestra de pañ de abanico de tela realizado en China.
(Fotografía cedida por Pamela Koe, Subdirectora del Museo Internacional del Aeropuerto de San Francisco, USA).

Otros complementos femeninos cuyos vestigios coinciden con los documentos son los Mantones importados desde Manila, como los pertenecientes a Amparo Ambrós y a Antonia Martínez Duart. El mantón de Manila de Amparo Ambrós (3 x 3 mts), con flecos de 1'5 mts., es de seda bordado en una amplia gama de colores sobre fondo negro, formando escenas chinas de la nobleza, como unos personajes con kimonos paseando en barca, otros conversando en un palacio, otros disfrazados de carnaval. Los dos abanicos, de exactas dimensiones (3 x 2'5), en seda natural bordada, pertenecientes a Antonia Martínez Duart muestran, uno de ellos un tema chino, con pareja de chinos delante de un palacio; todo él en cálidos rosas y rojos sobre fondo de color marfil. El otro mantón reproduce motivos florales en rojo y verde sobre fondo negro.

Con los tejidos importados se confeccionan trajes en España, al mismo tiempo que se importan trajes



Revés de abanico de estilo chino, de hacia 1850. Colección particular, Valencia

ya confeccionados en el extranjero, a la vista de los documentos de burgueses adinerados, no de sencillos labradores, los cuales se tienen que conformar con comprar tejidos y trajes de producción nacional. Veámos tan sólo algunos ejemplos que dan fe de ello. Entre el abundante género del inventario de bienes de Matías Durán y Pitagua, recientemente citada, realizado el 6 de julio de 1850, se encuentran varias ropas extranjeras: *una bata blanca de batista de Escocia-120 reales*, mucho mas cara que las simples batas valoradas entre los treinta y noventa reales; un vestido de gro francés-400 reales, que cuadruplica el precio de los vestidos normales, como uno de lino blanco valorado en cien reales³⁸. En las cartas de Francisca de Paula Pizcueta al casarse con Juan de Vilanova, vicerrector de la Universidad literaria de Valencia, profesor de Geología y Paleontología, realizadas en Valencia el año 1858, se encuentran *dos refajos ingleses de abrigo-155 reales-; tul, adorno y hechuras de una Maria Antonietta blanca-113 reales*³⁹. En las cartas matrimoniales de Isabel Llorens y Llorens con Peregrín Estellés y Galvi, vecino de Godella, según documento firmado en Valencia a 20 de agosto de-1858, se hallan *dos vestidos de percal francés, dos de percal inglés y uno de Tarrasa-210 reales*⁴⁰. Igualmente en el inventario de los bienes de Emilia Gil Delgado, casada con Antonio Alonso Castaña, magistrado de la Audiencia de Valencia, realizado el 9 de julio de 1877, se encuentran: *nº 38 un vestido de terciopelo inglés-75 ptas; nº 54 doce camisas de Holanda con tirabordada-a 14 ptas, 25 céntimos cada una, suman 171 ptas*⁴¹.

Que uno de los centros españoles principales de producción textil sea Tarrasa, de donde se importan trajes a Valencia, dan muestra los documentos notariales. La mayoría de agricultoras y burguesas adinerados se compra vestidos en Tarrasa para ponérselos en su después de casada. Por ejemplo, Antonia Carreres, al casarse con el labrador Mariano Pérez, aporta a su dote matrimonial *un vestido de Tarrasa-30 reales-*, según documento de 11 de agosto de 1850⁴². Además, Luisa Martín, al casarse con el labrador José Pérez, se lleva *cuatro vestidos de Tarrasa*

³⁸ A.R.V., *Genovés Juan*. N.º.8895. 1078.

³⁹ A.R.V., *Genovés Juan*. N.º.11387. Fol. 1033.

⁴⁰ *Ibidem.*, Fol.1201.

⁴¹ A.R.V., *Medrano Meliá Luis*. N.º . 9133. Fol. 587.

⁴² A.R.V., *Genovés Juan*. N.º. 8895. Fol. 1408.



VICTOR MOYA CALVO: *Mujer con mantilla y abanico*.
Oleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de La Habana (Cuba)

de colores-240 reales-, según carta dotal de 31 de agosto de 1866⁴³. La burguesa Catalina Martínez, hija de cirujano, al casarse con Antonio Pérez, abogado de Teruel, se compra un vestido de Tarrasa-5 escudos, según carta dotal de 30 de noviembre de 1866⁴⁴.

Por lo tocante a las exportaciones, desde el último decenio del siglo XVIII hasta 1830, se produce una etapa de decadencia en la que influyen numerosos factores. Primero afectan los bélicos: la Guerra contra la Convención Francesa entre 1792 y 1802, la Guerra contra Inglaterra en 1805 y la Guerra de la Independencia contra los franceses de Napoleón de 1808 a 1813. Luego viene la emancipación de las naciones americanas con la pérdida progresiva de estos mercados desde 1820. Además afecta la enfermedad de la pebrina a los gusanos y la preferencia por parte de los agricultores de cultivar naranjos en vez de moreras, por resultar más rentable económicamente. Finalmente afecta la competencia de los tejidos extranjeros. Desde 1830 hasta 1850 la industria sedera valenciana se recupera, aumentando las

exportaciones a Francia (Lyon). A este despegue contribuye la recuperación de la morera, ya que los ensayos para aclimatar la morera *multicaulus*, procedente de China, son efectivos. Hacia 1850 decaen las exportaciones porque además de la problemática señalada los comerciantes y productores de capullos, que controlan el comercio de la seda, destinan la mayor parte de la producción a la exportación de Materia Prima en crudo o semielaborada, en vez de centrarse en mejorar la industria local⁴⁵.

CONCLUSIÓN

Durante la primera mitad del siglo XVI Valencia exporta seda, lana y cuero al Mar del Norte e Italia y dos siglos después, en el siglo XVIII, exporta a América productos elaborados con la seda, como medias, cintas y fajas. Por lo tocante a las importaciones, Valencia, en el siglo XVI importa hilos de oro de Milán, damascos y terciopelos italianos. Durante el siglo XVII importa de Francia algodones de Cambrai y lanas de Chalons; las indianas llegan de América; los lienzos vienen de Irlanda, Escocia y Hamburgo. En el siglo XVIII llegan a Valencia numerosos productos extranjeros: grana para tintes y cuero de América, tejidos de Francia, seda e hilo de Italia, seda y algodón de China y del Oriente Asiático. En el siglo XIX aumentan notablemente las importaciones a Valencia. Se traen lienzos de Francia; lanas y paños de Escocia y Gran Bretaña; sedas, algodones y mantones de Manila; diseños de abanicos de y abanicos de China.

Como reacción en contra de la importación de tejidos extranjeros, que dañan los intereses de los productores nacionales, los reyes se ven obligados a dictar numerosas leyes, sobre todo a partir del siglo XVIII, que se repiten debido a su ineficacia y afectan a la ciudad de Valencia tanto como al resto del territorio peninsular desde la abolición del sistema foral por Felipe V tras la guerra de Sucesión Española. Ciertamente, Felipe V en 1710 arremete contra el comercio de ropas y mercaderías que vienen de Francia. En 1718 abole la importación de tejidos

⁴³ A.R.V., *Antiga Esquier José*. Nº. 8456. Fol.1022.

⁴⁴ *Ibidem.*, Fol. 1780.

⁴⁵ TENA Francisca., op. cit. PP. 26,27.

procedentes de China y otras partes de Asia, repitiendo la ley diez años mas tarde. En 1734 una ley señala que los comerciantes de tejidos muestren los tejidos importados que custodian en sus almacenes. Naturalmente no se puede competir con los productos extranjeros, que resultan mucho mas baratos al consumidor español y, dado que no se puede importar, se instalan fábricas extranjeras en Valencia que imitan los productos extranjeros, como fue el caso de la fábrica de medias de seda montada por

los hermanos francesas Laureano. Finalmente, Carlos III en 1760 permite la entrada de algodones y lienzos traídos de Asia, Africa y Europa y, después, en 1786 decreta la libertad de producción de manufacturas españolas a imitación de las extranjeras. En 1797 Carlos III decreta la libertad comercial para la Península Ibérica. Carlos IV en 1802 permite la entrada de algodón americano sin tasa alguna y determina una tasa baja para los algodones procedentes de Malta.

EL GUSTO DECORATIVO EN LA CORTE DE CARLOS IV Y FERNANDO VII: LA PINTURA Y LOS PINTORES VALENCIANOS EN LAS "CASITAS" DEL REAL SITIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL.

ESTER ALBA PAGÁN

Universitat de València

RESUMEN

Destaca el presente trabajo la participación de diversos pintores valencianos en la decoración de la Casita del Príncipe y Casita del Infante, en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, a principios del siglo XIX, entre ellos Mariano Salvador Maella, Miguel Parra, Mariano Sánchez, José López Enguñados y Benito Espinós, en el reinado de Carlos IV.

ABSTRACT

This study emphasize the participation of differents valencian's painters in the decoration of Casita del Principe and Casita del Infante in the Royal Place of San Lorenzo de El Escorial, in the beginning of the XIX century, such as Mariano Salvador Maella, Miguel Parra, Mariano Sánchez, José López Enguñados and Benito Espinós, in the reign of Carlos IV.

Entre obras producidas por pintores valencianos, del siglo XVIII y XIX, que en la actualidad forman parte del Patrimonio Nacional, procedentes de las colecciones reales, y que se encuentran en San Lorenzo del Escorial destacan los cuadros que se conservan en la Casita del Príncipe y en la Casita del Infante.

La pintura que allí se encuentra, realizada ex profeso para el adorno de estos lugares o llevada allí con posterioridad, está ideada para el adorno de las estancias y el disfrute contemplativo de sus residentes, mostrando un espíritu afín al uso que originariamente se concedió a estos palacetes. La Casita del Príncipe y la del Infante de El Escorial pertenecen a esa tipología de residencias construidas y decoradas a finales del siglo XVIII como lugar de reposo de los príncipes e infantes, quienes podían actuar allí libremente alejados de la rígida etiqueta cortesana. Estos edificios de reducidas dimensiones fueron

decorados cuidando al máximo cada detalle de sus habitaciones siguiendo la moda francesa, inglesa, italiana, etc., imperante en cada momento, y constituyen en la actualidad pequeños museos que conservan importantes obras procedentes de las colecciones reales.

Estas pequeñas "casitas" fueron ideadas durante el reinado de Carlos III, cuya corte se trasladaba con frecuencia de Madrid a Aranjuez, San Ildefonso, El Escorial y a El Pardo. Los jóvenes príncipes de Asturias, el futuro Carlos IV y Luisa de Parma, encargaron la construcción de estos lugares de descanso y diversión en los Reales Sitios fuera de Madrid. No se trataba de residencias propiamente dichas, pues carecen de cocina y dormitorios, sino lugares de efímera estancia y disfrute. Por ello, la decoración que allí se encuentra está, totalmente, acorde con este espíritu de fruición y placer. Estas casitas, enmarcadas en bellos jardines, se convirtieron en

auténticos museos, en ellos podemos encontrar bordados de gran calidad, sedas producidas en los telares valencianos, estucos, porcelanas, marfiles, bronce, frescos y techos pintados por los pintores de cámara y una importante selección de cuadros de pintores famosos.¹

Entre las más antiguas, y en opinión del Marqués de Lozoya, "las más bellas entre estos diminutos dominios principescos" se hallan las de El Escorial, obra del arquitecto neoclásico Juan de Villanueva, quien establecido en este lugar desde 1767 realizó los dos palacetes de este Real Sitio, el de abajo dedicado al solaz de los príncipes de Asturias, el infante Carlos y su esposa M^a Luisa de Parma, y el de arriba para satisfacer la pasión filarmónica del culto infante don Gabriel.

La casa de campo del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, edificada para el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, construida por Juan Villanueva presenta un marcado carácter neoclásico e ilustrado no sólo en su decoración, sino también al enraizar con la arquitectura española herreriana del Monasterio del Escorial. Tradicionalmente, se han dado como fecha de su construcción los años de 1772 a 1777, pero como indica Juan José Junquera², al parecer, la edificación de este lugar se llevó a cabo en un período más dilatado, con posteriores añadidos. En 1773, Ponz en su *Viaje* nos reseña que "la Casa del Príncipe, forma un cuadrilongo", y que "la otra fachada que está al poniente, enfrente del Jardín, es un pórtico introducido en el cuerpo de la casa: se compone de dos columnas dóricas y encima un ático", sin hacer alusión al actual comedor, que debió ser construido con posterioridad a esa fecha.

Otro tanto sucede con la decoración de la Casita del Príncipe. Ornamentada con el estilo "Carlos IV", sobrio, de líneas rectas y ordenadas, la superficie decorada se somete a una serie de divisiones en las que, entre motivos decorativos: hojas, lazos, pámpanos, rosetas, lazos, realizados en seda y bordados, se insertan pinturas.³ En este lugar destacan las producciones del pintor de cámara, de origen valenciano, Mariano Salvador Maella, junto a cuyas obras, ya en el siglo XIX, se añadieron una serie de cuadros de flores del maestro Benito Espinós y Miguel Parra, así como varios bodegones de José López Enguídanos, más acorde al gusto cortesano decimonónico. En la Casita del Infante se conservan varias

de las vistas que el pintor de cámara, también valenciano, Mariano Sánchez realizó primero para Carlos III, y luego para Carlos IV, desde 1781.

El pintor de cámara Mariano Salvador Maella realizó una serie de frescos y lienzos para la decoración de la "Casita" del Real sitio de San Lorenzo de El Escorial, por encargo del Príncipe de Asturias⁴.

¹ Lozoya, Marqués de: "Las "Casitas" en los Sitios Reales". *Reales Sitios*, 1968, año V, n° 15, pp. 12-21. Como señala el Marqués de Lozoya la tradición de estos retiros se remonta a la antigüedad. Ya los patricios romanos buscaban un lugar de descanso, y lo consiguieron con sus magníficas villas, tradición continuada en la cultura hispanomusulmana. La tradición de estos retiros campestres es continuada por los reyes de Castilla, y es el origen de "Las Huelgas" junto a las alamedas del Arlanzón, en las cercanías de Burgos, y de la quinta de Enrique IV, hoy convento de San Antonio el Real en Segovia. Esta tradición sigue con los Austrias que fomentaron la construcción de pabellones de caza, que, a su vez, eran verdaderos pequeños museos, uniendo en ellos su pasión por la caza y el arte. Con los Borbones la influencia barroca francesa se hizo patente, y esta tradición se abandona por la construcción de enormes palacios insertos en jardines geométricos, al estilo de los retiros campestres de Luis XIV, Marly y el Triánón, como el Real Sitio de San Ildefonso o "La Granja", que poco tenía de modesto lugar de descanso campestre, a pesar de su apodo. La recuperación de ese estilo de vida en el retiro lo recupera el infante Carlos, príncipe de Asturias y futuro Carlos IV, construyendo a finales del XVIII, toda una serie de casas campestres en los Reales Sitios, siendo la primera la "Casita" del Príncipe en San Lorenzo de El Escorial, lugar donde divertirse alejado de la rígida etiqueta palatina.

² Barreno Sevillano, M^a Luisa: "Colgaduras bordadas de las "Casitas" de El Escorial, El Pardo y Aranjuez" *Reales Sitios*, año XIII, n° 48, pp. 43-56, y "Los cuadros bordados de la Casita del Príncipe de El Escorial". *Reales Sitios*, 1974, n° 39, pp. 17-29.

³ Junquera Mato, J.J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979; Sancho, J.L.: "Proyectos decorativos de Jean-Démosthène Dugourc para las Casitas de El Pardo y de El Escorial". *Reales Sitios*, 1989, pp. 21-36.

⁴ Esta información es recogida por Morales y Marín, J.L.: *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza, 1996, p. 144. En un *Memorial* que el pintor eleva a Carlos IV, rey desde diciembre de 1788, el 12 de octubre de 1789, dice: "Últimamente, El Príncipe N. S le ha encargado pintar dos techos y tres cuadros en su Casa de Campo de El Escorial con otros varios encargos que le tiene hechos", y en el de 1795, añade: "En 88, por igual Orden pintó en la Casa de Campo del Escorial los dos techos de las Escaleras y otros dos techitos. Y además seis Quadros que representan la Batalla del salado, la de las Navas, el Sitio de Tarifa, el sitio, la toma y la entrega de Mahón".

En 1788⁵ comienza Maella la decoración de este edificio, ese mismo año llevó a cabo el fresco en la bóveda de la escalera principal⁶ con una representación de la *Alegoría de la Reconquista de España*⁷, y el de la bóveda de la otra escalera, *Flora con un grupo de amorcillos*, otro para el techo del Sala de retratos con la escena del *Rapto de Ganímedes*⁸, y en el Salón de los marfiles otro fresco con *La Alegoría de la Paz*⁹. Junto a la decoración al fresco, Maella llevó a cabo dos series con escenas bélicas, tres lienzos con escenas de la reconquista, realizados en 1789, la *Batalla de las Navas de Tolosa*, la *Batalla del Salado*, y el *Sitio de Tarifa*; y otros tres que forman una serie de acciones militares llevadas a cabo durante el reinado de Carlos III, en concreto la Conquista de Mahón, realizados en 1791, y cuya intencionalidad era plasmar la superioridad de la Monarquía Española sobre los ingleses, tras el nuevo pacto de familia con Francia: *El Desembarco de las tropas españolas en la isla de Mahón*¹⁰, *Vista de la toma del Castillo de San Felipe en el puerto de Mahón*¹¹, y la *Entrega del Castillo de San Felipe, en la isla de Mahón*¹².

Por último, posteriormente, Maella realizó dos cuadros más que completaron su serie de batallas. La fecha exacta de la realización de estos cuadros es por ahora desconocida, aunque podemos precisar que fueron realizados después de 1795, pues no aparecen mencionados en el memorial que ese año Maella eleva al monarca. Estos dos lienzos son los que representan unos *Guerreros en marcha*, y un *Grupo de artilleros disparando sus cañones*¹³.

A esta decoración primigenia, posteriormente, ya en el siglo XIX se añadieron una serie de cuadros de flores y bodegones obra del maestro Benito Espinós y de los pintores de cámara, valencianos, Miguel Parra y José López Enguidanos. Del primero se conservan dos *Guirnalda de flores con figuras*¹⁴ en el zaguán de entrada y un *Jarrón con flores*, firmado y fechado en 1813¹⁵, realizados al óleo sobre tabla, una pequeña muestra de los trece cuadros de flores con que la colección real contaba, en 1814, y que este pintor había ido entregando a los monarcas como modo de asegurarse el apoyo del monarca.¹⁶

De Miguel Parra, pintor de cámara desde 1815, en la Casita del Príncipe de El Escorial, se conservan algunas de las mejores obras de su producción artística al servicio de la corte. En el zaguán de entrada se pueden contemplar cuatro composiciones de

flores¹⁷, y un florero, en el Gabinete de la Reina. Se trata de dos cuadros que representan sendos *Florero*

⁵ Según Morales y Marín (1996), p. 144, a Maella se le pagó una cuenta por 600 reales de vellón, presentada el día 27 de octubre de 1789, por los gastos de sus pinturas en la "Casita", y el 7 de octubre de 1791 se le hace entrega de 740 reales vellón "importe de los lienzos y demás gastos que se han puesto en la escalerita de la Casa de Campo de S.M. que representa la toma de Mahón". Por ello Morales deduce que, en un primer momento, el aún príncipe de Asturias encarga a Maella dos techos (no se sabe si de las salas o escaleras), y tres cuadros, con toda probabilidad, los que representan escenas de la Reconquista, y más tarde los otros dos techos y los tres cuadros de la Conquista de Mahón (por los que cobraría en 1791), y, en 1795, concluiría su tarea en la Casita con dos pinturas sobre lienzo, para sobrepuestas, con escenas bélicas que complementan a las dos series anteriores.

⁶ Esta escalera fue revestida con jaspe por el marmolista Galeoti, y la barandilla de hierro y bronce dorado fue realizada por Gil Monedero.

⁷ Patrimonio Nacional n° Inventario 10032978, figura con el título *Alegorías de la Fama y España*.

⁸ Aparece en Patrimonio con el n° de Inventario 10033130. Morales y Marín (1996), p. 145 lo sitúa en el Salón de marfiles.

⁹ N° de Inventario 10033072, aparece con el título de *Alegoría de la Victoria*. Morales y Marín (1996), p. 145, lo sitúa en la Sala de retratos.

¹⁰ Óleo sobre lienzo, 163 x 145 cm. Inscripción: "DESEMBARCO DE LAS TROPAS ESPAÑOLAS EN LA YSLA DE MAHON POR LA CALA DE LA MESQUITA" (Patrimonio Nacional n° Inv. 10032996).

¹¹ Cuadro al óleo cuyas medidas son 163 x 230 cm. Y, en cuya inscripción reza: "VISTA DEL CASTILLO DE S. FELIPE EN LA ENTRADA DEL PUERTO DE MAHÓN DESDE LA BATERIA DE LA MOLA REPRESENTADA EN EL MOMENTO DEL INICIO DEL ATAQUE DE FUEGO" (Patrimonio Nacional n° Inv. 10032995).

¹² Este lienzo al óleo mide 161 x 248 cm. Inscripción: "ENTREGA DEL CASTILLO DE S. FELIPE EN LA YSLA DE MAHON Y SALIDA DE LA TROPA INGLESA" (Patrimonio Nacional n° Inv. 10032997).

¹³ Miden respectivamente 161 x 185 cm, y 61 x 52 cm.

¹⁴ Se trata de dos tablas al óleo que miden, ambas, 70x50 cm. En el inventario del Patrimonio Nacional constan con el n° 10032651, y 10032653, estando este último firmado: "Benito Espinós Ft.", siendo visible también el n° "642".

¹⁵ Este *Florero* mide 53,5 x 38, 5 cm y está firmado y fechado: "Benito Espinós f. 1813" y número "179". Figura con el n° de Inventario 10032954 de Patrimonio Nacional. Estuvo durante algún tiempo en el almacén de pintura de El Escorial.

¹⁶ López Terrada, M.J.: *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores. 1600-1850*. Valencia, 2001, p. 209-211.

¹⁷ Estas composiciones miden 156 x 101 cm, a excepción del *Cesto de flores en un jardín* que mide 196 x 161 cm, y el *Jarrón con flores ante una vista del Palacio Real de Valencia* que mide 90 x 75 cm. Sobre este tema la profesora López Terrada, M.J, tiene en prensa su estudio *Los cuadros de flores de Miguel Parra en las Colecciones reales*, trabajo que aportara luz a la faceta de este artista como pintor de flores al servicio de la monarquía.

en un jardín¹⁸, un Cesto de flores en un jardín¹⁹, un Floreo y cesto de flores en un jardín²⁰ y un Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia²¹.

El gusto decorativo imperante a mediados del siglo XIX no sólo es manifiesto a través de la afición de los monarcas por la pintura de flores, además, en la casita se colocó en el Salón Encarnado y en la Sala de la Torre dos *Bodegones* del pintor de cámara José López Guidanos²².

De Mariano Sánchez (1740-1822), en Casita del Infante de El Escorial se conservan varios de sus cuadros de vistas de puertos y ciudades, de la práctica totalidad de la geografía española, que realizó primero para Carlos III, y después para Carlos IV desde 1781. En San Lorenzo se conservan concretamente las vistas del *Cabo de San Antonio por el Este*, la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca*, *El puerto de San Vicente de la Barquera*, una *Vista de Alicante*, que en la actualidad se encuentran en el Salón Central, y otra de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar²³. Como ya se ha señalado anteriormente, la Casita de Arriba o "Casita" del Infante, fue realizada también por el arquitecto neoclásico Juan de Villanueva, hacia las mismas fechas que la "Casita" del Príncipe y en ella se muestra ese clasicismo herreriano que intenta mantener cierta unidad y criterio de estilo que el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y dedicada para el disfrute y solaz del infante Gabriel, gran melómano, quien llevaba a cabo en este retiro numerosos conciertos filarmónicos.

Su interior presenta una decoración similar a la casita de arriba, la principal novedad es su decoración basada en los cuadros de Mariano Sánchez. Este paisajista valenciano se dedicó a lo largo de su carrera como pintor al servicio de la corte a recorrer toda la geografía española pintando todo tipo de vistas de los puertos y ciudades, primero durante el reinado de Carlos III, y posteriormente en el de Carlos IV²⁴. Esta iniciativa regia demuestra el amplio carácter ilustrado de la corte española de fines del siglo XVIII, que como apunta Pilar Benito se tradujo en la realización de expediciones científicas, planimetrías y estudios cartográficos del territorio peninsular, insular de los dominios de la monarquía española. Este espíritu ilustrado no sólo alcanzaba al interés científico y a la aplicación "útil" del arte, sino también al gusto y fruición de las artes en sí

mismas, plasmado en estas "casitas" y en las obras artísticas que las complementan.

El encargo a Mariano Sánchez comienza en 1781, momento en que se le encargan las vistas de los puertos de mar que según información aportada por el mismo pintor realizó en "tres temporadas (...) habiendo ejecutado todas las del Mediterráneo, islas adyacentes y la mayor parte del Océano", ejecutando un total de 58 cuadros que se corresponden a las vistas de los puertos e islas de Andalucía, Levante, Cataluña y Baleares, finalizando la tarea en 1787, fecha a la que corresponderían los cuadros de la Casita del Infante de El Escorial. Esta serie de cuadros se incrementó, con posterioridad a un total de 72, al añadir las vistas de Galicia, Asturias y Santander, terminadas en 1792. Tres años después

¹⁸ Figuran en el Inventario del Patrimonio Nacional con el nº 10032656, y 10032655, en este último lienzo figura el nº "640".

¹⁹ En Patrimonio Nacional aparece con el nº 10032649, y aparece el nº "649".

²⁰ Consta con el nº 10032648 de Patrimonio, y aparece la inscripción del nº "647".

²¹ Aparece firmado "Parra ft", y con el nº de inventario "783", actualmente figura en el de Patrimonio Nacional con el 10032718.

²² Estos dos bodegones realizados al óleo sobre lienzo, miden el primero 67 x 65 cm, y el segundo 39,5 x 68 cm. Y, en Patrimonio Nacional constan con los nº 10032687 y 10033135 respectivamente.

²³ Los cuadros que se hallan en el Salón Central de la Casita del Infante de San Lorenzo del Escorial miden: La vista del *Cabo de San Antonio por el Este* 77,50 x 103,50 cm, la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca* 75 x 99 cm, *El puerto de San Vicente de la Barquera* 43 x 85,5 cm, la *Vista de Alicante* 75 x 99 cm, y la de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar, 53,5 x 75,5 cm. En Patrimonio Nacional figuran con los nº de Inventario: 10033594, 10033595, 10033632, 10033596, 10033741, respectivamente.

²⁴ Entre los estudios que existen en la actualidad sobre este pintor, es importante reseñar: Barreno, M.L.: "Vista de Puertos: cuadros de Mariano Sánchez, pintor al servicio de Carlos IV". *Reales Sitios*, 1977, nº 48, pp. 43-56; Espinós, A.: "Mariano Sánchez (1740-1822) Paisajista al servicio de la Corte", *El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1988, p. 321-328; Benito, P.: "Historia documentada de una vista de Granada por Mariano Sánchez". *BMP*, 1992, T. XIII, nº 31, pp. 37-43; Ruiz Alarcón, M. T.: "Temas marinos en la pintura del Patrimonio Nacional". *Reales Sitios*, 1968, nº 17, pp. 56-66; Sancho, J.L.: "Notas sobre la pintura de paisaje y marinas en los Palacios de Carlos IV". *Pintura Española siglo XVIII*, Madrid, 1998, pp. 369-384; De la Mano, J. M.: "Mariano Sánchez y las colecciones de "Vistas de Puertos" en la España de finales del siglo XVIII". *Pintura Española siglo XVIII*. Madrid, 1998, pp. 350-367; sobre los cuadros de Mariano Sánchez desaparecidos: Ruiz Alarcón, M.T.: "Pinturas y otros objetos" *Reales Sitios*, 1976, nº 47, pp. 18-24;

esta serie de pinturas estaban ya colocadas en el Palacio Real de Madrid y en San Lorenzo del Escorial²⁵. Estos últimos son las vistas que, todavía en la actualidad, decoran la Casita del Infante: el *Cabo de San Antonio por el Este*, la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca*, *El puerto de San Vicente de la Barquera*, una *Vista de Alicante*, que en la actualidad se encuentran en el Salón Central, y otra de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar, realizados entre 1781 y 1787. Con posterioridad, se le encargó la elaboración de las vistas del interior de la Península, recibiendo la orden de comenzar por Extremadura en 1796, año en que fue nombrado pintor de cámara.

LA PINTURA VALENCIANA EN LA CASITA DEL PRÍNCIPE

La decoración de la Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial fue encargada al pintor de cámara, desde 1774, de programar y ejecutar la decoración de ese Real Sitio²⁶. En 1788 comenzó su labor realizando los frescos la bóveda de las escaleras y del techo del Salón de marfiles, donde realizó un grupo decorativo de *Flora con un grupo de amorcillos*.

Sobre la bóveda de la escalera principal Maella dibujó dos personajes alados que Ossorio identifica con *La Fama pregonando las glorias españolas*, y que Junquera en 1974 identifica como las figuras de *La Fama y España*. Ciertamente parece ser que ese es el asunto iconográfico fundamental de esta composición, aunque más acertada es la interpretación de Morales y Marín, que relacionando estas figuras con el resto de pinturas sobre lienzo que decoran esta escalera principal, todas ellas relacionadas con el tema de la Reconquista, y entendiendo la decoración proyectada de Maella como un conjunto iconográfico indisoluble, identificó el tema con la *Alegoría de la Reconquista de España*. Esta composición está formada por dos figuras femeninas aladas, violentamente escorzadas. Una de ellas, representa la personificación de España, pues se acompaña de ciertos atributos que así la identifican: una bandera blanca con el escudo de España correspondiente al reinado de Carlos III, y una granada alusiva a la ciudad nazarí símbolo final de la Reconquista, y junto a ella dos figuras de angelitos portan casco y armas, símbolo bélico por excelencia. Esta interpretación se ve reforzada con el triunfo, es decir la alusión alegórica

del vencido, un turbante, el arco y carcaj con flechas, y la bandera con la media luna. La figura de España se acompaña con una Victoria tocando el clarín que lleva en su mano izquierda una corona de laurel, símbolo del triunfo, mientras que un putti le muestra lo que según Morales "parece identificarse como una corona de oro".

Esta escena aparece como la culminación alegórica de la Victoria de la cristiandad durante la Reconquista, momento de la historia española que se representa mediante tres de sus épicas batallas, la de las Navas de Tolosa, la Batalla del Salado y el Sitio de Tarifa, que realizará, un año después en 1789. Para Morales estos cuadros suponen "un verdadero

²⁵ Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. Mariano Sánchez. Caja 961, Exp. 47: "D. Mariano Sánchez Pintor de S. M. a contraído los méritos siguientes en el Rl. Servicio: En el año de 1767 pinto una lámina de Miniatura obalada en que representa Sn Carlos para un Oratorio de SS. Mdes. siendo Príncipes. En el año de 81 entro al Rl. servicio de S. M. con el sueldo de siete mil y doscientos rs de vn y en el mismo año pinto para la Reyna N. S. El Ssmo Christo que esta en el dormitorio. Con orden del ministerio de Estado en fecha 10 de diciembre de 81 salio de Madrid para levantar las vistas de Cadiz, y todas sus inmediaciones asta Gibraltar, Sevilla y Cordoba, en que empleo asta el mes de octubre de ochenta y cuatro. Por el dto. Ministerio de Estado en fecha 19 de febrero de 85 salió para Malaga el qe. levantó las vistas de dha ciudad como de la costa asta Alicante inclusive en qe empleo asta Noviembre del 85. Por el mismo ministerio de Estado, con fecha de 16 de octubre de 87, fue a Barcelona con el mismo Objeto, en qe levantó las Vistas de todo lo restante del mediterráneo he Islas adyacentes, en que empleo asta Diciembre del mismo año. Últimamente, con orden del Sor Sumiller de Corps, en fecha de 28 de Julio de 1792, salio para la Coruña en que lebanzó las vistas de toda la costa de Galicia, Asturias y Santander. En cuyo tiempo de los 14 años a presentado a S.M. setenta y dos cuadros, y se allan colocados de su Rl. orden en el Rl. Palacio de Madrid, y Rl. Casa de Campo de Sn. Lorenzo (...). Méritos expuestos que le valieron el nombramiento de pintor de cámara en 1796, cuando contaba con 56 años.

²⁶ Sobre las decoraciones de Maella en la Casita del Príncipe: Orellana, M. A.: *Biografía pictórica valentina*. Valencia, ed.1967, p. 573; Ossorio, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ed. 1884, p. 407; Viñaza, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894, T. III, p. 9; Rodríguez Marín, F.: *Inventario artístico de la Provincia de Madrid*. Madrid, 1921, p. 234; Zarco Cuevas, Fray J.: *El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y La Casita del Príncipe*. Madrid, 1949, p. 151; Alcolea, S.: "Mariano Salvador Maella, 1739-1819". *The Register of Museum of Art*, n° 8-9, Kansas, 1967, p. 30; Junquera, P.: "Las colecciones del Patrimonio Nacional, Mariano Salvador Maella" *Reales Sitios*. 1974, n° 39, p. 38; Morales y Marín, J. L.: *Mariano Salvador Maella*. Madrid, 1991, p. 91; Morales y Marín (1996), p. 145-146.

testimonio del cuadro de historia dentro del panorama plástico del momento, completando el ciclo decorativo del palacete que trataba de resumir el credo estético del futuro Carlos IV".

En estos lienzos tanto Junquera como Morales advierten un fuerte influjo de las composiciones de batallas de Lucas Jordán, abandonando su lenguaje plástico vivo y rápido, por un lenguaje compositivo más rígido y convencional. El primer cuadro se corresponde con a la *Víspera de la batalla de las Navas de Tolosa*²⁷, en el momento exacto en que el rey Alfonso VIII de Castilla y sus aliados los soberanos de Navarra y Aragón, junto al arzobispo de Toledo se encomiendan ante la gran Cruz que se aparece en el cielo portada por dos ángeles. Junto a este grupo se observa a unos soldados junto al pastor Matías Halaja que condujo al ejército cristiano a través de un camino para sorprender a los musulmanes que dominaban el paso por el desfiladero de La Losa, alcanzando la cumbre de la montaña y tomando así ventaja estratégica en la batalla que debía tener lugar al día siguiente, el 16 de julio de 1212, y que aparece escenificada en el centro de la composición de Maella. La composición de la *Batalla del Salado*, ha sido a menudo confundida con la anterior²⁸, cuando en realidad representa la batalla que tuvo lugar el 30 de octubre de 1340 junto al río Salado, cerca de Tarifa, por la posesión del estrecho de Gibraltar, entre las tropas de Alfonso XI, junto a las portuguesas de Alfonso IV, y las del sultán benimerín Abu-Hassan y el sultán granadino Yusuf I. Es una de las mejores composiciones de Maella en la Casita, consiguiendo un importante dramatismo proporcionado por un extraordinario uso de la luz y del color, que acentúa el dinamismo de las figuras dispuestas en actitudes violentas y confrontadas. Para Morales, Maella se inspiró en los grabados italianos de batallas y en las composiciones de Lucas Jordán. La última composición de esta serie es el *Sitio de Tarifa* (fig.1). Para representar esta acontecimiento Maella escoge el momento en que el infante don Juan, aliado de Ibn Yacub, acompañado por las tropas benimeris, amenaza con matar al hijo de Alonso Pérez de Guzmán, alcaide de Tarifa, llamado Per Alonso, si no entregaba la plaza. Don Alonso ante la amenaza arrojó su propio puñal para que su hijo fuese sacrificado antes que rendir la plaza.

Hacia 1791, Maella continuó la decoración de la Casita del Príncipe realizando los frescos del Salón



Fig. 1. Mariano Salvador Maella. *Sitio de Tarifa*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

de Marfiles, y el de el Salón de Retratos. En el primero ejecutó una composición mitológica que representaba a *Ganímedes llevado por el águila* o el *Rapto de Ganímedes*. Maella escogió el momento precisó en que Zeus convertido en águila rapta al joven troyano para llevarlo al Olimpo y convertirlo en su copero. Y en el techo del Salón de Retratos realizó una *Alegoría de la Paz*, que aparece personificada mediante la figura de una matrona que sostiene en su mano derecha un ramo de olivo y en la izquierda una figurita que representa al a diosa griega de la Sabiduría, Palas Atenea, mientras a sus pies un genio porta el cuerno de la Abundancia, del que surgen los frutos que la paz conlleva.

²⁷ Algunos autores la han relacionado erróneamente con la Batalla de Clavijo, lo que actualmente en base a los estudios iconográficos de esta composición debe rechazarse, pues no aparece el apóstol Santiago y sí una gran Cruz portada por ángeles, a la que se encomendaron el rey Alfonso VIII de Castilla y sus aliados. Morales y Marín (1996), pp. 146-147.

²⁸ Tradicionalmente se ha denominado a este lienzo como la *Victoria de las Navas de Tolosa*, pero en base al memorial que en 1795 alza Maella al monarca, sabemos que en realidad se trata de la Batalla del Salado. APRM: *Memorial 1795*. "(...)En 88, por igual Orden pintó en la Casa de Campo del Escorial los dos techos de las escaleras y otros dos techitos. Y además, seis Quadros que representan la Batalla del Salado, la de las Navas, el Sitio de Tarifa, el sitio, la toma y la entrega de Mahon". Morales y Marín (1996), p. 306. Título recogido por Orellana y el barón de Alcahalí. Orellana (ed. 1967), p. 573; Alcahalí, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p. 193.

Ese mismo año, completó la serie de batallas, con tres lienzos que representaban el sitio, toma y entrega del Castillo de San Felipe en el puerto de la isla de Mahón, que se situarían en las paredes de la escalera de la Casita, y que se presentaban como alegoría del poder de la monarquía española bajo el reinado de Carlos III, y su victoria sobre los ingleses, y al situarlas junto a la serie de la Reconquista, venían a significar el paralelismo de dos hechos históricos, que en principio nada tienen que ver entre sí, pero que al complementarse ofrecen una lectura global mostrando la potencia histórica de dicha institución. Elevando la guerra de recuperación de la isla de Menorca por Carlos III a una gesta comparable a la reconquista cristiana. Lo que aparece ratificado en la bóveda que decora la escalera y donde la personificación de España con el escudo del reinado de Carlos III es acompañado por una Victoria.

Este acontecimiento tuvo lugar en 1782, cuando las tropas mandadas por el duque de Crillon, el conde O'Reilly y Buenaventura Moreno, junto a tropas de infantería francesa comandadas por el barón Falkenhain, desembarcaron, el 19 de agosto de 1781 en la ciudad de Mahón y pusieron sitio al castillo de San Felipe, donde se había atrincherado el general inglés Murria, comandante de la isla, y que finalmente, el 5 de febrero de 1782, sería recuperado por los españoles²⁹.

La escena muestra el momento en que los soldados desembarcan en el puerto de Mahón. Una vista general de la bahía de Mahón recoge al fondo un galeón español desde el que los soldados se acercan al puerto en pequeñas barcas, y en primer término desde una de estas embarcaciones los soldados se disponen a desembarcar, acercándose al grupo principal, en que los comandantes españoles comienzan a planear la estrategia de ataque. En el siguiente lienzo *Vista de la toma del castillo de San Felipe en el Puerto de Mahón*, se muestra, de nuevo, una panorámica de la bahía, pero, con el castillo de San Felipe al fondo, mientras en primer término aparecen las tropas españolas atrincheradas en la Batería de la Mola con los cañones listos para disparar. Por último, esta serie finaliza con la *Entrega del Castillo de San Felipe en la isla de Mahón*, muestra el momento de la rendición, según la forma tradicional de representación de estos temas. Aparecen los dos bandos confrontados compositivamente, y en el centro sus dirigentes, Buenaventura Moreno, por la parte es-

pañola, y el general Murria por la inglesa, centralizan la escena con su acto de estrecharse la mano como símbolo de claudicación y victoria.

Al parecer, con posterioridad a 1795, pues no aparecen en el *Memorial* de ese año, Maella realizó dos lienzos más para completar la serie de batallas que decoraban las escaleras de la Casa de Campo del Príncipe de El Escorial, y de las que desconocemos sus asuntos iconográficos. La primera representa un grupo de *Guerreros en marcha*, representando a la infantería española que avanza hacia el combate, precedida por el abanderado que enarbola el peón con las insignias reales, y, el segundo, representa a un *Grupo de artilleros disparando sus cañones*, composición más estática que la anterior, muestra un aspecto parcial de la batalla, el momento en que se disparan los cañones desde la Batería de la Mola durante el sitio al castillo de San Felipe de Mahón.

Junto a la decoración realizada por Mariano Salvador Maella a finales del siglo XVIII en la Casita del Príncipe, encontramos en ella obras de otros pintores valencianos. A diferencia de las obras de Maella, ideadas según un programa iconográfico y compositivo adecuado a su lugar de destino, son colocados en la Casita a posteriori, como un hecho secundario. Se trata de obras realizadas por dos pintores valencianos, Miguel Parra y José López Enguidanos, que realizan estas obras durante su servicio como pintores de cámara, y parte de las obras con las que el maestro valenciano Benito Espinós obsequió a los monarcas. Estos cuadros pasaron a decorar la Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial junto a obras del siglo anterior, como las realizadas por Maella, obedeciendo a un patrón decorativo más que iconográfico. Así junto al programa de clara simbología que había ideado Maella, a partir del ochocientos prima un gusto por la pintura decorativa. Por ello, nos atrevemos a decir que de acuerdo al gusto más aburguesado del XIX, los cuadros de Parra, Espinós, y López Enguidanos son colocados en la casita como un elemento decorativo más, y no se trata, por tanto, de obras creadas a propósito para rellenar el hueco exacto de las paredes

²⁹ La isla sería de nuevo perdida en 1798, y permaneció en manos inglesas hasta 1802, momento en que en virtud del tratado de Amiens fue restituida a la soberanía española.

conforme a un programa iconográfico concreto, sino que fueron llevadas allí con posterioridad.

Estas obras, especialmente las de Parra y Espinós son de una extraordinaria calidad. No en balde son reconocidos como dos de los pintores de flores más importantes de la Escuela Valenciana. La relación de Benito Espinós (1748-1818) con la corte comienza pronto. En su época de formación en la Real Fábrica de seda, oro y plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, bajo las enseñanzas de los franceses, Lamy, Georget y Sauvan, en 1783, el conde de Floridablanca le encargó que realizara un diseño para una colcha que Carlos III quería regalar a la reina de Portugal, lo que, en opinión de López Terrada³⁰, indica que sus trabajos y diseños ya eran conocidos en la Corte. Posteriormente, pasó a la Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de San Carlos, de Valencia, creada en 1784, llegando a ocupar el cargo de director de dicho estudio. Espinós continuó recibiendo encargos de la corte. Concretamente en 1788, Francisco Pérez Bayer le encomendó la realización de un cobertor para la festividad del día de la Asunción. Ese mismo año, el pintor valenciano viaja hasta la Corte para entregar cinco floreros al príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y, de nuevo, en 1802 volvió a Madrid para entregar al ya monarca Carlos IV seis floreros más. Por último, en 1814, Espinós entregó personalmente a Fernando VII, dos floreros, uno sobre tabla y otro sobre vidrio, durante su visita a la Real Academia de San Carlos, una vez instaurado en el trono.

Según Salvador Aldana, es posible que fuera el propio Pérez Bayer el que aconsejase a Espinós a obsequiar a los monarcas con algunas de sus obras, aunque en opinión de Jordan y Cherry, estos regalos reiterados se debían a la aspiración de este pintor por buscar el favor real y el patronazgo de nobles y coleccionistas con influencias en la Corte, por lo que siguiendo la costumbre del siglo XVIII, trató de asegurarse el apoyo del monarca mediante el regalo de cuadros³¹.

De los trece cuadros de flores de Espinós que, en 1814, con que contaba la colección real, en la Casita del Príncipe de El Escorial se conservan dos guirnaldas y un jarrón fechado en 1813³². Estas obras pertenecen a dos de los cuatro grandes grupos en que la profesora López Terrada divide las composiciones de flores de la Escuela valenciana.³³

La representación de flores o plantas ornamentales en guirnaldas o coronas, que en su centro contienen una representación, tienen su origen en la pintura flamenca, y se desarrollará en amplitud, durante el siglo XVII, por pintores como Juan van der Hamen, Arellano o Enrique Ponce. Esta tipología de guirnaldas seguirá cultivándose en el siglo XVIII y XIX, aunque con ciertos cambios. Se abandonan las representaciones religiosas, utilizadas en los siglos anteriores, que los pintores académicos valencianos sustituirán por escenas mitológicas y

³⁰ López Terrada (2001), pp. 208-212. Los dibujos que Espinós realizó para la colcha de la reina de Portugal, y que entregó junto a los dibujos que exigían las bases del concurso de la Academia valenciana en 1783: "un estudio completo de flores variadas, copiadas del natural, pintadas al óleo, o de pastel o coloridas a aguadas adaptables a los tejidos, y un dibujo de un casulla, estola, manípulo, cubrecáliz y bolsa para las festividades de la Virgen, con expresión de alguno de sus atributos, con todos sus matices coloridos sobre papel, y las flores imitando las naturales", se hallan en el Museo de Bellas Artes, de Valencia. Espinós, A.: "Dibujos de flores aplicados al tejido en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos". En: *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, 1997, pp. 199-213; Aldana, S.: *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia, 1970, pp. 237-238, n° 105-127.

³¹ Aldana (1970), p. 173; Jordan, W. B.; Cherry, P.: *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Londres, 1995, pp. 169-170; López Terrada (2001), pp. 210-211.

³² Juan J. Luna en *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid, 1993, recoge el *Inventario de los cuadros y obras de escultura existentes en este RI Palacio de Madrid*. En él aparecen citadas algunas obras de Espinós en las colecciones reales. Dos *Guirnaldas de flores*, con el n° de inventario 379 y 393, que se encontraban en el "Gabinete de maquinas de física y óptica", que ya no se hallan en su emplazamiento original. También se conocen otros tres lienzos de flores en el Palacio de la Quinta, y los de la Casita del Príncipe de El Escorial. El resto de cuadros de Espinós que estaban en las colecciones reales son, actualmente, muy difíciles de localizar. En el catálogo del Museo del Prado realizado por Madrazo en 1872 figuraban nueve lienzos de flores procedentes de las colecciones reales. De estos sólo se conservan seis (uno de los floreros (54 x 73 cm) no ha podido ser todavía identificado, y otros dos desaparecieron durante la II Guerra Mundial, de su depósito en la Embajada de España en Viena y en Berlín (éste destruido). De los seis lienzos que conserva el Prado, sólo dos se encuentran en el Museo, el resto se halla en depósito. López Terrada (2001), pp. 211-212.

³³ López Terrada (2001), p. 153. Sus estudios sobre los lienzos de flores realizados por los pintores formados en la Academia valenciana le han permitido, a través del análisis de sus características principales, establecer cuatro grandes grupos compositivos: los óleos concebidos como estudios del natural, las guirnaldas o coronas de flores, los cestos, ramos y floreros representados en un paisaje y los floreros en un sentido estricto.



Fig. 2. Benito Espinós. *Guirnalda de Flores*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

alegorías. Este es el caso de las *Guirnalda de flores* de Espinós (fig.2), realizadas hacia 1813, que se conservan en El Escorial. La corona de flores encierra en su interior una escena alegórica en grisalla, dando la sensación de relieve esculpido, donde aparecen un grupo de *putti* o niños desnudos, utilizados desde la Antigüedad como motivos decorativos. El último lienzo de Espinós que se conserva en El Escorial es un *Florero*. Estas composiciones se disponen sobre un fondo neutro, generalmente, aunque a veces puede insinuarse de forma imprecisa un fondo de paisaje³⁴. Estas composiciones de flores poco tenían que ver con el objetivo ilustrado que iluminó la creación de la Escuela de flores en el ámbito académico, y de la que, en Valencia, Espinós fue director. Estas composiciones demuestran como la pintura de flores abandona el objetivo "útil" de servir a la industria, especialmente a la sedera, para su aplicación en los tejidos, por una pintura más decorativa, lo que demuestra el cambio de pensamiento que se produce en el XIX³⁵.



Fig. 3. Miguel Parra. *Florero en un jardín*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

Este gusto por la pintura de flores se hace patente en las composiciones que se conservan del pintor de cámara Miguel Parra. Este pintor valenciano consigue su nombramiento como Pintor honorario de

³⁴ Benito Espinós alcanzó gran fama como pintor de flores precisamente por sus composiciones en floreros. El más conocido es el *Florero*, que realizó en 1783, conservado en el Museo de Valencia, y que como indican Jordan y Cherry (1995), p. 168, no se trata de una copia del natural sino de un "florero de invención", cuyo objetivo era ofrecer una imagen idealizada de la naturaleza, que aspirase a la perfección.

³⁵ Como indica López Terrada (2001), p. 211, no parece casual que un año después, en 1789, de que Espinós obsequiase al príncipe de Asturias con cinco floreros, Manuel Monfort le acusara de despreciar y abandonar el fin práctico de la enseñanza que impartía, abandonando la aplicación de tejidos por la pintura de flores.



Fig. 4. Miguel Parra. *Florero en un jardín*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

Cámara en 1814³⁶, por su cuadro *La entrada de Fernando VII en España por lo Pirineos catalanes*, serie de entradas triunfales que completará con posterioridad. Pronto su formación en la Sala de Flores de la Academia de San Carlos de Valencia le valió la protección de la reina, que le encomendó la realización de numerosos cuadros de flores³⁷.

De su labor como pintor de flores al servicio de los monarcas destacan las grandes composiciones que realizó para la corte y que se conservan en el Palacio de San Ildefonso y en la Casita del Príncipe de El Escorial. Estos últimos son sus obras compositivas de mayor complejidad y perfección técnica, destacando por su calidad de entre toda la Escuela Valenciana de Flores. Se trata de dos *Floreros en un jardín* (Fig. 3,4), un *Cesto de flores en un jardín* (Fig.5), un *Florero y cesto de flores en un jardín* (Fig.6) y un

Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia (Fig.7). Cuadros que debieron ser realizados en 1822 para la colección de la reina.

Los primeros cuatro lienzos de flores, mencionados, fueron realizados, según se recoge en la documentación conservada en Archivo de Palacio Real, en 1822, y posteriormente se colocaron en cuatro sobrepuestas del Real Sitio de la Casita del Príncipe de El Escorial, en el zaguán de entrada³⁸. El quinto cuadro que se conserva, *Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia*, fue realizado con posterioridad, no antes de 1838, probablemente en 1839 por encargo directo de la reina³⁹. Este encargo

³⁶ El nombramiento lo obtuvo por un lienzo que representaba la entrada triunfal de Fernando VII en España a su vuelta en 1814. Según el oficio enviado por Parra a la Academia de San Carlos desde Madrid, el nombramiento como pintor honorario de cámara se debió a su cuadro "La entrada del Rey Nuestro Señor en España por los Pirineos de Cataluña" 1815, febrero 1. Valencia. Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias (1813-1821)*. Esta serie de cuadros se completó, posteriormente, con otras dos *Entradas triunfales de Fernando VII*, que se encuentran en el Palacio Real, de Madrid, y otra en el Palacio de San Ildefonso.

³⁷ Tal y como demuestra el *Memorial* que en 13 de abril de 1818 eleva Parra al rey: "Dn Miguel Parra Pintor Honorario de Cámara de V.M. con el mayor acatamiento y veneración expone: que á consecuencia de haber merecido la Soberana aprobación los cuadros de su mano que representan el paso de V. M. por el Fluvia y entrada en Valencia á su feliz cuanto deseado regreso al trono, se dignó la Rl munificencia agraciarse con una pension de 600 ducados, interin continuaba los demas hasta la llegada á esta Corte.

Desde aquella epoca se ha ocupado con el mayor placer en objetos tan interesantes, y acaba de lograr la incomparable dicha de que el cuadro de la entrada de V.M. en Zaragoza, haya obtenido la Rl aceptación, como tambien el florero que al mismo tiempo ha presentado. (...) comprometido á pintar los tres cuadros que faltan del paso de V.M. por Sn Felipe, Chinchilla y entrada a Madrid, con los 3 floreros iguales al último (...)" . Archivo Palacio Real. Madrid. *Expediente Personal. Miguel Parra*.

³⁸ Una memoria de 1841 de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio. El "Bayle general" recoge que: "en 1822 se le mandó formar y formó los floreros que estaban colocados en las cuatro sobrepuestas del Real Sitio del Escorial". Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. Miguel Parra*.

³⁹ En este mismo documento se recoge que "en 30 de Octe. del 1838 avisó el Bayle de Valencia que el propio Parra había remitido á su hermano Político D. Vicente Lopez dos pinturas correspondientes a aquel año para S. M., y el Dn Vicente López (...) aviso que los había entregado á la soberana, y había quedado muy satisfecha, manifestandole su Real voluntad de que en los cuadros que Parra pintase en el año siguiente introdugese en uno de ellos la vista del Real Palacio del Real" . Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. Miguel Parra*.



Fig. 5. Miguel Parra. *Cesto de flores en un jardín*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

consistía en que uno de los cuadros que debía enviar anualmente Miguel Parra, concretamente entre los que debía entregar en 1839, realizase uno en el que introdujese "la vista del Real Palacio del Real". Se trata sin duda del lienzo mencionado más arriba, el cual muestra un jarrón de flores ante un fondo en el que se observa el Palacio Real con los jardines del Real de Valencia⁴⁰. Este cuadro situado en el Gabinete de la Reina es de dimensiones diferentes a las otras cuatro composiciones del zaguán de entrada⁴¹, lo que indica que se trata de dos encargos diferentes.

Lo más extraño de esta composición es, sin duda, el escenario escogido. El fondo reproduce la fachada del Palacio Real, destruido en 1811, y del colegio de San Pío V, de Valencia, unidos ambos edificios



Fig. 6. Miguel Parra. *Florero y cesto de flores en un jardín*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

por los famosos jardines de palacio o del Real, frente a los que se sitúa un complejo florero. La importancia de este cuadro la determina el constituir uno de los pocos documentos gráficos que representan vistas del desaparecido palacio valenciano. Este

⁴⁰ Además de citarse el Real Palacio del Real, como era conocido este Palacio en Valencia –el lugar que ocupó aún hoy continúa llamándose Jardines del Real–, el cuadro que se cita en el documento de Palacio Real se trata sin duda del florero ante una vista del Palacio Real de Valencia, pues desde 1816, Miguel Parra se encontraba ausente de la corte, y desde Valencia –donde estaba al cuidado de su familia– remitía sus obras a través de su cuñado Vicente López y de sus asuntos en la Corte se encargaba su sobrino Bernardo López, como apoderado.

⁴¹ Mide 90 x 75 cm, a diferencia de los cuatro que se hallan en el zaguán de entrada que miden 156 x 101 cm., a excepción del *Cesto de flores en un jardín* que mide 196 x 161 cm.



Fig. 7. Miguel Parra. *Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia*. Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

edificio fue destruido en 1811, durante la Guerra de la Independencia, por lo que Parra debió valerse, para realizar este lienzo, de algún grabado anterior⁴².

Este cuadro, junto a las restantes cuatro composiciones de El Escorial pertenecen al grupo de ramos, cestos y floreros representados en un paisaje. Esta composición es dependiente de los modelos seiscentistas de Juan Arellano o Bartolomé Pérez, aunque con diferencias. En el siglo XIX el asunto se complica, se sigue utilizando este tipo de composición en el que las flores se desbordan de los recipientes que las contienen y se esparcen por el suelo, añadiendo paisajes o jardines cuyo protagonismo adquiere cada vez más relevancia en estas escenas⁴³.

Este es el caso de los cuadros de Miguel Parra. Entre los lienzos más sencillos compositivamente se encuentran el *Florero en un jardín* y el *Florero y cesto de flores en un jardín*. En el primero observamos un jarrón de flores situado sobre una bella fuente sobre la que se esparcen las flores caídas, introduciendo un sentido romántico a la composición, incrementada por el juego de luces que crea el agua que emerge del surtidor, una cabeza coronada de laurel, motivo decorativo inspirado en la Antigüedad clásica. Al fondo se deja intuir la presencia de un jardín apenas apuntado por las hojas de una pita. En el segundo priman los elementos naturales, eliminando toda presencia arquitectónica. Es la obra de espíritu más romántico de Parra, no sólo por el tratamiento aparentemente desordenado de la composición, sino por el juego de sombras y luces que destacan el colorido

de las flores. En esta escena aparece, en un primer término y sombreado, un florero que se levanta sobre un pedestal, mientras que el cesto de flores del segundo término irrumpe ante nuestra vista con su brillante colorido iluminado violentamente por la luz del sol, ambos dispuestos ante un frondoso jardín donde se observa un arbustivo viburno con sus bolas de nieve, pitas, y árboles que cierran la composición.

Algo más complejos son el otro *Florero en un jardín* y el *Cesto de flores en un jardín*. En el primero se juega de nuevo con los contrastes lumínicos, dejando en primer término un florero sobre pedestal, para luego destacar el colorido de las flores que aparecen esparcidas sobre un torso femenino que se alza sobre un gran pedestal aristado al modo de las columnas clásicas. El último, es de una gran belleza compositiva, sobre un alto pedestal aparece una gran cesta de flores que se alza frente a un frondoso jardín boscoso, y frente a una gran fuente cuya plataforma avenerada sostiene un putti que cabalga a los loños de un delfín que vierte en cascada un salto de agua. Las composiciones de Parra alcanzaron gran prestigio en la corte y sus obras fueron muy demandadas por la reina M^a Cristina, que se interesó en crear una colección de cuadros de este artista, tal y como consta en la documentación de Palacio en 1841⁴⁴.

⁴² Junto con la vista de Palacio Real, de Valencia, proporcionada por el florero de Miguel Parra, se conocen otras obras que pudieron servirle de inspiración. Se conoce un grabado de Carlos Francia que representa la célebre naumaquia de 1755 y en cuya franja inferior aparece una vista del palacio, o la esquemática vista del conjunto de Palacio y Colegio de San Pío V que nos ofrece la estampa, dibujada por José Vergara y grabada por Vicente Galcerán para el libro del P. Serrano, y la estampa de los hermanos Antonio y Pedro Vicente Rodríguez, realizados todos con anterioridad a 1811. Aunque hay que destacar que todos ellos son deudores del dibujo incluido en el plano del Padre Tosca, quien intervino en una inspección técnica realizada en 1714 a dicho palacio, decretando, por aquel entonces, ya su estado ruinoso.

⁴³ López Terrada (2001), pp. 155-156.

⁴⁴ En la *Memoria* de 1841 levantada por Intendencia sobre las obras entregadas por Parra consta que: "en el año anterior remitió el mismo Parra dos cuadros por conducto de Dn. Vicente López, quien los presentó á esta intendencia, y se mandó al Alcayde Principal de Palacio en 24 de Febrero de 1841 que los recogiera y uniese a las remesas de años anteriores para formar una colección del Artista Dn. Miguel Parra, y como el mencionado Alcayde manifestase que ademas de los cuadros que se le entregaron en esta Intendencia, había recibido otros dos del

En esta casita también se encuentran dos bodegones del pintor valenciano José López Enguídanos, nombrado pintor de cámara en 1806 falleciendo poco después en 7 de agosto de 1812⁴⁵. De esta época al servicio de los monarcas se conservan los dos bodegones que se encuentran en la Sala de la Torre y en el Salón Encarnado de la Casita del Príncipe de El Escorial⁴⁶. Este pintor, formado en la Academia de San Fernando⁴⁷, se distinguió por sus bodegones, que además de los de El Escorial, se pueden citar otros en la Academia de San Fernando y en colecciones particulares, lo que demuestra que su obra fue muy apreciada en su época, a pesar que Cavestany considera que sus cuadros de este género son "discretos de composición y colorido, aunque adolecen de cierta rigidez o acartonamiento"⁴⁸.

LAS VISTAS DE MARIANO SÁNCHEZ EN LA CASITA DEL INFANTE DE EL ESCORIAL

La Casita de Arriba o del Infante dedicada a don Gabriel también se decoró con pinturas y objetos artísticos de finales del siglo XVIII y del XIX, aunque de manera menos profusa que la Casita de abajo o del Príncipe. Entre las obras que allí se encuentran, para nuestro estudio, es interesante destacar las vistas del pintor valenciano, y pintor de cámara desde 1796, Mariano Sánchez⁴⁹. En este lugar aparecen las vistas del *Cabo de San Antonio por el Este*, la *Torre de Pexayres y Puerto Pi en Palma de Mallorca*, *El puerto de San Vicente de la Barquera* (fig.8), una *Vista de Alicante*, que en la actualidad se encuentran en el Salón Central, y otra de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar.

Corresponden al encargo que en 1781 el futuro Carlos IV, siendo aún Príncipe de Asturias encarga al pintor Mariano Sánchez⁵⁰. El trabajo encomendado consistía en la compilación de una serie de vistas de puertos españoles, comenzando su labor en Cádiz. En 14 de mayo de 1782, deseoso por complacer al futuro monarca, había concluido las vistas del puerto gaditano. El príncipe de Asturias debió quedar complacido, pues al poco le ordena levantar las vistas de Gibraltar⁵¹, y el 14 de noviembre de 1784 se hallaba levantando las vistas de Sevilla.

En 1785, el 19 de febrero recibe otra disposición del ministerio de Estado de partir hacia Málaga para

sacar las vistas de esta ciudad y del litoral mediterráneo hasta Alicante, que realizaría desde febrero

propio autor de orden de S.M. la Reyna Gobernadora, le había sido necesario construir cuatro marcos, cuyo importe era de 12 rs". Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. Miguel Parra*. A parte de los lienzos de flores que se conservan en la Casita del Príncipe de El Escorial, se conserva otro *Florero* en el Palacio de San Ildefonso (92,5 x 71 cm), y se han perdido la pareja de floreros que se encontraba en el Museo del Prado hasta 1861.

⁴⁵ En el Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. José López Enguídanos*, consta que el 28 de octubre de 1806 "el Rey se ha servido nombrar Pintor de Cámara á Dn. Joseph López Enguídanos. Lo que de orden de S.M. participo á V. Exa, para su Inteligencia (...)", con un sueldo anual de quince mil reales desde 1808, sueldo que en ese año cobraban todos los pintores de cámara a excepción de Maella que cobraba cincuenta mil, de Juan Duque y Mariano Sánchez con siete mil doscientos, y de Agustín Esteve que sólo percibía seis mil reales.

⁴⁶ De su mano también se conserva en el almacén de pintura (Peine 3, Sala 1, Oficio de Tapicerías), en el Palacio Real de Madrid se conserva el retrato de un obispo (137 x 82 cm.)

⁴⁷ Donde consiguió premios en 1781 y 1784.

⁴⁸ Cavestany, J.: *Floreros y bodegones en la Pintura Española*. Madrid, 1936-1940, p. 101. Este artista destacó también en el grabado, especialmente por sus láminas para la edición del *Quijote* de 1797, publicada por Quintana, y que en opinión de Cavestany son mejores que sus lienzos.

⁴⁹ Sánchez Cantón, F. J.: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones". *BSEE*, 1916, pp. 214-215. En 1792 comienza a pedir los honores de Cámara, que, tras continuas instancias y recomendaciones, consigue el 21 de Junio de 1796, estando ya en el trono su principal mecenas el ya rey Carlos IV. En 25 de julio de 1800 pide ser nombrado Maestro de diseño del Príncipe, y en diciembre del mismo año una ayuda económica para comprar un uniforme acorde a su estatus en la corte. Como indica Sánchez Cantón fue un "postulante eterno", como demuestra que en julio de 1802 Carlos IV, cansado de sus continuas peticiones, a su petición de que se autorice a vivir donde le plazca, pues estaba sin trabajo, al margen del memorial remitido, de su puño y letra, escribió "No se le conteste". Sus peticiones continúan tras la reposición en el trono de Fernando VII, exigiendo el pago del salario que debido a la Guerra de la Independencia dejó de percibir, para finalmente el 29 de agosto de 1815 escribir que "deseoso de demostrar el afecto que tiene á V. R. M., desea se digne recibir benignamente e el donativo del sueldo de su asignación de siete mil doscientos reales por razón de su empleo, que no ha percibido desde primero de diciembre de 1807 hasta ultimo de abril de 1814, cuyo importe asciende á cuarenta y seis mil rs. en metálico por lo que suplica de V. M. humildemente, su real Piedad se digne a admitir dicho donativo de un criado que ama á V.M.". Archivo de Palacio real. *Expediente Personal. Mariano Sánchez*. Este pintoresco personaje murió el 8 de marzo de 1822, siendo muy anciano.

⁵⁰ En esta fecha se incorpora a la nómina de pintores al servicio de Carlos III, con la asignación de un estipendio de 7. 200 reales vellón.

⁵¹ El interés por levantar las vistas del Peñón de Gibraltar se veía justificado por la guerra contra Inglaterra, y el bloqueo y sitio que Carlos III había impuesto a esa plaza desde 1779.

hasta noviembre de ese mismo año, dándolas por finalizadas en 1787. En octubre de ese año se instala en una fonda de El Escorial a la espera de una audiencia con el Príncipe de Asturias para exhibir sus recientes obras. No cabe la menor duda de que éstas fueron del agrado del comitente o mecenas, pues se le volvieron a encargar otras composiciones, esta vez las “de todos los Puertos de la Costa del Principado de Cataluña, y la del reyno de Valencia, hasta Denia y Cabo de San Antonio”⁵², junto a las que, según consta en el *Memorial* que el pintor realiza en 1795⁵³, también realizó las “vistas de Islas adyacentes”, de las que se conservan las de Mallorca y Mahón en Patrimonio Nacional.

Los lienzos que, según consta en el *Memorial* de 1795, ya se encontraban en la Casita del Infante de El Escorial⁵⁴, corresponden a los dos últimos encargos: las vistas desde Málaga por todo el litoral mediterráneo hasta Alicante, las de los puertos de Cataluña, Valencia hasta Denia y Cabo de San Antonio, junto con las islas adyacentes: Mallorca y Mahón. Posiblemente en 1787, las panorámicas correspondientes al primer encargo se encontrasen ya situadas en El Escorial, donde Mariano Sánchez esperaba audiencia con el príncipe de Asturias, recibiendo finalmente su aprobación para ser colocadas en las casas de campo de este lugar, y el resto estarían colocadas a finales de 1788, momento en que termina el segundo encargo citado.

Esta serie realizada por Sánchez bajo mecenazgo del futuro Carlos IV corresponde al ideal ilustrado, enciclopédico, de reunir una compilación de vistas de puertos españoles, y tal y como indica José Manuel de la Mano: “la trascendencia de esta miscelánea de marinas se debe ponderar en el contexto del intenso mecenazgo artístico alimentado durante estos años por el futuro monarca, tanto en su dimensión de mecenas como de coleccionista”⁵⁵. Es indudable que esta iniciativa aparece claramente relacionada con el carácter ilustrado dominante en la corte española de fines del siglo XVIII.

Junto a ese carácter científico, documentalista de recoger con gran exactitud puertos, bahías, edificios, etc., se une una clara intencionalidad ornamental. Estas pinturas obedecían a una la doble función de documento gráfico y de adorno, como demuestra que se colocasen en una de las casitas de El Escorial concebidas como lugar de descanso y placer⁵⁶.

Sin embargo, a pesar de que este tipo de composiciones que se ponen de moda en el siglo XVIII, presentan un importante sello científico, no por ello carecían de ciertas connotaciones simbólicas o

⁵² En este encargo Mariano Sánchez no realizó las vistas portuarias de su ciudad natal, Valencia. Casualmente ese mismo año, en 1787, Antonio Carnicero se encuentra levantando panorámicas en esa tierra –sus vistas de Sagunto aparecen fechadas ese año–. Este hecho lo ratifica el propio Sánchez en una carta fechada en Granada el 9 de marzo de 1803 dirigida al marqués de Ariza y Estepa, en la que exponía que por “no aberser levantado las vistas de Valencia, en la colección que tengo hecha de todo el reyno, si S.M. ha visto algunas dignas de su Rl. agrado, cuando estuvo a onrarla con su Rl. persona, pasase para levantarlas tanto de la ciudad, como de sus inmediaciones, a fin de que quede enteramente concluida”. Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. Mariano Sánchez*.

⁵³ Memorial que presentó para pedir el nombramiento como pintor de cámara, que consiguió, un año después, en 1796. Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. Mariano Sánchez*.

⁵⁴ “En cuyo tiempo de los 14 años a presentado a S.M. setenta y dos cuadros, y se allan colocados de su Rl. orden en el Rl. Palacio de Madrid, y Rl. Casa de Campo de Sn. Lorenzo (...)”. Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal. Mariano Sánchez*.

⁵⁵ De la Mano (1998), p. 351. La relación de Mariano Sánchez con el futuro Carlos IV se remonta a 1767, cuando el valenciano realizó un san Carlos Borromeo para un oratorio portátil de los Príncipes de Asturias. Este pintor comenzó su vida profesional como miniaturista, y como apunta Orellana lleva una vida dura, pues para atraer el mecenazgo de algún noble o persona influyente en la corte obsequia con retratos a todos aquellos que cree que puedan ayudarle, consiguiendo finalmente entrar al servicio del monarca como miniaturista. Sobre esta faceta de Mariano Sánchez: Junquera, P.: “Miniaturas-retratos en el Palacio de Oriente”. *Reales Sitios*, 1971, n.º 27, pp. 12-24.

No deja de sorprender que, posteriormente, el príncipe de Asturias D. Carlos, contase con este artista miniaturista para realizar su colección de vistas españolas. Es posible que como indica José de la Mano, se deba a la coincidencia de que este pintor había fijado su residencia en Cádiz, la primera dirección del itinerario trazado, como demuestra el documento aportado por este investigador (1998), nota 13, p. 354: El 26 de abril de 1778 el conde de Floridablanca comunica al Gobernador del Consejo el pleito presentado por el gremio de doradores ante el Alcayde mayor de la ciudad contra: “Dn. Antonio Torrado, D. Mariano Sánchez, D. Torquato Cayon, D. Juan Ramírez de Arellano, y Pedro Laboria, profesores de las tres nobles artes Pintura, escultura y Arquitectura establecidos en Cádiz”. Archivo de la Academia de San Fernando, 12-13/1.

⁵⁶ Además de en El Escorial, procedentes de las colecciones reales se conservan varias vistas en el Museo del Prado, y en el Palacio Real. De gran interés es el catálogo realizado por Frédéric Quillet de las pinturas del Palacio Real de Madrid en los últimos años del reinado de Carlos IV, ofreciendo una visión de la exacta posición que ocupaban, de forma correlativa, las vistas de Sánchez en las paredes de la Biblioteca de Carlos IV. Quillet, F.: *Description des tableaux du Palais de S.M. C. Madrid*, 1809; Sancho, J.L. (1998), pp. 369-384.

alegóricas. No en balde se prefiere representar las vistas de Gibraltar, en esos momentos en contienda con los ingleses, o las islas de Mallorca y Menorca, esta última isla recientemente conquistada por la corona española, y que como apunta De la Mano "su protector ansiaba exhibir en su gabinete una imagen de ella"⁵⁷, como ostentación del poder de la monarquía frente a sus rivales, ahora potenciado por su alianza con Francia.

El gusto por las colecciones de vistas pueden establecerse en el momento en que Carlos III llega a la corte española y trae consigo a numerosos artistas italianos. Entre ellos debemos destacar la presencia de Pietro Fabris, con sus vistas de Nápoles y su bahía conservadas en La Granja, y el embarque de Carlos III en Nápoles. Sin embargo, la decisión del futuro Carlos IV por realizar esta colección, parece más directamente influido por un encargo de marinas o vistas de los puertos del litoral galo que en 1756 hace el monarca francés a Joseph Vernet, confiadas por el marqués de Marigny, del que se traen varios cuadros a España, para que sirvan, como apunta Barreno⁵⁸, de ejemplo o inspiración a los artistas que debían realizar dicho encargo, en este caso Mariano Sánchez.

El modelo de vista que se impone en la corte española del siglo XVIII corresponde a una clara

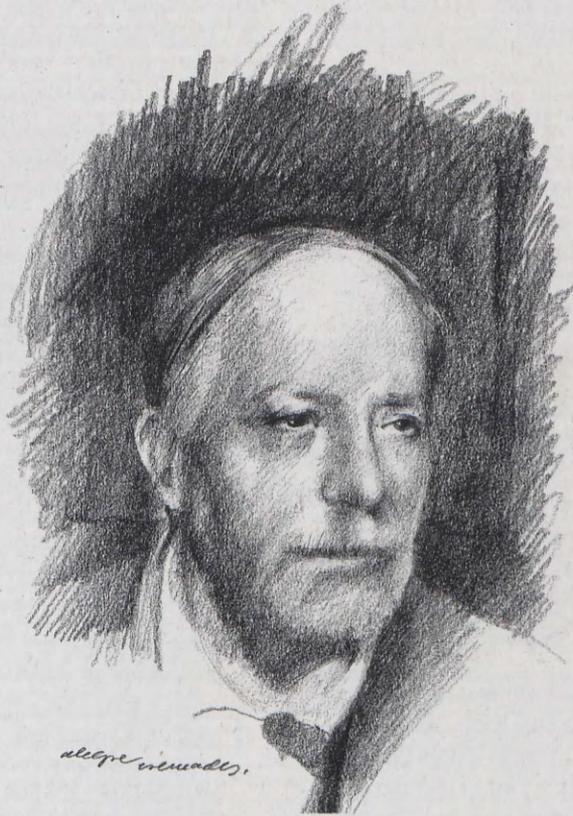
intencionalidad documental, se representan paisajes reflejados fielmente, reconocibles en sus más mínimos detalles, y en el que el pintor no se permite ninguna fantasía, sino que se basa en la reproducción exacta mediante la observación directa. Para ello Mariano Sánchez, al igual que muchos otros pintores que cultivaron este género, utilizó la cámara oscura para el diseño de sus telas, lo que pone de relieve el uso de instrumentos ópticos en la gestación de la obra de arte. La utilización de la cámara oscura le permitiría realizar toda una serie de bocetos, que podían unirse formando una panorámica, en el punto de origen, para, posteriormente, retocarlos o añadir detalles en Madrid, consiguiendo una serie de lienzos donde destaca una mera imitación de la naturaleza, representada de forma directa y empírica, no dejando nada a la imaginación, dejándolo todo en manos de la ciencia óptica, disciplina científica que se impuso con la Ilustración.

⁵⁷ No olvidemos que precisamente en la decoración de la Casita de El Príncipe de El Escorial, uno de los temas de batallas elegidos para decorar la escalera, según proyecto de Mariano Salvador Maella, es precisamente el sitio, toma y entrega de la ciudad de Mahón.

⁵⁸ Barreno (1977), p. 38. Aunque en opinión De la Mano (1998), p. 354, la transmisión e irradiación de estas innovadoras panorámicas portuarias vino más bien suscitada por la sencilla movilidad de las estampas levantadas por Lebas y Cochin.

UNA APROXIMACIÓN A LOS TRABAJOS ESCENOGRAFICOS DEL PINTOR Y ACADÉMICO RAFAEL BERENGUER Y CONDÉ (1822-1890)

E. M. ZURITA
CARMEN PINEDO



Retrato de Rafael Berenguer y Condé.
Lápiz sobre papel realizado por Alegre Cremades

RESUMEN

Rafael Berenguer y Condé (1822-1890), fue profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde enseñaba "Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación". Tuvo una intensa actividad en el campo de la pintura decorativa y religiosa. Como escenógrafo tomó parte en la obra "Un pacto con Satanás", una "comedia de magia" de Antonio María Ballester, representada en 1868 en el teatro Princesa, conocido entonces como Libertad. En 1876, pintó telones, y los primeros escenarios del Teatro Español de Alicante.

ABSTRACT

Rafael Berenguer y Condé (1822-1890) was professor and fellow of the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, where taught "Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación". He had an intense activity in the field of the decorative and religious painting. As scenographer, he took charge of the play "Un pacto con Satanás", a "comedia de magia" by Antonio María Ballester, represented in 1868 in the Princesa theatre, then known as the Libertad. In 1876, he painted the drop curtain, and the first sceneries of the Español theatre of Alicante.

El 16 de diciembre de 1822 nace, en la calle de Trinitarios nº 11 de la ciudad de Valencia¹, Rafael Berenguer y Condé, hijo del matrimonio formado por Sebastián Berenguer y Sirvent, natural de Muchamiel, y de Teresa Condé y Torres, de Burriana. Fue bautizado al día siguiente con los nombres de Rafael Valentín Esteban, siendo sus padrinos Manuel Alemany y Josefa Doménech. El bautizo tuvo lugar en la parroquia de San Esteban, lo que ha permitido que llegue a nuestros días su partida de bautismo².

De los diez hijos de los que tenemos constancia que tuvo el matrimonio³ solo vivían, según el padrón de 1837 cuatro: Teresa, Rafaela, Rafael y Sebastián⁴. Debió de tener importancia el hecho de que Sebastián padre fuera terciopelero para que tanto Rafael como su hermano Sebastián se dedicaran a trabajos artísticos⁵.

La familia cambió en repetidas ocasiones de residencia dentro de la ciudad⁶: en 1837 habitaba la casa nº 20 de la calle de la Traición (actualmente Entenza); al año siguiente se trasladó del cuartel de Serranos al del Mercado, pasando a ocupar los cuartos bajos de la casa situada en la calle de Caballeros nº 51, propiedad del hacendado don Francisco Dánvila y Maillent. En 1840 ocupará el entresuelo del mismo edificio, donde permanece hasta que en 1844 se traslada a la calle de la Carda nº 5 cuarto 2º.

El 15 de octubre de 1852, Rafael Berenguer contrae matrimonio en la iglesia de San Juan del Mercado –actualmente de los Santos Juanes– con María de las Mercedes Castillo y Valiente⁷, con la que tendrá cinco hijos⁸. La primogénita, María de los Desamparados Teresa, nacerá a principios de 1854; le seguirá Rafaela, que morirá de tifus con doce años, en 1868. El primer varón, Rafael, tampoco superará la infancia y morirá con un año de edad, en 1859. Los siguientes hijos del matrimonio, un nuevo Rafael, como el padre y el hermano fallecido, y Ana de Jesús, nacerán ya en la nueva residencia de la familia en la calle del Portal Nuevo, perteneciente a la parroquia de la Santa Cruz.

Tras una vida dedicada a la enseñanza Rafael hará testamento⁹ el verano en que su hermano Sebastián fallece. Dos años después, en 1888 morirá su última hermana, Rafaela, que, soltera, convivía con el matrimonio en el domicilio familiar –calle Marqués de

Busianos, nº 6, entresuelo–, domicilio en que, el 5 de enero de 1890, la muerte alcanzaría a Rafael Berenguer, una víctima más de la epidemia de gripe –trancazo o dengue en los periódicos de la época¹⁰– que asoló la ciudad el invierno de ese año¹¹.

Al producirse el óbito de Rafael solo sus dos hijos menores le sobrevivieron: Rafael y la benjamina Ana de Jesús, casada con el impresor José Ortega y Paredes. La mayor de los hermanos, María de los Desamparados Teresa, casada con Juan Vicente Gómez y Descalzo, había fallecido algunos años antes¹² dejando dos huérfanos: Juan Vicente y Encarnación, la menor de los cuales vivía todavía con los abuelos en el momento en que estos testaron.

Rafael tampoco sobreviviría demasiado tiempo a su padre, ya que moriría el mismo año¹³, dejando de su matrimonio con María Luisa Coloma Salavert otro huérfano, un nuevo Rafael¹⁴, que con el tiempo habría de seguir los pasos del abuelo en la enseñanza y práctica de la pintura.

¹ Archivo Histórico Municipal de Valencia, legajo nº 7.

² Archivo parroquial de San Esteban, Libro de bautismos, tomo 21, folio 185 vto.-186 vto., nº 166.

³ Ocho, según las partidas de bautismo del Archivo parroquial de San Esteban. Sin embargo, las dos hermanas mayores –Teresa y Rafaela– aparecen mencionadas en todos los padrones.

⁴ A.H.M.V., legajo nº 11.

⁵ María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia, 2001, pág. 192.

⁶ A.H.M.V., legajos nº 11, 13, 17, 20, 25, 29, 37 y 42.

⁷ *Ibid.*, Matrimonios 1852, nº 524.

⁸ *Ibid.*, Nacimientos: 11 de enero de 1854, 28 de enero 1856, 19 de octubre 1858. 18 de septiembre de 1860, 6 de enero 1864; Fallecidos: 26 de octubre de 1859, 17 de junio de 1868.

⁹ Archivo del Reino de Valencia, Protocolo de Manuel Atard. Folios (6069-6078), 2 de agosto de 1886.

¹⁰ *Almanaque de Las Provincias*, Valencia, 1890, págs. 36-37

¹¹ Partidas de defunción: nº 544, 10 de julio de 1886, nº 119, 8 de febrero de 1888 y nº 36, 5 de enero de 1890.

¹² Partida de defunción nº 679, 26 de julio de 1883.

¹³ Partida de defunción nº 140, 24 de julio de 1890 en la Villa de Paterna.

¹⁴ Partida de nacimiento nº 326, 18 de febrero de 1890.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DECORACIONES RELIGIOSAS Y PINTURA DECORATIVA

En 1838, Rafael declara por primera vez como profesión la de pintor, y su hermano pequeño, Sebastián, la de carpintero¹⁵ –Sebastián, más tarde, seguiría los pasos de su hermano Rafael, siendo alumno suyo durante el curso 1856-1857¹⁶-. En 1844 Rafael estaba ya libre del “servicio de las armas” que había realizado¹⁷, como su hermano haría después, en la 6ª compañía de artillería.

En 1846, Rafael participa en la exposición pública general patrocinada por la Sociedad Económica de Amigos del País, que tiene como escenario el claustro de la Real Casa de la Enseñanza, en la calle de la Sangre. Recibió un “oficio de gracia” por un dibujo realizado en perspectiva¹⁸. La Perspectiva no era una asignatura popular debido a los prejuicios todavía existentes, por parte de los artistas, hacia los temas científicos¹⁹. En el curso de 1845-46, solo había once alumnos matriculados en esta asignatura de la que era director desde 1843 el pintor escenógrafo Luis Téllez Girón y Belloch (1810-1878), pintor oficial de la Ciudad desde 1842 y autor de numerosos trabajos vinculados con las decoraciones efímeras.

Este tipo de trabajo, en el que era frecuente la presencia de escenógrafos teatrales, se desarrollaba en dos vertientes: por una parte, atendía a la ornamentación urbana requerida con motivo de la celebración de festividades laicas o religiosas; por otra, dentro de lo que Ráfols denomina “escenografía religiosa”²⁰, abordaba la realización de monumentos de Semana Santa, túmulos funerarios, perspectivas de altar, etc. En este sentido, Rafael Berenguer pintó en 1849 el monumento de Semana Santa para la iglesia del convento de monjas de Santa Catalina de Sena de Valencia. Manuel González Martí indica que pintó también el monumento de las Escuelas Pías de Valencia²¹.

En 1849 se produce una reforma por la que se establecen los Estudios Superiores de Dibujo, Pintura y Grabado, los Estudios Superiores de Maestros de Obra y los Estudios Elementales de Dibujo, y se decide el traslado de la Academia de Bellas Artes de San Carlos desde los locales que esta ocupaba en la Universidad, en la calle de la Nave, al

desamortizado convento del Carmen. La reforma comenzaría a aplicarse en el curso 1850-1851, y el traslado de la Academia a su nuevo emplazamiento, por retrasos en las obras de acondicionamiento, no se haría efectivo hasta diciembre de 1851²².

En 1850, primer año de la reforma, Rafael declara contar con estudios superiores²³. En este curso, se matricula en “Dibujo del natural y del antiguo”, asignatura impartida por Vicente Castelló y Amat, quien le dará la calificación de “mediano”. La misma nota obtendrá con Miguel Pou y Llovera en la asignatura de “Anatomía pictórica”, el curso siguiente, y, ya casado, en 1853 Luis Gonzaga del Valle le calificará con “sobresaliente” en “Teoría e Historia de las Bellas Artes”.

En enero de 1853, Rafael Berenguer opositó a la cátedra de “Dibujo lineal y de adorno”, que la muerte de José Romá había dejado vacante. El tribunal de censura lo propuso en segundo lugar dentro de la terna. El hecho de que en 1853 oposite a la cátedra de “Dibujo lineal y de adorno” y en 1854 a “Dibujo aplicado a las Artes y a la Fabricación”, junto con la circunstancia de ser hijo de terciopelero, nos hace pensar en la posibilidad de que en años anteriores hubiera sido alumno de José Romá, en la desaparecida sala de Flores y Ornatos.

En mayo de 1854 sale a concurso la plaza de profesor de “Dibujo Aplicado a las Artes y la Fabricación”, dotada con un sueldo de 6.000 reales. La oposición, realizada en la Real Academia de San Fernando de Madrid, consta de cuatro ejercicios: el primero consiste en hacer un dibujo adaptable a los tejidos

¹⁵ A.H.M.V., legajo nº 13.

¹⁶ A.R.A.S.C., legajo 77/6/4

¹⁷ A.H.M.V., legajo nº 42.

¹⁸ *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*, 1847, volumen IV, pág. 263 (citado por Vicente Roig Condolina, *Las Exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*, Valencia, 1994, pág. 64).

¹⁹ Maota Soldevilla Liaño, *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*, Valencia, 2000, pág. 58.

²⁰ J. F. Ráfols, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pág. 104.

²¹ Manuel González Martí, “Rafael Berenguer, ‘el Perspectivo’”, en *Oro de Ley*, Valencia, 31 de diciembre de 1928, pág. 238.

²² Ramón García Alcaraz, “La Academia de San Carlos de Valencia”, en el catálogo de la exposición *Muñoz Degraín*, Valencia, 1996, págs. 37-47.

²³ A.R.A.S.C., legajo nº 47/2/7.



Título de Catedrático de la asignatura de Dibujo aplicado a las Artes y la Fabricación concedido a Rafael Berenguer por el Ministerio de Fomento el 17 de abril de 1855

de seda, en un papel de raqueta; en el segundo, el opositor deberá representar las proyecciones y penetraciones de los cuerpos que determine el tribunal; en el tercero, realizará el dibujo de una máquina o de uno o varios de sus órganos, representados en proyecciones cilíndricas y cónicas; en el cuarto ejercicio responderá a las preguntas que formule el tribunal sobre la teoría de las diversas industrias, así como todas las materias propias de la asignatura que desea impartir²⁴. El 13 de diciembre de 1854²⁵, Rafael Berenguer ocupa ya la plaza de profesor, como recoge la revista *Las Bellas Artes*:

“Con el mayor placer anunciamos que el joven D. Rafael Berenguer y Conde, discípulo de la Real academia de S. Carlos, ha obtenido la plaza de profesor de *dibujo aplicado á las artes y á la fabricación*, que se hallaba vacante en la misma. Nos consta que sus actos en la oposición que acaba de hacer en Madrid ante la Real Academia de S. Fernando han sido lucidísimos, dejando completamente satisfechos á sus jueces, y dando una justa idea de la escuela donde ha recibido su instrucción. Reciba el Sr. Berenguer nuestra cordial enhorabuena, y se la damos también á los demás profesores, que tendrán en él un digno compañero, no solo por sus conocimientos, sino por sus prendas morales y su excelente carácter”²⁶.

Una Real Orden de 17 de abril de 1855 nombra a Rafael Berenguer catedrático de la asignatura de “Dibujo aplicado a las artes y fabricación” en la



Escena pintada al temple. Bóveda de la iglesia de Macastre (firmada en el ángulo inferior izquierdo)

Academia de Valencia²⁷. Dicha asignatura formaba parte de los Estudios Elementales de Dibujo desde la reforma de 1849. La nueva asignatura, según escribe Maota Soldevilla, “introduce una mayor especialización en la copia y aprendizaje de los detalles ornamentales históricos. La ampliación del número de referencias y la especialización en los modelos ornamentales históricos tiene como objeto reforzar la formación del buen gusto del alumnado (...). El cultivo del gusto, además de proporcionar a los alumnos un catálogo de formas reconocidas como de ‘buen gusto’, les proporciona el saber utilizar con acierto y decoro las distintas ornamentaciones según los correctos usos sancionados por la historia”²⁸.

²⁴ *Las Bellas Artes*, nº 5, mayo de 1854, pág. 48.

²⁵ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

²⁶ *Las Bellas Artes*, nº 12, diciembre de 1854, pág. 116.

²⁷ Título emitido por el Ministerio de Fomento el 22 de abril de 1855, documentado en la Real Academia de San Fernando de Madrid (leg, seg, 6-4/2), y actualmente en propiedad del pintor Juan de Ribera Berenguer Palau, biznieta de Rafael Berenguer y Condé.

²⁸ Maota Soldevilla, *op.cit.*, pág. 61.

Dedicado, asimismo, a la ornamentación religiosa permanente, Berenguer pintó en 1855 cinco cuadros al temple en la bóveda de la iglesia de Macastre²⁹. Actualmente solo se conservan cuatro. El compartimiento que ocupó el quinto lienzo se encuentra vacío, ya que este desapareció durante la contienda de 1936. La obra se describe, en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, dirigido por Felipe María Garín Ortiz de Taranco, del modo siguiente: "...recuadros en la bóveda decorados con pinturas que representan el Nacimiento, la Transfiguración, la Cena y la Ascensión de Cristo a los cielos, obras todas ellas de jugoso colorido y factura bien aceptable"³⁰. Como escultor, Rafael Berenguer realizó una estatua de la Virgen de los Dolores para la iglesia de la Sangre, de Valencia³¹ y, según Vicente Boix, una estatua de San Antonio Abad para la iglesia de Villarreal³².

Otra de las actividades habituales entre los escenógrafos era la pintura decorativa en domicilios particulares. Normalmente, la pintura al temple se destinaba a la sala, mientras que las paredes de las alcobas, el comedor y otras piezas solían pintarse de blanco. Entre los temas representados destacaban las arquitecturas ficticias, bajorrelieves imitados y "lejanas perspectivas con robusta balaustrada en primer término, sobre cuya baranda se veían grandes jarrones repletos de variadísimas flores, y a sus lados platos y bandejas con frutas"³³. Según González Martí, "fueron muchas las habitaciones suntuosas" que Rafael Berenguer "pintó ayudado por sus discípulos"³⁴.

El 14 de abril de 1855, en cumplimiento de lo dispuesto en la Real Orden de 12 de Diciembre de 1853, Berenguer fue nombrado vocal suplente, como profesor para formar parte del Consejo de disciplina³⁵.

Desde el 23 de julio de 1855 es director de la Escuela Luis Gonzaga del Valle, quien encarga a los profesores un listado de las necesidades materiales de sus aulas y sugerencias para su posible reforma. El informe presentado el 19 de septiembre de 1855 por Rafael Berenguer:

"solicita en primer lugar material docente específico para poder orientar su asignatura al correcto trazado y aplicación de los diferentes oficios. Esta asignatura al ser la más innovadora, respecto a sus contenidos, tenía que ser la que, por lógica, menos

material docente hubiese podido aprovechar de la enseñanza anterior. (...) esta asignatura será la única que introduzca una nueva orientación en los estudios que implanta la reforma de 1849, no porque sus métodos, la copia, y su objetivo, el aprendizaje del dibujo, sean innovadores, sino porque los modelos a copiar son específicamente modelos de ornamentación histórica, buscando la aplicación a los distintos oficios de los diversos estilos artísticos. Esta característica de la formación profesionalizada de la asignatura de Dibujo Aplicado a las Artes y a la Fabricación, considerada específica por la Academia, la convertirá en la última que cursen los alumnos artesanos. Pues era ella la que otorgaba la especialización según el oficio del estudiante. (...) De todas maneras, y aun partiendo de su condición de enseñanza específica, su objetivo docente no se apartaba del aprendizaje del dibujo y sus diferentes técnicas"³⁶.

En concreto, entre el material docente que la enseñanza de su asignatura requiere, Berenguer solicita pizarras, compases, lapiceros, cartabones, reglas, así como una "colección de sólidos, arreglados para demostrar prácticamente sus posiciones con respecto a los planos, sus trazas, e imágenes o proyecciones, penetraciones y desarrollo"³⁷. La asignatura se divide en 19 secciones: albañilería, marmolista, sastretería, alfarería, ebanistería, carpintería de mano, carpintería de llano y de armar, cerrajería ordinaria

²⁹ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

³⁰ *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, dirigido por Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Valencia, 1986, pág. 229. Estas pinturas son atribuidas erróneamente a José Brel y Giral.

³¹ *Ibíd.*

³² Vicente Boix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, pág. 19. También en el legajo de A.R.A.S.C. 905/3/50.

³³ Manuel González Martí, *op. cit.*, pág. 238.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

³⁶ Maota Soldevilla, *op. cit.*, pág. 63. Soldevilla atribuye por error este informe a Rafael Montesinos Ramiro, afirmando que, en esas fechas, era el encargado de la asignatura de "Dibujo aplicado a las artes y la fabricación", cuando era Rafael Berenguer quien ostentaba dicho cargo, así como el firmante del documento. Montesinos, por su parte, fue profesor de "Aritmética y Geometría de Dibujantes" desde 1850, de "Colorido y composición" desde 1861. *Vid.*, para más datos, Francisco Javier Delicado Martínez, "Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, págs. 89-98.

³⁷ A.R.A.S.C., legajo nº 77, carpeta 6.

y de fundición, mecánica, platería, cristalería, instrumentista, quincalla y hojalatería, talla, bordado, pintura de paredes, pintura de azulejos, vasijas y otros objetos de alfarería, pintura de tejidos y armería³⁸.

El 14 de octubre de 1859, el director de la escuela le encargó una sección de "Dibujo de figura" (nocturna), que desempeñó hasta últimos de abril de 1861³⁹. Nuevamente se le encomendó el 4 de mayo de 1860 la enseñanza del Dibujo y copia de flores naturales en los meses de mayo y junio, después de cerrados los estudios elementales, desempeñando este cargo hasta finales del año 1864⁴⁰. El 9 de Enero de 1864 fue nombrado en comisión para formar el Programa de ejercicios de oposición a la plaza vacante, en la Escuela de Valencia, de "Modelado y vaciado de Adorno"⁴¹.

Durante 1860, los alumnos de Rafael participan en la exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País: "Los alumnos de la clase de dibujo aplicado a las artes y la fabricación que dirige el señor Berenguer han presentado trabajos dignos de llamar la atención en el edificio del Carmen. Esa clase subsiste en la escuela de Bellas Artes de la capital a pesar de no constar en el reglamento, gracias al patriotismo de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Valencia"⁴².

Debido a la nueva organización dada a los estudios elementales, el 8 de junio de 1864, por Real Orden, Rafael Berenguer fue nombrado profesor de "Detalles de Arquitectura y Adorno", asignatura que en la escuela valenciana se denominaría segundo curso de Dibujo lineal. El 28 de Febrero de 1866 es nombrado por la Dirección General de Instrucción Pública Vocal y Secretario del Tribunal de censura para calificar los ejercicios de oposición a la Cátedra de "Dibujo lineal de adorno y de figura", vacante en el Instituto de Albacete⁴³. Fue nombrado igualmente vocal del Tribunal de censura para calificar los ejercicios de oposición a la Cátedra de "Dibujo" vacante en la Escuela Industrial de Alcoy, desempeñando el cargo de Secretario que le fue conferido por el Tribunal⁴⁴.

En enero de 1868, Berenguer sustituyó a José Bover, profesor de la cátedra de Artes Plásticas, mientras este estuvo enfermo⁴⁵. El 13 de Enero de 1868 se informa de que "los ayudantes de la escuela Don

Manuel González y Don José Brel y Giral asisten respectivamente a los Profesores de 1º y 2º año de Dibujo lineal D. Antonio Pertegas y D. Rafael Berenguer por disposición del director de la Escuela de Bellas Artes D. Francisco Hernandez"⁴⁶.

Para la instrucción que le fue confiada, escribió y publicó en 1869, un "tratadito inédito" con el epígrafe de "Enseñanza de Detalles de Arquitectura y Adorno, correspondiente al segundo curso de Dibujo lineal". En dicho tratado, procuró, en sus propias palabras, "metodizar un resumen de lecciones, que puestas al alcance de todas las capacidades pudieran dar una idea, aunque sucinta, del origen, estilo y carácter de la Arquitectura y Adorno, que en cierto modo y sin fatigar la memoria de los cursantes pudiera servirles de introducción para los estudios sucesivos"⁴⁷.

En 1873 redactó una "Hoja de méritos y servicios"⁴⁸. Este currículum resulta la principal fuente para el conocimiento de su labor académica, artística, y según él mismo, "literaria"⁴⁹. En él podemos leer, por ejemplo: "Es consignado en el presupuesto del Estado la suma necesaria para los ascensos reglamentarios y obtenida la debida clasificación por el consejo universitario de Madrid, se le asignan mil quinientas pesetas anuales de sueldo que disfruta de fondos provinciales y municipales. Entregándole nuevo Título cumpliendo con las formalidades prevenidas para este caso y acreditándole la posición en nueve de octubre de mil ochocientos setenta y tres"⁵⁰.

El 23 de enero de 1881 Rafael Berenguer obtuvo, por unanimidad, la medalla de "académico por pintura"⁵¹ que, años después, pasaría a Ignacio Pinazo Camarlench⁵². En marzo de 1886 solicitó que se le

³⁸ *Ibid.*

³⁹ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴⁰ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴¹ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴² *Diario Mercantil de Valencia*, 5 de octubre de 1860.

⁴³ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ A.R.A.S.C., legajo 79/2/97

⁴⁷ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ A.R.A.S.C., Libro de actas, Sesión del 23 de enero de 1881.

⁵² A.R.A.S.C., Libro de Individuos, sig. 57.



Oro de Ley

Núm. 305

31 Diciembre 1928

Decoración realizada por Rafael Berenguer para la comedia de magia *Un pacto con Satanás*

reemplazase en sus clases por enfermedad⁵³, siendo sustituido por Miguel Ramírez Bonet el 11 de marzo de 1888⁵⁴.

En 1868 comenzaron los trabajos escenográficos de Berenguer y Condé, de los que nos ocupamos a continuación.

UN PACTO CON SATANÁS

Según indica Manuel González Martí, el declive de la decoración pictórica de las viviendas, a raíz de la boga de los papeles pintados, y la nueva moda de reemplazar los telones que servían de fondo para los monumentos de Semana Santa por damascos y terciopelos, en la segunda mitad del siglo XIX, condujo a artistas como Rafael Berenguer a aplicar sus conocimientos perspectivos a la realización de

pinturas escenográficas para los teatros. En este campo, según el autor citado, Berenguer produjo "obras de un realismo maravilloso, eligiendo y planteando los datos según los cuales ha de desarrollarse la perspectiva con acierto de maestro"⁵⁵.

El primer trabajo teatral de Berenguer del que tenemos constancia tuvo lugar en 1868, cuando realizó trece decoraciones para la comedia de magia en tres actos, original de Antonio M. Ballester, *Un pacto con Satanás*. La obra se estrenó el 19 de diciembre de 1868 en el teatro de la Princesa, conocido entonces como teatro de la Libertad. En este mismo coliseo había trabajado como escenógrafo José Flores Vela, el cual, un año antes, había abandonado Valencia para trabajar en el teatro de Palma de Mallorca. Es curioso destacar, en este sentido, el hecho de que, en 1861, Rafael Berenguer y José Flores Vela fueran vecinos: el primero habitaba en el número 6 de la calle del Portal Nou, mientras que el segundo tenía su vivienda en el piso 4º del número 10 de la misma calle. En 1866, Berenguer ocupa el bajo de la calle Portal Nou, números 10-12, mientras que Flores Vela se traslada a la Portería del Carmen, número 11, 2ª habitación. Sin duda, ambos artistas se conocían, y no es extraño pensar que Flores Vela pudiera tener alguna relación con este primer encargo escenográfico de Berenguer en el coliseo de la Princesa.

Se trata de una encomienda importante. Las comedias de magia, uno de los géneros preferidos por el público, solían representarse en las épocas de mayor afluencia de espectadores al teatro, como la Navidad o las fechas anteriores a la Cuaresma. En estas comedias, el aparato escénico –decorado y maquinaria– ocupaba un papel protagonista. En esencia, como resumía un crítico en 1860, este tipo de comedias consistía, básicamente, en "una serie de escenas mas o menos graciosas, escritas con el objeto de presentar decoraciones y juegos escénicos"⁵⁶. La responsabilidad del pintor y del maquinista era, por tanto, muy grande.

⁵³ A.R.A.S.C., Libro de actas, Sesión ordinaria del 14 de marzo de 1886.

⁵⁴ A.R.A.S.C., Libro de actas, Sesión ordinaria del 11 de marzo de 1888.

⁵⁵ Manuel González Martí, *op.cit.*, pág. 238.

⁵⁶ *Diario Mercantil de Valencia*, 14 de noviembre de 1860.

González Martí afirma que la obra de Ballester no llegó a estrenarse⁵⁷. Que el texto dramático, publicado además en el mismo año de 1868, diga que la obra se estrenó “con éxito extraordinario en el teatro de la Libertad de Valencia, en la noche del 19 de Diciembre de 1868”⁵⁸ y que el autor manifiesta su agradecimiento al público que ha asistido al teatro, “tributando sus aplausos” a la obra, no asegura que esta realmente se estrenase. Lo mismo sucede con los anuncios en prensa, publicados desde el sábado 19 de diciembre de 1868 hasta el 20 de enero de 1869⁵⁹: en ocasiones, se anunciaban obras que no llegaban a representarse, por unas u otras causas, o bien se ponían en escena obras que no habían sido anunciadas. No hemos hallado en la prensa ninguna crítica relativa a este estreno, ni figura el programa de mano correspondiente a la función en los *Programas de Teatro* conservados en la Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia –datos que tampoco son especialmente significativos, puesto que no se publicaron críticas de todas las obras estrenadas, y mucho menos en períodos políticamente tan agitados como el de 1868, ni se conservan en los volúmenes de *Programas de Teatro* los de todas las obras que llegaron a representarse–.

A pesar de todas estas matizaciones, hay un dato de carácter extra-teatral que nos indica que la obra en cuestión sí llegó a estrenarse, en contra de la afirmación de González Martí. Se trata del proyecto de instalar una falla en la calle de la Taberna Roja, en 1869, con “Trifaldín, el popular personaje de la comedia ‘Un pacto con Satanás’” y, sobre todo, de que en ese año se plante, en la plaza de toros, “una gran falla de ocho lados, magníficamente decorada, que representaba la escena del tercer acto de la comedia de magia ‘Un pacto con Satanás’; cuando Trifaldín era sacado del agua y atormentado por las brujas”⁶⁰. Las figuras, en esta última falla, eran de movimiento. La popularidad del personaje de Trufaldín –y no Trifaldín, como escribe Soler i Godes– y de la propia comedia, cuyas escenas llegan a ser reproducidas en los monumentos falleros, demuestra que la obra, efectivamente, se representó, como indican los anuncios en la prensa y el texto de Ballester.

En los años en los que se representó la comedia, el teatro Principal y el de la Princesa compartían empresario –Acchile Babacci, aunque la gestión corría a cargo de Pedro Diestro– y compañía. En este sentido, indica el texto de la obra de Ballester que la

“combinación del trabajo de la Compañía de verso en los dos teatros de esta capital, y la necesidad de dar algún descanso á los actores por las muchas representaciones que ha obtenido la obra, ha hecho indispensable el que alternaran aquellos en el desempeño de los principales papeles”⁶¹. De este modo, el papel de Trufaldín era representado por Pedro García⁶² y por Pío Hermosa; el de Ricardo, por Ricardo Morales y Enrique F. Jáuregui; el de Rapacejo, por Luis Morón y Juan Aparicio, y el de Lagartija, por Luis Pedraza y Arturo Tormo. La princesa Oriana era representada por Amalia Mondéjar, y Liseta, por Matilde Ruiz. Los otros personajes de la obra eran encarnados por Fernando Imperial, Virginio Cabalote, Juan Aparicio (quien representaba a Jorge, en el teatro de la Princesa, y a Rapacejo en el Principal), Mercedes Rodrigo, Carmen Coronel, Antonia Lanuza, Matilde Perlá, José Ricart y el “Sr. D.N.N.”. La música, compuesta por José Valls, era dirigida por Leandro Ruiz.

La pintura de las decoraciones de la comedia, según informa el texto de Ballester, “se ha egecutado bajo la direccion del Sr.D. Rafael Berenguer y Conde, profesor de la Academia de Bellas Artes de Valencia”⁶³. El autor de la obra afirma, a este respecto: “Deber nuestro es consignar aqui la espresion fiel de nuestro reconocimiento al Sr. D. Rafael Berenguer, á cuyo diestro pincel se han debido las preciosas decoraciones con que se ha exornado la obra”⁶⁴. Una duda se suscita ante las *Notas* que preceden al texto de la comedia: “El decorado y aparato completo de esta obra es propiedad del autor, á quien podrán dirigirse las Empresas que quieran ponerla en escena”⁶⁵. ¿A quién se refiere el texto con el término de

⁵⁷ Manuel González Martí, *op.cit.*, pág. 238.

⁵⁸ Antonio M. Ballester, *Un pacto con Satanás*, imprenta a cargo de José Peydró, Valencia, 1868.

⁵⁹ La obra, en concreto, se anunció el sábado 19-12-68, domingo 20-12-68, viernes 25-12-68 (5ª representación), domingo 27-12-68, viernes 31-12-68, sábado 2-1-69, así como 4-5-6-7-8-10-12-18 de enero de 1869. La despedida se produce el 20 de enero de 1869, tras permanecer un mes en cartel.

⁶⁰ Enric Soler i Godes, *Las Fallas. Notas para su historia, 1849-1936*, volumen I, Valencia, 2000, pág. 38.

⁶¹ Antonio M. Ballester, *op.cit.*.

⁶² El actor cómico Pedro García ostentó la hegemonía en los papeles de “gracioso” a lo largo de la década de los sesenta, sucediendo al célebre actor Esteban del Río, fallecido en 1857.

⁶³ Antonio M. Ballester, *op.cit.*.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

“autor”: al autor de las decoraciones, es decir, Berenguer; al autor del texto, Ballester, o al autor de la compañía teatral?

El artículo citado de Manuel González Martí reproduce el boceto de una de las decoraciones de la obra de Antonio M. Ballester⁶⁶. Se trata de una decoración arquitectónica resuelta en una vista en ángulo, con potentes pilares, grandes arcos y un poderoso tratamiento de la techumbre. Un fuerte claroscuro opone la parte delantera y superior de la decoración, envuelta en sombras, y el plano posterior, donde destaca una amplia escalinata. Una gran fragmentación espacial domina en el diseño, favorecida por el entramado creado por el juego de pilares, arcos, escaleras y vigas del techo. El dibujo sugiere un atento tratamiento de las texturas de la piedra y la madera. Es posible que este boceto corresponda a la decoración corta del cuadro 3º del primer acto, la cual representa un atrio en el palacio de la princesa Oriana, o al cuadro 5º del acto 3, que reproduce el atrio interior de un castillo.

Un pacto con Satanás muestra rasgos que contextualizan cronológicamente la comedia con precisión⁶⁷. Por una parte, tanto el carácter humorístico que preside la obra como los rasgos moralizantes –evocadores, en varios pasajes, del drama *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla– son dos de los recursos usuales en el género a partir de los años cuarenta. Llamen la atención, en el texto de Ballester, diversos comentarios burlescos, auto-paródicos, en relación con determinados usos teatrales vinculados, en especial, con las obras de gran espectáculo, como son las comedias de magia. Así, cuando Trufaldín, tras apagar la lámpara para no despertar a los eunucos en el camarín oriental, percibe que aparecen luces en las puntas de las lanzas, exclama: “Pues hemos hecho un pan como unas hostias. Después de apagar la lámpara me encuentro con una iluminación general”⁶⁸. “Aquí está nuestro almacén de vestuario”⁶⁹, afirma un personaje al entregar a Trufaldín una arquilla que se supone contiene algunas piezas de ropa. Cuando Liseta desaparece por escotillón, después de decir: “Me iré por el camino más corto”, Trufaldín exclama: “Demonio! Pues no conocía yo esta salida. Si pudiera largarme por el... Calla! Aquí tengo una cuerda!”⁷⁰. En otra de las ocasiones en que Liseta desaparece por escotillón, Trufaldín se asoma al mismo “á despedir á Liseta y le dá en las narices una llamarada”⁷¹.

Una especial relevancia adquieren en la comedia de magia los escotillones. Estos son unas plataformas, a modo de ascensor, que sirven para subir desde el foso o bajar a él actores o elementos de decorado. El escotillón se desplaza verticalmente mediante poleas, contrapesos, cabrestantes, tambores cilíndricos, etc., y horizontalmente, dentro del foso, para dejar lugar a otros elementos escenográficos que reemplacen a los ya utilizados. Los escotillones, al permitir apariciones y desapariciones súbitas de personajes y piezas de decorado, introducen el dinamismo y permiten un “empleo total de las posibilidades de la escena, además de ser una forma revolucionaria de entrar y salir”⁷² de ella, que se suma a las formas, más convencionales, de salir por los laterales o por el foro. En la comedia de Ballester se hace un abundante uso de los escotillones. Junto a las mencionadas desapariciones de Liseta –personaje muy aficionado a entrar y salir de escena por este procedimiento–, vemos reseñadas, explícitamente, la aparición de Ricardo, una nueva desaparición de Liseta, el cambio entre Oriana y Trufaldín en la cama imperial, y la aparición y desaparición de un salvaje armado con una enorme clava. Otra forma poco usual de abandonar la escena, aunque no desconocida, desde luego, en el teatro, es la que utiliza Trufaldín al saltar por una ventana para huir de sus perseguidores. Poco después de su precipitada partida, Liseta se asoma a esta ventana practicable para contemplar la huida del personaje.

En lo referente a las decoraciones realizadas por Berenguer para la comedia *Un pacto con Satanás* vemos que hay cinco decoraciones cortas, que representan: un ameno paisaje en las inmediaciones de Arévalo, un ameno paisaje en las inmediaciones del castillo, una selva corta, un atrio y una galería en el palacio de Oriana. Las decoraciones cortas reciben

⁶⁶ Este boceto se halla desaparecido, en la actualidad.

⁶⁷ Entre otros, diversos comentarios paródicos alusivos a la situación política imperante en el momento.

⁶⁸ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 2º, cuadro 5º, escena XV. Las iluminaciones generales se empleaban en los días de gala o “días de iluminación”, en los cuales se incrementaba la iluminación del teatro.

⁶⁹ *Ibid.*, acto 3º, cuadro 3º, escena VIII.

⁷⁰ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 2º, escena 3ª.

⁷¹ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 2º, escena VII.

⁷² Ermanno Caldera, *Teatro di magia*, Perugia, 1983, pág. 28.

esta denominación porque tienen como elemento fundamental el telón corto. Este, a pesar de su nombre, es el de mayor tamaño entre todos los que se emplean en el teatro: en su superficie se pinta la totalidad de la ilustración escenográfica, y se muestra sin rompimientos, visuales ni bambalinas que lo completen, por lo cual, carente del apoyo de estos recursos, su realización constituía todo un alarde pictórico y perspectivo, y daba especial ocasión de lucimiento al escenógrafo⁷³. Este tipo de telón facilita el cambio de decorado, puesto que permite que, tras él, vaya preparándose el decorado del cuadro siguiente, mientras prosigue la representación. Vemos, así, en la comedia de Ballester, cómo el telón que representaba un paisaje en las inmediaciones de Arévalo precedía al decorado de gabinete-laboratorio subterráneo, mucho más complejo, espacialmente, y en el cual tenían lugar diversos trucos. Lo mismo sucedía con la selva corta que precedía a un frondoso bosque, provisto de trucos y juegos, y que reaparecía, concluido ese cuadro, facilitando un rápido cambio de decoración y la preparación del decorado de camarín oriental donde se desarrollaban nuevos trucos. La decoración corta que representaba una galería en el palacio de Oriana antecedió a la famosa escena del cuadro 3º del tercer acto, reproducida en la falla de la plaza de toros en 1869.

Un análisis pormenorizado de las decoraciones y trucos de la obra nos ofrece valiosas indicaciones acerca de los procedimientos empleados en las comedias de magia. Tras el paisaje próximo a Arévalo que abre la obra, el espectador se asoma al laboratorio subterráneo del hechicero, tipología frecuente en este género⁷⁴. El carácter subterráneo de la decoración se acentúa por las frecuentes alusiones, en boca de los personajes, a la existencia de unas escaleras⁷⁵: estas podrían estar efectivamente presentes en el decorado, aunque no se mencionen en la acotación, o bien responder a lo que se denomina "decorado verbal", esto es, el decorado sugerido por las palabras de los personajes. En este tipo de gabinetes, compartidos por hechiceros y por sabios, confluyen los rasgos de las cámaras de maravillas y los laboratorios, como es el caso de esta decoración concreta. Estos lugares se caracterizan, fundamentalmente, por el abigarramiento y la diversidad de objetos que reúnen: en la obra de Ballester se mencionan libros, cuadrantes, esferas, redomas, un esqueleto humano, un fogón —que actúa como fuente luminosa—, una caldera con líquido hirviendo, una mesa, un taburete

y diversos enseres, tales como redomas, copas y una gran espátula. La acotación evoca el comentario de Charles Baudelaire ante el cuadro *Interior de alquimista*, presentado por el escenógrafo Isabey al Salón de 1845: en estos gabinetes siempre "hay cocodrilos, aves disecadas, grandes libros en tafilete, fuego en el horno y un viejo en bata —es decir, una gran cantidad de tonos diversos—"⁷⁶.

Este cuadro está provisto de diversos trucos. El primero de ellos, muy sencillo, tiene lugar cuando Trufaldín, tras descubrir que no puede abandonar el subterráneo, se dirige hacia la puerta y esta intercambia su lugar con el esqueleto situado en el lado opuesto de la escena, ambos en segundo plano de la misma. El hecho de que la acotación indique que la puerta "va a ocupar el sitio del esqueleto"⁷⁷ sugiere que la transformación se realiza por deslizamiento mediante los raíles con los que cuenta el tablado del teatro, y que sirven para la ejecución de mutaciones a la vista de los espectadores. En la escena siguiente, cuando Trufaldín confiesa su cobardía a Ricardo, diciendo: "Yo valiente? Contádselo a un calvo", y este responde: "Sélo tú"⁷⁸, Trufaldín se queda, de repente, completamente calvo. Este truco de quitar la peluca a un actor, probablemente utilizando cables desde el telar, era habitual en las comedias de magia. Ante el estreno en el Principal, el 6 de noviembre de 1844, de la comedia de Hartzenbusch *Los polvos de la madre Celestina*, afirmaba el crítico que firmaba con el seudónimo de *La Mosca*: "La ejecución es buena, pero la maquinaria mal servida lo mismo que algunas escenas. Al quitarle la peluca al señor Lugar, en la segunda noche, por poco le quitan la cabeza: juguete mágico que le hubiera hecho muy poca gracia"⁷⁹.

⁷³ Arola y Sala, J., *Escenografía*, Barcelona, 1920, pág. 35.

⁷⁴ Como ejemplos citaremos, entre otras, la cueva de la hechicera Sara, en *Las píldoras del diablo*, o la caverna que sirve de habitación al mago en *La banda verde*.

⁷⁵ Una de las alusiones más explícitas es la que hace Trufaldín, cuando pregunta a Liseta: "¿Pero a que bajais a este subterráneo con ochocientas escaleras?" (Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 2º, escena 3ª).

⁷⁶ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1996, pág. 63.

⁷⁷ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 2º, escena tercera.

⁷⁸ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 2º, escena IV. Por el mismo procedimiento empleado para perderlo, Trufaldín recupera el pelo en la escena XII del cuadro 4º.

⁷⁹ *El Fénix*, 1845, nº 6, 10 de noviembre de 1844.

El siguiente truco de este cuadro se desencadena cuando Ricardo vierte algunas gotas de aceite en la caldera, de la que brotan vivas llamas entre densa humareda: inmediatamente, y favorecida la mutación por este humo, el fogón se transforma en un enorme monstruo, por cuya boca sale Oriana en traje de demonio. Dan las doce y, al compás de las campanadas, la orquesta ejecuta una armonía fantástica: convenientemente encubierta por la música y las campanadas, se produce la transformación en escritorio de la mesa de las redomas, previo toque de la varilla de Oriana, y la extracción, de la cabeza de Trufaldín, de un candelero con una bujía encendida –viejo truco presente en todas las funciones de magia–. Después de comprar el alma de Ricardo, a cambio de recuperar su juventud por el plazo de un año, Oriana desaparece por la boca del monstruo y este recupera la forma de fogón. Hay varios aspectos aquí que merece la pena comentar. En primer lugar, la entrada y salida de personajes por la boca de un monstruo es habitual en las comedias de magia. Recordemos que, en el teatro mediéval, el infierno se representaba a menudo como una boca monstruosa por la cual salían los demonios. Pilar Pedraza menciona una acotación escénica referente a esta boca del infierno en la mallorquina *Consuetud del Juy*, de los siglos XV o XVI; Otto Driesen alude a la presencia de este elemento escénico en un ballet del siglo XVII; en Valencia, esta boca, utilizada también en carros del Corpus como la Diablera, Roca de Plutón o del Infierno, aparece en dos ocasiones en las fiestas inmaculistas de 1662⁸⁰. En 1855, en la representación de *Los siete castillos del diablo*, con decorados de Luis Téllez, aparece un “gigante que se traga a los hombres vivos”⁸¹.

Los cambios súbitos del aspecto de los personajes son también frecuentes en las comedias de magia. Ricardo y Jacoba rejuvenecen de repente, Liseta se convierte en una anciana; Trufaldín muda de traje en varias ocasiones –aparece vestido de escudero, recupera su traje normal después de haberse despertado vestido de sultana–; Oriana cambia su traje de demonio por un rico vestido de corte... Junto con el cambio de actitud corporal de los actores, según tengan que representar a personas jóvenes o ancianas, la mudanza de trajes a la vista del público se realiza mediante un sencillo procedimiento, que Jules Moynet describe con exactitud:

“todas las prendas se tienen por medio de un hilo bastante fuerte, que partiendo del pié sube al hombro

por una serie de ojetes y baja luego á lo largo del brazo: es una cuerda de tripa cuyo extremo inferior está provisto de un anillo; el otro extremo de la cuerda se detiene por un nudo que el actor puede deshacer á voluntad. El traje, sea cualquiera su disposición, está siempre formado de dos piezas, una anterior y otra posterior. Si el personaje se coloca en un punto determinado de la escena (...), ábrese por detrás de él una trampilla, una mano se apodera del anillo, y á la señal convenida, deshace el actor el nudo que retiene el traje por arriba; la mano tira del anillo y el traje cae rápidamente á la trampa. Con esto, aparece el actor vestido de otra manera”⁸².

Hemos visto también en este cuadro cómo, a un toque de la varita de Oriana, la mesa de las redomas se transforma en escritorio. Algo similar sucede cuando Ricardo ordena que un erial se transforme en jardín encantado y, a una señal suya, “se transforma la escena en un delicioso jardín con profusión de fuentes, estatuas y templetas”⁸³, o cuando, al recuperar el cabello y trocar su traje por el de escudero, Trufaldín exclama “Oh, quién tuviera un espejo!”⁸⁴, apareciendo inmediatamente en el tronco de un árbol un tocador. Una estrecha funcionalidad caracteriza la relación sincrónica entre la palabra y el gesto, por una parte, y el efecto escénico⁸⁵.

Las transformaciones de unos objetos en otros son constantes en *Un pacto con Satanás*. Además de las ya reseñadas, figuran otras: en el decorado que representa un frondoso bosque, un grupo de árboles situado en el centro de la escena se transforma en un cenador, con una mesa y dos banquillos rústicos en su interior, mientras que un peñasco colocado en segundo término, a la derecha, se convierte en un aparador surtido de botellas, vasos y viandas; un peñasco se convierte en mortero; el pedestal que hay

⁸⁰ Pilar Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, págs. 167 y 185; Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de FranVois Rabelais*, Barcelona, 1951, pág. 313.

⁸¹ *Diario Mercantil de Valencia*, 1º de mayo de 1855.

⁸² Jules Moynet, *L'envers du théâtre*, París, 1873. Hemos utilizado la versión española, *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, 1999, pág. 192.

⁸³ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 5º, escena XVIII.

⁸⁴ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 4º, escena XII.

⁸⁵ Ermanno Caldera, *op.cit.*, página 24.

al fondo del salón de los remordimientos se transforma en un templete infernal, etc. Los decorados, en su conjunto, también se transforman. Ya hemos indicado cómo de un erial puede hacerse un jardín, y, al fondo de este, las ruinas de una fortaleza consiguen transformarse en la fachada de un palacio. Al final del cuadro 3º del acto 2º, aprovechando la confusión provocada por una pelea entre Liseta, Ricardo y Trufaldín, en el curso de la cual un gran mantón revolotea envolviendo a uno u otro de los personajes, la decoración de bosque con cenador practicable se transforma en una selva corta. Al tocar con la espada un espejo que en el fondo del interior del harén, los muros se abren, dejando ver una galería de arcos y, en último término, un jardín.

Había diversos modos de llevar a cabo estas transformaciones. Podían disponerse sobre carros —unas plataformas provistas de ruedas, instaladas en el foso y provistas de un poste de madera al que se fijaban los bastidores— todas las piezas del decorado siguiente, compuesto por bastidores similares a los que se veían en escena, para que permaneciesen ocultos tras ellos. Cuando debía efectuarse la mutación, los bastidores del segundo decorado se deslizaban en escena, mientras que los primeros retrocedían hacia los laterales y se ocultaban. Si los bastidores eran oblicuos o se disponían en quebrado, podía replegarse la hoja sobre sí misma, mostrando el segundo decorado, pintado sobre su envés. Los bastidores, pintados por ambas caras, podían pivotar también sobre su propio eje. Existían, asimismo, bastidores de transformación, es decir, bastidores de base a los que se fijaban bastidores secundarios, entelados y pintados por sus dos caras: al accionar un hilo fijo en estos bastidores secundarios, el bastidor pivotaba, ofreciendo una u otra cara. También podía modificarse la apariencia de los bastidores mediante un cambio de posición por tiras, como si se tratase de persianas pintadas por ambos lados, con lo que Moynet denomina decoraciones con ventanas. En ocasiones se recurría a la nube pasajera para encubrir la transformación: los vuelos del mantón, durante la pelea anteriormente mencionada, o el espeso humo que brota de la caldera, antes de la transformación del fogón en monstruo, en la obra de Ballester, cumplen la función de estas nubes⁸⁶.

Trucos y juegos son imprescindibles en la comedia de magia. Uno de estos juegos es el de los sombreros, "gag" heredado por el primer cine cómico:

Trufaldín toma su sombrero de un velador y, al instante queda otro sobre el mueble, repitiéndose la broma en cinco ocasiones. Recurso empleado también por las primeras películas cómicas es la persecución con entradas y salidas sorprendentes: Trufaldín cruza la escena perseguido por varios personajes; reaparece por el lado opuesto al que se esperaba y es detenido por parte del grupo, que ha retrocedido para salirle al encuentro. Otro de los juegos que se desarrolla en la obra es el de los manteles: Trufaldín toma un mantel y lo coloca sobre la mesa; mientras va al aparador a por las botellas, desaparece el mantel. Pone otro, y se repite el truco. Coloca la mesa al pie de un árbol, pone otro mantel y este se desvanece. Pone la mesa al pie del aparador, pone un mantel y, encima, una botella. Toma un vaso del aparador, se sirve vino de la botella que puso sobre el mantel y este se esfuma. Al remate, Trufaldín consigue vencer volviendo a poner la mesa en su lugar original y colocando cuatro pedruscos sobre el mantel. Este juego de los manteles era conocido en la comedia de magia: en *Los polvos de la madre Celestina* se reseñan, entre otros juegos de maquinaria "los del Pavo y las Ollas de campaña, el de los Faroles y el Estafermo, los Manteles y las Mesas Mecánicas"⁸⁷.

Se recurre también a espectáculos de rasgos tan circenses como el del hombre-bala. Trufaldín se requebra en un peñasco que, al transformarse en mortero, le deja encerrado en su interior. Un sátiro aplica fuego "y disparándose el mortero sale Trufaldín espelido como una bomba"⁸⁸. Un alarde semejante se había realizado en el sainete de magia *Diablos son las mujeres y guapo zampamelón*, en cuyo anuncio se dice que "se verá un vuelo que se ejecutará metiendo al sargento dentro de un mortero y disparándole a la voz de fuego"⁸⁹.

⁸⁶ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, París, 1984, págs. 71-72 y 137; Isidre Bravo, *L'Escenografia catalana*, Barcelona, 1986, pág. 162; Jules Moynet, *op.cit.*, págs. 92-94; César Oliva y Rafael Maestre, "Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX", en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, 1992, pág. 425.

⁸⁷ Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 2, pág. 254.

⁸⁸ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 5º, escena XVII.

⁸⁹ *Diario Mercantil de Valencia*, 9 de enero de 1837.

Un interés especial ofrece el cuadro 3° del tercer acto, sin duda el que más popularidad alcanzó. La decoración representa una marina, con una cabaña practicable a la derecha y varios postes de piedra esparcidos por la playa. Varios personajes que extraen del agua los aparejos de pesca hallan a Trufaldín dentro de las redes, en ropa interior. Uno de los personajes entra en la cabaña y saca de ella una arquilla que se supone contiene ropa. Cuando Trufaldín abre la caja, surge de ella Liseta, disfrazada de anciana, y de ella salen posteriormente diversas ancianas hasta completar el coro. El procedimiento seguido es sencillo: la caja, sin fondo, ha sido depositada sobre una trampa del escenario, por donde van saliendo los personajes. Tras entonar una canción, atan a Trufaldín a un poste y le juzgan; entran después en la cabaña y el reo aprovecha para engañar a Rapacejo, recién llegado, y trocar con él su puesto. Al final de la escena estalla la tempestad y las ancianas, armadas de vejigas, sacuden con ellas a Rapacejo, quien se va hinchando hasta quedar completamente redondo, gracias a unos globos que el actor escondía bajo sus ropas.

Un pacto con Satanás muestra seis decoraciones exteriores y diez interiores. Las primeras representan un paisaje en las inmediaciones de Arévalo, un paisaje en las inmediaciones del castillo; los alrededores del castillo, con las ruinas de la fortaleza al fondo; una selva corta, con un poste de piedra, a la izquierda, en el que se ve la cabeza de un malhechor pendiente de una escarpia; un frondoso bosque con árboles y peñascos diseminados por la escena y una marina. Entre las decoraciones interiores se cuentan un gabinete subterráneo, un atrio en el palacio de Oriana, una antecámara en el castillo de Castro-Verde, un camarín oriental provisto de almohadones y pebeteros; el interior del harén, con espejos y divanes –decoración dispuesta en la parte delantera del proscenio, para que, al deslizarse los bastidores o paneles que cierran la escena, pueda verse el decorado dispuesto en la parte posterior, es decir, la galería de arcos por la que penetran guerreros y Amazonas, dejando ver un jardín en último término–; un camarín dormitorio en el palacio de Ricardo, una galería en el palacio de Oriana, un atrio interior de castillo; el sombrío y lúgubre salón de los remordimientos, con un pedestal, al fondo, con esfera, guadaña y demás alegorías relativas al caso, y el salón fantástico, dotado de trono, del palacio de Oriana, que cierra la comedia. Vemos, pues, la

variedad de ambientes que tanto agradaba en las obras de este género.

Del mismo modo, música y bailes amenizaban el espectáculo. Una armonía fantástica, a compás de las doce campanadas, sirve de fondo sonoro a las transformaciones del final del cuadro 2° del acto primero; la música y una canción acompañan la paliza que Rapacejo y sus secuaces propinan a Trufaldín en el cuadro 2° del segundo acto; las esclavas, sentadas alrededor de la cama imperial donde duerme Oriana, en el cuadro 1° del acto tercero, agitan grandes abanicos al compás de la música, mientras cantan; un coro de piratas abre el cuadro 3° de este mismo acto, en el cual también las ancianas que apresan a Trufaldín entonan una canción antes de atarle; por último, la armonía del primer acto se reproduce al compás de las campanadas en el cuadro 6° del tercer acto. La música suena también, por supuesto, para acompañar los tres bailes que tienen lugar en la comedia: uno es realizado por las ninfas que salen de uno de los templetos del jardín fantástico en que se transforma el erial del cuadro 5° del acto primero; el otro –en concreto, unas contramarchas–, es desarrollado por los guerreros y Amazonas que aparecen por el fondo desvelado en el harén del cuadro 6° del acto segundo; el último, ejecutado por ninfas y genios en el salón fantástico del cuadro final, cierra brillantemente la comedia.

En marzo de 1871 se anunciaba que se había puesto en estudio, en el teatro de la Libertad, la obra *Un pacto con Satanás*⁹⁰; en octubre, Sebastián Berenguer figuraba como maquinista en las listas de las compañías que debían actuar en ese coliseo⁹¹. La comedia volvió a escena durante las Navidades⁹², con gran éxito de público: “El pacto con Satanás que ya cuenta con dieciocho representaciones en el teatro de la Libertad durante las pasadas fiestas, ha obtenido completos llenos, siendo de esperar que aún produzca alguna entrada en las pocas representaciones que resten de la misma, tanto más, cuánto que hallándose cerrado el teatro Principal, habrá de recurrir a aquel alguno de sus habituales concurrentes, que este año sigue sumamente animado⁹³. En Cuaresma, la

⁹⁰ *Ibíd.*, 7 de marzo.

⁹¹ *Ibíd.*, 27 de octubre de 1871.

⁹² *Ibíd.*, 20 de diciembre de 1871.

⁹³ *Las Provincias*, 9 de enero de 1872. El día 9 la obra ya no aparece en cartel, aunque tanto el 14 como el 23 vuelve a estarlo.

obra viaja, con todos sus decorados, a Granada: “La empresa de uno de los teatros de Granada contrata-do con el Sr. Ballester el envío de las decoraciones y demás accesorios de la comedia de magia “Un pacto con Satanás”, cuya representación parece ha de alternar con la de Pasión durante la próxima Cua-resma. Celebramos que en aquella capital produzca la magia del Sr. Ballester tan buenos resultados como en la nuestra”⁹⁴. La obra se presentó en Granada, efectivamente, “con grande aplauso”⁹⁵.

En Valencia, por otra parte, el índice de popula-ridad marcado por los monumentos falleros seguía alto, ya que, según se anunciaba a mediados de mar-zo del mismo año de 1872, “en la plaza del Conde de Casal se expondrá otra falla con figuras de movi-miento, que copiarán el tribunal de viejas que juzga a Trufaldin en la comedia de magia Un pacto con Satanás”⁹⁶.

EL TEATRO ESPAÑOL DE ALICANTE

El cinco de octubre de 1876 se inauguró el Teatro Español de Alicante. La sociedad fundadora del mis-mo vino a sustituir a *El Fénix*, por lo cual se decidió instalar el nuevo coliseo en el Teatro Viejo de la calle de Liorna, última sede social de *El Fénix*. Para ello, se llevó a cabo una reforma global del recinto, diri-gida por el arquitecto municipal José Guardiola Picó. La fachada principal, abierta sobre la calle Liorna –actualmente, de López Torregrossa–, tenía tres puer-tas para la entrada y salida del teatro y otra que daba acceso al café o salón de descanso y a los pisos altos. En la fachada posterior, situada en la avenida de Zorrilla, hoy de la Constitución, se abrían dos puer-tas que comunicaban con los almacenes del teatro y con el escenario. El aforo del local era de un millar de espectadores. La decoración del teatro corrió a cargo de Francisco Pla⁹⁷. Rafael Berenguer, asistido por su hermano Sebastián –quien figuraba como jefe de maquinaria⁹⁸– pintó el telón de boca del nuevo coliseo, así como treinta decoraciones nuevas que configurarían la primera dotación de repertorio del Español alicantino.

La inauguración corrió a cargo de la compañía dramática de Pedro Delgado. Comenzó con la inter-pretación del himno *El 5 de octubre*, compuesto por José Charques, y con la lectura de diversas obras poéticas. “Terminada la lectura, se exhibió el telón



Diploma concedido a Rafael Berenguer en 1876 por el Teatro Español de Alicante, en agradecimiento por los trabajos realizados en dicho coliseo

de boca, que es una vistosa alegoría del Parnaso en que aparecen Apolo, las musas y varios poetas, pin-tada por los señores Berenguer, y que mereció ine-quívocas muestras de aprobación por parte del público”⁹⁹. Según *El Graduador*, este telón de embo-cadura se exhibió en el tercer acto de la comedia en cuatro actos de Ventura de la Vega *El hombre de mun-do*, representada a continuación:

“El acto tercero, circunscrito á exhibir el telon de embocadura, era esperado con ansiedad porque se había elevado su mérito entre mil nubes de incienso

⁹⁴ *Ibíd.*, 18 de enero de 1872.

⁹⁵ *Ibíd.*, 3 de marzo de 1872.

⁹⁶ *Ibíd.*, 12 de marzo de 1872.

⁹⁷ Jaume Lloret i Esquerdó, *El teatro a Alacant 1833-1936*, Valen-cia, 1998, pág. 72.

⁹⁸ *El Graduador*, 13 de septiembre de 1876.

⁹⁹ *El Constitucional. Diario liberal de Alicante*, 6 de octubre de 1876.

y la Sociedad-empresa, orgullosa de poseer un lienzo de tal valía, había mostrado especial interés en reservarlo hasta el momento oportuno, con la idea de que la sorpresa fuese más agradable, y de mayor efecto su presentación al público.

Así sucedió que, al descender con una pausa arreglada á la solemnidad de aquel instante, un aplauso unánime galardonó al autor.

El lienzo encierra un gran pensamiento, y su conjunto es agradable y de buen gusto.

El mismo *motivo*, desarrollado en mayores límites, ganaría en magestad y en importancia.

Como obra mundanal, tiene sus defectos, pero pueden y deber ser dispensados en gracia al plazo exiguo que se fijó para pintarlo¹⁰⁰.

Como vemos, la crítica de *El Graduador* no está exenta de reticencias, relacionadas, al parecer, con el tamaño del telón y con su factura. En cuanto a su tema, el telón realizado por Berenguer se inscribe en una larga tradición de representaciones del Parnaso en los telones de boca. Recordemos, entre otros, el telón pintado en 1798 por Manuel Camarón para la valenciana Botiga de la Balda, en el cual concurrían personajes, objetos y enclaves mitológicos tales como Apolo, el caballo Pegaso, la fuente Heliconia, el río Turia –personificado como un anciano reclinado en una urna de la que manaba agua, entre ramas de morera–, Valencia –encarnada en la figura de una ninfa que mostraba flores y frutos– y el inevitable coro de las nueve musas, caracterizada cada una de ellas mediante sus atributos tradicionales. Sobresalían, entre estas, Talía, en representación de la Comedia, con su traje verde y amarillo, una máscara y una trompa, y Melpómene, encarnación de la Tragedia, coronada de laurel, cubierta por un manto regio, apoyada sobre un sepulcro sombreado por dos cipreses y esgrimiendo un puñal en su mano. A sus pies se hallaba una corona de hierro y una espada. En el plinto del sepulcro se leía la siguiente inscripción: “Si buscas premio, la virtud abraza; / Si tu infamia y castigo, sigue el vicio; / El doctrinarte en esto es mi ejercicio”.

Los versos se inscriben en la más pura tradición neoclásica, que atribuía una clara función pedagógica al teatro, cuyo fin no era otro que “manifestar

claramente lo horroroso y abominable del vicio y la amable hermosura de la virtud¹⁰¹. En consonancia con este concepto del teatro como escuela de costumbres, al telón de boca neoclásico se le confiere un decidido papel didáctico: en él suelen representarse, como en el caso del Parnaso, “escenas y paisajes de la mitología griega que significan (...) una invitación a entender el espacio de la representación como una caja de Pandora cargada de dones y valores morales, reflejo de un mundo perfecto e ideal de los dioses¹⁰². Muy similar en su concepto al telón realizado por Camarón para la Botiga de la Balda es el que pintó en 1803 el valenciano José Ribelles para el madrileño teatro de la Cruz: en él, Apolo, sentado sobre una peña de la que manaba la fuente Castalia, se veía rodeado por las musas, viéndose en segundo plano a diversos poetas españoles. Representada la escena en campo abierto, con los grupos perfectamente ordenados y equilibrados, no cabe duda, como indica Arias de Cossío, de que su modelo era, como en el caso de todos estos telones parnasianos, el célebre *Parnaso* de Rafael¹⁰³.

Es evidente, asimismo, al margen de que la obra de Rafael constituyese un tipo iconográfico utilizado una y otra vez por los escenógrafos, que Berenguer conocía el telón de boca de Manuel Camarón, presente en la Botiga de la Balda hasta 1832. Es probable que este mismo telón, “con tanta justicia alabado¹⁰⁴, del que, sin embargo, el pintor escenógrafo Francisco Aranda afirmaba en 1845 que había sido pintado “para el teatro viejo¹⁰⁵, sin hacer referencia a su posible uso en el teatro Principal, fuera adaptado al nuevo coliseo de la calle de las Barcas. No eran obstáculo, para ello, las diferentes proporciones entre la embocadura de uno y otro teatro, ya que un telón realizado para un determinado escenario podía adaptarse a otro, de mayores o menores dimensiones, ya fuera añadiendo franjas de tela, en un caso, o recortando sus bordes, en el otro. Dos datos nos inducen a plantear este posible reaprovechamiento del telón de Camarón. El primero de ellos es la ausencia de referencias al primer telón de boca del

¹⁰⁰ *El Graduador*, 8 de octubre de 1876.

¹⁰¹ *Diario de Valencia*, 9 de abril de 1798,

¹⁰² Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, pág. 33.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 42.

¹⁰⁴ *El Fénix*, 2ª época, 1845, n° 47, 24 de agosto de 1845.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Principal, silencio que resulta sorprendente, ya que se trata de una pieza muy importante y cuya descripción pormenorizada suele realizarse con motivo de la inauguración de cualquier teatro. El segundo es el comentario realizado por el crítico Luis Miquel y Roca cuando, en el curso de las reformas realizadas en el Principal en el verano de 1845, se planteó la necesidad de sustituir el viejo y "horrible telón de boca, que con el apenas visible caballo pegaso, y el génio de las artes representado por un aguador"¹⁰⁶, haría un "chocante contraste" con la nueva decoración interior del coliseo. Observemos que la descripción se corresponde, perfectamente, con la obra realizada por Camarón casi medio siglo antes.

En cualquier caso, retomar en 1876 el tema del Parnaso, como hizo Rafael Berenguer para el teatro Español de Alicante, resultaba una opción un tanto retardataria, aunque no, desde luego, inusual entre los escenógrafos de la época. En 1893, Francisco Soler y Roviroza resumía del siguiente modo, en una conferencia impartida en el Ateneo de Barcelona, la evolución sufrida por los telones de boca desde finales del siglo XVIII hasta su época: a fines del XVIII, imperaba la mitología, y "Pegaso se aderezaba con todas las salsas"¹⁰⁷ –recordemos su presencia en el telón de Camarón–. "Cuando acabó la devoción al corcel alado –prosigue Soler–, empezó el culto a la blanda lira con un fervor tal, que hasta los románticos la aceptaron con acompañamiento de máscara trágica, puñal, lámpara de mano, copa de veneno, ave nocturna, humeante pira y urna cineraria, cubierta con abandono por negro crespón"¹⁰⁸. Extinguidas o, por lo menos, apaciguadas estas furias románticas, a partir de 1840, aproximadamente, cesaron "las creencias mitológicas, y como no se acertaba ya al simbolismo, los cortinajes imitando el terciopelo, con más o menos acierto, recamados de oro y pedrería, fueron el tema principal de los telones de boca, hasta hoy, que se presenta con una desvergüenza el telón de anuncios ostentando sus nuevos atributos formados por botellas de coñac, Emulsión Scott, máquinas de coser y bragueros higiénicos"¹⁰⁹. En el mismo sentido del abandono de la mitología abundaba en 1858 Eusebio Lucini, cuando se planteó la necesidad de sustituir el telón de boca del Principal de Valencia, realizado por Francisco Aranda en 1845: "No usándose ya las alegorías por haberse abusado de ellas, y además en el olvido que ha caído la mitología toda alegoría es ininteligible para la generalidad, he creído que si no se

quería hacer una cortina sola (...), podría figurarse un cortinaje que deja ver el templo de la Inmortalidad"¹¹⁰.

Volviendo a la inauguración del teatro Español de Alicante, antes de exhibir el parnasiano telón de boca de Rafael Berenguer, se mostraron las decoraciones de un salón árabe y, en el entreacto, de un salón regio-fantástico, pintadas, como los treinta decorados que constituyen la primera dotación de repertorio del teatro, por los hermanos Berenguer. Este salón regio-fantástico, según el crítico de *El Graduador*, "es bastante á dar nombre y reputación á un artista, tanto por su correcto dibujo, y su buen colorido, como por la ilusión completa que dá su acabada perspectiva"¹¹¹. Vemos alabadas, una vez más, las dotes perspectivas de Berenguer, así como la corrección de su dibujo y colorido.

Por el conjunto de sus trabajos en el teatro Español, la sociedad dramática encargada del mismo entregó a Rafael Berenguer un diploma conmemorativo, en agradecimiento a su labor. En el documento puede leerse cómo dicha sociedad, "agradablemente sorprendida al contemplar su hermoso y notable trabajo, en donde no supo que admirar más, si el atrevido pensamiento, desenvuelto con valentía y ejecutado diestramente, o la simpática combinación de los colores", acordó felicitar a Berenguer "por su obra, la que revela muy claramente que su autor es digno émulo de Rafael y de Velázquez"¹¹².

¹⁰⁶ *Ibid.*, n° 41, 13 de julio de 1845.

¹⁰⁷ *Cit.* en Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1923, pág. 223.

¹⁰⁸ *Ibid.* La descripción coincide, en gran medida, con una de las sátiras del suicidio romántico realizadas por Leonardo Alenza y conservadas en el Museo Romántico de Madrid.

¹⁰⁹ *Ibid.*, págs. 223-224.

¹¹⁰ Archivo de la Diputación de Valencia, *Fundación. Obras*, VIII-1, caja 5, legajo 51. Este tipo de "cortinas solas", esto es, telones sin decoración figurativa específica, resueltos mediante cortinajes recogidos y plegados, fue utilizado por numerosos artistas, entre los que se encuentran José María Avrial y Flores –en los madrileños teatros de la Cruz, en 1843, y del Instituto, en 1845–, Manuel González, bajo la dirección de Bernardo López –en el valenciano teatro del Liceo, en 1841–, Philastre –en el Teatro Real de Madrid, en 1850– y Baldomero Almejún, ayudado por Antonio García –en 1861, en el teatro Principal de Valencia–.

¹¹¹ *El Graduador*, 8 de octubre de 1876.

¹¹² Diploma otorgado por la Sociedad-Empresa del Teatro Español de Alicante a Rafael Berenguer Y Condé, 6 de octubre de 1876.

UN CURIOSO DIBUJO ESCÉNICO

Antes de concluir esta aproximación a los trabajos escenográficos de Rafael Berenguer, citaremos un dibujo, propiedad de los descendientes del artista, que sin duda resulta de mucho interés. Se trata de un dibujo en el que se combina la vista de una ermita, en un ángulo de la composición, junto a un curso de agua y rodeada de árboles, con la representación arquitectónica de un claustro o el interior de una iglesia gótica. Además de lo insólito de esta combinación de ambientes, otra cosa llama la atención en este dibujo, y es que se trata, exactamente, del mismo que, realizado con la técnica del gouache y firmado por el escenógrafo Luis Téllez, se conserva en el Museo Federico Marés de Barcelona, y que está datado hacia 1850. La única diferencia apreciable es que, en el ejemplar conservado por los descendientes de Berenguer, aparecen unos personajes que no existen en el ejemplar de Barcelona.

Ignoramos, por el momento, la razón de que existan estos dos ejemplares del mismo dibujo, diferenciados tan solo por la presencia de estos pequeños

personajes. Tal vez Rafael Berenguer, alumno de Téllez, tuvo que copiar esta obra de su maestro, o quizás este le entregara una copia de la misma.

En cualquier caso, las dudas suscitadas por la presencia en Valencia de este segundo ejemplar vienen a sumarse a las que ya plantea la extraña combinación de elementos en este dibujo, relacionado, muy probablemente, con alguna decoración escénica cuyo destino se desconoce.



Dibujo de decoración teatral, perteneciente al archivo familiar

A P É N D I C E D O C U M E N T A L

EXPEDIENTE DE OPOSICIÓN A LA PLAZA DE PROFESOR DE DIBUJO APLICADO A LAS ARTES Y A LA FABRICACIÓN DE LA ACADEMIA DE VALENCIA, CON ARREGLO AL PROGRAMA PUBLICADO EN LA GACETA DE 9 DE MAYO 1854

“Al Exmo, Sr Ministro de Fomento en 6 de Diciembre de 1854.

Exmo. Sr.

En cumplimiento de lo dispuesto en Real orden comunicada para que por esta Academia se nombre el tribunal de oposición a la plaza de dibujo aplicado a las artes y a la fabricación de la Academia de Valencia, a la cual se habían presentado como opositores:

- D. Vicente Soto y Rodríguez.
- D. Rafael Berenguer y Condé.
- D. José Gallel y Beltrán.
- D. Ramón Simarro y Oltra.

Se nombró dicho Tribunal compuesto por:
Exmo Sr. D. Francisco Martínez de la Rosa, presidente.

- D. Antonio M^o Esquivel, por pintura.
- D. Luis Ferrant, por pintura.
- D. José Piquer, por escultura.
- D. Francisco Pérez, por pintura.

Habiendo sido agregados a él, a petición de la Academia, D. Isaac Villanueva y D. Ángel Riquelme, en virtud de la Real orden de 26 de Octubre último.

Llegado el día 28 se presentaron únicamente D. Vicente Soto y D. Rafael Berenguer, habiendo tenido efecto la referida oposición, en los términos que aparece en las actas, de los originales que se acompañan, para la referida plaza D. Rafael Berenguer y Condé, con cuyo juicio se conformó esta Real Academia, en junta general celebrada el día 3 del corriente se remite a V. el expediente como lo ejecutó.

Extracto:

Se remite el expediente de oposición a la plaza de profesor de dibujo aplicado a las artes y a la fabricación de la Academia de Valencia proponiendo a D. Rafael Berenguer y Condé¹¹³.

¹¹³ Archivo de la Real Academia de San Fernando. La signatura del legajo es: 6-4/2

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*
- Archivo Histórico Municipal de Valencia
- Archivo del Reino de Valencia
- Archivo parroquial de San Esteban
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid
- Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia: *Programas de Teatro, 1839-1877.*
- Diploma otorgado por la Sociedad-Empresa del Teatro Español de Alicante a Rafael Berenguer Conde, 6 de octubre de 1876
- Libros de enterramientos del Cementerio General de Valencia
- Museo Federico Marés, de Barcelona

Fuentes hemerográficas:

- *Almanaque de Las Provincias* 1890
- *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*
- *Diario Mercantil de Valencia*
- *Diario de Valencia*
- *El Fénix*
- *El Graduador*, Alicante
- *El Constitucional. Diario liberal de Alicante*
- *Las Bellas Artes*
- *Las Provincias*

Impresos:

- ALCAHALÍ, Barón de (José Ruiz de Lihori), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *Guía abreviada de Artistas Valencianos*, Valencia, 1970
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991
- AROLA Y SALA, J., *Escenografía*, Barcelona, 1920.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, 1951.
- BALLESTER, Antonio M., *Un pacto con Satanás*, Valencia, 1868
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1996
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps*, 1976
- BOIX, Vicente, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877
- BRAVO, Isidre, *L'Escenografia catalana*, Barcelona, 1986
- CALDERA, Ermanno, *Teatro di magia*, Perugia, 1983
- CATÁLOGO Monumental de la Provincia de Valencia, dirigido por Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Valencia, 1986
- CIEN AÑOS de pintura en España y Portugal (1830-1930), diccionario de Anticvaria
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J., "Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, págs. 89-98.

- GARCÍA ALCARAZ, R., "La Academia de San Carlos de Valencia", en el Catálogo de la Exposición *Muñoz Degraín*, Valencia, 1996
- GARCÍA MERCADAL, José (selección), *Viajes por España*, Madrid, 1972
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, "Rafael Berenguer, 'el Perspectivo'", en *Oro de Ley*, n° 305, Valencia, 31 de diciembre de 1928
- GUÍA DE VALENCIA, Valencia, 1863, Biblioteca de "La Opinión"
- LÓPEZ TERRADA, M.J., *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia, 2001
- LLORET I ESQUERDO, Jaume, *El teatre a Alacant 1833-1936*, Valencia, 1998
- MARTÍ ROMERO, Miguel-Silvestre ("El Sarriero"), *Macastre. Pueblo de la Hoya de Buñol*, 1984
- MOYNET, Jules, *L'envers du théâtre*, París, 1873.; versión española: *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, 1999
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, 1923
- OLIVA, César, y MAESTRE, Rafael, "Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX", en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, 1992
- ORTIZ SERRA, Manuel, *Revista de Estudios Comarcales Hoya de Buñol-Chiva*, n° 3, año 1996, pp. 77-82
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- PEDRAZA, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982.
- RÁFOLS, J.F., *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954.
- ROIG CONDOMINA, Vicente, *Las exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*, Valencia, 1994
- SAUR, K.G., *Allgemeines künstlerlexikon*, Band-9, München-Leipzig, 1994
- SOLDEVILLA LIAÑO, Maota, *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*, Valencia, 2000.
- SOLER I GODES, Enric, *Las Fallas. Notas para su historia, 1849-1936*, volumen I, Valencia, 2000.
- SONREL, Pierre, *Traité de scénographie*, París, 1984.

PINTORAS VALENCIANAS: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS Y EXPOSICIONES (1869-1900)

ELENA LÓPEZ PALOMARES

La Historia del Arte no debe concebirse tanto en términos de cambios de estilos como de relaciones cambiantes entre el artista y el mundo que le rodea.

(PEVSNER, N.: Las Academias de Arte)

RESUMEN

Abunda la autora del presente estudio acerca de la presencia femenina en los planes de estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el último tercio del siglo XIX, así como su participación en las Exposiciones Valencianas de Bellas Artes.

ABSTRACT

The author of this study shares an opinion about the presence's feminine in the curriculum of Real Academia de Bellas Artes de San Carlos in the last third of the XIX century, as well as her participation in the Valencian's Exhibition of Fine Arts.

La participación de la mujer en el panorama artístico valenciano de la segunda mitad del siglo XIX y en concreto en la Real Academia de San Carlos y en las exposiciones tanto nacionales como regionales, debemos enmarcarla en el ámbito de todas las transformaciones que en este momento estaba sufriendo el panorama artístico español. Entre ellas, la caída del Antiguo Régimen que, a nivel artístico, arrastraría consigo las academias como órgano rector de la formación del artista y que, a su vez, se habían creado para controlar socialmente el arte. La paulatina desaparición de las academias supondría también la caída de los ideales clásicos que éstas habían defendido y propagado. Además todos estos hechos coincidirían con el desarrollo del espíritu romántico.

Desde la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, por Real Orden del 13

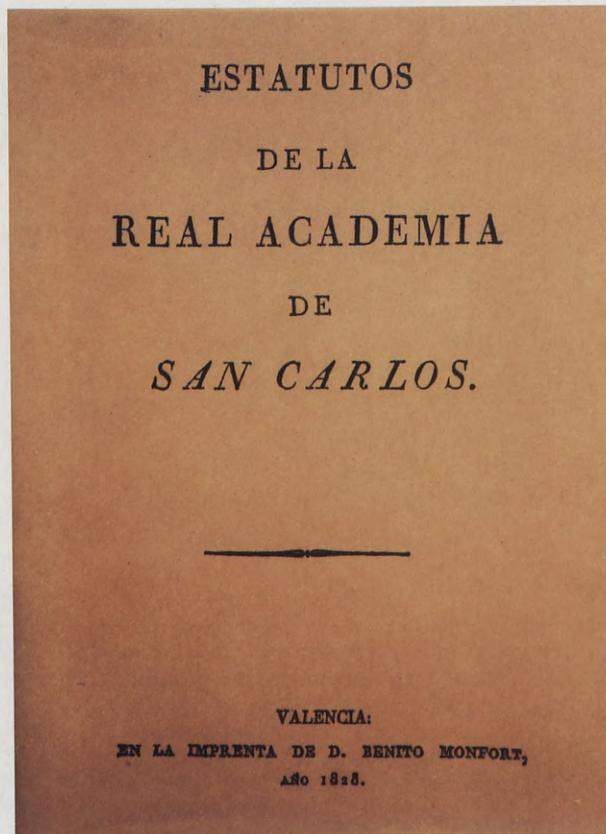
de Febrero de 1766, advertimos la presencia femenina en esta institución. En un principio y hasta 1849 dicha presencia la constatamos a través de las cartas que las mujeres dirigían a la Academia, bien solicitando su acceso, bien enviando sus obras para que fueran sometidas a examen; así como por medio del *Libro de los Individuos de la Real Academia de San Carlos desde 1768 hasta 1778* y en el *Libro II de Individuos de la Real Academia desde su creación hasta 1849*. Después tras la reforma de sus estatutos en 1849 y su puesta en vigor se hace más difícil seguir el rastro de este colectivo femenino.

En 1849 se plantea la necesidad de reformar los estatutos con el fin de, tal y como expresa el Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, Manuel de Seijas Lozano en la Real Orden del 31 de Octubre de ese año, ... *dar la unidad posible a estas instituciones, o lo que es lo mismo subordinándolas a un*

sistema. Recordemos que en este momento lo que se pretendía era conseguir la unidad de todas las Academias Provinciales, pues desde que por Real Orden de 25 de Septiembre de 1844 se habían reformado los estatutos de la Real Academia de San Fernando de Madrid, las bases sobre las que se sustentaban el resto de Academias habían cambiado. En base a estas modificaciones se imponían una serie de reformas que restableciesen la unidad perdida y se reorganizaran todas con respecto a los mismos principios. Y además porque *...el dibujo de adorno y aplicación a las artes industriales está en grande atraso; y a excepción de las escuelas de Madrid y Barcelona, no había antes en las Academias profesores destinados a la enseñanza.*¹

Esta reforma afectó no sólo a las asignaturas sino también al empleo de los profesores, a los planes de estudios y a las anticuadas normas del museo, pero en ningún caso se negaba la participación de la mujer. Es más, siguiendo con la línea que marcó Carlos III en los Estatutos de la Real Academia de San Carlos de 1768, en los que afirmaba con respecto a los discípulos que *Todos los naturales de estos mis Reynos y extranjeros serán admitidos individualmente a los estudios de la Academia,*² en la Real Orden de 1849 se señala que *todos los Académicos son iguales en consideración y prerrogativas sin mas distinción entre si que la antigüedad.*³ A pesar de todo esto, no encontramos el nombramiento de ninguna mujer como académica a partir de esta fecha.

Hasta 1849 la intervención de la mujer en este organismo valenciano fue escasa. Las privilegiadas que podían participar pertenecían siempre a una clase social elevada, aristócratas o burguesas, o estaban emparentadas con los artistas. Eran pintoras por afición, en las que este arte era en ellas un adorno más de la educación refinada que las señoritas de buena familia debían recibir. Sus cuadros recogían temas como bodegones, flores, paisajes, retratos de niños, los considerados *más adecuados a su sensibilidad*. Desarrollados con las técnicas más *delicadas* como el pastel, la acuarela y la miniatura. Ante esta realidad los nombramientos que recibían, en su ingreso a la Academia, eran honoríficos, sin ningún valor efectivo: Académicas de Mérito, Académicas Supernumerarias o Directoras Honorarias como Engracia de las Casas y Josefa Mayans y Pastor. Nunca ocuparon puestos relevantes o influyentes para el funcionamiento de esta institución y es más estos



Estatutos de la Real Academia de San Carlos. Valencia, 1828.

nombramientos fueron dentro siempre de la pintura, ni en escultura, grabado o arquitectura encontramos a mujer alguna, ni siquiera con título honorífico.⁴

Ya a partir de 1830 empezamos a notar cambios en la participación de la mujer en esta institución, al respecto son clarificadoras las palabras de Joaquín Ezquerro del Bayo y Luis Pérez Bueno al afirmar:

Las damas de la aristocracia no estuvieron, desde 1830 hasta la Restauración, apartadas y sin

¹ Estatutos de la Real Academia de San Carlos. Por Real Orden del 31 de Octubre de 1849. Imprenta de Don benito Monfort. Valencia.

² Estatutos de la Real Academia de San Carlos. Imprenta de Don Benito Monfort. Valencia, 1828 (copia facsimil); estatuto XX. p. XXXIV.

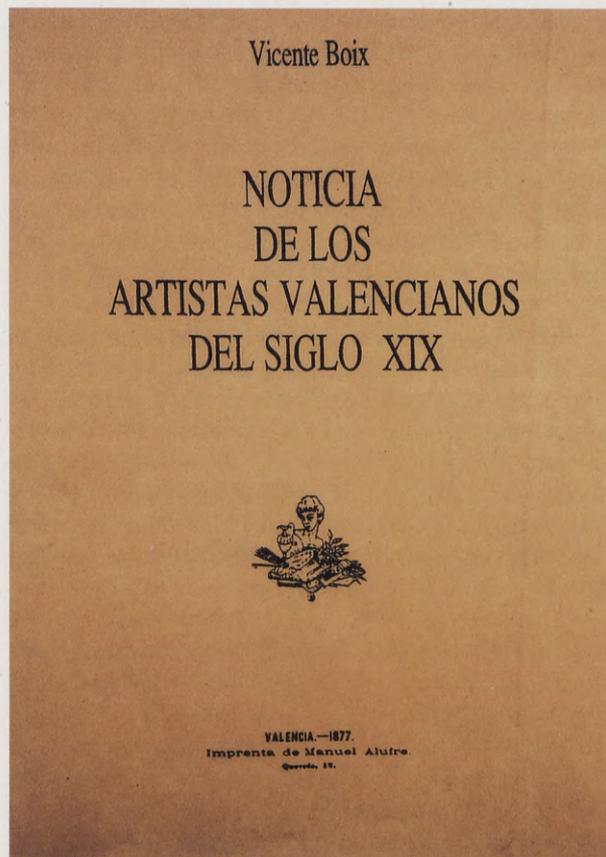
³ Real Orden de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de 184. Imprenta de Don Benito Monfort. Valencia (copia facsimil). Capítulo Y. Art. 8.

contacto con los diversos cambios y transformaciones que se sucedían en la vida política y social, por el contrario, dieron continuas muestras de su interés por el bien de la nación. No ambicionaron como antes ser Doctoras o Académicas, se conformaron con presidir graciosa y discretamente algunos cenáculos poéticos y tertulias que tanto tenían de políticas como de literarias⁵

De hecho en el catálogo de *Los Señores individuos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia* del 1 de Febrero de 1833 no encontramos citada ninguna mujer. Sólo aparecen en la década de los 30 cinco artistas: las Académicas de Mérito, Sra. D^a. Ramona Novella Albir, nombrada el 1 de agosto de 1830; Sra. D^a. Mercedes Villoría y Sra. D^a Inés González, del 11 de marzo de 1832 y las Académicas Supernumerarias: Sra. D^a Ignacia Golorons y Juncar y Sra. D^a. Teresa Golorons y Juncar nombradas el 6 de Mayo y 16 de Diciembre de 1832, respectivamente.

A partir de estas fechas es más difícil encontrar en las listas de individuos de la Academia de Bellas Artes nombrada alguna mujer. No aparece ninguna en la lista de miembros de la Academia (pintura) para la rectificación de las listas electorales de 1868⁶, ni en la lista de miembros de la Academia presentes en la apertura de la Exposición Regional de Valencia celebrada en Julio de 1871⁷, ni en la Relación nominal de los componentes de la Academia y Escuela de Bellas Artes de 1877⁸; es más, en esta lista los miembros que forman la Academia son: Presidente, Consiliarios y Académicos de Número de la sección de pintura, escultura y arquitectura, por lo tanto han desaparecido los Académicos de Mérito y los Supernumerarios que eran, como anteriormente se avanzó, los títulos que recibían las mujeres. Aún hay más documentos que muestran la desaparición de las mujeres, pues no hay ninguna en la Relación de la Academia de 1878⁹ y en la lista de profesores de la Escuela de Bellas Artes de Valencia¹⁰.

Hay que recurrir a otras fuentes paralelas para hallar alguna artista. Vicente Boix en su obra *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX* nos habla de la pintora D^a Inés González, Académica de Mérito de San Carlos que en las Exposiciones públicas de 1845 y 1846, presentó varias miniaturas entre las que fue muy celebrada una *Dido*. Además pintó el retrato del Barón de Santa Bárbara que regaló a la



Noticia de los Artistas Valencianos del Siglo XIX. 1877.

Sociedad Económica y un lienzo que se conserva en el Museo Provincial que representa a dos fumadores¹¹.

Ossorio y Bernard cita también a D^a Inés González y junto a ella a D^a M^a Dolores Carruana y Bernard que fue nombrada Académica de Honor y Mérito

⁴ Para más información ver: LOPEZ PALOMARES, E.: "Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. 1768-1849". *Asparkia*. Castellón, 1992. n° 5. p.p.37-46.

⁵ EZQUERRA DEL BAYO, J.; PEREZ BUENO, L.: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, 1924. p. XVIII.

⁶ ARASCV. Leg. 79, 3-69 B.

⁷ ARASCV. Leg. 79, 3-68 G.

⁸ ARASCV. Leg. 80, 5-4 A.

⁹ ARASCV. Leg. 80, 6-35.

¹⁰ ARASCV. Leg. 81, 2-142 A.

¹¹ BOIX, V.: *Noticias de los artista valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877. p. 39.

de la de San Carlos de Valencia el 21 de Agosto de 1837 y que en el Museo Provincial de esta población se conserva de su mano una *Muerte de Santa Genoveva*, copia al óleo. En 1845 presentó varias copias de Ribalta y Cerezo en las Exposiciones públicas celebradas por la Sociedad Económica y el Liceo de esa capital y en el mismo año concurrió a la Real Academia de San Fernando de Madrid con varias copias y retratos¹².

Si bien es verdad que no encontramos a ninguna mujer valenciana nombrada académica desde 1849, descubrimos algunas de ellas participando en las exposiciones nacionales y regionales celebradas en nuestro país a partir de que el 28 de Diciembre de 1853 la reina Isabel II firmase el decreto por el que quedaban instituidas las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, dependientes del Ministerio de Fomento.

Las Exposiciones Nacionales se convirtieron en una pieza clave del panorama social y artístico de la segunda mitad del siglo XIX, adquiriendo tal magnitud que Castro y Serrano llegó a afirmar que "*Si el siglo actual recibe con el tiempo un mote histórico es posible que se llame el siglo de las Exposiciones*"¹³, coincidiendo por un lado, tal y como se avanzó al principio, con la pérdida del poder que las Academias ejercían sobre la educación de los artistas, conservación y restauración del patrimonio nacional y por otro con la evolución del espíritu romántico que desplazará a los mecenas tradicionales.

Éstas supusieron el trampolín de muchos artistas, que concurrían con el objetivo de adquirir prestigio a través de la obtención de alguna medalla, así como el lograr la fama a nivel internacional gracias a las revistas que informaban de tales acontecimientos. Más aun, a lo largo del siglo se popularizaron las exposiciones regionales. En las bases que regulan dichas exposiciones no hay ninguna negativa a la participación femenina, incluso en algunos documentos encontramos citadas a las artistas que participan y sus obras.

En los documentos de la Academia valenciana encontramos las Bases de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1866¹⁴, pero más interesante es el *Informe de la sección de pintura sobre las obras que se exponen en Madrid*, pues en él aparece citada Isabel Abad que concurre a esta exposición con la

obra *Batalla del Puig*. Esta artista ya había presentado en 1860 en la Exposición de Valencia una *Herodías* de tamaño natural con la que consiguió una medalla de plata de segunda clase, existiendo además en Liria un cuadro suyo que representa a San Miguel¹⁵.

Hallamos además en la Academia, entre otros, el programa del certamen de pintura de la Academia de Cádiz de 1861¹⁶, y 1864¹⁷, en los que en su artículo 4º señala que *puede entrar en el certamen todo artista española residente en España*. El reglamento para la Exposición de objetos artísticos organizado por la Academia de Barcelona de 1865¹⁸ recoge por su parte en el artículo 5º que *las obras deberán ser originales de artistas contemporáneos españoles o extranjeros con tal que estos últimos esten domiciliados en España desde un año antes de celebrarse la exposición*.

Destacan los programas del concurso a premios organizado por la Academia de Valladolid de los años 1880, 1881 y 1886. En el de 1880 en el Primer Grupo de premios se señala que *se concederán seis premios extraordinarios por valor de 25 pesetas cada uno a los alumnos más notables de ambos sexos, de entre los que hubiesen obtenido premio extraordinario de la Escuela de Bellas Artes en el curso de 1879 a 1880, adjudicándose cuatro para los alumnos, o sea uno por cada clase, y dos correspondientes a la sección de señoritas*¹⁹. El de 1881 y 1886 recogen en el artículo 2º del Primer Grupo que *se concederán dos premios y dos accesit del mismo valor que los anteriores con destino a las señoritas alumnas de esta Escuela aprobadas en el curso 1880 a 1881, pudiendo presentar toda clase de trabajos artísticos y aplicaciones a labores propias del sexo, ya sean estudios del natural o copias de modelos gráficos o de relieve*^{20, 21}.

¹² OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975. p. 138.

¹³ CASTRO Y SERRANO, J.: *Cuadros contemporáneos*. Madrid, 1871. p. 77.

¹⁴ ARASCV. Leg. 79, 1-6.

¹⁵ BOIX, V.: *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877. p. 52.

¹⁶ ARASCV. Leg. 78, 5-25.

¹⁷ ARASCV. Leg. 78, 5-70.

¹⁸ ARASCV. Leg. 78, 6-26 B.

¹⁹ ARASCV. Leg. 81, 4-33 G.

²⁰ ARASCV. Leg. 81, 2-35 A.

²¹ ARASCV. Leg. 82, 4-126 A.

De Valencia hemos obtenido en un principio la *Solicitud de la Alcaldía y la Academia de participar en la feria de Julio con una exposición de objetos*²² y más tarde en el informe de la comisión encargada de organizar la exposición para dicha feria se invita a *todos los jóvenes alumnos de esta escuela y a todos los pintores contemporáneos para que envíen sus obras con objeto de formar una serie de aquellos de autores modernos*²³. Pero a pesar de esta invitación en la relación de pinturas presentadas a esta exposición celebrada en los patios de la Universidad no aparece citada ninguna mujer²⁴.

No obstante, a pesar de todos estos documentos e invitaciones, otra vez debemos recurrir a otras fuentes si queremos descubrir a estas artistas valencianas que participaron en las Exposiciones celebradas en España durante la segunda mitad del siglo XIX. Vicente Boix cita a D^a M^a Desamparados Desolme que en la Exposición Regional celebrada en Valencia en 1867 presentó un cuadro de asunto religioso que fue premiado con medalla de cobre. También presentó varios trabajos en la Exposición aragonesa de 1868²⁵ en la que además participó la valenciana D^a Nicomedes Gómez Rubio con un retrato de su madre y un cuadrito original de *Fausto y Margarita* y dos copias²⁶ y D^a Rosa Martínez con un cuadro de frutas. En las Exposiciones Valencianas del Liceo de 1845 y en la de la Sociedad Económica de Amigos del País de 1846 D^a Inés Garcés de Marcilla presentó varios trabajos de su mano al óleo²⁷. En el catálogo de los artistas e industriales que han prestado sus obras en la exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la llegada de S.M. el Rey D. Alfonso XII en febrero de 1877 también se cita a D^a Julia Alarcón²⁸ que presenta doce dibujos, a D^a Estrella Cubells que participa con varios cuadros de acuarelas y paisajes a lápiz, a D^a María Fontanals con seis cuadros al óleo y varios paisajes a lápiz, D^a Mercedes Franquet con una Purísima, una figura y otros varios cuadros y dibujos, D^a Soledad Garrido y Aguado con una Sagrada Familia y dos retratos y las hermanas D^a Emilia y D^a Cristina Llorente que aportan dos cabezas copia de Domingo y otros trabajos.

Ossorio y Bernard incluyen algunas participantes más en estas exposiciones. D^a Enriqueta Benardes en la Exposición celebrada por el Liceo de Valencia de 1845 presentó una Virgen a lápiz, un país a tinta china²⁹, D^a Manuela Goyena que en la Exposición de Bellas Artes celebrada en Valencia en 1868 presentó dos copias al óleo: *el otoño* y *una gitana*. D^a Elena Izquierdo que en la Exposiciones públicas de 1878 y 1881 presentó *Una cabeza* (estudio del natural), *un racimo de uvas*, *un dibujante* (acuarela), *País con casas rústicas* y *Vista de la iglesia de Cambó*³⁰.

En definitiva, observamos como es difícil encontrar la presencia femenina en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia a partir de 1849. Su rastro se pierde en los documento que en dicha institución se pueden consultar. Aunque es un hecho sintomático el que las mujeres, participen en el fenómeno que dominará el panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XIX: las Exposiciones, intentando conseguir la fama y el honor que con anterioridad Iglesia, Monarquía y Aristocracia solamente lo habían delegado a sus compañeros los pintores. El desarrollo del mercado libre, la crítica y la aparición del artista como genio, factores nacientes del espíritu romántico, presente a lo largo de todo el siglo XIX, abre todo un nuevo panorama a la mujer para su realización como artista.

²² ARASCV. Leg. 79, 3-68.

²³ ARASCV. Leg. 79, 3-68 B.

²⁴ ARASCV. Leg. 79, 5-38.

²⁵ BOIX, V.: *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877. p. 26. De ella también habla Ossorio y Bernard en su libro; *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975. p. 180.

²⁶ *Ibíd.*, 1877. p. 39.

²⁷ *Ibíd.*, 1877. p. 35.

²⁸ También la cita Ossorio y Bernard en su libro; *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975. p. 16.

²⁹ *Ibíd.*, 1975. p. 80.

³⁰ *Ibíd.*, 1975. p. 340.

EL ANTIGUO COLEGIO IMPERIAL DE NIÑOS HUÉRFANOS DE SAN VICENTE FERRER EN VALENCIA

FERNANDO PINGARRÓN-ESAÍN SECO

Universitat de València

FALTA RESUMEN

El presente trabajo subraya la historia del célebre Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer y su notabilidad para la ciudad de Valencia; analizando, asimismo, la arquitectura de su desaparecida sede, especialmente la de su decimonónica capilla.

ABSTRACT

The object in this work is directed to remark the importance of the history of the celebrated "Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer" Imperial School in Valencia; and also to study its early and disappeared building, specially the Chapel constructed in the 19th century.

En 1548 se redactaron las constituciones del colegio que, "per imitar los vestigis de caritat del Glorios Pare Sent Vicent Ferrer", debería "procurar encaminar als Fills e Filles de aquesta insigne Ciutat e Regne en ben viure y en servey de Deu", estableciéndose que los niños siempre se llamasen *los fillets del Colegi del Glorios Pare Sent Vicent Ferrer*, y otras muchas cosas referentes a su gobierno, vestimenta, sepultura de los infantes en la iglesia del convento de Predicadores, y facultad para adquirir "Casa cómoda"¹.

La idea de auxiliar a los huérfanos era antigua en la ciudad. El Municipio se preocupó desde 1337 de atender a los pobres de esta condición no sólo niños, mediante la creación de dos magistrados, los padres de huérfanos, reducidos después a uno solo, y provistos de escribano y depositario. Además existieron cofrades de Huérfanos en el convento de Santo Domingo desde por lo menos 1441 en que se datan². Tras la canonización de San Vicente Ferrer en 1455, el oficio de boneteros, tomando por patrón al santo canonizado, erigieron la *Confraria de Sent Vicent dels Barreters*, documentada en 1491. Este gremio, no teniendo casa para recoger a los niños huérfanos, como ya era uno de sus propósitos primordiales,

adquirieron del convento de Predicadores en 1498 la casa natalicia de San Vicente Ferrer en la calle del Mar y después dos casas contiguas, pero no tuvo efecto la empresa. Decaída esta hermandad religiosa, en el siglo XVI retomó la intención de recoger a los niños en la referida casa natalicia el beneficiado mosén Palanque, y con su movilización se erigió nueva cofradía de San Vicente Ferrer acreditada en 1544, no limitada específicamente ya a los boneteros; cuyos nuevos cofrades fueron los agentes de las dichas constituciones surgidas cuatro años más tarde.

No se logró la casa valencina de la calle del Mar para este fin, la cual sería comprada por el Consistorio en 1573; así que la vivienda que se preveía en

¹ Véase, especialmente, como mayor autoridad documentada sobre el tema a José Teixidor en sus *Antigüedades de Valencia*, tomo II, Valencia, 1896, tomo II, págs. 77, 78 y 293 a 320. También a Marcos Antonio de Orellana en su *Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1923-24; tomo I, págs. 187 a 201; y tomo II, págs. 91 y 92.

² José Teixidor, en sus *Capillas y sepulturas de la Yglesia, y Claustro de este Real Convento de Predicadores de Valencia* (acabadas de escribir en 1755); tomo III, Valencia, 1952, págs. 232 y 233.

1548 la adquirieron los cofrades en lugar hasta ahora no precisado, y se hallaba en mal estado en 1579 cuando por escrito de los jurados de la ciudad de 1 de octubre de ese año, como administradores tanto de la cofradía de San Vicente como de la casa y hospital de Santa María (que existía frente al convento de San Agustín, establecidos en 1334 por Ramón Guillem Catalá, para hombres de penitencia, hermanos de la venerable Orden Tercera de San Francisco, llamados después *Beguines* y su sede como *Hospital dels Beguins*), decidían que se aplicasen las rentas de dicho hospital a efectos de “reparar la necessitat dels dits Chichs e Chiques de dita Confraria, y reparo de la Casa de aquells”. Sin embargo, la ruina de la casa era tal que se decidió más conveniente, a falta ya de hombres de penitencia, acoger en dicha morada de la vieja institución hospitalaria “als Chichs y Chiques Orfens, que anaven perduts per esta Ciutat, que vulgarment se dihuen de Sant Vicent Ferrer”, tal y como constan instalados desde hacía algún tiempo en carta de los jurados de Valencia de 27 de abril de 1584. En cuanto a los devengos todos de los beguines se consiguieron tras breve pontificio por sentencia de 1608, después de que, debilitado el celo de los cofrades en el cuidado del colegio, en 1593 había suprimido el virrey por mandato real la cofradía de San Vicente Ferrer, encomendándose la nueva administración de aquél anualmente a un jurado de la ciudad, a un capitular de la Seo y a uno de los diez clavarios del Hospital general.

Merced a real cédula cesionaria de Felipe III de 11 de marzo de 1620³, cuatro años después pasaron los acogidos niños huérfanos a ocupar la ubicación definitiva que en la ciudad de Valencia tuvieron: la sede del antiguo colegio que mandó levantar el emperador Carlos V en 1545 con la invocación de Ntra. Sra. de la Misericordia para la instrucción católica de los hijos de los moriscos convertidos, vacante por la expulsión de éstos en 1609. Y a causa de ser este soberano fundador del colegio de amoriscados, llamado también precisamente *del Emperador*, que ocuparon los niños huérfanos, se justifica el nombre concluyente de Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer.

Esta institución tuvo siempre gran predicamento en la ciudad de Valencia, y en la mayoría de los testamentos de los ciudadanos se legaba cierta cantidad al colegio⁴. A fines del siglo XIX, afirma Llorente⁵, continuaba éste bajo el amparo de la

Municipalidad, y aunque había perdido casi todas sus rentas, la caridad lo mantenía pudiendo ejercer su benéfica misión.

La situación urbana de dicha residencia definitiva, aparece en el plano de Valencia de 1704 del padre Tomás Vicente Tosca, señalada con el número 69 de su acervo monumental, hacia el sudeste de la ciudad, junto a la muralla, formada fundamentalmente por un edificio casi cuadrado en torno a un gran patio arbolado y con entrada por la calle que fue del Huerto de los Sastres⁶, ganando ámbito el conjunto con el tiempo hacia poniente⁷, situándose su dirección en 1825 precisamente en el número 20 de dicha calle y en la manzana diecinueve⁸.

³ El edificio de los beguines fue entregado, como consta por real carta de Felipe IV de 12 de marzo de 1622, a los religiosos agustinos descalzos de Santa Mónica, que no llegaron a habitar por la inconveniencia que hubiera sido el levantarse dos conventos próximos de la misma orden; y del beneficio de cuya venta producida en 1626 al propio convento de San Agustín por 1.600 libras comenzaron los mencionados padres de Santa Mónica la iglesia que finalmente tuvieron junto al puente de Serranos. La vieja residencia de los beguines se dividió en tres casas, y después la enajenó dicho convento de San Agustín hasta parar en dominio de Eusebio Mocholí y Torá, quien la vinculó en su testamento de 12 de abril de 1758 (véase al referido Orellana, *Valencia antigua...*, tomo I, pág. 197); el marqués de Cruilles (en su *Guía urbana de Valencia...*, Valencia, 1876, tomo II, pág. 113), nos dice que esta casa estaba demarcada en su época con el número 199 de la calle de San Vicente; hallándose allí establecida entonces la fundición primitiva valenciana de hierro.

⁴ Baste de ejemplo las cinco libras legadas por el escultor Ignacio Vergara y Ximeno, en su testamento de 5 de agosto de 1774 (Archivo del Reino de Valencia [en adelante A.R.V.]: protocolo 8.283, folio 419 recto; notario: José Zacarés).

⁵ Teodoro Llorente, *Valencia...*, tomo II, Barcelona, 1889, pág. 180.

⁶ El dicho Orellana (*Valencia antigua...*, tomo II, pág. 91), alega se conocía como calle de los *Giquets de Sant Vicent*, la que desde la puerta de su casa colegio iba a la de la Cofradía de los Sastres, constatado al menos desde 1657.

⁷ Llegando su perímetro hasta sobrepasar la plaza de Niños de San Vicente (rotulada así ya en plano urbano de 1898), alcanzando el primer tramo de la calle del Huerto de los Sastres, conocido después como calle de Sagasta (el segundo tramo de dicha vieja calle responde hoy a Pérez Bayer). La citada plaza de Niños de San Vicente, junto a la perpendicular calle del Emperador, son testimonios topográficos hoy de la existencia en esta zona de la ciudad del colegio, el cual es incluido en el catálogo efectuado para los *Monumentos Desaparecidos de la Comunidad Valenciana* (obra coordinada por el doctor Salvador Aldana Fernández); tomo I dedicado a Valencia, Valencia, 1999, pág. 106.

⁸ *Valencia en la mano, o Guía breve para encontrar las cosas más dignas de ella sin necesidad de preguntar...*, Valencia, imprenta de José Gimeno, 1825, pág. 178.

La fábrica antigua del colegio⁹, que tenía su huerto¹⁰, fue substancialmente reemplazada a lo largo del siglo XIX, si bien con actuaciones complementarias a principios de la siguiente, siendo la edificación resultante la que los niños ocuparon hasta octubre de 1968, en que le abandonaron definitivamente para ser derribado posteriormente, conservando la institución la propiedad del terreno, y pasando a ocupar un año después su actual radicación en San Antonio de Benagéber¹¹.

En 22 de agosto de 1888, el arquitecto Joaquín María Belda, declarando que por ser presidente de la Junta del Colegio de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer se le había encargado "la construcción de las fachadas y pared de cerramiento correspondiente al edificio y huerto de dicho Colegio y que recaen á las calles de Lauria y de Colón, cuyas obras las motiva la apertura de la primera vía y el agregado de la parcela de la segunda", con sujeción a los diseños que se acompañaban, solicitaba la pertinente autorización al Consistorio, lo que éste concedió tres días después¹².



Fig. 1.- Frontera del colegio a la calle de Roger de Lauria, casi en su esquina con la de Colón.

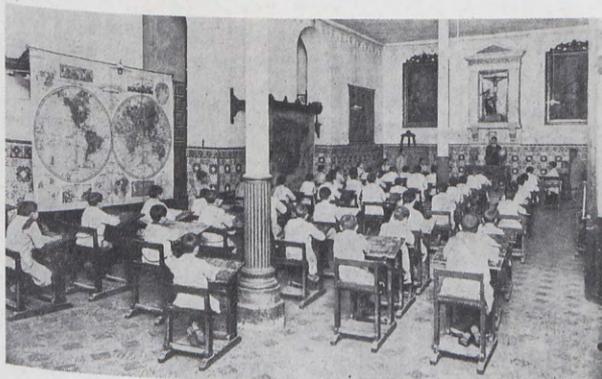


Fig. 2.- Aula de la escuela de niños

Contamos con un interesante repertorio gráfico del Colegio Imperial de veintiuna fotografías efectuado por la firma Sigüenza de principios de la década de 1930¹³, y del que ofrecemos aquí algunas, en el que destaca la frontera de la calles de Roger de Lauria y de Colón, cerrada con tapia y verja superior, con acceso por la primera vía, que es desde la que se aprecia la foto, al patio de niñas, habiendo existido también otro ingreso por la segunda vía; la puerta señalada como principal del colegio con reja de hierro, sobremontada por escudo de Carlos III, localizada en la calle de Sagasta n.º 10, y que afrontaba con la calle del Emperador; el patio de niños

⁹ En 1 de febrero de 1666, hallamos época de Jerónimo Bendicho, maestro de obras, de 153 libras y 2 sueldos "per les mans y pertret de obrer de vila, consumit y pagat en recorrer les teulades de dita Cassa y collegi" de San Vicente Ferrer, de acuerdo a memoria que se adjunta con calendario de su intervención desde el viernes 5 de junio de 1665 hasta el 15 de octubre siguiente (A.R.V.: protocolo 1.568; notario: Melchor Morales).

¹⁰ Hallamos ya noticia dentro del Ochocientos del huerto, en escrito de 28 de noviembre de 1816, en el que, por mandato del 22 de agosto anterior del tribunal del Real Patrimonio "en el expediente sobre establecimiento de un Molino Arinero en la acequia de Rovella dentro del huerto de los Niños huérfanos de San Vicente Ferrer de esta Ciudad", Cristóbal Sales, teniente director de arquitectura de la Real Academia de San Carlos, y otros expertos, efectuaban inspección y dictamen en dicho huerto del expresado molino, hallando su construcción principiada con arreglo al plan que había formado el arquitecto Juan Bautista Lacorte, junto a otros detalles técnicos (Archivo Histórico Municipal de Valencia [en lo sucesivo: A.H.M.V.]: Libro de Juntas de Fábrica Vieja y Nueva, 1815 a 1817, folio 434; núm. l.l. 107).

¹¹ Actualmente (noviembre, 2002) se hallan en el colegio ochenta seis alumnos entre niños y niñas, admitiendo sus constituciones desde 2000 a niños en situación equiparable a la orfandad, según dato comunicado por su director, don José Castillo; a quien agradecemos desde aquí algunas concreciones topográficas del desaparecido edificio del colegio de Valencia.

¹² A.H.M.V.: Policía Urbana, caja 165, expediente 48.

¹³ Son veintidós tarjetas postales encuadradas en cartón: veintiuna son fotos de la fábrica del colegio, como indicamos, precedidas de una primera postal con grabado de San Vicente Ferrer, bajo el emblema del colegio, con la acostumbrada leyenda de su filacteria "TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM", y letrero inferior indicando ser la imagen del santo venerada en la "REAL CASA DE NIÑOS HUERFANOS DE LA CIUDAD DE VALENCIA". En la portada se repite el señalado emblema de la primera postal en el centro; arriba, casi en semicírculo, el título "Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer"; y bajo, el nombre de la ciudad en mayúsculas. La colección, difícil hoy de encontrar, valorada por los aficionados y de la que poseemos un ejemplar, se vendía completa y por postales sueltas.

rodeado con pórtico de columnas de hierro, con su empedrado y fuente octogonal de piedra sobre dos gradas, rematada por una bella estatua de San Vicente Ferrer, y al que recaía portada adintelada dórica con pilastras cuyo paso conducía a la capilla; el dicho patio de niñas, con templete con imagen de la Virgen de los Desamparados, rodeado de estanque; el gran teatro que se hizo famoso por las representaciones navideñas, de las que se recogen algunas escenas en dicha colección fotográfica, y de los milagros de su patrón por parte de los infantes; la alargada sala del comedor con suelo de mosaico, zócalo de azulejos y vigas de madera; la bella aula de la escuela de niños con columnas en el medio, igualmente con zócalo cerámico y hornacina en su testero con grupo del Crucificado; a más del dormitorio y lavabo de niños, y el lavadero con su maquinaria; todo ello dando idea de uno de los centros mejor dotados, por lo menos desde fines del siglo XIX, de asistencia educacional y residencial en Valencia.

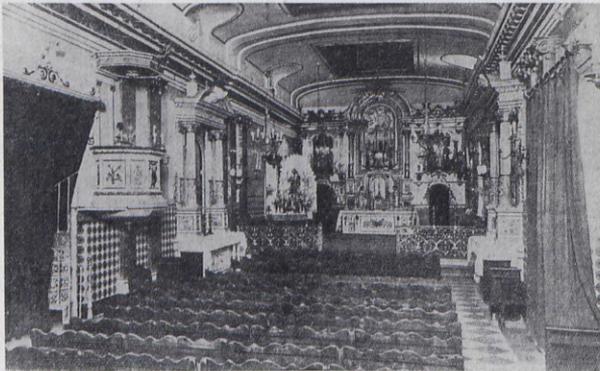


Fig. 3.- Capilla.

Pero sin duda descuella de estos testimonios gráficos la ilustración de la capilla. Cruilles nos dice que la antigua capilla estaba a la derecha de la entrada, cediéndose para la primera escuela de párvulos que se creó en Valencia. Dicha antigua capilla fue objeto de plan de reforma por parte del arquitecto de la Real Academia de San Carlos José Ramón Cuevas, presentado a esta institución para su aprobación en 7 de julio de 1835, y del que emitieron informe con reservas dirigido al secretario de la misma los también arquitectos Manuel Fornés y Francisco Calatayud, firmado el 23 de dicho mes y año¹⁴.

Se convirtió en nueva iglesia, nos sigue informando Cruilles¹⁵, un local a la izquierda del patio que servía de granero¹⁶. La foto nos muestra un rectángulo

alargado con bóveda muy rebajada dividido en tramos por arcos fajones pareados con pequeños lunetos y cuadros en el centro de aquéllos alusivos a la vida de San Vicente Ferrer. Bajo destacado entablamento, pilastras pareadas jónicas ordenaban el conjunto, que contaba también con zócalo cerámico. Sobresalía el presbiterio, elevado y separado por verja de hierro con retablo mayor de remate semicircular, dos altares retablo corintios y el púlpito. En la propia fotografía se observan también, en primer término y a ambos lados, dos ingresos afrontados y ocultos por cortinajes: el de la izquierda conducía al patio de niñas, y el de la derecha al de los niños a través de la portada mencionada. Fuera ya de la ilustración, a los pies, sabemos existía extensa tribuna para las colegialas sostenida por dos columnas, bajo la cual en el costado de la parte de la Epístola se hallaba la puerta de la iglesia que salía al zaguán, donde otra puerta perpendicular a la anterior conducía a la vía pública, dando a parar enfrente de la calle del Doctor Romagosa, la cual disponía igualmente de portada de orden dórico con pilastras al exterior, luciendo encima de su vano lápida de mármol donde se inscribía el letrero "AUSPICE DEO ANNO CHRISTI MDCCCLV¹⁷". En esta capilla estuvo hasta la guerra de 1936-39 el famoso Cristo de los Beguines, procedente del referido antiguo hospital frente a San Agustín donde estuvieron los niños¹⁸.

¹⁴ Archivo de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia: legajo 75, carpeta 2, documento 15. Expediente titulado "Renovación de la Yglesia del Colegio de Niños de Sn. Vicente Ferrer". Incluye el "Metodo de construccion que deberá obserbarse en la renovacion de la Yglesia de los Niños huérfanos de Sn. Vicente Ferrer, con sujecion al terreno que actualmente ocupa, aumentándole veinte y tres palmos á su largo, segun los Planos demuestran...", del arquitecto Cuevas. El informe de este plan de los arquitectos Fornés y Calatayud se pronuncia sobre el mal efecto que producirían los nuevos retablos si no se corregían, que se adaptase el retablo mayor al orden de la capilla, y que se suprimiesen las antas de la entrada.

¹⁵ Cruilles, *Guía urbana...*, tomo II, págs. 116 y 117.

¹⁶ En cuadro sinóptico de las medidas de las iglesias de Valencia y sus arrabales, publicado en el último tercio del siglo XIX, se cifran unas dimensiones para la capilla que nos ocupa de 16 metros 20 centímetros de longitud, 7 metros de latitud y 5 metros 30 centímetros de elevación hasta la cornisa.

¹⁷ Teixidor, en sus aludidas *Antigüedades...*, tomo II, pág. 320, recoge en 1767 otras tres inscripciones anteriores alusivas a la historia del colegio sobre la puerta principal del mismo.

¹⁸ En la casa de los beguines quedó también una imagen de la Virgen: Ntra. Sra. del Niño Perdido, que los referidos monjes agustinos descalzos tomaron al ocupar aquella, y que trasladaron después a la villa de Caudiel.

LA FUNDICION ARTISTICA E INDUSTRIAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX VALENCIANO. VICENTE RIOS ENRIQUE (1842-1900)

LUIS MAÑAS BORRÁS

RESUMEN

Es objetivo de este estudio recuperar la vida y obra de Vicente Rios Enrique, maestro artesano fundidor de la segunda mitad del siglo XIX, que fué notable en la industria a que se dedicó. Su estilo se basaba en la búsqueda de la belleza en el fundido. Los escultores utilizaron a Vicente Rios para convertir sus figuras de barro en grandes obras de bronce. Entre sus obras conocidas destaca en 1880, la fundición de la estatua de Luis Vives de la Universidad de Valencia de una sola pieza. Fué asiduo a Ferias y Exposiciones obteniendo diplomas y medallas, y le fueron concedidas distinciones honoríficas, pero su excesiva modestia hizo que viviera ignorado.

ABSTRACT

The aim of this essay is to recuperate the life and works of Vicente Ríos. He was a caster and an artisan who lived in the second half of the XIXth century. He was also a master in his craft and the one who introduced artistic casting in our country. His style was based on the search of beauty in the casting. Sculptors used him to turn their clay and plaster figures into great works of art. Among his works we may stand out his statue honoring Luis Vives –which was erected in the centre of University of Valencia’s courtyard. He frequently attended trade shows and exhibitions and was awarded with different prizes. He was a genius but his excessive modesty turned him into an unknown character.

Vicente Rios Enrique nace en Burriana (Castellón) en 1842, hijo de Juan Bautista y de Teresa. Muy pronto fallece su padre y su madre contrae nuevas nupcias. Tras una corta estancia en Nules, Vicente llega a Valencia a la edad de 5 años, de donde ya nunca más cambiaría de residencia. (Fig. 1)

Son escasos los historiadores del arte valenciano que pueden relatarnos pasajes de la vida y obra del maestro fundidor Vicente Rios, desconocido para la mayoría, que por carecer de los datos necesarios para escribir su biografía, ha quedado relegado al olvido, y se conocen actualmente muy pocas referencias de un hijo del pueblo, que fué notable en la industria a que se dedicó, a pesar de que las publicaciones de aquella época lo consideraban dentro de los hijos sobresalientes que enaltecían y pregonaban la fama de Valencia.¹

Su mérito puede haber quedado ensombrecido con el paso del tiempo, pero es importante recordar



Fig. 1.- JULIO CEBRIÁN MEZQUITA: Retrato del fundidor Vicente Rios Enrique. Pintura sobre una pandereta. Año 1878.

¹ La Ilustración Valenciana. 11-02-1883, p-42.

al personaje que en sus manos, el arte de fundir tuvo gran relevancia y altura de artista, como no se había alcanzado hasta entonces.

A Vicente Rios se le conoce principalmente como el fundidor de la estatua de Luis Vives de la Universidad de Valencia, las columnas del Asilo del Marqués de Campo y de algunas otras obras. Hay que esforzarse mucho en la lectura de nuestra época para encontrar alguna referencia a su obra mas amplia.

Sin embargo, a lo largo de una investigación de la documentación hallada en archivos y hemerotecas de los diarios, en especial *El Mercantil Valenciano*, *Las Provincias*, *El Correo*, *La Ilustración Valenciana* y otros, todos ellos diarios del siglo XIX, ha permitido recuperar la obra de quien fué introductor en nuestra patria de una industria tan difícil, que hasta entonces había que ir a otras capitales de España y hasta del extranjero para conseguirla.

Es objetivo de este estudio, el dar a conocer más ampliamente su personalidad con referencias documentales hasta ahora no conocidas, y el interpretar la razón de su actividad profesional, tanto artística como industrial, dentro del proceso de evolución que marcó la industria del metal de la época, habida cuenta de que este sector carecía de tradición, dado que es a partir de 1840 cuando empieza a configurarse las primeras fases de su desarrollo .

Vicente Rios empieza a tener los primeros contactos con el mundo de la fundición con Antonio Morales, su segundo padre, de profesión herrero-armero, y es allí donde empieza a conocer el arte ruidoso y atronador de los cíclopes que tanta importancia tuvo después en la industria. Muy pronto se incorpora a la nueva industria prometedora que presentaba aspectos muy diferentes a los de la cerrajería. «No sólo el desarrollo de la edificación, sino también las nuevas necesidades de la industria y de la agricultura, han dado gran vida a las artes del hierro, principalmente la fundición. La cerrajería como la fundición de gran importancia en Valencia, propende a dejar la industria doméstica, el pequeño taller y mostrarse en grandes fábricas, si queda el pequeño taller, está a cargo de obreros ancianos que ya no pueden aprender un nuevo oficio»²

Para entonces, la industria valenciana empezaba a desarrollarse en todas sus vertientes, y era la

fundición de hierro industrial la que con el tiempo, mayor desarrollo y adelanto tuvo. En pocos años, la fundición salió de su infancia gracias a los aumentos de encargos con que los talleres empezaron a verse favorecidos. Siguió en crecimiento la industria, y a *Bartle*, *Donnay* y *Malabouche*, que fueron, por decirlo así, los primeros fundidores en Valencia, siguieron *Valero Cases*, instalando *La Primitiva Valenciana*, *Jaime Xixibell*, *Clement* y *Alcalá*, *Vicente Rios*, *Aldudo Moreno* y otros muchos (Fig. 2)



Fig. 2.- COLADA EN FUNDICIÓN: Fotografía anónima. Archivo José Huguet.

Desde niño empieza a trabajar en las fundiciones próximas a su domicilio de la calle de Sagunto, tales como *Gens* y *La Vulcano*. A mediados de la década de los 70, ya tiene su propia fundición artística que complementa con trabajos para *La Primitiva Valenciana*.

Admirábase de las primorosas labores con que la fabricación extranjera convierte el hierro, el cobre y otros toscos metales en preciosidades del arte, y quiso también forjar aquellas maravillas. Vicente Rios empieza a mostrar un estilo que se basaba en la búsqueda de la belleza en el fundido, pero acentuando los detalles, en los personajes que reproducía en sus bustos y esculturas. Tenía una buena técnica en el metal, bronce o hierro, que le permitía en ocasiones repasar con su lima las asperezas para dejar un buen

² AZAGRA. J; *Levante. Historia del pueblo valenciano*, p-70.

acabado de la figura. Es el momento en que su instinto le atrae a vencer las dificultades, y si antes se atrevía con la construcción de un balconaje o una prensa, después siguió por una columna con ménsula, un relieve, un medallón, un busto y hasta una escultura.

Para finales de esa década Vicente Rios, ya tenía su pequeño museo particular en la calle de Grabador Selma, antes de la Crehueta. Más tarde se le conocen sus talleres ubicados provisionalmente en la calle de Guillén de Castro 19 y 21 y, finalmente, en la misma calle junto a la de Salvador Giner.

«Había también alcanzado gran auge una fundición artística e industrial, fundada por un hombre muy modesto, pero muy inteligente, y que de la nada había logrado encumbrarse, como uno de los industriales de más sólido prestigio, nos referimos a Vicente Rios, dueño de unos extensos talleres, situados por la calle de Salvador Giner. Todavía recordarán por la calle de mis lectores la fachada de su fábrica, en algunos de mis lectores la fachada de su fábrica, en la que había hecho pintar el dueño todas las medallas que había logrado en las muchas Exposiciones a que llevara sus productos».³

Bien era sabido que cuando Vicente Rios toma a su cargo *La Primitiva Valenciana* a la muerte de Valero Cases, la empresa tenía en plantilla 275 operarios. El ascenso al cargo le acarrió también unas obligaciones específicas con los obreros, que desbordaban las meramente técnicas. Además del control profesional de los trabajos a realizar, precisaba también ser coordinador general, con una dirección técnica efectiva que supo ganarse el afecto y el respeto dentro y fuera de la fundición, dejando las labores administrativas en manos del propietario de *La Primitiva*, D. Ramón Cases.

Sin embargo, no es hasta 1879, a la muerte de Valero Cases cuando la Viuda y su hijo Ramón, intentan iniciar una nueva etapa de su vida formando sociedad con Francisco Climent, quien hasta la fecha había sido el Director Técnico, pero dicho intento no llegó a cuajar y la familia de Cases decide contratar al ingeniero y catedrático de la Universidad, Julián López Chávarri.

La nueva Sociedad, *Viuda e hijo de Valero Cases*, que estaba ubicada en la Calle de San Vicente 199, necesitaba de un hombre con capacidad y mano, para

dirigir los trabajos y a los obreros, y lo encuentra en Vicente Rios, quien en aquellos momentos tenía sus propios talleres de fundición y a quien hasta ese momento lo había estado utilizando principalmente, en trabajos de fundición artística.

Vicente Rios regenta *La Primitiva Valenciana*, desde el fallecimiento de su fundador, el notable D. Valero Cases.⁴ Coincide este período con el de mayor auge de dicha fundición. Vicente Rios asume la responsabilidad y marca las directrices de los trabajos de ambas fundiciones, el artístico y el industrial. No sería hasta 1888, en que la fundición fué vendida a *Marco y Cía*, empleados durante muchos años de aquel establecimiento⁵. Unos años más tarde, *La Primitiva* fué vendida a Bartolomé Montañés⁶.

Durante el último tercio de siglo se produce en España una etapa en que la escultura alcanza su máximo desarrollo, especialmente en cuanto al encargo de obras, debido al período de prosperidad que supuso la Restauración. En lo que se refiere a la estética, predominó el sentido decorativo y ornamental; tanto fué así, que se pusieron de moda las pequeñas esculturas de bronce, que estaban realizadas en los mas diversos materiales y formaban parte de los innumerables objetos que decoraban despachos, salas y gabinetes, aunque el retratado fuese una persona regia, aristócrata intelectual. «Para esta clase de fundición, se necesitaban verdaderos artesanos, con mucha práctica, pues cada pieza que se ha de fundir, hace variar la forma del molde y la disposición de los núcleos; no hay marcha uniforme, el genio del fundido lo hace todo. Sólo a fuerza de estudiar el objeto bajo todos los aspectos y en todos los sentidos y penetrarse bien en todos sus detalles, sólo así, se puede lograr sacarlo como es debido»⁷.

Es a partir de 1875 cuando aparecen las primeras obras fundidas por Vicente Rios, donde no se precisa, si la realización de las mismas, se hizo en la

³ LLORENTE, T, *Las Provincias, Memorias de un Setentón*, 17-6-1945.

⁴ *La Ilustración Valenciana*, 11-2- 1883, num 6 p-42

⁵ *El Mercantil Valenciano*. 24-3-1888.

⁶ ALVAREZ RUBIO, A. y BALLESTER RODRIGUEZ, B. *Valencia Ind.: Las fundiciones*, p-3.

⁷ DE BERGUE, E. *Fundición- Manuales y Tratados*, Madrid, 1881.

fundición de *La Primitiva* o en la suya propia. Es muy posible que durante ese período, Vicente Rios fuera el artista a quien Valero Cases confiaba la realización de tales encargos. Así se explica que en 1877, en su Diario de trabajo, el escultor Luis Gilabert escribiera: «Hoy 13 de Julio concluyo el busto de Peris y Valero vaciado en *La Primitiva* en bronce fundido que pesa dos arrobas y media, de un centimetro de espesor destinado al sepúlcro de dicho Sr. en el cementerio de ésta»⁸. No obstante lo escrito en su Diario por Gilabert, en uno de los dos lados del busto figura la inscripción de que dicho busto fué fundido por Vicente Rios.

El período que comienza en 1874 es una de las etapas contemporáneas decisivas de la modernización de la sociedad valenciana. Valencia se convirtió durante ese año en un importante centro de restauracionismo alfonsino al inclinarse la burguesía, partidaria del orden y la estabilidad, por la opción monárquica.

El regionalismo valenciano ya estuviera enraizado en la cultura, la economía o en la política, no era exclusivo de ningún partido o grupo social. Ello permitió que Vicente Rios pudiera abrir las puertas de su casa a políticos, artistas, intelectuales, periodistas de todas las esferas y mostrara a todos ellos su colección de bustos, grabados y medallas antiguas que tanta fama le dieron. «Con motivo de ser ayer los días del distinguido maestro fundidor D. Vicente Rios estuvo su casa favorecida por gran número de personas pertenecientes a todas las clases sociales y fundidores, a quienes obsequió con la prodigalidad que le es proverbial. Todos tuvieron ocasión de admirar el pequeño, pero valioso museo que ha formado de sus obras, el primero sin disputa de la Península»⁹.

Su casa era visitada frecuentemente por personas intelectuales, políticas y artísticas de dentro y fuera de Valencia; el General Arrando, los Gobernadores de Valencia Sres. De la Loma y Escrig, Alcalde de la ciudad Sr. Sales, Diputados, el Sr. Moret, importante hombre público y distinguido orador, Alonso Casaña, Amalio Gimeno y tantos otros.

Mención aparte merece destacar su amistad personal con Julio Cebrián y Mezquita, pintor contemporáneo nacido en Valencia en 1854, el cual en dos ocasiones realizó el retrato de Vicente Rios, uno de

ellos sobre una de las panderetas que el Sr. Cebrián acostumbraba a pintar y que tanta fama habían alcanzado en los escaparates de Janini.

1879 marca una fecha trascendente para su proyección artística, cuando decide enviar a Madrid a S.M. el Rey D. Alfonso XII, un busto de *Maria Cristina de Habsburgo* (Fig. 3), dentro de un estuche de madera con una placa de plata, donde se podía leer una inscripción que decía: *Fundido por V. Rios y el año.*



Fig. 3.- LUIS GILABERT.
Retrato de la Reina M.^a Cristina de Hagsburgo.
Bronce fundido por Vicente Rios en 1879.

⁸ La copia del mencionado Diario de Trabajo de Gilabert, se encuentra en mi poder.

⁹ *El Mercantil Valenciano. (Diario de Valencia)* 2-4-1883, p-3.

Unos años más tarde, en 1883, el propio Alfonso XII recibía un nuevo busto, cincelado en bronce, con su efigie, fundido durante la Exposición Regional Valenciana de dicho año (Fig.4). No fué obstaculo para que Vicente Rios, que nunca abandonaba su larga blusa de operario de taller, no mucho tiempo después de cerrada la Exposición Regional de Valencia, decidiera marchar a Madrid, y ser recibido por D. Alfonso XII en audiencia, aunque para ello tuvo que someterse al protocolo, vistiendo traje de etiqueta, es decir de frac. La visita fue muy cordial y el Rey lo colmó de elogios y atenciones.



Fig. 4.- LUIS GILABERT. El rey Alfonso XII. Bronce fundido por Vicente Rios en 1883.

Poco a poco el éxito fué acompañando al maestro fundidor Vicente Rios en España y extranjero y el Gobierno y la Casa Real, en Julio de 1882, le otorga la *Credencial de Comendador de Isabel la Católica* y, en Abril de 1883 la *Credencial de Caballero de la Orden de Carlos III*. Un año después, el secretario particular del Rey enviaba al Intendente General de la Casa Real de orden de S.M. el volante para que se expidiera el *Titulo de Fundidor de la Real Casa*, a favor de D. Vicente Rios, Director y propietario de la fábrica de fundición de Valencia que iba firmado por *El Conde de Morphy*, en Palacio 10 de Junio de 1884¹⁰.

Los escultores valencianos de la época, como Aixá, Yerro, Gilabert, Chambó, Bondía, Farinós, Pellicer, etc, concluían sus esculturas y bustos en yeso o barro, que eran encargadas por Rios, quien las convertía en su taller de fundición en obras de bronce.

«Verdadero artista, no se limitaba a fundir las obras, sino que luego las retocaba con el buril y las dejaba primorosamente terminadas»¹¹.

Esta actividad artística se podía contemplar en ocasiones, en los escaparates del *Bazar Valenciano* o de *Janini*, en la desaparecida calle de Zaragoza, y en el del Sr. *Nicolás*, donde la burguesía valenciana acostumbraba a pasear delante de los mismos, para contemplar las obras expuestas, correspondiendo aquellos primeros años con la etapa en la que la escultura y, en especial, los pequeños bustos, alcanzaron su mayor auge en España.

Así pues, entre los años de 1875 a 1890, Vicente Rios aparece como el realizador de bustos de personajes de la vida artística, política e intelectual, tales como Segismundo Moret, Romero Ortiz, Venancio González, Cardenal Monescillo, Eduardo de la Loma, Aparisi y Guijarro, Goya, Enrique Villarroya, Marqués de Caro, Julian Chavarri, José Arrando, Joaquín

¹⁰ A.H.N, PALACIO REAL, Madrid, *Nombramiento Fundidor y Comendador de la Orden de Isabel La Católica*. Rº 457/1882, Legajo 5306.

ARCHIVO DEL MINISTERIO ASUNTOS EXTERIORES, Madrid, *Nombramiento Caballero de la Orden de Carlos III*, 14-4-1883, AMAE C-213 (1).

¹¹ LLORENTE, T: *Las Provincias: Memorias de un Setentón* 17-6-1945.

Pacheco, López Ayala, Vicente Querol (Fig 5), José Monserrat, Cánovas del Castillo, Sagasta, Martos, Canalejas, Brigadier Berruezo, Teodoro Llorente, Eugenio Barrejón, José María Muñoz, Felipe de Castro, V.Boix, M.Dánvila, Riaño, Calderón de la Barca, Gayarre y otros. Los diarios de la época se hacían eco de esta actividad artística y alguno que otro de los retratados le enviaba carta afectuosa mostrándole su agradecimiento y felicitación.



Fig. 5.- LUIS GILABERT. Busto de Vicente Querol. Obra fundido en bronce por Vicente Rios. Año 1883.

Si Vicente Rios pudo alcanzar un reconocimiento profesional a su labor, hay que recordar según los críticos de la época, las dificultades que entrañaba la fundición de la estatua de Luis Vives de la Universidad de Valencia «Sería largo de decir, y requeriría explicaciones técnicas difíciles de comprender, lo que hay que trabajar para la fundición de una estatua. Evitanse a veces estas dificultades fundiendo la estatua en partes, que se sueldan luego; pero el maestro Rios desdeñaba este recurso. Formó empeño en que Luis Vives (Fig 6) saliera íntegro y completo del horno, y para aumentar la dificultad vencida, son de una sola pieza la figura y el plinto en que se apoya con tal naturalidad que parece que vaya a andar»¹².

El Rector de la Universidad Sr.Monserrat, le dice a Vicente Rios por carta: «Cúmpleme manifestar a Ud. la suma satisfacción y complacencia con que he visto la manera tan perfecta y acabada como la ha terminado produciendo una verdadera obra artística y demostrando que en esta Ciudad pueden ejecutarse tales obras con artistas y medios puramente

locales. Lo digo a Ud. para su conocimiento y satisfacción»¹³.

Asombra la complicación que adquiere, cuando la figura a fundir es de una sola pieza, tanto más, cuando muchos dudaban de que la estatua se pudiera fundir en Valencia, porque no se habían hecho en nuestra ciudad obras de esta clase. Vicente Rios cumplió perfectamente su cometido y así fue reconocido por los críticos de la época, que vieron en él, a uno de los más significativos introductores en nuestra patria de la fundición artística. (Fig. 6)



Fig. 6.- JOSEAIXA: El humanista Luis Vives. Bronce fundido por Vicente Rios Enrique. Año 1880. Claustro de la Universitat de València (E. G.)

¹² *Almanaque Las Provincias para 1881*. Valencia 1880. pp-274-275-276.

¹³ ROBLES, L *Primer coloquio de Arte Valenciano*. Valencia 1981. pp-120.

Simultáneamente, llevaba a cabo otros trabajos de arquitectura industrial, que tuvieron su máxima expresión cuando el Marqués de Campo le encarga al arquitecto José Camaña, la ampliación del Asilo de Párvulos, que había fundado entre 1862-63.

«Este nuevo y rico Asilo está separado del antiguo por medio de un patio rectangular, en el que se ha construido un claustro formado por columnas y arcos, todo de hierro fundido, obra maestra que se ha elaborado en la fundición de D. Vicente Rios donde se hallan colocados los doce santos del apostolado, de tamaño casi natural, todo de hierro, notabilísima fundición y excelentes esculturas de los Sres Gilabert, Yerro, Aixá, Bondía, Chambó y Pellicer... Las columnas, arcos, tallados preciosísimos, todo ha sido modelado, corregido con pulcra exactitud y fundido en hierro por el referido maestro fundidor»¹⁴.

La convivencia que tuvo con los obreros en la fundición desde su niñez influyó muy significativamente en la comprensión de los problemas laborales, que en los años siguientes iba a tener, y así fue como, en octubre de 1882, se produjo un hecho importante y trascendente, que llevó a los fundidores a una huelga general que se mantuvo hasta febrero de 1883, lo que originó una gran cantidad de pérdidas para la industria y para las que sufrieron los huelguistas y sus familias, necesitándose el transcurso de mucho tiempo para que aquélla y éstos se repusieran económicamente¹⁵.

Sobre esta huelga y sus consecuencias se ocuparon largamente los diarios de la época; no obstante, hemos querido profundizar, para llegar a conocer aspectos de su vertiente humana y hemos encontrado que Vicente Rios fue un hombre muy modesto, inteligente, campechano, que siempre llevaba encima su larga blusa de taller, hecho éste que hacía que los obreros vieran en él a un compañero más que entendía sus problemas y con quien se podía dialogar. Lo respetaban como jefe, pues si algo contribuyó poderosamente a aumentar su crédito profesional dentro de la fundición, fué su condición de experto en una tecnología, que encerraba algo tan maravilloso para sus coétanos, que hacía que los obreros hicieran suyas las honoríficas distinciones que Vicente Rios recibía por entonces. «De la buena disposición del Sr. Rios y el justo ascendiente que tiene sobre sus operarios, es de esperar un resultado satisfactorio»¹⁶.

Con la misma intención «El Capitán General y el Gobernador Civil de la Provincia visitaron ayer el modesto taller del conocido maestro fundidor D. Vicente Rios, cuyos trabajos encomiaron en gran manera, enterándose de paso del estado que alcanzaba la consabida huelga»¹⁷.

Pronto se ve inmerso en la corriente ecléctica de la época, y participa en trabajos como las columnas de hierro para un edificio que estaba construyendo Janini en la calle de la Nau, diseño del joven arquitecto Sr. Martorell¹⁸.

En 1889 participa en la construcción del *Teatro de Carlet*¹⁹ cuya es toda la estructura y balconajes de hierro del interior. Dicho teatro fué construido con dinero privado y actualmente se encuentra en estado de recuperación, y pertenece al patrimonio de la *Villa de Carlet*, siendo de cuenta del Ayuntamiento la restauración del mismo. Hoy es conocido como el *Teatro del Siglo*.

En marzo de 1880, Valencia agradece a uno de sus hijos más amantes y beneméritos, a su inolvidable cronista D. Vicente Boix, la colocación en su sepulcro del Cementerio de Valencia, de una pirámide de mármol, sobre la cual se coloca su busto fundido en bronce. La escultura es del artista Sr. Yerro y la fundición es debida al maestro Rios²⁰.

Desde 1880, Vicente Rios acude asiduamente a Ferias y Exposiciones, representando una vez, a *La Primitiva Valenciana* y otras a la suya propia, *la Fundición Artística e Industrial*, obteniendo Diplomas y Medallas en las siguientes muestras y años:

¹⁴ *Almanaque Las Provincias para 1883-84; El Asilo de los Marqueses de Campo.*

¹⁵ *Reformas Sociales. Información Oral.* Sesión del 19-10-84, p-165

¹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 19-10-1882.

¹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 20-10-1882.

¹⁸ *Las Provincias*, 26-5-1883.

¹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 23-2-1888.

²⁰ *Las Provincias. Almanaque para 1889.* Valencia 1888, p-119-120.

- 1879 Exposición Agrícola Lonja. Premio cooperación
- 1880 Exposición Iris
- 1880 Exposición Skating Garden
- 1881 Exposición Ateneo
- 1882 Exposición de Burdeos. Medalla de Plata
- 1882 Exposición Industrial de la Lonja, Valencia, La Primitiva Valenciana
- 1883 Exposición de Minería, Madrid Fundación La Primitiva Valenciana.
Diploma de Honor y por la Colección de bustos y medallas. Medalla de Plata (ambos iconcurrían con el mismo número de patente: 149 y 149 bis)
- 1883 Exposición Regional de Horticultura, Valencia, La Primitiva Valenciana.
Diploma de Honor, con Medalla de Plata.
- 1883 Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, organizada por la Real Sociedad de Amigos del País, donde exponía en el Pabellón de Bellas Artes no. 23; 32 piezas entre bustos, estatuas, platos artísticos²¹, (Fig. 7)
- 1884 Exposición Minería Madrid



Fig. 7.- MUESTRARIO FUNDICIÓN ARTÍSTICA E INDUSTRIAL. Bustos grabados, figuras y medallas de bronce, fundidas por Vicente Rios Enrique 1883, para la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Los reporteros de la época acostumbraban a mencionar en sus artículos la profesionalidad artística de Vicente Rios, como también lo hacían los amigos y personajes públicos importantes, que le demostraban su amistad, cuando no en visitas a la fundición,

por carta, y en ocasiones con alguna brillante serenata en su domicilio de Grabador Selma, que la Banda del Regimiento de Guadalajara o la de Bomberos le ofrecía²².

No desmerece su trayectoria artística el hecho de que en la elaboración de la estatua erigida al pintor Ribera en 1888, primer monumento realizado por Mariano Benlliure en Valencia, la fundición de la misma se realizara en unos talleres romanos «y que en 1890 posiblemente para desagrar a los fundidores valencianos por no haber participado en la elaboración de esa estatua, se le encomendó a Vicente Rios, reputado fundidor de la *La Primitiva Valenciana*, la realización de la verja para encerrar el monumento levantado a Ribera frente al edificio del Temple»²³. Unos años más tarde, se suprimió la verja circundante que rodeaba al monumento, aprovechando el cambio de emplazamiento.

No podemos omitir su breve participación en la elaboración de la estatua ecuestre del *Rey D. Jaime El Conquistador*, erigida en el Parterre de Valencia, ya que cuando la Junta del Monumento acuerda con los hermanos Vallmitjana la realización de la obra y se firma la escritura de convenio, ésto ocurría el 21-10-1882, unos días antes, Agapito Vallmitjana visitará el estudio de Vicente Rios, formando el favorable concepto de que allí se podía fundir la estatua ecuestre del *Rey Don Jaime* con toda garantía. «En cuanto al trabajo del Sr. Rios, sólo diremos que ha merecido los más cumplidos elogios del distinguido escultor Vallmitjana en su visita al taller de aquel modesto e intiligente maestro, en quien ha reconocido sobradas aptitudes para figurar entre los primeros artistas, no sólo de España, sino que también del extranjero»²⁴.

Pero para Vicente Rios, su propuesta de 50.000 pesetas, por la fundición de la estatua, fué la más cara de las presentadas, mientras que la *Maquinista Valenciana* con 36.000 pesetas, fué la seleccionada y a quien se debe la fundición y colocación en lo alto del pedestal, del fundador del Reino de Valencia²⁵.

²¹ ALVAREZ RUBIO, A, *Valencia Industrial: Las fundiciones. Muestrario*, p-128.

²² *El Mercantil Valenciano*, 18-4-1883.

²³ *Las Provincias*, Valencia, 11-11-1890.

²⁴ *El Mercantil Valenciano*, 18-10-1882.

A la vista de la versatilidad de Vicente Rios, la primera pregunta que nos surge a propósito es, cuál era su capacitación profesional. Un repaso sucinto de sus actividades revela que se trataba de un artesano polivalente, capaz de atreverse con la fundición de grandes columnas para los edificios que los arquitectos le demandaban, como para la fundición de grandes motores, prensas y otras piezas que sería prolijo enumerar, y que la necesidad de la nueva tecnología diseñada por ingenieros requería. Fué maestro en el arte de fundir y supo transmitir sus conocimientos a compañeros de oficio, que después fueron eficientes técnicos en la fundición. En el género de la fundición artística fué una notabilidad, que le convirtieron en un artífice tan singular como valioso, que supo descollar y obtener un reconocimiento que le valió honrosas distinciones y la amistad de personas respetables.

Pero antes de caer en el riesgo de calificar a Vicente Rios como un maestro artesano incalificable, basta con contemplar el panorama de aquella época, para matizar las peculiaridades del personaje, ya que en aquellos tiempos, la figura del escultor y el artesano se complementaban. En cierta medida esta matización viene a hacer justicia a todos aquellos artesanos, tallistas, carpinteros, cerrajeros, vidrieros, marmolistas, bordadores, ceramistas y otros, que como los fundidores, todos ellos verdaderos artistas, hicieron posible con sus trabajos, engrandecer el patrimonio artístico y cultural de la historia del arte valenciano.

Abelardo Vidal, hace un estudio de la Industria Valenciana de la época, y refiriéndose a Vicente Rios dentro del contexto de la fundición dice: «Vicente Rios, industrial tan modesto como intiligente, ha convertido su casa en notable Museo, y toda obra de gusto, arte o dificultad, se le encarga a él, que sabe siempre cumplir su cometido con esmero y perfección pasmosa. Recientemente ha terminado un artístico busto del Brigadier Sr. Berruezo, en el que no se sabe que admirar más, si la limpieza del trabajo o el exacto parecido que conserva con el original. Rios es, sin ponderación ninguna, un verdadero genio, pero su excesiva modestia hace que viva ignorado. Un detalle de su vida le caracteriza. Con su trabajo ha conseguido crearse una posición independiente y desahogada, y á pesar de ello no ha querido desprenderse de la gorra y la blusa del menestral»²⁶.

Pocos periodos de la historia valenciana han suscitado tan variadas reacciones, como la fundición artística e industrial en la segunda mitad del siglo XIX, y como suele ser habitual en los estudios artísticos, no era una excepción dentro del panorama general. No creemos pecar al afirmar que algunos historiadores actuales del arte han olvidado de manera sistemática la dimensión de estos personajes, que contribuyeron a que la fundición artística y dentro de ella, la escultura valenciana, fuera conocida en España y fuera de nuestras fronteras. Afortunadamente, no todos los historiadores de hoy han caído en este olvido y gracias a la profesionalidad de muchos de ellos, profesores de arte e historia, están recuperando con sus trabajos y publicaciones, la vida y obra de estos artesanos. y quizá una parte de la razón de este olvido haya que buscarla en que nuestro personaje nunca fué discípulo de la Real Academia de Bellas Artes y que no se ha encontrado biografía alguna del mismo. El haber estado matriculado en dicha Academia siempre fue un reconocimiento público, que hizo que se identificase fácilmente al artista a través del tiempo. Pero hay que remitirse al inicio de la arquitectura artística e industrial, en su vertiente de la fundición, para entender que es mayormente con Vicente Rios, cuando el arte de fundir en Valencia tuvo una mayor relevancia. Poco había de antes y ni un «saber como hacerlo».

La documentación hallada sobre la vida y obra de nuestro personaje, es lo suficientemente amplia para definir quien fué Vicente Rios y qué supuso para la fundición artística e industrial valenciana. Esperemos que a partir de ahora, merezca la consideración que supieron reconocerle en su época y se pueda recuperar al artista y al hombre, para conocimiento de los estudiosos al arte y amantes de la cultura valenciana.

²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 18-10-1882

²⁶ VIDAL, A. *El Mercantil Valenciano. Almanaque 1883-84*, p-189-195.

PAISAJISMO Y DECORACIÓN DOMÉSTICA DE LAS CASAS SOLARIEGAS DE GODELLA¹

CONCHA RIDAURA CUMPLIDO

*Historiadora de la Arte
Universitat de València*

RESUMEN

Desde el siglo XVIII y más concretamente desde el siglo XIX, Godella se convirtió en uno de los lugares de descanso preferidos de la élite social valenciana que adquirió fincas rústicas y también antiguas casas de labranza que acondicionaron como elegantes casas de recreo con jardín. La mayoría de estas casas tenían un doble eje vertebrador, la acequia de Montcada y la calle Mayor de Godella. En estas casas, el papel desempeñado por el jardín o el huerto fueron muy afines a la mentalidad decimonónica.

ABSTRACT

From the 18th century, and rather, from the 19th century onwards, Godella turned the Valencian elite favorite place. The upper class bought rustic properties and farmhouses; were transformed into fashionable, pleasant spots with garden. The majority of these houses had a double articular axis, the Montcada's irrigation ditch (séquia) and the Godella's High Street (carrer Major). In these houses, orchard and garden role were closely related with the 19th century mind.

La presencia regular de residentes temporalmente desplazados desde Valencia a Godella se constata desde el siglo XVIII², pero fue en el siglo XIX y más concretamente, a partir de la epidemia del cólera de 1834, cuando este contingente de veraneantes comenzó a consolidarse en número y nivel social. Desde un primer momento, la calle Mayor se erigió en el núcleo principal de esta colonia, cada vez más atractiva por el ilustre vecindario³ y las excelencias climáticas de la zona.

Las casas solariegas que vamos a estudiar se articulaban en torno a un eje vial con dos fachadas: una, recayente a la calle Mayor frente a la plaza principal de la población, y otra, a un patio interior con jardín o huerto, lindando con la acequia de Montcada, que discurría sinuosa y elevada entre dos y tres metros, sobre la huerta. Este planteamiento, en la construcción y ubicación de los edificios, hacía que estuviesen presentes dos conceptos diferentes de habitabilidad: el urbano, con la fachada palacial

recayente a la calle principal, y el de recreo, versante a la parte posterior, donde se ubicaba el extenso jardín y la acequia. En su origen, la mayor parte de

¹ El presente estudio ha sido posible, en gran medida, a la amabilidad de los propietarios actuales de las casas que se mencionan. Mi agradecimiento a M^a Nieves y M^a Luisa Oliag, Amparo Prefaci, la familia Valls y a Emilio Ruiz de la Torre, y muy especialmente a la Asociación de Historiadores de Godella, en la personas de los Sres. Senent y López Gil.

² El cronista oficial Don Ricardo García Vargas sitúa el comienzo de la afluencia de desplazamientos veraniegos en época de San Juan de Ribera y del Arzobispo de Valencia don Francisco Fabián y Fuero. GARCÍA VARGAS, Ricardo.: *Algunas notas sobre Godella*, Ayuntamiento de Godella, 1960, pág. 127

³ Según los *Amillaramientos de riqueza de los años 1861 y 1899*, fueron propietarios de fincas rústicas y de casas en Godella, los marqueses de Jura Real, de Boil, Mascarell y de Tremolar; los condes de Creixel y de Buñol; los barones de Campo-Olivar, Benidoleig y Llauri y las familias Caruana, Coscollá, Dotres, Peset, Pastor, Sever, Pinazo, Burriel, López Román, Martorell, Calatayud, Cangas, Oliag, Valls, García Clavero, Dordá, Trénor, Serrano, Orellana, Monge, Teruel y un largo etcétera.

estos edificios fueron casas de labranza con el huerto y la distribución propia de las casas rurales de la zona. A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, se acondicionaron como viviendas palaciegas. Por regla general, en la planta baja las casas pertenecían a la tipología de la "casa a dos mans" con entrada de carros en algunos casos y con un pasillo central orientado al jardín. En la planta principal se encontraba la vivienda familiar y en la segunda, si la había, se ubicaban las habitaciones para el servicio o de uso doméstico. En algunos casos la vivienda también disponía de "cambra". Dentro de la tipología de casas de recreo, el jardín posterior de estas viviendas era uno de los elementos más característicos de la mentalidad decimonónica del ocio.

En la actualidad, quedan pocos vestigios de la estructura interna y externa de aquellas residencias estivales. Todos los edificios escogidos se encuentran al inicio de la calle Mayor y próximos a lo que en su día fue la quinta de recreo de Gaspar Dotres, hoy Colegio del Sagrado Corazón⁴. Por orden de exposición los propietarios de las casas estudiadas pertenecían a: los Oliag, la Marquesa de Llanera, la Marquesa de Colomina, los Janini, los Valls y los Dordá⁵.

LA CASA DE SALVADOR OLIAG

Ubicada en el número 18 de la calle Mayor de Godella, se trata de una vivienda desarrollada en tres huecos con planta baja y dos alturas. La fachada, de gran sencillez y sin apenas ornamentación, sigue el modelo academicista de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. La jerarquización de las plantas se realiza mediante un mayor tamaño de los huecos y una mayor anchura y profundidad de los balcones del primer piso. Los balcones de la primera planta tienen mayor voladizo que los del segundo piso, conservando el pavimento antiguo y los antepechos de hierro cuadrado. La planta baja, sin ventanas, tenía tres huecos que en la actualidad han sido sustituidos por tres puertas.

Para el historiador Marc Ferri⁶, esta casa pertenecería al primer grupo de "colonias" de veraneantes que se estableció a finales del siglo XVIII en la población. A mediados del siglo XIX esta propiedad, de amplitud mucho mayor a la que hoy día subsiste, pues constaba de dos edificios (casa familiar y de

los caseros con su correspondiente jardín), fue adquirida por un rico burgués llamado Salvador Oliag. A la muerte de éste, sus hijos Rafael y Manuel dividieron la propiedad, acondicionando ambos edificios como residencias estivales independientes aunque compartiendo el jardín familiar.

Respecto a la distribución interior, poco alterada, la planta baja pertenecería a la tipología de *casa a dos mans*, con techos de gran altura. La vivienda, de izquierda a derecha, tenía tres posibles accesos: uno a las antiguas habitaciones de los caseros (un par de dependencias alineadas y sin ventilación), otro a un ancho pasillo distribuidor y un tercero a la cochera. La puerta central era la principal, consistente en un ancho pasillo con una doble función de entrada de carruajes y distribuidor de entrada a las distintas áreas de la casa: habitaciones de los caseros, el dormitorio de abajo, la escalera a los pisos superiores, la sala de baile y el jardín. La zona de servicio en la planta baja constaba de un pequeño vestíbulo de entrada, un estrecho pasillo que llevaba a dos habitaciones pequeñas y sin ventilación que se comunicaban por una pequeña puerta al corredor de entrada principal. Entre este último y el jardín existía un espacio alargado, prolongación del primero, de unos 12 o 14 metros cuadrados con una gran puerta acristalada que desembocaba en el jardín. Al salón de baile se accedía por una pequeña puerta situada a la izquierda de este espacio. En este salón, elevado sobre el jardín y con acceso a él a través de una pequeña escalinata, se celebraban tertulias y bailes familiares.

Junto al arranque de la escalera de la planta baja se encontraban la carbonera y la leñera, adosados a ellas el lavadero y el cuarto de plancha. Esta escalera, sin ser monumental, debió de tener sus muros

⁴ El espacio limitado de este artículo me impide incluir el estudio sobre esta famosa quinta decimonónica admirada por todos los contemporáneos y de la cual se recogen noticias en la Guía de Settler. SETTIER, Joseph M.: *Guía del viajero en Valencia*, Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866, pág. 370.

⁵ La carencia de fuentes documentales sobre las casas estudiadas ha orientado la presente investigación hacia un trabajo fundamentalmente de campo. En este sentido, lo atractivo de este artículo son las descripciones y las imágenes de los interiores por lo inéditas.

⁶ FERRI, Marc; RUIZ, Cristina.: *Godella, guía d'arquitectura urbana*, Ajuntament de Godella, 2000, pág. 55.



CODELLA. Pabellón de juegos de la casa de Salvador Oliag, visto desde la acequia de Montcada.

elegantemente pintados e iluminados por una gran ventana rectangular situada en el tramo superior. El antepecho que recorre la barandilla, de hierro colado, es de gran sencillez y ligereza; está formado por barrotes seriados redondos, decorados en su parte central por nudos y en su parte inferior por esferas rematadas en punta. El pasamanos, sin cubrición alguna, es de poco grosor, liso y de gran consistencia. La huella y la contrahuella de los escalones está decorada con azulejos blancos con detalles en gris, estando, además, la parte sobresaliente de la huella forrada de madera en color negro. Un zócalo en color verde imitando las vetas del mármol recorre la parte inferior de los muros de las paredes. En la parte superior, tiene sobre fondo blanco una doble molduración en gris veteado paralelo a los límites de las paredes. La caja de la escalera y el techo enmarcan éstos muros formando lienzos de formas

diversas (rectangulares, cuadrados) debieron estar decorados en el pasado con pinturas, papel pintado o cualquier otro tipo de decoración.

En el primer rellano encontramos dos puertas de diferente tamaño que nos marcan la doble circulación de señores y servicio. La correspondiente a los dueños es de mayor tamaño, con carpintería más fina decorada con moldura muy sencillas. La de servicio es más pequeña y tosca, sin decoración alguna y en negro, y recae a un pequeño corredor con espacios reducidos para tareas domésticas (fregadero, lavadero, despensa) y cocina.

La puerta de entrada al piso se abre a un espacio cuadrangular que hace las veces de: recibidor, sala de estar y distribuidor del resto de habitaciones. Este vestíbulo amplio da paso por un lado a la cocina, al comedor, a una habitación pequeña donde actualmente hay un baño, a una alcoba, al cuarto de la ropa y de plancha, y finalmente a un saloncito familiar o antecámara de dos habitaciones, una principal y otra doble. El recibidor conserva actualmente el pavimento "Nolla" de finales del siglo XIX que forma, con teselas triangulares, una original composición geométrica de colores: azul celeste, rojo, marrón oscuro, ocre, blanco y tabaco.

Cuando Salvador Oliag adquirió el edificio, este espacio por su posición cerca de la cocina y de la antigua terraza, pudo cumplir a un mismo tiempo las funciones de: vestíbulo, comedor y distribuidor de las distintas piezas de la casa. Al ser esta una casa de recreo, los espacios destinados a recibir se desplazarían al jardín y ocasionalmente, a una de las dos estancias del piso principal. Por otro lado, no podemos descartar la posibilidad de que la casa en su origen tuviese un desarrollo más amplio en horizontal, como sucedía en la casa de la marquesa de Colomina.

Con respecto a la distribución original, el actual comedor-salón era anteriormente una terraza descubierta. Cuando Manuel Oliag, a finales de siglo pasado, decidió construir el salón de baile en la planta baja para albergar las habituales fiestas estivales, la terraza se habilitó como comedor-salón, se techó y se acristaló completamente en la fachada interior para aprovechar la luz y el espléndido paisaje del jardín y de la huerta. El pavimento de este salón es igual que el del recibidor, pero con diferente diseño.

Sobre el salón de baile se ubicó una gran terraza destinada al mayor disfrute y visibilidad del entorno de sus dueños y sus visitas más íntimas.

Junto al comedor se hallaban un pequeño aseo, un dormitorio y una antigua alcoba reconvertida en cuarto de baño. El primero de ellos era antiguamente una pieza destinada a la higiene familiar. En ella había un aguamanil para lavarse y asearse, antes y después de las comidas, hasta la llegada del agua corriente en que se habilitó una pila y una taza de water. El dormitorio individual disponía de cama de madera curvada de cuerpo y medio, buró, armario, mesilla de noche y dos sillas. Esta habitación daba a un pequeño patio de luces y las paredes se encontraban empapeladas con dos diseños que diferenciaban el zócalo del resto de la pared. El techo pintado con enmarcados rectangulares entre vigueta y vigueta se remataba en sus laterales más cortos con detalles florales a juego con las paredes.

La sala de confianza, antesala de los dos dormitorios, se encontraba iluminada por uno de los grandes balcones de la fachada principal. El pavimento, probablemente el más antiguo de la casa, lo formaban grandes losas rojas cuadradas con pequeños azulejos pintados. Las paredes decoradas totalmente con papel pintado estampado marcaban tres niveles diferenciados en la pared: por un lado el techo pintado de blanco, la mitad superior de la pared en papel estampado color verde y blanco separado del zócalo por una estrecha cenefa en tonalidades verdes, marrones y blancas que recorría la pared y envolvía el marco de las puertas y, finalmente, el propio zócalo imitando en papel un bajorrelieve clásico en escayola.

Las habitaciones se abrían a la calle Mayor con sendos balcones y sus techos se decoraban entre vigueta y vigueta con largas figuras geométricas ornadas en sus extremos con decoración floral individualizada. Las paredes de la habitación principal estaban cubiertas con papel pintado y decoradas con litografías y pequeños ornamentos de tipo religioso. El mobiliario se componía de una cama, un armario, un tocador, dos mesillas de noche y dos sillas. Una pequeña puerta comunicaba con una antigua alcoba reconvertida posteriormente en cuarto de baño. El segundo dormitorio, de características similares a éste, pero con diferente decoración, daba paso a una pequeña alcoba reconvertida en armario

para el ajuar doméstico de la casa y dormitorio para la sirvienta. La segunda planta, estaba destinada a dormitorios para el servicio y diversas dependencias de uso doméstico. En ella no había excusado, ni lavabos fijos o portátiles.

El jardín era uno de los más extensos de la calle Mayor, pues abarcaba el nº 16 y 18 actuales y se adentraba en la casa Valls, dejando a ésta con un jardín reducido y sin salida a la acequia de Montcada. En él –según cuentan las biznietas de Salvador Oliag– existía un picadero de caballos (hoy desaparecido), una pequeña construcción situada junto a la acequia destinada a sala de juegos y de billar, y un sendero (del cual quedan pocos vestigios) que comunicaba la casa con el pabellón de juegos y que luego bordeaba la acequia hasta llegar a una puerta-puente levadizo que, salvando la acequia, conducía a la huerta. El pabellón de juegos era una construcción exenta que tenía adosados en los laterales un porche con una pequeña escalera en un lado y una ventana que sobresalía del muro lateral en forma de octógono y con cubierta semicircular. En el interior este espacio rectangular de unos 15 metros cuadrados, se ubicaba el billar (en el centro) y mesas para jugar a las cartas. La decoración interior debió de ser refinada pues las paredes pintadas en rojo pompeyano se encontraban recorridas por tres cenefas de grecas en color verde, dispuestas de mayor a menor tamaño desde la mitad de pared hasta el cielo raso. El paramento exterior de este pequeño edificio no está techado pero tiene restos de cromatismo, un friso corrido en bajorrelieve que rodea los muros y un remate en terracota. Este edificio debió ser, por su distanciamiento de la casa y su proximidad a la acequia, un lugar idóneo para las prácticas sociales de distendimiento masculino: fumar, beber, jugar o charlar de negocios.

LA CASA SOLARIEGA DE LA MARQUESA DE LLANERA

De todas las residencias estudiadas en este artículo, el edificio situado en el nº 14 de la calle Mayor de Godella es probablemente el que conserva una decoración y una distribución más genuina al no haber estado habitado con regularidad. Presenta una fachada sencilla que consta de dos plantas, baja y primera. Dentro del estilo academicista, esta vivienda se integraba dentro de la tipología más rural, más

en la línea de una casa de labranza que de una villa palaciega exclusivamente de recreo.

La fachada, acaso de finales del siglo XVIII, se distribuye en cinco huecos. La simetría de los elementos del paramento no es rigurosamente regular; ésta se marca con el gran vano de la puerta principal, con el "pas de carro" en la entrada, alineado verticalmente con el balcón del primer piso. En la planta baja una pequeña puerta de dos hojas y cuatro ventanas de poca luz se disponen en vertical y en horizontal. En el piso superior o principal se observan cinco grandes huecos con balcones individuales de hierro cuadrado, en cuyos voladizos se conservan azulejos de finales del siglo XVIII. Como remate, un gran voladizo de madera sobresale de la línea de fachada.



GODELLA. Fachada principal de la casa solariega de la marquesa de Llanera.

La distribución interior de la planta baja se encuentra dentro de la tradición de las viviendas campesinas de la zona con una gran entrada recayente a un amplio patio interior, en el que se encontraban distribuidas las cocheras, los establos, los lavaderos

y las dependencias relacionadas con las tareas agrícolas de la propiedad. También, en esta planta estaba la vivienda de los caseros y las habitaciones del servicio. El patio en forma de "c" estaba cerrado por un muro y una gran verja de hierro por la que se accedía al huerto de naranjos de la casa, que se extendía hasta la acequia de Montcada.

La escalera de acceso al piso superior es más tosca, oscura y angosta que la de la casa Oliag o cualquiera de las otras casas que veremos. La barandilla es de obra y los escalones son de una altura que incomoda la subida. El hueco de la escalera no posee ventilación alguna y es oscuro. En el primer piso, una amplia antecámara hacía las veces de pasillo y orientaba las estancias de la casa a derecha, centro o izquierda. A la derecha se encontraba la capilla y algún gabinete o cuarto privado. En la puerta central que mira al rellano, un salón privado al que se abrían dos habitaciones con pequeñas alcobas. Estas tres zonas daban a los grandes balcones de la calle Mayor. En el lado izquierdo, una vasta sala con alacenas de madera y cristal empotradas en las paredes, tenía la doble función de zona de paso al comedor y de espacio auxiliar para preparar la comida y atender la mesa en las comidas. El comedor, con vistas al jardín, se encontraba totalmente acristalado en esta parte y se comunicaba a su vez, con la cocina y otras dependencias domésticas.

La decoración de todos estos espacios era muy lujosa y se encontraba individualizada conforme a los gustos de los propietarios o a la utilidad que se le diera a cada habitación. Aunque actualmente la casa se encuentra vacía y en mal estado, quedan restos decorativos en las altas paredes de tallas en escayola, de la pintura mural con motivos florales y figurativos.

LA CASA DE RECREO DE LA MARQUESA DE COLOMINA

Esta villa urbana de recreo es la que más interés ha suscitado entre todas las casas de la calle Mayor. Correspondiente a los actuales núms. 8 y 10, era una vivienda con dos edificios adosados, uno para el servicio y otro para los dueños. El interior de la casa ha sufrido múltiples transformaciones, siendo la fachada (de paramento liso y monocromo sin apenas decoración) el elemento mejor conservado del edificio

original. En horizontal se articula entre tres huecos alternados por pequeñas ventanas cuadradas y en vertical, en dos alturas y una andana baja que debió tener la doble función de almacén y aislante térmico.

Como apuntaba Trinidad Simó⁷, la distribución interior de la vivienda seguía la tradición de las casas locales de la zona de mediados de siglo XIX. En la planta baja, un amplio corredor central (*casa a dos mans*) en torno al cual se articulaban las habitaciones laterales y la escalera. Marc Ferri⁸ sitúa en esta zona las habitaciones del servicio, cocina y acceso al jardín. Según fuentes orales⁹, en el hueco de la escalera había un excusado y junto a ésta se encontraba en el lado izquierdo de la entrada principal, una pequeña capilla bajo la advocación de San Luis Beltrán, en la cual en ocasiones especiales se oficiaba misa para la marquesa. En esta planta había tres habitaciones de las cuales desconocemos el uso, pero que por su ubicación las recayentes a la calle pudieron ser salas de recibir en los días de otoño. En la zona circundante a la escalera había un pasillo, con pequeños cuartos oscuros sin ventilación, que conectaba con la vivienda de los caseros, donde existían dos dormitorios y una pequeña cocina que daba a la terraza. En esa misma zona se encontraba el gallinero, lavadero y otras dependencias domésticas. Desde la vivienda de los caseros una escalera comunicaba con la vivienda principal.

En la planta alta de los dos edificios vivían los marqueses de Colomina. En ella se ubicaban siete habitaciones consistentes en tres grandes dormitorios con su alcoba correspondiente y otras cuatro más pequeñas (dormitorios y cuartos de uso doméstico), el comedor, la cocina y la sala. De esta primera planta sólo nos queda el testimonio fotográfico de una sala y del mirador de madera que daba al jardín del que da referencia Trinidad Simó¹⁰. Esta sala destinada posiblemente a sala de estar femenina, de ahí la denominación de "gineceo" de Trinidad Simó, se encontraba situada en la parte posterior de este piso y se abría a un mirador de madera y cristal con vistas al jardín, sustentado en el voladizo del balcón. La decoración mural de este espacio simulaba un cenador con estructura metálica rodeado por un jardín con pájaros y vegetación exótica. El espíritu de esta decoración, muy en la línea decimonónica, no era otro que escenificar un espacio singular para unos no menos singulares actores-espectadores. Por ello,

los elementos vegetales, animales, arquitectónicos y escultóricos que intervenían en esta representación romántica del jardín-selva, reflejaban por un lado, el sometimiento de la naturaleza a los caprichos del hombre decimonónico y la especial significación que el jardín tuvo en el esparcimiento de esta sociedad. Por otro, la coexistencia del pasado y el futuro en la construcción del presente, a través de los lenguajes y escenografías del pasado (los estilos arquitectónicos, los espacios) reinterpretados con los materiales y las tecnologías del futuro (hierro, cristal, etc.). Estas consideraciones no están exentas de cierta sofisticación y elitismo, representadas por el exotismo vegetal y animal, el retorno al pasado (la escultura helenística), la elección del hierro (material nuevo y caro) en lugar de la madera para la construcción del cenador y las dos vidrieras de colores.

En la fachada posterior de la casa los huecos practicados en los muros son más grandes y numerosos, y están concebidos para disfrutar de la luz y del paisaje. Una gran balaustrada clásica separa la vivienda del jardín, al cual se accede a través de dos escalinatas que salvan el desnivel existente entre ambos.



GODELLA. Vista de la casa de la marquesa de Colomina desde el jardín.

⁷ SIMÓ TERUEL, Trinidad.: *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Valencia, Ediciones Albatros, 1973, pág. 55.

⁸ FERRI, Marc; RUIZ, Cristina.: *Op. cit.* pág. 57.

⁹ Amparo Prefaci y M^a Luisa Oliag son descendientes de Salvador Oliag y han veraneado toda su vida en este vecindario. Actualmente son propietarias de dos de las casas de esta calle; la casa de la marquesa de Colomina se ha habilitado como vivienda plurifamiliar y cuando la compraron (a mediados de los años setenta) tenía gran parte de la distribución que nosotros mencionamos aquí.

¹⁰ SIMÓ TEROL, Trinidad.: *Op. cit.* pp. 83 y 84

En el diseño actual del jardín perviven, aunque alterados, elementos característicos de los jardines privados burgueses del siglo XIX. Antiguamente, había un jardín anterior, junto a la acequia de Montcada y otro posterior, entre éste y la casa. El primero se encontraba situado entre dos balaustradas, la de la acequia y otra de características similares a la que separaba la casa del jardín. En ella, un pequeño cenador de madera con emparrados, bancos y una mesita desde el cual se vislumbra la huerta valenciana. Esta parte del jardín era una de las más frecuentadas por los residentes y las visitas, cuando los rigores veraniegos se extremaban. La suave brisa que corría, la frescura de la proximidad del agua, la tranquilidad, el canto de los pájaros y el entorno romántico del jardín hacían de éste un lugar idílico para las tertulias, los paseos, los juegos de los niños, la costura, la lectura, etc., En el resto del jardín crecían libremente gran variedad de árboles y de plantas rodeando los senderos que lo recorrían. En etapas posteriores, las modas burguesas alternaron estos pequeños bosques con el fraccionamiento de espacio y una orientación más naturalista.



La situación del jardín en alto sobre la acequia de Montcada, lo convertía en un mirador natural desde el cual se observaba toda la huerta de Valencia.

LA RESIDENCIA DE LA FAMILIA JANINI

Esta vivienda es un edificio de características similares en la fachada a la vivienda de la marquesa de Colomina. Su interior, actualmente muy alterado, conserva sin embargo casi intactos la decoración del comedor, el acceso de entrada, la escalera de caracol, la distribución de la gran cocina y dos salas,

una de ellas con chimenea de piedra. De la decoración anterior de la casa quedan como testigo de otros tiempos, las pinturas al fresco del comedor inspiradas en elementos y escenas de caza y pesca locales¹¹.

La planta del comedor tiene forma de octógono regular con mayor profundidad que anchura. Una escalinata descendente comunica el cuerpo de esta habitación con el jardín de la casa, que sobresale de la línea de fachada trasera como si de un auténtico cenador exento se tratase. En su interior cinco puertas se disponen en los laterales: una de entrada desde la casa, otra de salida al jardín, otras dos de entrada a las dos salas situadas en el lado opuesto de la cocina y por último, una de acceso directo a la cocina, hoy convertida en armario empotrado. Además de las aperturas mencionadas los muros presentan cuatro ventanas cuadrangulares de madera gris azulón a modo de mallorquinas que dan respectivamente a la cocina, a un pasillo cegado y de ellas al jardín. Estas ventanas se encuentran perfectamente integradas en la decoración mural moldurada de este espacio.

El comedor, de unos 25 metros cuadrados, posee una sobria pero peculiar decoración mural al fresco que evoca figurativamente en sus paredes el tema de la caza y de la pesca. La parte superior reproduce en pintura, las molduras de escayola (rectangulares y concéntricas bordeando el límite de los laterales del techo con la pared, y circulares concéntricas en el centro) de un lujoso techo en combinaciones alternas de colores (rosa, azul celeste, azul oscuro, beige, marrón oscuro, verde, gris, gris oscuro, amarillo ocre, blanco, etc., junto con realces en negro) para dar sensación de profundidad y de relieve. En los dos extremos más cortos aparecen representados en el interior de dos molduras ovales, dos paisajes relacionados con el ocio, la pesca y la caza: un puerto de mar con un barco y la corriente de un río que

¹¹ Estas escenas cinegéticas fueron copiadas de las del antiguo comedor (hoy desaparecido) de la casa de los Prefaci. La casa Prefaci, edificio hoy desaparecido ha sido sustituido por la construcción de un chalet de finales de los setenta o mediados de los ochenta. Este chalet se adentra en la línea de fachada de las casas de la calle Mayor porque en esos años estaba prevista una nueva alineación de la calle que luego no se llevó a efecto. Dato facilitado por los propietarios.

atraviesa un bosque. Los muros de las paredes imitan el zócalo (en gris azulado) hasta un tercio de la pared y las molduraciones de los panelados decimonónicos en color claro el fondo y con cenefas de motivos vegetales realizados "a trepa" que enmarcan a su vez espacios cuadrangulares y rectangulares, grandes y pequeños organizando toda la pared como si de un lienzo se tratase. Integradas en toda esta decoración geométrica encontramos cuatro representaciones; dos de aparejos de caza con sus correspondientes trofeos (liebres y perdices) y otras dos, de pesca con peces que parecen de río. La disposición de estas escenas es agrupada como si fuesen un manojo (liebres, perdices y peces) y estuviesen colgadas de la pared con la escopeta, las piezas conseguida y todos los útiles propios de ambas actividades. En vertical, completando la composición, aparecen cuatro centros de flores amarillas y blancas dispuestas en vertical.

LA CASA DE LOS VALLS¹²

Esta vivienda es digna de mención en nuestro estudio por dos razones fundamentales. La primera es que por su estructura y distribución interna, probablemente se utilizó como pisos de alquiler para el veraneo. Y la segunda, por el efecto teatral de la escalera de acceso a las dos viviendas y su cenital.

La fachada presenta un lenguaje historicista con reminiscencias góticas. Esta casa dispone de cuatro viviendas, dos bajas y dos pisos a los que se accede por una angosta escalera que desemboca en un espacio diáfano y muy iluminado, semejante a un patio



GODELLA. Vestíbulo de la casa Valls.

interior oblongo. La primera escalera se bifurcaba en otras dos que rodeaban un espacio central alicatado en color blanco y delimitado por una barandilla de hierro colado. En el piso superior, ocho columnas esbeltas de hierro colado sustentaban un espacio cenital cuadrado con las esquinas redondeadas en el que se habían practicado cuatro aberturas con dos ventanas cada una. La escenificación de este espacio, decorado con astas de ciervo, azulejos y cuatro hornacinas con esculturas o floreros en terracota es impresionante.

Las dos viviendas superiores eran iguales y repetían, en menor tamaño, la distribución de la casa de Salvador Oliag. La casa Valls tiene distintas niveles a causa del desnivel que tienen todas las



GODELLA. Panel cerámico de la casa de Juan Dordá.

¹² Su anterior propietaria era Purificación Vilar (1893). Véase FERRI, Marc; RUIZ, Cristina.: Op. cit. pág. 54.

casas de esta calle, pero también por el máximo aprovechamiento del espacio. En lo que sería el vestíbulo de una de las viviendas de la planta baja, encontramos una puerta tallada en madera que debió de servir como tamiz, a la entrada de extraños.

Para finalizar, **la casa de Juan Dordá**¹³, situada en el nº 24 de la calle Mayor, es interesante no por su estructura, totalmente alterada, sino por su jardín, la entrada de carros y unos paneles cerámicos que posee. En este jardín-terraza sobre la huerta de Valencia, quedan vestigios decimonónicos de la ornamentación del jardín en dos paneles cerámicos, a modo de cuadros enmarcados con escenas que imitan el estilo y temática del siglo XVIII pero que probablemente sean réplicas de finales del siglo XIX o

principios del XX. Dichos paneles, representan uno una pastorcilla y el otro una escena de puerto de mar. El primero se encuentra sobre una pequeña pila encastrada en la pared de la casa y el otro, decorando la parte superior de un banco corrido de cerámica. Ya en las primeras décadas del siglo XX, se construyó una pequeña ermita para completar el diseño del jardín.

¹³ La extensión de esta propiedad era mucho más amplia de lo que hemos conocido en la actualidad. La división de la misma por herencias o ventas ha visto muy mermada su superficie y el mantenimiento de su estado original.

ESTUDIO CRITICO SOBRE LA CREATIVIDAD DE VITTORIO ZECCHIN (1878 -1947): "UN CORAZÓN DOMADO POR EL FUEGO"

VANESSA CHIRIVELLA VIANA

Licenciada en Historia del Arte
Universitat de València

RESUMEN

Vittorio Zecchin es uno de los artistas más singulares que nos regaló la Venecia de principios de la centuria, en el que se fusionan tradición y modernidad con el propósito de renovar el arte de la calma veneciana, que se había instaurado en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX.

Gran maestro de las artes decorativas, alcanzará su madurez gracias a un personal lenguaje artístico, gestado a través de su pintura, donde la luz, el color y el fuego pasarán a ser los verdaderos protagonistas.

ABSTRACT

Vittorio Zecchin is the one of the most singular artist that has given us 1st century Venetia; in him, he fused tradition and modernism with aim of renovating art of the Venetian calm that had been instated in the city during the second half of the XIX century.

Grand painter of the decorative arts, where the light, colour, and the focus become the true protagonists.

"Cuando un rayo de sol desde un cielo cubierto, cae sobre un callejón escuálido e indiferente, que cosa toca: los añicos de una botella por tierra, el manifiesto impreso sobre el muro o el lino rubio de la cabeza de un pequeñonño. Eso lleva luz, lleva encanto, trasforma y transfigura"

Herman Hesse.

La Venecia de finales del XIX luchó desde su posición aislada por abrirse a los albores del nuevo siglo, desligándose de la fuerte cultura ochocentista, en una Italia donde los movimientos artísticos y culturales se resisten a asentarse definitivamente, configurándose, a menudo, como una mera transición hacia las primeras vanguardias, entre ellas la del futurismo que irrumpiría con fuerza décadas más tarde.

No obstante, no podemos olvidarnos de los grandes estetas; entre ellos, la figura de Gabrielle D'Annunzio, quién hábilmente trasladó la realidad a los paraísos artificiales para oponerse a la decadencia de la cultura, convirtiendo la belleza en algo no artificial y dedicando un culto al Eros y a la mis-

Así, también es cierto que en algunas ciudades surgieron importantes focos de resistencia, donde primaba "la voluntad del artista por acercarse al escenario del arte europeo y, con ella, instaurar un continuo y libre cambio que se impusiera a la tradición"¹

El principal foco se situaba en la propia ciudad, una Venecia terriblemente ligada a la tradición academicista y a la vieja aristocracia, aferrada a unos gustos, aunque "exquisitos", decadentes. Pero a su

¹ MONDI, Marco: *Per un catalogo dell' opera di Vittorio Zecchin (1878-19047)*. Tesi de laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia. Venezia. Ca Foscari, 1991/1992. p. 3.

vez, también una Venecia que se abría a Europa en 1895, a través de la exposición realizada en los jardines de la Bienal, convirtiéndose “en la primera apertura del arte italiano al europeo”², y produciéndose, a raíz de este hecho, los más interesantes y prolíficos intercambios artístico-culturales surgidos hasta el momento.

Podemos afirmar que el arte veneciano no era libre; más bien, debía subyugarse a los valores de una sociedad que controlaba cada canal desde el cual pudiera surgir una nueva fuerza con posibilidad de hacer peligrar los valores de la sociedad.

En un ambiente en el coinciden lo decadente y lo moderno, dos sendas culturales confrontadas entre sí (porque claramente la existencia de una es la negación de la otra), irrumpe, entonces, la figura de **Vittorio Zecchin**, nacido en Murano en 1878, denominado “artista-artesano”, que persiguió, por encima de todo, liberar al arte y la artesanía de apelativos tales como el de “decorativista”.

La clave de su producción la encontramos en la laguna, existiendo un profundo vínculo entre la misma y el arte. Sin Venecia, Vittorio Zecchin sería considerado un mero decorativista y su obra se trasformaría en banal.

Y según Marco Mondì, “su arte es el reflejo de una Venecia profundamente amada y profundamente sentida”³; en ella está latente ese encanto mágico de “las mil y una noches”, la transparencia, el reflejo y chispeo del agua, la elegancia sutilmente refinada del interior de sus palacios, en fin, la laguna misteriosa que hace de “espejo a las estrellas”⁴; sin olvidar un profundo cromatismo proveniente del gran pasado artístico veneciano del Cinquecento, del que es claro ejemplo la figura de Paolo Veronés.

Su obra se corresponde con una visión mística y de fábula de la vida, una fuga a un paraíso perdido y a una Venecia de ensueño.

1. MURANO: LA FRAGUA DEL ARTE

Murano es fuego y color, donde la unión de ambos dio como fruto el vidrio; un vidrio, elegante y refinado que refleja el pasado, el presente y el futuro de la isla.

Zecchin, desde su infancia, en la que estuvo rodeado de maestros vidrieros, aprendería a valorar la liviana materia.

Creció entre vidrierías y canales, que configuraron, sin lugar a dudas, su gran pasión por el preciado material y su interés jamás se vería desligado de la tradición familiar de los maestros vidrieros, asimilando en profundidad las variadas técnicas de elaboración del vidrio y del mosaico.

Lentamente, sus inquietudes fueron aumentando, apreciándose desde el inicio un marcado afán por el vínculo existente entre el arte y la artesanía (artista y artesano), junto con un recio deseo de romper “las barreras entre ambos sectores, que concedía una supuesta nobleza del arte sobre la artesanía”⁵.

El deseo familiar fue siempre contrario al del artista, quien hubiese preferido permanecer en Murano, aunque definitivamente fue la Academia de Bellas Artes de la capital del Véneto su destino. Ciertamente, Zecchin no sucumbió jamás al espíritu academicista de la misma, advirtiendo en parte de ella una posible escapada hacia sus inquietudes.

En sus años de Academia asistió a las clases magistrales del gran paisajista italiano Guglielmo Ciardi, aunque no se mostró muy perceptivo hacia las mismas; por el contrario, supuso una revelación hacia su persona, mostrándose un entusiasta de las clases de Augusto Se Zanne, considerado un simple decorativista.

Tras una profunda decadencia espiritual de Vittorio Zecchin, hacia 1903 decide regresar al fuego de Murano y abandonar perentoriamente la Academia, convirtiéndose en dueño de su trayectoria, que florecería entre el vidrio, las exposiciones de las bienales y la órbita “capesarina”.

Indudablemente, Zecchin apreció el estancamiento del sector, debido al fuerte vínculo del mismo con

² PEROCOCCO, Guido: *Artisti del primo Novecento*, Torino, 1965. p. 11

³ MONDI, Marco: *Vittorio Zecchin (1878-1947): pittura, vetro, arti decorative*. Venecia: Marsilio, 2002, p. 4

⁴ Gabrielle D'ANNUNZIO, Ganunzio: *ill fuoco*. Torino, 1963.

⁵ MONDI, Marco: *Per un catalogo de la opera de Vittorio Zecchin (1878-1947)*...

la tradición ochocentista, donde el vidrio soplado era una sencilla imitación del opulento gusto de épocas pasadas.

Y desde su "*corazón domado por el fuego*"—según Gabrielle D'Annunzio—, decidió renovar el sector vítreo desde la base, arrancándolo de raíz de la sinuosa decadencia veneciana de marcado carácter ochocentista, que no acababa de abandonar la isla, considerando el "*arte veneciano más viejo y peligroso que el romano, el florentino, el lombardo, o cualquiera perteneciente a las demás escuelas italianas, debido a su excesiva sensualidad*"⁶.

Esta decadencia es la causa por la cual contrasta aún más el hecho que desde la laguna emergieran las nuevas corrientes renovadoras, que se impondrían con fuerza sin resignarse a morir en la serenidad de los canales, integrando de un modo peculiar la tradición artística veneciana con el nuevo gusto europeo que afloraba a grandes pasos desde los pabellones de la Bienal para crear un "*nuevo arte que fuera como la vida misma y hacer la propia vida como se hace una obra de arte*"⁷.

La Bienal supuso el encuentro con el mundo, en especial con Europa; en sus salones expusieron grandes maestros que influirían, sin lugar a dudas, en la trayectoria de Zecchin, como el holandés Jan Toorop⁸ o el gran maestro de la Sezzesión Vienesa, Gustav Klimt⁹, que infundirá una profunda sugestión simbólica a través de la cual Zecchin adquirirá la madurez de su lenguaje artístico.

Por aquel entonces, Proust afirmaba que "*para salvar el arte era necesario desviarse de la realidad observando la misma, descuidando la belleza voluntariamente, liberándola así del vínculo de la tradición*".

En sus años de Academia conoció a Teodor Wolf Ferrari¹⁰, con el cual formó una simbiosis espléndida, no solo como colaborador en la firma *Barovier*¹¹, sino también en la órbita de "*L'Aratro*"¹², dando como resultado grandes obras que reflejaban ese deseo, de dotar de nobleza a las artes decorativas; muestra de ello son dos de sus primeras creaciones: el "*Vaso*", de 1913, o la placa vítrea "*El Bárbaro*", del mismo año, que concurren a diversas exposiciones internacionales¹³, produciéndose una gran acogida por parte de la crítica internacional, que supo apreciar que el cristal podía sustituir a la pintura,

siendo la esencia de las mismas la simplicidad y el claro gusto orientalizante característico de gran parte del arte veneciano.

La predilección del vidrio y su evolución sobre otros materiales alcanzará un gran esplendor hacia 1921, cuando Vittorio Zecchin asuma la dirección artística de la fábrica de vidrio "*Vetri soffiati muranesi Capellin e Venini & C*"¹⁴, logrando por varios motivos la madurez artística en el sector del cristal muranés.

⁶ BOITO, Camilo: *Nueva Antología*, 1871.

⁷ D'ANNUNZIO, Gabriele: *Il piacere*, 1889.

⁸ Jan Toorop (Porwoedjo, 1858-La Haya, 1928), oriundo de la isla de Java, pero educado en Europa puede considerarse como uno de los mayores maestros del "Simbolismo-Modernista". Realiza acuarelas y dibujos de extrañas temáticas, como en las "*Tres Novias*", donde representa los tres aspectos del amor (sacro, nupcial y pecaminoso) bajo un fuerte punto de vista estilístico.

⁹ Gustav Klimt (Viena 1862-1918), es el gran maestro de la Sezzesión Vienesa que supo fundir la tradición y el colorido local en una simbiosis con la evolución estilística y las modas europeas occidentales. Su mundo está lleno de alegorías, símbolos y visiones oníricas, siendo temas claves de sus obras la vida, la muerte, el amor, el sexo, la decadencia... Su obra "*El Beso*" representa un icono dorado dedicado a la glorificación del amor, realizado a modo de mosaico, a través de figuras geométricas que le dan un aspecto solemne. O su "*Danae*", un desnudo en primer plano gozando de pleno placer, que podría considerarse provocador pero que el lenguaje klimtiano lo transforma en poético gracias a la estilización ornamental.

¹⁰ Teodoro Wolf Ferrari, pintor contemporáneo de Vittorio Zecchin, nacido en Venecia en 1878, formó parte del grupo "*L'Aratro*" y colaboró con el anterior en la realización de vidrios para la firma "*Capellin Vennini*". Influido por el *Judenstil* alemán, se formó en gran parte en Baviera.

¹¹ Empresa dedicada a la fabricación vítrea, fundada en 1878 en Murano bajo el nombre de "*Fratelli Barovier*", más tarde en 1886, pasará a denominarse "*Artisti Barovier*", donde Zecchin trabajaría como diseñador.

¹² "*L'Aratro*" fue un grupo independiente formado por artistas del Grupo de la *Ca' Pesaro*, un lugar cedido en testamento por Felicita Bevilacqua La Masa en 1899, quien en el mismo subrayaba su destino "donde se expongan exposiciones permanentes de arte e industria Venecianas [...] para los jóvenes artistas desconocidos o desafortunados, sin medios para poder avanzar y, por ello, son obligados a ceder su labor".

¹³ En la Exposición de Artes Decorativas de Múnico de Baviera en 1913, y en la Bienal de Venecia de 1914.

¹⁴ Años más tarde Giacomo Capellin y Paolo Vennini se separan, dividen y forman la "*M.V.M Capellin a C.*" y "*V.S.M Vennini a C.*", respectivamente.



VITTORIO ZECCHIN: *Bárbaro*. Vidrio, 19'5 x 12'5 cm. Años 1913 - 1914. Museo del Vidrio. Murano

Retoma entonces la manufactura manual frente a la industrialización del arte vítreo en Europa¹⁵, predominando diseños de refinada elegancia decorativa, que en cierto modo recordaban los colores de ensueño y la elegancia heredada de los grandes maestros como Tiziano o el Veronés, tal y como se aprecia en "La Libélula", una de sus obras más significativas y solicitadas.

Vittorio Zecchin logró la renovación del vidrio¹⁶ a través de la esencia del mismo, basada en la reintegración de la materia junto con un latente espíritu italiano cargado de creatividad y sensibilidad cromática sin olvidar la ligereza y la claridad.

Giulio Lorenzetti vino a afirmar acerca de la obra vítreo del artista, presente en la exposición Internacional celebrada en París en 1926, lo siguiente: "Así



VITTORIO ZECCHIN: *Libélula*. Vidrio, 7'5 cm. Año 1922. Colección privada. Treviso

la bella forma ha renacido con la bella materia, la una integra la otra"¹⁷.

2. EL CAMINO HACIA LAS ARTES DECORATIVAS: LA PINTURA

Cierto es, que Zecchin fue el gran maestro de las artes decorativas, pero indudablemente no se puede prescindir de su vertiente pictórica, a través de la cual alcanzó su plenitud en las llamadas artes menores.

A pesar de abandonar la Academia en 1901 prosiguió su investigación a través de las asiduas visitas a las bienales celebradas en Venecia, junto con el grupo de jóvenes artistas de Ca Pesaro¹⁸.

¹⁵ Por ello Zecchin está más cercano a las artes aplicadas de William Morris en Inglaterra (quien propone un arte manual, "un arte para todos"), que al vidrio industrializado de Bohemia.

¹⁶ Tal fue la renovación en el sector que hoy en día, tal como afirma Mario Mondini, el acercamiento a algunos diseños u obras del artista es casi imposible debido al recelo con el cual son guardadas por temor a ser copiadas. Marco Mondini afirma la dificultad que ha padecido al querer acceder a algunas de las obras y diseños de Zecchin en varias fabricas vidrieras de Murano mostrándolas siempre con recelo, tal vez al miedo de que pudieran ser copiadas y se convirtieran en dominio público.

¹⁷ LORENZETTI, Giulio. "L'arte del vetro e dell cristallo", in *L'Italia alla esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne-Parigo MCMXXV*, Roma, 1926.

¹⁸ En 1913 expone en Ca Pesaro, en una sala dedicada a la decoración y titulada "El jardín de las hadas".

A partir de la creación de dicho grupo, el ambiente artístico veneciano se divide, apareciendo dos claras vertientes: la academicista, representada en parte en los salones de la bienal, y la renovadora, de Ca Pesaro.

La Bienal Veneciana se mantuvo durante las primeras décadas del siglo XX, más cercana al arte sezzessionista que a las vanguardias parisinas¹⁹. De este modo, dicho género, cercano al símbolo y de gusto refinado, se convirtió en una de las bases sobre las cuales Zecchin y otros contemporáneos asentaron su arte.

En las primeras obras el veneciano realiza una pintura de pinceladas veloces, alejándose progresivamente de la realidad, mediante la distorsión de la misma, cercana en cierto modo a la caricatura. Su línea se exhibe con elegante y refinada sinuosidad, y los contrastes cromáticos anteceden a sus obras simbolistas.

Entre 1903 y 1907 realiza una muestra de pequeños cuadros ligados a la tradición véneta, conservando ciertos aspectos interesantes que lo acercan a Gustav Moreau y Odilon Redon, gracias al toque rápido y sugerente de los colores flameantes.

Las influencias pictóricas que recibe Zecchin son numerosas y de diversa índole, pero todas ellas se adaptan a su creatividad de un modo u otro, desde las caricaturas de Antón Maria Zanetti, pasando por el romanticismo de Emma Ciardi, al gusto sezzessionista del alemán Arnold Böcklin, entre otros muchos.

No obstante, los encuentros más fértiles para su arte se produjeron en las bienales de 1905 y 1910, gracias a los encuentros con las obras de Jan Toorop y Gustav Klimt. Entre ellas redescubrió el gusto orientalizante de Murano y Venecia, que desde su origen estuvieron siempre vinculadas a Oriente, a través de las esculturas y los mosaicos de sus iglesias.

En Toorop encontró un lenguaje artístico a su medida con el que podía conciliar la atracción del sueño oriental, con su modo de ver y sentir el exotismo. Así lo representa en una serie de pequeñas pinturas y bocetos que realizará a partir de 1906. "*Jan Toorop, oriundo de la isla de Java [...], poseía todas las cualidades para encender la fantasía de Zecchin ; había*

nacido en Oriente y a través del impresionismo flamígero de Ensor y la abstracción de Seurat, encontró la vía hacia el simbolismo literario que se acerca a la poesía de Maeterlinck y de Verharen"²⁰.

Klimt, por su parte, significó la clave para liberarse del peso academicista y su camino hacia la madurez artística en las artes aplicadas, considerada su verdadera vocación. De este modo, "*la muestra de Klimt en la Bienal de 1910 confirma aún más profundamente la vocación de Vittorio Zecchin hacia el arte aplicado, una vocación de alta y rara calidad, como pocas veces se encuentra en artistas de su época.*"²¹, entrando así hacia una concepción artística más moderna.

Zecchin adaptó la estilización extrema, característica de Klimt, a sus obras, en busca de la abstracción formal. El color y el símbolo, entendidos como punto de fuga sensual e inquieto del mundo interior, pasan a ser los protagonistas de sus obras, "*cargadas de perfumes de oriente de sabor dulcísimo y venenoso*"²², y en ellas convergen "*motivos de fábula maravillosos e irreales [...], propios de los sueños de la infancia*".

Pese a la influencia del vienes tanto formal como temáticamente, las obras de Zecchin distan mucho de la atmósfera decadentista y la sensualidad deshecha de Klimt, porque precisamente "*está dotado de un candor de excepción, no tiene ningún aspecto de "poete maudit"*"²³.

En 1914 realiza la que será considerada como la obra maestra del Liberty en Venecia: un ciclo de paneles de 30 m² que debían decorar el comedor del

¹⁹ El gusto académico estaba dirigido más a Viena y Múnaco que a París. Esta es la razón por la cual los impresionistas retardaron clamorosamente su ingreso en la academia, a diferencia, hacia algunos artistas del área expresionista medio europea que fueron más precoces en su aparición en la Bienal [...] si se tiene en cuenta que además el gusto Veneciano siempre se había dirigido, también por obvias razones hacia el ambiente sezzessionista". RIZZI, Paolo; Di MARTINO, Enzo: *Storia della biennale 1895-1982*. Milan, 1982.

²⁰ "Vittorio Zecchin, Catálogo de la exposición de Ca Pesaro. Milán, 1981, p. 5.

²¹ PEROCCO, Guido: "Vittorio Zecchin". Milano, 1966.

²² PEROCCO, Guido: *Maestri di Ca Pesaro, 1908-1923*, 1982.

²³ Ibidem.



VITTORIO ZECCHIN: Panel del ciclo "Las mil y una noches".
Oleo y oro sobre lienzo, 171 x 290 cm. Año 1914.
Colección privada.

Hotel Terminus, en el cual se representa un cortejo nupcial de Aladino hacia su prometida la princesa Badr-al-Budúr, titulado "Las mil y una noches". Respecto de dicha obra Sussana Zatti anota: "Sobre el filo de la narración fabulística oriental, el artista desarrolla una refinada decoración ritmada sobre acordes y contrastes de colores puros, planos y estriados, exaltados desde líneas y arabescos privados de cualquier sensibilidad táctil: un cortejo de princesas y guerreros que con los vestidos respunteados de oro llevan regalos a la reina de Saba y al rey Salomón sobre un fondo de naturaleza abstracta y estilizada, cuanto más melodiosa en sus adornos a mosaico teselado"²⁴.

Hoy en día se conservan aproximadamente una decena de telas. La supuesta disposición de las mismas se rige según división arquitectónica de la sala, estrecha y larga, siendo el panel de la princesa Badr-al-Budúr el que ocuparía la pared del fondo sobre el que convergen el resto.

"Las mil y una noches" nos presenta una Venecia entre Oriente y Occidente, una evocación en clave moderna del esplendor cromático de la ciudad, dotándola de una sensación de encanto y misticismo que da como resultado un "horror vacuú" de refinada elegancia, donde los colores recuerdan los destellos del vidrio; es decir, la fantasía de Murano.

Zecchin ama la violencia del color. Su genialidad consiste en armonizar toda la vivacidad de la paleta más encendida; por ello, tal vez Klimt fuera un pretexto para desfogar su gran capacidad colorista.

"Las mil y una noches" significan un antes y un después en la obra de Zecchin; encarna la culminación de su pintura, la aceptación del rol de "diseñador" y el camino hacia la madurez en las artes aplicadas, a través de la elegancia en la constante simplicidad formal.

La pintura es un mero tránsito hacia las artes aplicadas, un espacio abierto a la experimentación donde el artista esboza su futura obra; es la matriz de su arte. Numerosas de sus obras pictóricas serían más tarde realizadas en materiales tan diversos como el vidrio, la lana, la seda, los bordados, los encajes, las cerámicas y los mosaicos.

Toda pintura puede ser transpuesta a otro material de los llamados menores, sin perder un ápice de calidad, liberándola así de la materia como "la Dogaresa", un tema, de clara referencia klimtiana, que será realizada en pintura, vidrio y telar.



VITTORIO ZECCHIN: "La Dogaresa" Tempera y óleo sobre vidrio, 24 x 24 cm. Año 1913. Colección privada

²⁴ ZATTI, Sussana: *Secessione Romana, 1913-1916*. Roma, 1987.



VITTORIO ZECCHIN: Placa vitrea, representando "la Dogaresa" 19 x 19 cm Años 1913-1914. 134. Galerie Rittharler. Mónaco de Baviera.



VITTORIO ZECCHIN: "Vele Latine". Lana. Año 1920 "Rasegna d'Arte Antica e Moderna" Marzo 1920.

Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, abandona en cierto modo la pintura y en un convento de Murano se dedica enteramente a las

artes aplicadas, en concreto a la realización de tapices y de vidrios.

En ese momento, Zecchin se confirma como un "Diseñador" de alto nivel hasta el fin de sus días (1947), realizando desde muebles a objetos de menaje para el hogar, pasando por tapices, mosaicos y objetos vítreos. Todos ellos presentan tanto un rigor funcional como estético, que lo llevó a convertirse en uno de los artistas venecianos más internacionales en las artes decorativas.

La Bienal veneciana, reticente durante varios años a la aceptación de las artes aplicadas como artes mayores, accedió a la apertura de un pabellón dedicado exclusivamente en 1930, fecha que contrasta con las exposiciones que con anterioridad se habían dedicado a las artes aplicadas, en Estocolmo, París, Monza²⁵ o Torino, en las cuales Zecchin expuso varias obras entre 1920-1923.

Revistas como "La Casa Bella" y "Domus" han contribuido considerablemente a difundir la obra de Zecchin, por ser visto siempre como un refinado maestro de las artes aplicadas, un verdadero "artista-diseñador", aspecto en el cual es muy poco conocido. Muchas de sus obras permanecen en el olvido, sobre el papel que fueron diseñadas.

Zecchin se muestra como un "artista-diseñador" sensible y refinado en busca de la madurez, con un fuerte deseo de liberar el arte y el sector artesanal, afirmando el vínculo existente entre arte y artesanía, pero renegando de aquel gusto cercano al régimen fascista que pretende unir arte e industria.

Es el representante de una Venecia libre lejos de una concepción fascista donde el artista es "arrastrado desde falsos hipócritas idealismos, embriagado de efímeras conquistas materiales, obsequiados a las sagas leyes de higiene, todo entendido desde la necesidad de razonable comodidad moderna, comodísima para esconder su

²⁵ En 1922 expuso en el "Salón de Otoño de París" sus "Libélulas" entre otras obras de la firma "Capellán Venini & C" que un año más tarde llevaría a la "1ª Exposición de artes aplicadas de Monza" donde recibiría diploma y mención de honor por las mismas.

incapacidad, su esterilidad, su impotencia"²⁶, y propone un arte manual donde la voluntad artística prima, donde la máquina jamás puede sustituir el alma de un hombre.

Su arte fue reconocido en su tiempo por grandes figuras: Gabrielle D'Annunzio, el mayor esteta del arte italiano, visitó varias veces el taller del artista; durante una de ellas en 1916, adquirió un tapiz realizado en lana a "punto Zecchin", titulado "Guerteros" (Bárbaros); el artista afirmó "Aquel día, no me hubiese cambiado por el Sha de Persia".

El mismo D'Annunzio describió en 1916 el taller del artista en su obra "La Leda senza cigno", denominándolo como un taller donde "se expandía el aire de un vidriero", de un artista con "un corazón domado de fuego".

Más tarde se dedicó a complementar su carrera artística con la enseñanza impartida hasta aproximadamente 1942, cuando tuvo que renunciar a aquello que tanto amaba a causa del Parkinson, suponiendo el más duro golpe de su vida. "Catástrofe que quitó definitivamente a Zecchin todo[...] para encerrarlo en un "pobre palacio" de "balcones / excavados como grandes ojos / voces / sin fondo... para el grande dolor / sin fin / que te consuma"²⁷.

3. EPÍLOGO

Artista, artesano, diseñador y ante todo poeta. Vittorio Zecchin afirmaría "He luchado, he realizado estos esfuerzos por salvar el arte, y no por mí"²⁸. Con estas palabras el artista demuestra su devoción por el arte, un arte peculiar que es incomprensible sin Venecia, sin sus canales, sin su luz, sin su historia, sin su fuego...; donde todo tiene cabida, desde la visión onírica de la realidad al simbolismo más exacerbado a través de un lenguaje artístico cargado de

reflejos luminiscentes y colores vivos, donde la elegancia es el principal protagonista del cristal, la pintura o los objetos decorativos donde todo ello es fastuoso sin ser vulgar, donde el fuego por fin se materializa.

Su pintura es el paso fundamental, donde el artista experimenta sin miedo como el pintor lo hace sobre el boceto, donde todo puede ser realizado en otro material, donde no existe soporte sino solamente obra.

Hoy en día podemos localizar su obra en el Museo del Vidrio en Murano, en la Galería Internacional de Arte Moderna "Ca Pesaro" o en innumerables colecciones privadas.

Zecchin ha sido un artista que hasta hace poco tiempo era un perfecto desconocido para la historiografía del arte, siendo Marco Mondì, quien a finales del siglo XX, ha revalorizado la obra de este polifacético artista veneciano, capaz de transformar en poesía aquello que para otros pudiera ser banal.

Recordando al artista "Uno quando ama, veramente ama, nol ga bisogno de ragionamenti, ma l'ama solo perché el crede, perché el ga fede assoluta in quello che ama".

²⁶ Palabras de Zecchin pertenecientes a un cuaderno de apuntes de un escrito de la colección Ramani Zecchin de Trieste datado aproximadamente en los años 30.

²⁷ Vittorio Zecchin, 1878-1947: *pittura, vertí, arti decorative*. Venezia: Musei Civici Veneziani, 2003. p. 46.

²⁸ SAPORI, Francesco: *La XIII Esposizione D'Arte a Venezia*, Bergamo, 1922.

RICARDO MANZANET MILLÁN PAISAJISTA Y PINTOR DE FLORES

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ

Universidad Complutense

RESUMEN

Ricardo Manzanet Millán es un importante pintor, injustamente olvidado por la panorámica socio-cultural valenciana. Su trabajo se desarrolló en torno a la etapa comprendida entre finales del Siglo XIX y principios del XX. El estilo pictórico más sobresaliente de este pintor sería el paisajístico, principalmente las marinas, y también destacaría como pintor de flores. El amor por la naturaleza le apasionará de tal forma que se olvida de la figura humana, la cual solo la representará en sus lienzos como un simple esbozo. Es muy posible que sus hermosas marinas del Norte hayan tenido influencia del Arte Belga.

Creemos que con este exiguo trabajo expuesto, se pueda devolver a este gran pintor la gloria que realmente le pertenece y sirva al mismo tiempo para rendirle un pequeño homenaje a su persona.

ABSTRACT

Ricardo Manzanet Millan was an important artistic figure that remained forgotten from Valencia's social and cultural outlook in an unjust way. His work was developed during that period between the end of the XIX century and the beginning of the XX century. As an artist he was a very fine landscape painter and he specialized in seascapes or in painting of flowers. That nature's love produced an oblivion of the human figure that was only represented by a simple sketch. It is possible to notice in his northern seascapes a clear influence of the Belgian art and in his landscapes neatness, so plenty of details there is that quality that enables him to partage the same high level that is enjoyed by the main Valencia's artist of that important period.

With this little research there is our claiming against the unjust oblivion that for so long time has lingered on this great painter's name and there is also a surrender through this little work, as a token of homage to his wonderful legacy.

En el dilatado panorama pictórico de artistas valencianos, no podía faltar el nombre de **Ricardo Manzanet**, magnífico genio del pincel y sin embargo injustamente olvidado, infravalorado y casi desconocido en su propia tierra. Su producción pictórica es muy amplia y variopinta, destacando principalmente como excelente pintor de flores y magnífico paisajista.

Este preclaro artista que presentamos –**Ricardo Manzanet Millán**– nació en Valencia el 15 de Febrero de 1853, en el Número 6 de la C/ de la Magdalena, donde hoy se ubica el espléndido edificio de tardío modernismo Mercado Central, siendo bautizado en la Iglesia de los Santos Juanes, por ser la parroquia a donde correspondía entonces esta manzana de casas, hoy desaparecidas, perteneciendo a una familia económicamente bien acomodada. Su padre –Vicente

Manzanet– sastre de profesión, regentaba y era dueño de una casa de confección, ubicada en una de las calles del entorno de la Lonja, poseyendo también otros inmuebles¹. Ricardo sería el segundo de los hijos del matrimonio Manzanet; dos años antes que él nacería su hermana M^a Asunción y algo más tarde, Vicente².

¹ Aportación verbal de D. Ricardo Caruana, nieto de D. Francisco Catalán Moliner, hijo poético de Ricardo Manzanet.

² Ricardo Faustino Manzanet Millán, nace en la calle de la Magdalena, N^o 6, bajo de esta ciudad, a las cuatro de la madrugada. Sus padres se llamaban Vicente y Joaquina. Sus abuelos paternos, a su vez, se llamaban Vicente Manzanet y Josefa Asensi; sus abuelos maternos Vicente Millán y Manuela Oliver. Tuvo dos hermanos: M^a Asunción, nacida en 1851, y Vicente que nacería poco después de él.

Por agradecer la férrea voluntad paterna, se inició en los estudios de medicina, pero pronto se daría cuenta que su auténtica vocación e inclinación era hacia el *arte* y decide proseguir por esta otra senda, mas ardua, arriesgada y difícil, pero quizás para su alma de artista mucho más seductora. Comienza pronto a iniciarse en ese mundo asistiendo al taller-estudio de algunos de los pintores que en aquellos años empezaban a descollar en esta ciudad, como *José Vilar y Torres*³, pionero en Valencia de la pintura de *paisaje* y también, recibiría enseñanzas del eminente *Gonzalo Salvá*⁴, maestros que con el tiempo llegarían a ocupar cargos importantes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y que inculcarían al joven Ricardo a observar la Naturaleza –pero pensamos que jamás se matriculó en la citada Institución, ya que su nombre no aparece en las largas listas de matrícula de su Archivo Histórico–. Y tras un periodo no demasiado largo aprendiendo lo más básico de la pintura –tal vez huyendo de la decisión impuesta por su progenitor– decide trasladarse a la ciudad condal, donde por fin podría realizar su hermoso sueño. Allí aprendería y se formaría con excelsos profesores catalanes como *Modest Urgell*⁵, buen pintor paisajista y marinista, *Ramón Martí y Alsina*⁶ y otros muchos, los cuales estaban recibiendo en esos momentos influencias de las nuevas corrientes que venían del Norte de Europa.

En la ciudad condal, pues, lograría sentirse plenamente integrado y, desarrollaría la mayor parte de su rica producción pictórica. Allí el prestigioso galerista *Pedro Rovira* sería el principal marchante de su dilatada obra, exhibiendo ésta en su propia galería de la C/ Fernando ó participando activamente para la comercialización de la misma en el denso mercado americano.

De espíritu inquieto y deseoso de inspirarse en la Naturaleza, Ricardo Manzanet viajaría por distintas regiones de España –Navarra, Cantabria, y mas tarde por Levante– donde permanecería amplios períodos de tiempo empapándose sobre todo del paisaje, del paisaje que tanto le subyugaba. En uno de estos viajes por tierras navarras, conocería a *Enriqueta Duque López* con la que desposaría mas tarde y sería madre de su única hija –*María*– la cual sentiría mayor inclinación por el mundo de la música que por el pictórico⁷.

Tras dos densos y prolongados períodos de tiempo de permanencia en tierras catalanas –donde

crearía la parte más valiosa de su rica producción pictórica, las marinas del Norte– ya en los albores del Siglo XX y casi cincuentenario, decide volver definitivamente a su querida Valencia, donde pronto sería admitido en los mejores y más selectos círculos culturales del momento, como el “Ateneo Mercantil” de donde se hizo socio. Entablará una profunda amistad, entre otros, con el escultor-escritor José María Bayarri⁸ y también con el famoso novelista Vicente Blasco Ibáñez, quien le dedicaría una

³ Precisamente en estos años que Manzanet intentaba iniciarse en sus estudios, el paisaje que hasta la segunda mitad del Siglo XIX había sido considerado como una especialidad menor, empieza a cambiar. En Valencia faltaba una verdadera tradición en este género, además aquí tardó en llegar la influencia de Carlos Haes, impulsor del moderno paisajismo español. *José Vilar Torres*, al igual que Manzanet se sintió mas atraído por la pintura que por los negocios, comenzando a pintar bastante tarde, ya que sobrepasaba los treinta años; el arte de pintar lo recibiría en un primer momento de *Javier Juste*, que a su vez había aprendido con Salustiano Asenjo. Con ellos se iniciaría, pues, en el paisaje, y a pesar de no haber estudiado en San Carlos, conseguiría con tesón ganar la cátedra de paisaje de la citada Institución en 1891. En 1887, ganaría un certificado de segunda medalla en paisaje con el cuadro “Monasterio de Sancti Espiritu”, en la Exposición Universal de Barcelona presentaría “Ribera del Jucar”, y en la Nacional de “La riada de Pravía”.

Para más ampliación sobre este pintor Cfr.: LAREY VILAR, Alicia. “El pintor Jose Vilar y Torres: aproximación al estudio de un paisajista”. Rew. *Archivo de Arte Valenciano* 1999, p. 128-132.

⁴ *Gonzalo Salvá* y Simbor, pintor del XIX nacido en Paris en 1845, fue alumno de San Carlos y de Rafael Montesinos. Fue profesor interino en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y llegó también a ser académico de la citada Corporación Académica. Fallece en 1923. Es un especialista en paisaje valenciano, destacando dentro de este género el lienzo “Sierra del Negrete”.

⁵ *Modesto Urgel e Inglada* pintor nacido en Barcelona en 1839, hijo de comerciantes acaudalados. Pasó muchas temporadas en París y obtendría muchos premios. En Bruselas obtuvo la medalla única que se concedió al pabellón español. Sus paisajes de puestas de Sol y temas melancólicos se hicieron célebres.

⁶ *Ramón Martí y Alsina*, pintor catalán nacido en Barcelona en 1826, representando con su pintura de paisaje, en esta ciudad, lo que Carlos Haes, en Madrid. Se dice que pintó más de 4.000 lienzos.

⁷ *María Manzanet Duque* se casa con Francisco Catalan Moliner. Tuvo relación artística con el compositor Joaquín Malats que sería su profesor de piano y le dedicaría una composición.

⁸ José María Bayarri, escultor, escritor y poeta, padre de ocho hijos, el menor de los cuales –*Nassio*– también es escultor, de línea inclinada hacia el cosmoismo.

de sus mejores obras ("En el país del Arte")⁹. Esta relación con afamados maestros de las letras o del arte valenciano, se evidencia aún más, cuando decide construirse, por estos mismos años, una casa de recreo en la señorial y pintoresca localidad de Godella -nido de artistas- donde conoce al insigne pintor Ignacio Pinazo Camerlench -el cual influiría de alguna manera en su obra- a Joaquín Agrasot, sin olvidar a su contemporáneo godellense Lamberto Alonso y Torres¹⁰ o a José Navarro Llorens... y muchos más.

Incansable siempre en su producción pictórica, a partir de este momento se inspirará en el paisaje de su tierra recorriendo pequeñas localidades de la región, como Gilet, Estivella, Santo Espíritu, Albalat de Tarongers, el Garbí, etc. Ermitas, casilicios de románticos camposantos, casas de pueblo, campanarios, riachuelos de aguas límpidas y cristalinas, etc. se repetirán una y otra vez en los numerosos lienzos de esta interesante etapa.

Hasta edad realmente avanzada y aún estando medio ciego -en su casa de Godella- seguirá incesantemente pintando, ya fueran las flores de su hermoso jardín, los árboles del sinuoso camino o los rojizos tejados de las viejas casas. Y así, casi sin darse cuenta... pintando le sorprendió la muerte -en 1939- el mismo año que terminara la Guerra Civil Española, cuando contaba 86 años de edad.

A lo largo de su vida y, principalmente en su primera época, Ricardo Manzanet, participará en numerosas exposiciones y certámenes donde tuvo ocasión de exhibir su dilatada obra, y donde -en ocasiones- lograría meritorios premios y distinciones. Así, cabría destacar su importante participación en la *Exposición Universal de Barcelona de 1888*¹¹, en la cual presentaría los siguientes cuadros: "Flores", "Flores", "Flores", "Mar", "Estudio". O la *Exposición General de Bellas Artes de Barcelona en 1891*¹², en la cual presenta sus óleos de gran formato y señalados a buen precio considerando la época: "Mal tiempo" (1,20 x 1,55 cm) precio: 500 pst, "Costas de Santander" (1,20 x 1,55 cm) precio: 500 pst. y "Playa del Cantábrico" (1,10 x 1,80 cm) precio: 1000 pst. A su vez presenta, en la *Segunda Exposición General de Bellas Artes de 1894*¹³ su hermoso lienzo "Paisaje", y en la *Tercera Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1896*¹⁴, presenta "Playa de Valencia". Obtuvo tercera medalla en la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid*, y sería

también premiado en otras muchas exposiciones o certámenes, desconociéndose las fechas.

VALORACIÓN DE LA OBRA DEL PINTOR

La copiosa obra pictórica de Ricardo Manzanet, podríamos dividirla en dos principales géneros ó vertientes:

1.- Pintura Floral

2.- Pintura Paisajista

En lo que atañe a la primera vertiente, se puede afirmar rotundamente que Manzanet fue un especialista en la técnica de *pintura floral*. Su gran fervor por la Naturaleza, le hace observarla desde distintas ópticas y, así descubre en ella no solo el paisaje que tanto le apasionara, sino también las cosas pequeñas, dulces y hermosas que de alguna manera le

⁹ El novelista Vicente Blasco-Ibáñez, en esta dedicatoria le considera su amigo. Manzanet mantendría con él una estrecha amistad entre otros motivos por estar ubicado el periódico "El Pueblo" que él dirigía en la finca de la C/ Huerto de los Sastres, propiedad del pintor. Esta calle luego se la conocería como de D. Juan de Austria.

¹⁰ El pintor godellense Lamberto Alonso y Torres, discípulo de Ignacio Pinazo, establecería tal amistad con Ricardo Manzanet que le pintó un hermoso retrato del mismo, de medio cuerpo, conservado por la familia Caruana-Riera. Otros pintores que entonces también residían en Godella, como Joaquín Agrasot, José Navarro y algunos más, en prueba de amistad, le dedicarían a su vez varios de sus cuadros.

¹¹ EXPOSICIÓN DE BARCELONA, 1888. Catálogo Especial de las obras expuestas en la Sección Española del Palacio de Bellas Artes. Barcelona 1888. La relación de obras de Manzanet, aparecen en la página 12, y consta el pintor como domiciliado en la C/ de las Semoleras N° 5 de Barcelona.

¹² EXPOSICIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, Catálogo de la 1ª Exposición... 1891. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. La relación de obras expuestas por el pintor, aparecen en la página 125, y esta vez, consta que residía en el Paseo de la Aduana 1, bis. de Barcelona.

¹³ SEGUNDA EXPOSICIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, 1894. Catálogo. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. En esta ocasión la única obra que presentara Ricardo Manzanet, consta en la página 81 y, su domicilio ahora sería la C/ Hortos dels Sastres N° 9 de Valencia

¹⁴ Ilustrado del Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. La obra pictórica que Manzanet presenta en esta ocasión es "Playa de Valencia" citada en la página 76 del Catálogo, siendo su domicilio de nuevo la calle Huerto de los Sastres N° 9 de la ciudad valenciana.

nutren y viven en él. Encuentra un mundo apasionante de color en las flores y las pinta y trata en sus lienzos con el mismo fervor que dedicaba a sus paisajes. Sus rosas, pensamientos, margaritas o crisantemos los realiza con grandes contrastes de color, haciendo alarde de una pincelada minuciosa y viva a la vez. Se recrea innumerables veces en la producción de estas delicadas obras de pequeño formato, y de variopintas formas: maceteros, flores en transparentes recipientes cristalinos, ó centros de exquisita cerámica.



Ricardo Manzanet Millán. *Flores*, 35 x 45 cm., 1920.
(Colección particular)

Pero donde realmente destaca el citado artista y le hace diferente, es en el género paisajístico. Y dentro de este género, podríamos decir que son las *marinas* su gran especialidad. El fervor y entusiasmo que demostraría al tratar este género pictórico, llegaría hasta tal punto, que en su tiempo –en tierras catalanas– se le solía llamar “el dios de las aguas”. El agua le atraía, le subyugaba de tal forma que incansablemente la busca y, por tal motivo, en alguna ocasión, prefirió vivir junto al Mar. El paseo de la Aduana –junto al puerto barcelonés– sería una de las residencias que mas satisfacciones anímicas le proporcionarían, de las muchas que tuvo a lo largo de su dilatada vida. Allí se regocijó pintando y copiando del natural el hermoso puerto, con el constante trasiego de barcos junto a la orilla o a punto de perderse en el horizonte y aprendería –tal vez entonces– a copiar del agua sus múltiples reflejos, sus cambiantes tonos de luces y sombras. Ya en su madurez, pintaría otro puerto, el de Valencia, mucho



Ricardo Manzanet Millán. *Flores*, 64 x 80 cm., 1930.
(Colección particular)

más tranquilo y, a la vez sus hermosas playas de aguas serenas, limpias y transparentes.

Más, sería otro paisaje marino el que realmente calaría profundamente en el alma sensible de Ricardo Manzanet. Este descubrimiento lo tendría cuando decide viajar hacia el Norte de España, siempre en incansable búsqueda de fuentes de inspiración, estableciéndose temporalmente en Santander. Aquí observa el Cantábrico con toda su fiereza y bravura, con sus tempestades, vientos huracanados, barcos a punto de hundirse... Al pintor, esto le impresiona e intenta captarlo y plasmarlo en sus cuadros, que cual verdaderas ventanas muestran esta angustia, este anhelo intenso y profundo de *aprehender* el prodigioso instante, el momento grandioso y sublime de la Naturaleza. Pocos pintores como él han sabido representar con tanto realismo los abruptos acantilados del Cantábrico, los fríos rompientes, el oleaje, los cielos grises de amenazantes tormentas. Maestro de la luz, sabrá captarla en sus diferentes instantes, ya sea la tenue del amanecer, la ardiente del mediodía o la del crepúsculo. Pasará muchas horas

contemplando las nubes con el único objeto de estudiar las filtraciones de la luz en las mismas y plasmarlo en sus lienzos. Sus escenas se muestran tan reales que el espectador tiene la sensación de escuchar el ensordecedor ruido que produce el viento huracanado al estrellarse contra las rocas, o el estrépito de la tempestad.



Ricardo Manzanet Millán. *Tormenta (marina)*, 64 x 80 cm., 1885. (Colección particular)

ETAPAS, INFLUENCIAS Y CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE SU ESTILO PICTÓRICO

Tras esta síntesis expuesta, podemos apreciar dos etapas principales en la obra de Ricardo Manzanet, que muestran en muchas de sus facetas dos estilos diferentes.

La primera etapa (1870-1894) la situamos, pues, en su estancia en Barcelona donde se forma y aprende de excelentes maestros catalanes –que ya hemos puntualizado más arriba– como el gran paisajista Modesto Urgell ó Ramon Martí y Alsina, los cuales a su vez se habían visto influidos por las corrientes que llegaban de Europa, en especial de Bélgica y París. El pintor en esta larga etapa, se muestra melancólico, inquieto, busca algo dinámico, variable y móvil; viaja con ansiedad y contemplando el Mar Cantábrico descubre lo que su espíritu anhelaba y así –inspirado por la increíble belleza de la propia Naturaleza– crea sus increíbles “Marinas” del Norte, sus mejores cuadros. En estos lienzos, el maestro,

hace uso de una pincelada suelta, nerviosa. El colorido aunque suave, es grisáceo, y el dibujo perfectamente logrado. Intenta representar el agua en todos sus elementos, en particular busca el máximo movimiento que ésta puede llegar a alcanzar. En los lienzos de estos hermosos paisajes, el pintor coloca una línea de horizonte muy baja, obligando así al espectador a posar la vista hacia el primer término de la composición –que suelen ser ya unas rocas, barcas u otros objetos– y que sitúa habitualmente en el ángulo izquierdo del cuadro. En el segundo término, pondrá a su vez elementos que se repetirán constantemente: etéreos barquichuelos de blanquísimas velas, pájaros marinos... que se prolongarán hasta el infinito con el objeto de dar profundidad al cuadro.



Ricardo Manzanet Millán. *Anochecer en la costa (marina)*, 90 x 50 cm., 1890. (Colección particular)

En cuanto a la segunda etapa (1894-1939), en que el pintor regresa definitivamente a Valencia, será un momento rico y fructífero en su producción artística. Volverá otra vez a viajar –esta vez por su tierra levantina– para inspirarse en lo que su retina es capaz de captar de los paisajes y pueblos valencianos y plasmarlo en sus numerosos lienzos, muchos de los cuales seguirán mostrando el dramatismo interno que siempre le acompañó; el cromatismo que emplea ahora está tomado de la propia Naturaleza, copia lo que ve y optando por una temática totalmente realista, lo plasma en sus lienzos. Estos paisajes, se caracterizan por la ausencia casi absoluta de la figura humana, y es que el citado pintor, dará tanta importancia a la Naturaleza que el elemento humano desaparece aplastado por su increíble grandeza. Sin embargo, puede apreciarse también en los numerosos lienzos de esta etapa, una cierta influencia de la pintura de paisaje dominante en Valencia en esos momentos, como de *Javier Juste*, *Gonzalo Salvá*,



Ricardo Manzanet Millán. *Paisaje valenciano*, 64 x 80 cm., 1900.
(Colección particular)

Joaquín Agrasot, Antonio Gomar y otros que ineludiblemente cambiarán su estilo, haciendo que sus ojos vuelvan en cierto modo hacia el academicismo que todavía imperaba en esta importante pléyade de artistas, mostrándose, pues, mucho más avanzado en su periodo anterior, en particular en la importante etapa creativa de sus "marinas" del Norte.

Durante mucho tiempo se creyó que los paisajistas españoles de la segunda mitad del Siglo XIX – entre los que puede incluirse Ricardo Manzanet – habían sido influenciados por Turner, pintor paisajista inglés de primer orden dentro de la Escuela Inglesa de principios del Siglo mencionado, pero la pintura paisajista española de esta época, estuvo orientada por la evolución del arte belga y otras influencias. Estos maestros del paisaje, sustituirán en sus lienzos el realismo por un impresionismo pictórico – influencia al fin y al cabo de la pintura francesa – junto con las raíces imperantes del propio país. Manzanet y otros paisajistas españoles de los años citados, no rompen la pincelada como fuera cosa característica de la pintura francesa y, a la vez como antítesis del paisajismo galo, prestarán como innovación el dejar el fondo de sus lienzos con tonos un tanto oscuros. Estos paisajistas españoles, como decimos, se sintieron influenciados por la pintura paisajista tradicional flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII existente en nuestro propio país, depositada en las colecciones reales. Por otro lado, la ideas políticas

también influían en estos pintores y al igual que en Bélgica, aspiraban a fortificar el nacionalismo. Todo este movimiento, se materializó en la Escuela de Tervueren, dentro de la cual destacaría un pintor belga que sería en realidad el verdadero creador del moderno paisajismo español: Carlos Haes¹⁵, que idealizará el paisaje nacional y lo convertirá en signo de identidad de una época, inculcando sus ideas entre sus numerosos discípulos. El paisajismo, pues, en España comienza a cambiar su estilo, se descubre la luz mediterránea y la paleta se aclara notablemente. Uno de los principales protagonistas del contacto y relación entre España y Bruselas sería el asturiano Darío Regoyos¹⁶. El arte belga manifestaba un marcado interés por la atmósfera, la bruma opaca o la lluvia y los estremecimientos ó fluctuaciones de las olas batidas por el vendaval, características que podemos apreciar en "Las Marinas" de Ricardo Manzanet, demostrando ser un fiel seguidor de estas corrientes innovadoras

En cuanto a Ricardo Manzanet, pintor valenciano pero formado en tierras catalanas, no es caso raro ni extraño, ya que la relación artística entre ambas regiones ha sido constante a través del tiempo, acentuándose ésta en la época ochocentista¹⁷. El propio fundador de la Escuela Oficial de Bellas Artes

¹⁵ Carlos Haes, nace en Bruselas en 1826, trasladándose a la capital de España donde pronto sería profesor de Paisaje en la Academia de San Fernando. El sería en realidad el fundador del moderno paisajismo español. Sus ideas las promueve e inculca a sus numerosos discípulos y a partir de él la paleta se aclarará descubriendo la luz mediterránea, abriendo así la nómina de paisajistas preimpresionistas. Muere en Madrid en 1898.

¹⁶ Darío Regoyos, nace en Ribadesella (Asturias), y será uno de los mejores representantes en España de las nuevas corrientes que venían de Europa, en especial de Bélgica. Fue también un hombre ligado a la vanguardia europea, sobre todo a la francesa, cultivando el impresionismo y el divisionismo; pero será el impresionismo tremendista lo que mejor va a distinguirlo de los pintores que le rodean. El creía, al igual que Sorolla, que el arte influiría en la vida social. Ilustró *la España Negra*, procurando representar a España moralmente negra. Muere en Barcelona en 1913.

¹⁷ Sobre esta relación entre ambas regiones, así como entre ambas Entidades, existen en el Archivo Histórico de San Carlos, muchos ejemplos que lo constatan: El 4 de Noviembre de 1820 el director de dibujo de la Academia de San Carlos, recibe una carta del Ayuntamiento de Reus en la que suplica se le envíen diseños que sirvan a los alumnos de una Escuela gratuita que terminaban de abrir (72/4/17). Desde Barcelona, la misma Institución recibiría también una carta –esta vez del director de la Escuela de Bellas Artes, José Coromina– en la que dice

de Barcelona –grabador Pascual Pedro Moles¹⁸– era valenciano y desde ese instante, la continua interrelación artística entre ambas Instituciones –la Valenciana de San Carlos y la catalana de San Jordi– se iría paulatinamente estrechándose ya por intercambio de obras artísticas ó de alumnos, profesores y artistas. Así, tenemos constancia que una importante generación de artistas valencianos –pintores en su mayoría– estarán activos en Cataluña entre la segunda mitad del Siglo XIX y principios del XX, de los cuales podemos citar entre otros a *Juan Ballester Ayguals, Carlos Donato, Eugenio Gimeno, Francisco Miralles, José Miralles, Puig Roda*, y el artista de nuestro propio estudio *Ricardo Manzanet*. Pero hay que tener en cuenta un dato esencial –que Francesco Fontbona¹⁹ subraya acertadamente– y es que el *artista valenciano* que se vincula a la región catalana a principios del Siglo XIX –momento que dominaba y se apreciaba en gran manera el *academicismo* en el arte– ocupará un lugar importante y una influencia notable en los medios y ámbitos artísticos catalanes de esos momentos. Pero a partir de la segunda mitad del mismo siglo, cuando empiezan a llegar de Europa las nuevas corrientes innovadoras que terminarían marginando el arte oficial del país, el artista valenciano, reacio a la aceptación de estas novedosas ideas, quedaría por lo general apartado y marginado. Estas influencias en Valencia tardaron tiempo en eceptarse, pues hasta mediados del Siglo XIX este género pictórico, aquí era considerado como una especialidad de segundo orden y a pesar de que faltaba una verdadera tradición en esta vertiente, hasta sobrepasada esta fecha, los paisajistas valencianos no empezaría a evolucionar. Aún a finales del Siglo citado, la pintura paisajista chocaba con numerosos críticos que la menospreciaban encarnidamente. Y es justo en estos momentos, cuando surge en Valencia el pintor *José Vilar*, que a pesar de las imposiciones que le cercaban, se encaminó sin titubeos hacia esta especialidad, consiguiendo la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1891. Aparecen entonces los *marinistas*, los cuales buscaban paisajes puros en lugares alejados de las zonas urbanas, encontrando en el mar los valores eternos que estaban desapareciendo en los paisajes terrestres. De esta forma, surgen en Valencia un grupo de pintores que harían de las marinas casi su única especialidad, como *Rafael Monleon*²⁰, *Javier Juste*²¹, *Pedro Ferrer Calatayud* y *Salvador Abril*. *Ricardo Manzanet*, formado en tierras catalanas, recibió antes que los artistas valencianos estos cambios

y sin duda aprendería en los talleres de sus maestros, las soluciones dadas por *Clais* a los efectos cambiantes del mar del Norte. Los artistas valencianos que mas se acercan a la temática marinista de Manzanet son Rafael Monleon, que viaja por Bélgica y Holanda, y Pedro Ferrer Calatayud, quien en alguno de sus cuadros como el conocido “Sin rumbo” reflejará el mar embravecido al gusto belga.

Como hemos podido apreciar tras este estudio, la obra de Ricardo Manzanet es copiosa, variopinta

que habiendo sido alumno de Pedro Pascual Moles, y deseando asociarse a esta Entidad, enviaba unas cuantas “obras” (oleos y grabados). (74/4/49). De la Escuela de Arquitectura de Barcelona, un tal Antonio Celles, enviaría a Vicente Vergara –secretario de San Carlos– una carta (Febrero 1828) en la que decía que se atrevía a mandar a esta Entidad unas cuantas obras proyectadas en aquella Escuela, para su censura; estos diseños serían en resumen los siguientes: 3 dibujos de una casa de campo, 3 de una capilla rural, 4 diseños de una cárcel, 6 papeles de una casa de baño, otros 3 de una capilla sepulcral, 4 dibujos de un lavadero, 2 con tres capiteles jonicos,, 4 dibujos de un cementerio, 3 de un monumento sepulcral (74/2/5). Desde Barcelona, el mismo Organismo (18 Agosto 1829) recibiría un oficio de Juan Masferrer (director de la Escuela gratuita de Nobles Artes de la Real Junta del Comercio, en la que indicaba el envío a ésta de una estampa y un dibujo, con el fin de obtener el título de académico. (74/3/5^a). Existen muchos mas ejemplos que ocuparían demasiado espacio.

¹⁸ *Pascual Pedro Moles*, grabador valenciano del siglo XVIII. Nace en 1741, estudió con Vergara y Camarón y después grabado con Galceran. En Barcelona trabajo con Tramulles. Llegaría a ser academico supernumerario de San Fernando, de la de San Carlos y tambien de Francia. Fallece en Barcelona en 1775, siendo director de una Escuela de dibujo . Entre sus obras, destacan “La pesca del cocodrilo”, “San Juan Bautista en el desierto”, “San Gregorio Magno rechaza el Pontificado”.

¹⁹ FONTBONA, Francesc. “Pintores valencianos ochocentistas en Barcelona” pag. 225. *Pintura valenciana del Siglo XIX*. Ciclo de conferencias impresas, organizadas por la Academia de San Carlos, curso 1998-99. Valencia 2.000.

²⁰ *Rafael Monleon y Torres*, nace en Valencia en 1843. Haría la carrera de piloto náutico dedicándose a la vez a la pintura. Viaja por Europa y se hace discípulo en Brujas del pintor *Clays*. Vuelve a España tras varios años viajando por los Países Bajos, y trabaja con *Carlos Haes* y *Rafael Montesinos*. Sus conocimientos náuticos prestarían fidelidad histórica a sus obras, en las que predominan los temas marinos, como “Temporal”, “Naufragio en el Mar del Norte”, “Faro”, etc.

²¹ *Javier Juste*, nace en Valencia en 1856, siendo discípulo de Salustiano Asenjo. Alternaría la pintura de abanicos con sus lienzos, en los que predominan las marinas. Una enfermedad mental influiría en su obra, la cual pasaría a tener un concepto de mas libertad. Entre sus marinas sobresalen “El naufragio”, “Marina”, “El puerto de Valencia” etc y, de los numerosos paisajes terrestres podemos citar “El Monasterio de la Murta”.

y de excelente traza. Diversificada en distintos puntos de la Geografía Española, sobre todo en las ciudades de Barcelona, Valencia y el entorno de las mismas, principalmente entre particulares. Pero una importante parte de estos lienzos sería enviada a tierras americanas, adquiridos en su mayoría por ricos *indianos* catalanes, valencianos o cántabros que habiendo cosechado pingües fortunas, intentarían decorar sus soberbias mansiones con obras de calidad de esa época. Sin embargo, tenemos constancia, que ya entonces las falsificaciones de la firma del pintor, era patente, siendo sustituida en muchos casos por la de otros artistas más cotizados en aquellos momentos.

En Valencia, su tierra, la obra de Manzanet hoy no suena demasiado al ciudadano de a pié, ni se le conoce de forma fehaciente en el ámbito socio-cultural pictórico-artístico; pero en realidad sus cuadros, siempre han sido "apreciados" por los expertos en arte, y esta aseveración puede constatarse por la gran cantidad de óleos existentes en los fondos de particulares y que de vez en cuando son presentados por ellos mismos a las subastas de arte patrocinadas por estas dos ciudades citadas²². En muchos casos, para saber su autenticidad –ya que como hemos apuntado más arriba, éstos han sido y continúan siendo en muchas ocasiones, víctimas de falsificaciones– se ha tenido que recurrir a expertos peritos, como el catalán *Marçal Barrachina i Tomas*, quien tras un estudio pormenorizado del lienzo que se le presenta, emitirá su certificación correspondiente. De alguno de estos cuadros del pintor, el citado perito, diría entre otras cosas lo siguiente:

*... habiendo estudiado el cuadro reproducido en la presente fotografía, pintado al óleo/lienzo. Declaro, que es obra original y firmada por el pintor Ricardo Manzanet... cuyo color, pincelada, temática, composición y visión de la misma etc corresponde al mismo, hecho que puedo asegurar y que demana de mi dilatada experiencia como restaurador de cuadros, habiendo tenido en mi taller diversos cuadros de dicho autor... del cual no se ha preocupado ningún historiador y ha hecho justicia de su obra, ya que es de muy buena calidad, perfecta ejecución y que lamentablemente han aparecido algunos cuadros suyos –que algún desaprensivo ha cambiado la firma por otra de mayor cotización– lo cual corrobora la buena calidad de los mismos. Pintor dotado de gran habilidad, fina sensibilidad y suave colorido, con muy buenos matices, dibujo bien ejecutado, logrando muy buenas composiciones...*²³

En su permanencia en Valencia –casi cuarenta años– expuso de forma demasiado exigua, sin conocerse el motivo real de tal decisión, siendo la *Galería Prats* de la C/ las Barcas donde en alguna ocasión se decidiera a exponer sus cuadros. Como no tenemos datos suficientes que corroboren la verdadera causa por la que este artista se "moviera" tan escuetamente en Certámenes, Efemérides, Galerías de Arte etc. durante su larga permanencia en esta ciudad, nos vienen a la mente demasiadas conjeturas e ideas que quizás sean un tanto equívocas. Pensamos que este pintor a pesar de ser valenciano y estar vinculado al círculo artístico catalán, sí aceptó las nuevas corrientes que llegaban de Europa; de ahí su éxito en tierras catalanas, donde sus numerosos lienzos eran apreciados y vendidos con prontitud, –en especial sus marinas– llegando a ser bastante conocido su nombre. Pero al incorporarse al ambiente valenciano, artista desconocido que "por ende" venía de fuera y que traía un estilo demasiado novedoso a la sazón, creemos que parte de esta sociedad no le aceptó totalmente. Este rechazo, apreciado por el propio

²² Son numerosas las veces que aparecen en las subastas de arte, cuadros de Ricardo Manzanet, en especial sus "marinas". La revista SUBASTAS Siglo XXI, nos da referencias sobre este asunto. Así, en el número de Noviembre de 2001, apunta sobre la obra del citado pintor. *BONANOVA (Barcelona) apuesta por la obra de un artista valenciano, Ricardo Manzanet, que a pesar de su extraordinaria calidad, no ha recibido todavía el reconocimiento que se merece. La obra de buen formato arranca de un millón cien mil pesetas.* El cuadro sacado a subasta fue "Faro costero" y pocos días después sale "Atardecer en la costa" ambos o/l de 70x116 cm.

En Mayo del 2001, en la Sala de Subastas de Barcelona SUBARNA, saldrá a subasta un hermoso paisaje de Manzanet "Paisaje con charca", adjudicado en 400.000 pst (51 X 81 cm) En CONSEJO DE ARTE de Barcelona (mes de diciembre 2001, salen las hermosas marinas de Manzanet, "Faro en la tormenta" (69 X 100 cm) y "Barca barada" (60 X 100), adjudicados. En La subasta de Febrero de 2002, salen "Paisaje costero" (61 X 100) y "Orilla de la playa" (61 X 100). Acompañadas del certificado de garantía de Marçal Barrachina, siendo adjudicado el primero.

En FINARTE ESPAÑA (Madrid), subasta de Marzo de 2002, se presentan los cuadros de Manzanet "Calvario de Gilet. Sagunto" (54 X 79) o/l, con salida de 2.000 euros y una "Marina" (41,5X 75,5)

En LAMAS BOLAÑO (Barcelona) Marzo del 2000 dos bellas "Marinas" (61X 100) con un precio de salida de 600.000 pst y certificado de Barrachina.

²³ BARRACHINA I TOMAS, Marsal. Es licenciado en Bellas Artes, restaurador y conservador de cuadros y experto en pintura catalana.

artista influiría sin duda en su ánimo y quizás por ello continuaría participando activamente en las Exposiciones de la citada capital catalana. En fin, sea como fuere, tras su muerte, su obra sí se la tendrá en cuenta en algunas Efemérides importantes de arte, organizadas la mayoría de las veces por el Ayuntamiento de Valencia, como la *II Exposición de Pinturas de Artistas Valencianos fallecidos en la última época* –en 1947– organizada por la Sociedad Artística de Amigos del País²⁴, donde se presentan con los números 55 y 54 dos de sus cuadros de flores y cuyo propietario era D. Francisco P. Catalán.

Debe resaltarse que al ser cotizados desde antaño, los cuadros de Manzanet con precios un tanto elevados, muchos de los mismos tuvieron que ser adquiridos por particulares acomodados –coleccionistas en su mayoría– verdaderos expertos en obra meritoria. Tenemos contancia que en Valencia, en torno a 1920, D^a María Aparisi Gómez, viuda de Puig²⁵ adquirió varios cuadros de este pintor y, que dos de los mismos –“Pensamientos” y “Marina”– donaría más tarde a la *Real Academia de San Carlos de Valencia*. O los esposos Alcaine-Catalá, que hacia 1930 adquirieron a su vez algunos óleos del citado maestro, como “Naturaleza muerta” y otros; de los cuales tuvieron la gentileza de donar en 1939 a la misma Institución, dos de ellos²⁶. Estos cuadros donados por estos distinguidos señores, hoy se encuentran depositados en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

Por todo lo expuesto, creemos que *Ricardo Manzanet Millán*, es un excelente pintor, que aunque formado en tierras catalanas, aquí nació y desarrolló una parte importante de su dilatada obra, la cual es digna de todo elogio, pues está bien elaborada y magníficamente construida. Y que injustamente olvidado por la historiografía socio-cultural valenciana, deberá devolverse el puesto que realmente le pertenece, como uno más de sus hijos que la ennoblecen y dignifican con su arte. Y pensamos por tanto, que debe tenerse en cuenta y ser incluido en el denso elenco de artistas de primer orden de la Pintura valenciana.

²⁴ *La efemérides artística del año en Valencia, 1947*. Catálogo de la II Exposición de Pintores valencianos fallecidos en esta última época. La relación de cuadros de Manzanet llevarán los números 55 y 56, ambos con el título de “Flores”.

²⁵ DELICADO MARTINEZ, Javier. “Dos legados de pintura valenciana del siglo XIX a la Real Academia de San Carlos: las donaciones de Ignacio Tarazona y de Jose Puig”, pág. 131. *Pintura valenciana del siglo XIX*. Ciclo de conferencias impresas, organizadas por la Academia de San Carlos, curso 1998-1999. Valencia 2000.

²⁶ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “Pintores valencianos del XIX en algunas donaciones a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Pag. 99. *Pintura valenciana del siglo XIX*. Ciclo de conferencias impresas, organizadas por la Academia de San Carlos, curso 1998-1999. Valencia del 2000.

UN RECORRIDO POR LA MEMORIA OCULTA DE SALVADOR SORIA

FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ

Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte

RESUMEN

El autor de este trabajo analiza la trayectoria casi desconocida del gran pintor y escultor español Salvador Soria, aquella que hace referencia a los difíciles años vividos durante la guerra civil española y las adversidades de la etapa del exilio, repleta de episodios dramáticos y también de momentos de ricas anécdotas. Epoca que, a través de su frenética actividad creadora entre surrealista, simbólica y expresionista, le conducirá definitivamente al camino hacia el éxito artístico en España.

ABSTRACT

The author of this study analyse the almost unknow development of the great spanish painter and sculptor Salvador Soria; period that refer to difficult years lived during the spanish civil war and the adversity of the exile's time, filled with dramatic incident and great moments too. Time that, through his frenzied creator activity among surrealist, symbolist and expressionist, will take him finally to the artistic success in Spain.

No debo ocultar el placer y el halago que supone escribir nuevamente sobre un personaje tan entrañable para mí como es Salvador Soria Zapater, un excelente amigo, apreciado académico y formidable pintor y escultor, rejuvenecido cada día por una poderosa inquietud creadora y un afán experimentador que ha sido reconocido y valorado por quienes le conocemos y tratamos desde hace más de treinta años. Recluido en su chalet de Benissa, apartado de la vida social y entregado por entero al trabajo artístico, se nos presenta como un auténtico creador plástico de múltiples caras, querido y respetado por todos, pero también como un hombre secreto que guarda en su memoria muchas vivencias amargas todavía no desveladas, y que han servido con el paso del tiempo a conformar su vida y su obra. La recuperación de la memoria olvidada, como herrumbre que todo lo devora, me ha movido una vez más a escribir unas líneas que permitan re-

construir algunos episodios oscuros o poco conocidos vividos por el autor durante la trágica guerra civil, el amargo exilio francés, la ocupación alemana y la difícil postguerra española. Nada en su trayectoria creadora puede entenderse sin el dolor y la amargura que le produjeron estas circunstancias históricas que el superó con coraje y valentía. Así las cosas, quisiera que estas líneas sirvan no sólo para dar a conocer aspectos biográficos poco conocidos o inéditos de este pintor, sino también como señal del respeto y admiración personal que siento por él desde hace muchos años. Su poderosa personalidad creadora y su ingente producción pictórica con su impresionante soporte bibliográfico –catálogos, monografías y ensayos escritos por relevantes académicos, historiadores y críticos de arte– y avalada por importantes premios, becas y recompensas oficiales, lo han convertido en un clásico y en un maestro consagrado del arte contemporáneo español. A



El pintor Salvador Soria

pesar de ello, todavía sigue predominando en muchos, la percepción de un artista un tanto secreto, solitario, recluso en su taller, que rechaza los halagos, y que desarrolla una metódica y satisfactoria vida familiar.

En este sentido es gratificante para mí escribir de nuevo sobre Salvador Soria porque al hacerlo trato de aportar nuevos datos sobre su condición de verdadero artista plástico, pero también, ¿y por qué no?, de su faceta poco conocida de soldado republicano y exiliado al final de la guerra civil española, lo que sin duda ayudará a afianzar su imagen de artista enigmático y comprometido políticamente que lo diferenciaría del resto de sus compañeros de generación. Circunstancias biográficas estas guardadas durante muchas décadas en el viejo cajón de sastre de la memoria historia, a las que hasta ahora no había que publicitar ante el temor de que se abrieran viejas heridas ideológicas de un conflicto incivil si sigue acaparando la actualidad en los medios políticos, universitarios e informativos.

Recordar el pasado exílico de Salvador Soria, repleto de momentos dramáticos pero también de ricas anécdotas, no es un reproche, sino un honor, porque en él está algunos de los condicionantes que imprimieron su personalidad creativa y su trayectoria artística posterior que le convirtieron en uno de los más emblemáticos representante españoles de la abstracción matérica. De hecho los caracteres de su lenguaje peculiar que le dieron fama y prestigio en España en las décadas siguientes entre la crítica y

el público se forjaron en los campos de concentración franceses y en los duros años de la ocupación nazi en los que fue perseguido y estuvo a punto de perder la vida.

Pues bien, ese afán de búsqueda, ese deseo de singularizar sus técnicas y por dignificar sus métodos operativos, y que subyace en sus conocidas integraciones, se desarrolló durante su estancia en el exilio francés, al entrar en contacto y admirar las obras de los grandes artistas vanguardistas españoles y franceses de la llamada Escuela de París. Porque lo que le singularizaba de otros artistas era su capacidad de admirar y de reconocer la obra de los grandes creadores. Y esta actitud de admiración y de modestia le sería útil años después para allanar el camino y abrir definitivamente el camino al éxito artístico en España. Aquí, en efecto pocos artistas plásticos podrían exhibir una vocación más firme y una posición más definida y personal que la de este polisémico —de su generación, Era el paradigma de artista que había logrado indiscutiblemente superarse a sí mismo y situar su obra en lo más alto del listón artístico nacional durante casi medio siglo de frenética y ardorosa actividad productiva y expositiva.

Salvador Soria fue capaz de desarrollar su vocación a pesar de las contingencias propias de la guerra civil y del exilio y consiguió alcanzar un nombre en la plástica española a fuerza de coraje, trabajo ininterrumpido, lucha denodada contra el entorno social y superación de los problemas de variado signo que le acosaron en su vida diaria. Para salir adelante, sin embargo, siempre encontró el apoyo decisivo de su compañera, Arlette Rolbes, la que le ayudó a salir del campo de concentración y rehacer su vida en uno de los momentos más difíciles para él.

Soria es el caso de artista que entremezcla vida y obra como si ésta fuese una consecuencia directa de aquélla, hasta el punto de no poder hablar de un aspecto sin tener en cuenta el otro. Su obra es la consecuencia natural de un modo de pensar, trabajar y ser. No ha sido propuesta, ni influenciada, ni mediatizada, sino nacida, y tiene por eso un gesto claro de espontaneidad e intuición, de sincera expresividad y experiencia humana. Así, pues, para una mayor aproximación y valoración de su obra, sería mejor y más estimulante conocer los entresijos

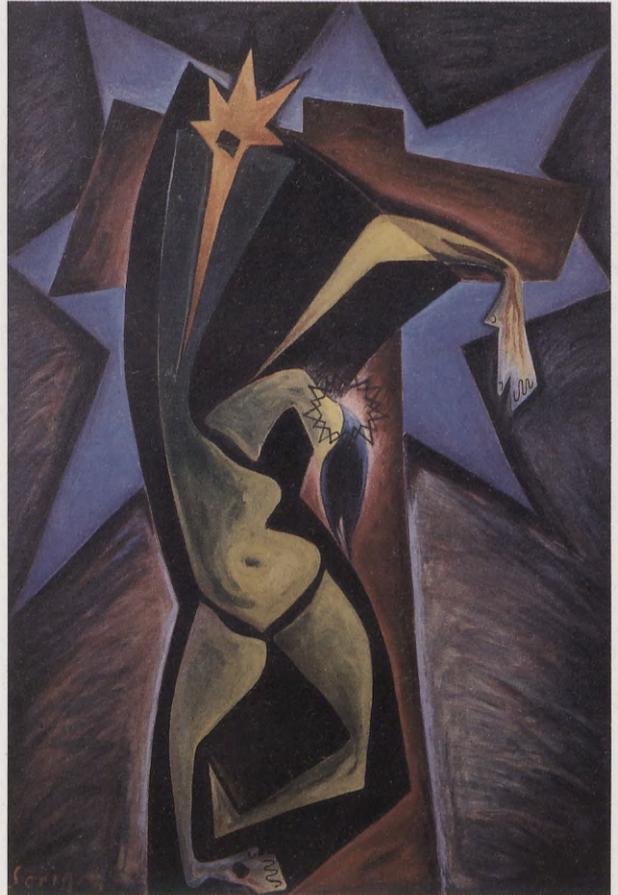
de su trayectoria personal y humana repleta de acciones heroicas, sacrificios, esfuerzos y vejaciones, que lo convierten en un caso ejemplificador del artista protagonista y víctima de la guerra civil española, del exilio, de la persecución nazi y de la no menos terrible postguerra española.

¿Cuáles son los orígenes de este artista valenciano? ¿Cuales fueron sus comienzos artísticos? ¿Quien y cómo lo han formado para que pudiese llegar a la perfección actual? ¿Cómo consiguió crear un estilo personal y propio? Para responder a estos interrogantes conviene conocer a fondo su trayectoria vital y existencial rica en acontecimientos y fuertemente comprometida con su tiempo.

Su biografía, por obvias razones políticas, fue durante muchos años silenciada, cuando no manipulada, por la erudición y crítica de arte oficial, dada su condición de combatiente republicano, exiliado político y hombre comprometido con la democracia y la lucha antifranquista. El mismo Salvador Soria, por temor a represalias, o quizá por discreción, no le ha gustado referirse a sus experiencias como soldado, a su estancia en los campos de concentración franceses y su esfuerzo por abrirse paso en un país extranjero como exiliado político.

Soria se ganó la condición de transterrado por su firme actitud ética de fidelidad a una legalidad política y a unos principios democráticos fuertemente asumidos desde su juventud. Su prematuro regreso del exilio a principios de la década de los cincuenta permitió que su obra fuese suficientemente conocida, estudiada y valorada como una de las más importantes aportaciones al arte contemporáneo español de este siglo. Su espíritu artesano, el tecnicismo en disponer los espacios y la inventiva para el tratamiento de materiales, han creado la continuidad interior que da unidad y caracteriza su obra. Una obra evidentemente paradójica que constituye una lección de heurística y un testimonio de contraposiciones, de dialécticas enfrentadas y de luchas.

Salvador Soria es ahora un artista valenciano de reconocido prestigio nacional e internacional al que se le ha hecho justicia. Sobre todo, para un hombre sencillo que nunca buscó el relumbrón, la fama, el prestigio, y sí el trabajo diario, profundo y callado, para quien su credo de artista auténtico es simplemente su esfuerzo diario. En su larga vida ha sido

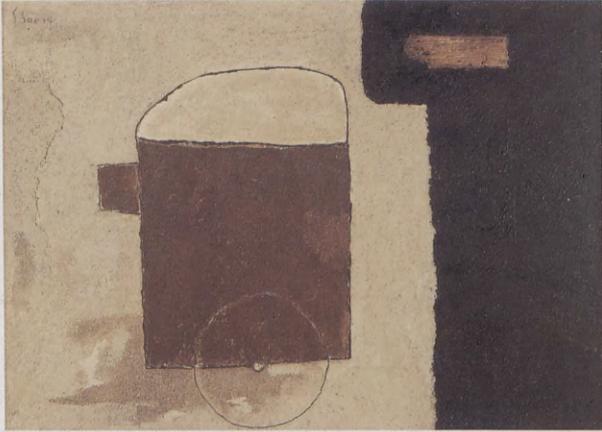


Arrêtez-vous, 1947, O/t, 172 x 117 cm

un creador solitario y un independiente, alejado de las modas y procurando únicamente en progresar sin interrupciones, importándole más la búsqueda que el hallazgo. Alejado de todos los centros y círculos mercantilistas y de las farándulas comerciales, de las explosiones publicitarias, encerrado voluntariamente en un recatado paraje de la costa alicantina, sigue en la brecha soñando, inventando y produciendo una obra que debe considerarse entre la más significativa de la plástica abstracta española de este siglo.

II

Salvador Soria Zapater nació en el Grao (Valencia), el 13 de mayo de 1915. Su padre procedía de una familia de terratenientes de Picassent que se arruinó. Sus primeros años transcurrieron en esta

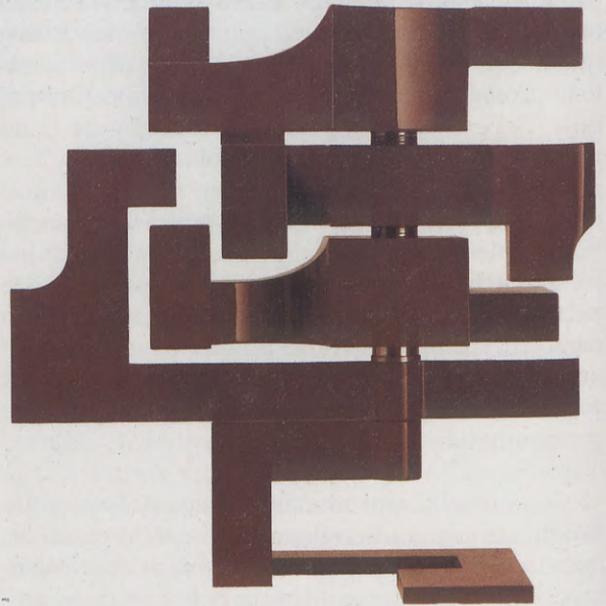


La alquitranadora, 1958, limaduras de hierro, alquitrán, arena y madera, 139,4 x 101 cm

barriada portuaria valenciana, y desde los primeros momentos se sintió atraído por los barcos atracados en el puerto y, sobre todo, por las barcas de pesca que se reparaban o construían en los pequeños astilleros de la playa. Despertaban su curiosidad los materiales con los que se construían estos pequeños barcos, las tablas de madera, chapas de hierro oxidadas, breas, sacos, tornillos, clavos y remaches, elementos que para otros niños de su edad pasarían desapercibidos, pero que para él quedarían almacenados en su mente.

Se trasladó posteriormente a Cheste, lo que le permitió estar en pleno contacto con el campo y luego se estableció en Valencia, donde comenzó a trabajar al tiempo que se le fue despertando su vocación artística. Para ampliar conocimientos técnicos y otros relacionadas con la Historia del Arte se pasaba horas leyendo revistas y libros y para perfeccionar el Dibujo asistía a las clases nocturnas de una academia libre. La necesidad de adquirir más conocimientos y perfeccionar su técnica dibujística le llevó a los 17 años a matricularse en la Escuela de Artes y Oficios, donde conoció a otros jóvenes con inquietudes que deseaban ser artistas como él. Al mismo tiempo que estudiaba trabajaba como mecánico en una fábrica de bolsos y más tarde en un taller de marmolistería, convencido de que modelar el barro, esculpir vírgenes y hacer policromados era lo que más se acercaba a sus inquietudes artísticas.

Salvador Soria tenía muy claro que quería ser en el futuro "mecánico escultor", una actividad



Máquina para el espíritu AL-3pg, 1972, acero lacado y cola, 34,5 x 38 x 38 cm

profesional no suficientemente reconocida y comprendida por los demás, pero que para él era algo suficientemente explícita al estar imbricada tanto en el ámbito de la tecnología como de la creación artística. Desde muy niño se sentía a gusto manejando herramientas y manipulando materiales, como tornillos, tuercas, alambres, limaduras y arpilleras propios de fábricas, talleres y carpinterías. "Repertorio visual infantil- escribiría el profesor Juan Angel Blasco Carrascosa- que contrastará con su apreciación de la era de la industrialización que le corresponde vivir durante su madurez".

III

El pronunciamiento militar del 18 de julio de 1936 interrumpió sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios, donde se había matriculado con la intención de dedicarse por entero al arte. Se presentó como soldado voluntario y fue destinado al frente de Bezas, en las inmediaciones de Teruel, donde fue ascendido a cabo por su arrojo y valentía. Combatió en la batalla de Teruel y en varias escaramuzas en el frente de Campillo formando parte de la Brigada vasca Exea-Urbe.

El afán de Salvador Soria de intervenir más activamente en la dirección de asuntos militares, le llevó a presentarse voluntario a los cursos de la Escuela Militar de Ingenieros, de donde salió con la graduación de Teniente. Le destinaron inicialmente al Centro de Recuperación Permanente de Ingenieros (C.O.P.I) y posteriormente a la Comandancia de Ingenieros del XX Cuerpo del Ejército con base en Cataluña. Allí realizó numerosos dibujos a tinta china de temas bélicos, sociales y revolucionarios, dentro de un estilo expresionista. En su condición de ingeniero militar construyó numerosos refugios y una carretera de más de sesenta kilómetros en las inmediaciones de Piedra de Alins, en Seo de Urgel.

El 12 de febrero de 1939, Salvador Soria cruzó la frontera a pie por Puigcerdá minutos después de que las tropas franquistas ocuparan la estación del ferrocarril. Fue detenido por la gendarmería francesa y enviado a un campo de Argeles Sur-Mer Perpiñán, y más tarde al campo de refugiados de Septfonds.

¿Cómo era el panorama concentracionario que se encontró Salvador Soria cuando llegó a la estación de Septfonds? Todavía no se había construido este campo cuando el 5 de marzo de 1939 empezaron a llegar por ferrocarril los refugiados republicanos. Le obligaron a marchar desde la estación de Caussade hasta el campo vigilado estrechamente por soldados senegaleses fuertemente armados con fusiles y machetes que carecían de miramientos y que golpeaban fuertemente a los refugiados rezagados mientras que les atosigaban con sus reiterados "¡Allez Allez!".

A su llegada advirtió que solo se habían construido cuatro barracones de madera de los cuarenta y cinco previstos, por lo que tuvo que dormir al raso y protegerse con paja desparramada por el suelo del intenso frío. A pesar de este panorama desolador, la fatiga, el desánimo y el trato brusco de sus guardianes, se mantuvo firme y decidido a salir adelante. Fue destinado a uno de los barracones y rápidamente destacó entre el resto de sus compañeros por su inteligencia despierta y su carácter decidido y emprendedor.

Su paso por este campo supuso una verdadera aventura de supervivencia, pues a la mala y escasa comida, había que añadir el frío, la enfermedad y los malos tratos de los guardianes senegaleses.

Próximo a Tarn-et-Garonne, el campo se encontraba rodeado de alambre y en su interior se habían levantado numerosos barracones de madera con una capacidad de 350 personas. Inicialmente fue un centro de selección de refugiados considerados como peligrosos, a causa de su ideología.

Sufrió el hacinamiento, el frío y el hambre. Había muy poco espacio en el barracón para moverse y la alimentación al principio era francamente deficiente. El desayuno era un líquido negruzco que imitaba al café y la comida principal consistía en dos cucharones por persona de un líquido en el que flotaban algunos trozos de col, garbanzos o arroz, que se acompañaba con un chusco de pan mohoso. Pero sobre todo lo peor que le podía pasar era hacer frente a la inactividad y el aburrimiento.

Salvador Soria para superar el aburrimiento agudizó la inteligencia y despertó sus sentidos artísticos en forma de frenética actividad creadora. Había que encontrar una ocupación que le permitiera afrontar tantas horas de ocio, que en muchos casos podía conducir al abatimiento y a la depresión, que hacia estragos entre los refugiados. La falta de alimentación debilitaba las cabezas, el frío, la desesperanza y la desesperación zozobraba el cerebro.

Para evitar caer en el hastío y en el aburrimiento, Salvador Soria, se entregó por entero a la creación artística, realizando innumerables apuntes, bocetos y aguadas que regalaba a sus compañeros o que luego vendía o trastocaba por alimentos, medicinas u otros objetos. Fue entonces cuando improvisó una exposición de aguadas de temática muy diversa en uno de los barracones del campo de concentración. La noticia de la muestra corrió por todo el campo e inmediatamente la visitaron los mandos militares franceses que vieron en él un artista consumado.

El alcalde de Septfonds le encargó poco después la realización de varios murales decorativos de temática histórica y patriótica en el salón de actos del Ayuntamiento. En opinión del académico Miguel Angel Catalá esta fue su primera gran obra personal, auténticamente creativa, emancipada de influencias ocasionales y, desde luego, integrada en la dimensión hondamente socio-cultural a que tan propicia resultaba la pintura mural. "Desde el punto de vista formal y técnico -escribió Catalá-, precedentes

de esta obra se hallan ya en su autorretrato de 1935-36, una premonición ciertamente de la figuración expresionista de sus años inmediatos”.

Al producirse la invasión germana fue destinado como dibujante a la fábrica de aviones Devoitine, en Toulouse y poco más tarde fue recluido en el campo de Argelés-Sur-Mer. Su matrimonio con la joven francesa Arlette Rolbes, que había conocido durante su estancia en Septfonds, le permitió adquirir la libertad y regularizar su presencia en el país. Sin embargo, tuvo que huir de Persignan y ocultarse al ser perseguido por los nazis que lo buscaban dada su condición de republicano español.

Durante un tiempo trabajó en un taller de artesanía realizando zapatos de niños y bolsos de señora y más tarde montó una fábrica de sillines de bicicleta que le permitió la holgura económica necesaria para sacar adelante su familia y desarrollar la actividad artística. Participó en diversas exposiciones colectivas junto a artistas franceses, rusos, polacos y españoles. Realizó varios viajes a París y frecuentó sus tertulias artísticas, estableciendo amistad con los artistas españoles Domínguez, Flores, Luis Hernández y Díaz Yepes. Mantuvo además una estrecha relación con su paisano Balbino Giner García, premio de la Academia de Roma, que se había establecido en Rousillon al inicio de la ocupación alemana, y que contaba con la amistad y la protección de Pablo Picasso.

Salvador Soria cultivó entonces una pintura realista, intimista y nostálgica, esquematizada en planos y estilizada por la deformación expresionista de las figuras y de los objetos. Sobresalían en ella los valores expresivos, surrealistas y simbólicos, tal vez por la falta de libertad y por la sensación de angustia, frustración y abatimiento que provocaba la ocupación nazi y su nostalgia por encontrarse alejado de su país.

El término de la segunda guerra mundial y la derrota alemana supuso para Salvador Soria una liberación personal, al tiempo que en el terreno plástico representó una exaltación de alegría en su lenguaje pictórico, con composiciones en las que empleaba ingredientes neocubistas y expresionistas.

Se hallaba inmerso en un proceso evolutivo de geometrización y descomposición de las formas,



Máquina para el espíritu AL-3pv, 1976,
acero lacado y cola, 62 x 43 x 41 cm

basándose ocasionalmente en los planos. La presencia del hombre estaba determinada simbólicamente en la profundización del elemento expresivo, en la acentuación de los tonos negros, más dramáticos y de marcada tenebrosidad y en la esencialización de toda identidad humana. A juicio del crítico de arte, José Garnería, su temática se centraba en torno a la lucha del bien y del mal, a la lucha de las religiones. “A una lucha –decía Garnería– de tipo humano provocada por la guerra, como puede verse en la “Adoración de las estrellas del cielo y de la tierra” o en un Cristo cuya composición es similar a sus integraciones posteriores, y en donde ya tiene en cuenta la existencia de espacios abiertos”.

En 1946 realizó una obra experimental, diferente e innovadora, en la que ya se dejaban entrever la existencia de espacios abiertos, tal como aseguraba Garnería, y en la que empleaba por vez primera madera quemada, clavos y limaduras que iba a ser

un prelude de lo que en la década siguiente iban a ser sus "integraciones". En realidad el uso de materiales de deshecho era algo que le rondaba en la cabeza desde su niñez, cuando se quedaba absorto contemplando los barcos atracados en los muelles y, sobre todo, la construcción y reparación de las barcas pesqueras en los pequeños astilleros de la playa de la Malvarrosa. Sus ojos habían quedado desde entonces impregnados de esa extraña iconografía de planchas oxidadas, quillas, remaches, tornillos, anclas, redes, alambres, cuerdas y maderas quemadas, que, a manera de almacenamiento vivencial, esperaban su momento para configurarse como elementos claves de representación artística.

En 1948 empezó a abandonar progresivamente el elemento expresivo incorporando formas realistas, recreando así una figuración voluntariamente matizada de presencias y ausencias. La primacía concedida al elemento matérico y una cada vez mayor utilización de cromatismos oscuros le aproximaban a las tesis integradoras de los abstractos. Entre sus obras más representativas se encontraban "Hombres de Guerra", "Mujer de Guerra", "Autorretrato" y "Candelabro y manzano", las dos últimas de 1952 y 1953, respectivamente.

IV

En 1953 cuando se encontraba firmemente consolidado y su obra pictórica ampliamente conocida y reconocida, se le planteó la posibilidad de regresar a su país. Su retorno fue debido a un Decreto Ley firmado por el General Franco que permitía a los exiliados políticos que se encontraban en el extranjero regresar, siempre y cuando estuviesen libres de Responsabilidades Políticas.

Salvador Soria al regresar a su ciudad natal reanudó la actividad artística presentando un envío de varias pinturas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. La necesidad de comunicación y de intercambiar puntos de vista artísticos le llevó a contactar con una serie de artistas jóvenes con inquietudes vanguardistas, entre los que se encontraban, Manuel Gil, Jacinta Gil, Agustín Albalat, Eusebio Sempere, Doro Balaguer, Monjalés y los críticos de arte, Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás y Alfons Roig.

Su incorporación a la vida artística valenciana coincidió con un momento en el que su lenguaje pictórico estaba entronizado en una especie de expresionismo nostálgico en el que se avizoraban ciertos resabios metafísicos desarrollados durante su estancia en Francia. En efecto, ese contenido expresionista de base figurativa era la prolongación de sus experiencias plásticas anteriores, existiendo, como aseguraría José Garnería, una actividad integradora, que más tarde sería revisada. "Con el protagonismo de la materia – señalaría Garnería– y un amplio dominio de los recursos técnicos, Soria establece un diálogo con el mismo, utilizando en esta ocasión cromatismos oscuros y acercándose cada vez más a un realismo expresionista que lo aproxima a lo informal".

Todo ello se podía descubrir en las varias decenas de composiciones que se exhibieron en 1954 en la Sala La Fuente de Valencia, y que venían a ser una revisión, una glosa de aspectos diferentes, de ciertas etapas y ciertos motivos de carácter social y de denuncia en una versión nueva, intuitiva y renovadora, que buscaba ante todo la espiritualidad, la serenidad y la fuerza espiritual. Su carácter novedoso lo resaltó el profesor y crítico de arte Alfons Roig en el texto de presentación del catálogo. A juicio de este sacerdote, "como muchos otros españoles, no se ha encerrado en un casticismo estrecho, limitado y deformador, sino que ha viajado mucho y su alma se a abierto a horizontes más extensos. "Soria –escribió Roig–, dentro del expresionismo, confiesa su admiración por Rouault y, sobre todo, por el Greco. Esta afinidad de ninguna manera es de técnica y si de comunicación espiritual". Para este crítico su obra era el resultado de la fusión de todas sus experiencias plásticas y presagiaba el equilibrio y la serenidad en la que prodigiosamente la fuerza espiritual se unía a la obra poética.

Su interés por la pintura matérica fue gradual y llegó a ella después de que durante su estancia en París a mediados de la década anterior tuviese la primera revelación del mundo pictórico de las integraciones, en el que las formas fluctuantes obtenidas mediante la construcción de superficies a partir de limaduras metálicas, entramados de alambres, cuerdas, maderas, constituían el cuerpo plástico de su obra.

El empleo de una serie de materiales inusitados hasta entonces, ajenos a los medios tradicionales

comunes, componían verdaderas obras de arte de arquitectura pictórica-escultórica, en las que los relieves proporcionaban posibilidades de conjunción de las luces con los tonos obtenidos con los propios materiales, sabiamente ordenados. Se preocupó de dotar a su obra de un espacio real que sirviese de escenario a los más indiscriminados objetos que sería su constante en toda su trayectoria posterior.

V

Salvador Soria en cada obra conjugaba una gran cantidad de elementos extraños e inusitados, dejándose arrebatar por la fuerza de cada uno de ellos, tratando de obtener "un máximo de objetividad en una síntesis superrealista", según sus propias palabras. La ordenación geométrica, la neta y medida creación de espacios y los límites, lo circunscribieron en los ensayos del constructivismo abstracto que poco más tarde, en 1957, habría de realizar el Grupo Parpalló, siendo uno de los componentes más destacados, hasta el instante en que la rigidez programática característica de este colectivo se hizo incompatible con el libre desenvolvimiento de su personalidad creadora.

Su incorporación al Parpalló se produjo a iniciativa del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni y del pintor y muralista Manuel Gil, que encontraron en Salvador Soria un artista vanguardista que compartía perfectamente el credo estético de este grupo. Vieron en él a un artista abierto y audaz que apostaba por la búsqueda, la internacionalización y la apertura al mundo. Rechazaba las actitudes inmovilistas, las posturas cerradas y el provincianismo en el que había caído la plástica española de la postguerra. Su larga estancia en el extranjero le había puesto en contacto con las nuevas tendencias artísticas, y se mostraba partidario de una apertura estética e ideológica hacia el exterior. A juicio del profesor Juan Angel Blasco Carrascosa, "Salvador Soria encajaba a la perfección con el ideario que sustentaba el Grupo Parpalló". Hacia poco que había regresado de Francia y se encontraba en una España que debía superar el aislamiento. Exigía libertad para la búsqueda, información y apertura. Por su carácter, no comulgaba con las posturas cerradas e inmovilistas".

Los principios estéticos que defendía Soria coincidían a la perfección con el contenido de "La Carta

abierta del Grupo Parpalló" fechada el 1 de diciembre de 1956, en la que el citado colectivo exponía su declaración de intereses. "Vamos a expresarnos —se decía en la carta— con un lenguaje de nuestra época, apoyándonos en el pasado, pero sin abdicar de un futuro que debemos conquistar". Su actividad dentro de este grupo sería intensa y muy eficaz, y su prestigio fue gradualmente consolidándose no sólo entre sus propios compañeros, que lo admiraban y respetaban por ser el de mayor edad tras Pérez Pizarro, sino por la crítica de arte y el público en general. Participó en la mayor parte de las exposiciones de este grupo valenciano y se convirtió en uno de sus protagonistas más destacados. El profesor Juan Angel Blasco Carrascosa no andaba descaminado al señalar que "lo que es indudable es que sin Salvador Soria no puede entenderse cabalmente el despegue inicial y las primeras decisivas acciones de este agrupamiento artístico que—según el propio criterio de nuestro artista—era necesario renovar, reajustar, perfilar e impulsar de manera clara y rotunda".

VI

Cuando en 1958 Salvador Soria abandonó definitivamente la figuración e interrumpió la etapa más conocida y difundida hasta ahora, la compuesta por sus integraciones, procedía de una larga evolución pictórica que había dado unos frutos más que remarcables. Procuró alcanzar una síntesis en su obra en la que integraba de forma armoniosa elementos metálicos extraños y disonantes en una estructura icónica y perceptiva nueva.

Sus integraciones se basaban en la distribución constructiva de hierro y espacio con una evidente finalidad expresiva, que contemplaba el hueco como un elemento compositivo de orden espacial en un intento de ver más allá la superficie del cuadro. Se trataba de integrar el fondo en la superficie del cuadro para potenciar la polivalencia icónica, ya que cada composición variaba en función de la iluminación y la proyección de su sombra, tal como señalaba Blasco Carrascosa. "Esta integración del muro en el cuadro —señalaba el crítico—, en base a las piedades que perforan la superposición de materiales hacen derivar el concepto pictórico de Salvador Soria hacia lo escultórico y —si cabe— la estructura arquitectónica. Orientación hacia la tercera dimensión que

concibe el vacío, el hueco, como elemento matérico. Oquedades que transgreden la opacidad limitadora y que, a la vez, permiten el paso de la luz que favorecerá la integración de la materia y espacio”.

Su repertorio iconográfico contemplaba elementos tales como clavos, tornillos, alambres, maderas, quemadas, oxidaciones metálicas, arpilleras, arenas, enlucidos, los cuales se caracterizaban de entrada por el uso de un material que hasta el momento en que lo presentó revestido de cualidades pictóricas nuevas resultaba a todas luces extraños y ambiguos por su disonancia. En un contexto provinciano sus integraciones despertaron el escándalo y la intransigencia de la crítica. La cuestión de las apariencias permitían considerar que las integraciones provenían de estructuras arquitectónicas en donde la denominada tercera dimensión era sugerida por el vacío espacial del soporte.

A partir de ese instante empezaron a surgir sus primeras esculturas mecánicas que denominó “mecánica plástica”. Eran esculturas sencillas y móviles realizadas en hierro y maderas atornilladas, con apariencia de máquinas y posibilidad de montarse y desmontarse y que poseían una relación muy directa con sus cuadros en cuanto a cuestiones como expresividad, concepto y planteamiento. En este sentido el crítico de arte José Garnería señaló que “la mecánica plástica llega a un desarrollo que fatal o afortunadamente lleva a un movimiento, al consistir en el planteamiento técnico de estos objetos”. El citado crítico aseguraba, además, que se producía un contraste entre el barroquismo de sus integraciones y sus planos lisos con los que se expresa en lo escultórico. Según Garnería, “de un espacio bidimensional, en apariencia, pasa, definitivamente, a un espacio pluridimensional. Son esculturas transformables que se desmontan y que pasan a tener movimiento. Hay que tener en cuenta que el elemento mecánico, como todo lo demás, no es un fin, sino un medio”.

La actividad de Salvador Soria hasta 1968 se centró principalmente en torno a su mecánica plástica y a sus integraciones, en cuanto que estaban inspiradas en un proceso de integración, en cuanto partía de las propiedades de la materia y color. Para el profesor Juan Angel Blasco Carrascosa la novedad de sus integraciones surgía de su saber relaciones aspectos propios del informalismo con las específicas



El pintor Salvador Soria ante una de sus obras

del constructivismo. El citado crítico de arte avizoró en sus integraciones extrañas y complejas relaciones y polisemias. “La flexibilidad con la composición formal, la intuición con la racionalidad, la materia con las líneas de fuerza, la no figuración con el contenido, la apertura con el rigor, la evolución con la estructura, la imprevisibilidad con el orden, la indeterminación con el equilibrio, el azar con la distribución, la espontaneidad con la perfección”, señalaba Carrascosa.

Inmediatamente después dio comienzo el periodo de “Máquinas para el espíritu”, que eran esculturas en las que el espectador podía participar en su manipulación, y que eran una ampliación y colofón expresivo de su “mecánica plástica”. En ellas el número de variaciones, combinaciones y transformaciones podía variar según la configuración y propiedades de la pieza escultórica. José Garnería aseguraba de ellas que eran transformaciones

controladas de manera que no existían movimientos arbitrarios, sino que en todo momento el sujeto que manejaba la pieza la podía controlar. Su planteamiento como máquina era estrictamente tecnológico, y no existía en ella ningún rasgo emocional o sentimental.

Para este crítico, las piezas servían para acercar, aleccionar y familiarizar al hombre hacia el mundo de la tecnología, permitiéndole descubrir la poética secreta que encerraban estas máquinas. En ellas había una preocupación por el equilibrio, la armonía constructiva, el refinamiento estético, la perfección tecnológica y la disponibilidad lúdica.

Las obras posteriores de Salvador Soria seguirían siendo fieles a los principios tecnológicos de "máquinas para el espíritu", en la que la reflexión, la investigación de los recursos matéricos y el interés por el mundo tecnológico se unían a una preocupación por la forma-color, color-materia, materia-espacio y espacio-muro y formas obtenidas mediante la incorporación del color. Con el empleo de color a partir de 1983 conseguía nuevas calidades matéricas, como asperezas, porosidades, brillos y suavidades que incrementaban su carácter lírico.

VII

La trayectoria artística de Salvador Soria se ha desarrollado hasta la actualidad por una irreprochable sinceridad, honestidad, una continua insatisfacción personal y una investigación estética totalmente autónoma que le ha llevado a recrear una obra plenamente personal. A todo ello habría que añadir su capacidad para crear nuevos registros expresivos, su gracia poética y emotiva personal, su amor por los materiales y su curiosidad por la indagación y el descubrimiento de registros nuevos. Una obra que, en palabras de su exégeta Juan Angel Blasco Carrascosa, "sigue su curso creativo, asociando y ensamblando elementos nuevos con corrompidos o de desecho y que, elaborada con una emotividad controlada, constituye todo un paradigma de sintonía entre arte y vida, que se nos ofrece de la introspección y la meditación antropológica y existencial".

Salvador Soria ha sabido asimilar las enseñanzas de libertad y multiplicidad de la vanguardia matérica internacional, imprimiendo a esa libertad la poderosa imaginación y, sobre todo, una sinceridad y honestidad sobre la que ha discurrido toda su actividad. En este sentido no es casual que el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni viese en Salvador Soria a uno de los creadores que más han contribuido a dignificar y consolidar la producción artística española de la postguerra. "Y esto se puede afirmar-aseguraba- por unas razones no sujetas a la controversia por la ejemplar cohesión de sus evoluciones, por lo peculiar e individualizado de sus imágenes, por lo singular de sus técnicas y por el significado de sus métodos operativos".

En efecto, la variedad de sus registros que maneja de manera casi simultánea desde hace más de un siglo, la cohesión de sus evoluciones y la variedad de sus métodos operativas configura una trayectoria artística en la que es difícil detectar a estas alturas sus difíciles comienzos artísticos marcados por la guerra civil, la huida a Francia, los campos de concentración, la persecución nazi y más tarde la supervivencia diaria en medio de la postguerra franquista. Se puede decir que su carrera artística no siempre fue un camino de rosas, ya que los acontecimientos históricos que afectaron a nuestro país no le fueron favorables, y en algunos momentos, fue víctima de ellos.

Salvador Soria ha sido capaz a lo largo de su vida de hacer frente y superar con arrojo y valor las contingencias históricas y personales que se le presentaron a lo largo de su larga existencia en la que hubo de todo. Su capacidad para hacer frente a todo ello ha servido para agigantar en la medida de lo que cabe su personalidad, y ha sumado puntos hasta convertirlo en uno de los grandes artistas españoles. Y ha entrado en esa historia de la plástica española gracias a un temple personal, una voluntad férrea y un esfuerzo extraordinario, para no salirse de ese camino que se trazó en sus años mozos y al que ha permanecido fiel. Esa vocación ha sido verdaderamente su dolor y su lucha. La ha cumplido con creces y por eso constituye un verdadero ejemplo a imitar y un jalón definitivo en la gran nómina de maestros del arte contemporáneo internacional.

LA PINTURA DE PAISAJE DE FRANCISCO SEBASTIÁN

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València

RESUMEN

La pintura de paisaje en la ciudad de Valencia en el siglo XX se encuentra inmersa en una encrucijada: por un lado la herencia "sorollista", y por otro la emergencia de una generación que desarrollará el género paisajístico de un modo muy personal. El pintor Francisco Sebastián (Valencia 1920), manifiesta su obra a partir de 1950: la sobriedad del cromatismo, la depuración de los detalles y la simplificación lineal, le alejan del eco sorollista, pero le permiten articular (sus) diferentes poéticas del paisaje.

ABSTRACT

Painting landscape in the city of Valencia in the XX century is on a crossroads: on the one hand the "sorollista" heritage, on the other the appearance of generation who develops the lanscape type in a personal way. The painter Francisco Sebastián (Valencia 1920), evolve his work since 1950: the chromatism's soberness, detail's refined and the linear's simplification, move him away to the "sorollista" response, but they allowed him to make (his) differents landscape's poetics.

El placer de mirar:

Ut natura ars

Ut ars natura.

A dentrase en la práctica pictórica, a través de la plural *disciplina de los géneros*, supone –paralelamente– contar con una cierta barandilla normativa, ya establecida, como guía adecuada y respaldo operativo y, asimismo, tener que asumir una serie de delimitaciones, como marco presupuesto y horizonte de posibilidades disponibles.

Tales son las indudables ventajas y los consabidos riesgos que definen, por igual, el pertinente bagaje del artista que acepta, incluso sin estridencias, tanto el hecho –tenido por habitual– de medirse directamente, mano a mano, con la impronta de la *tradición*, como el obligado destino de configurar los perfiles de su propia mirada a través de las siempre imbricadas e influyentes bambalinas de la *historia*.

Historia y tradición pueden, de este modo, encararse pues como otras tantas determinaciones –quizás

insoslayables y copresentes, pero siempre prospectivamente abiertas– con las que debe contarse, y que, por supuesto, entran a formar parte de los ingredientes, eficazmente reactivos, que, por su parte, coadyuvan a establecer la dinámica de las fuerzas integrantes del hecho artístico, en su normal complejidad.

También –*historia y tradición*– pueden simplemente interpretarse, desde una radical *angulación teleológica*, como otras tantas ruedas de molino, que –en su persistente actividad– aguardan la paulatina llegada de los frutos estacionales para cumplir su asignada misión, su predeterminada finalidad. Quizás sea ésta la otra cara de la moneda.

No obstante, entre la opción de querer ignorar, sin duda ingenuamente, la alargada impronta de la tradición –enlazada en la estructura de la historia– y la de temerla irremisiblemente, cediendo ante ella,

como si se tratara de la cabeza misma de Medusa, no se puede negar la existencia del oportuno recurso, siempre posible y practicable, de llegar incluso a *medirse con ella*, recurriendo a tal fin –cual otro coyuntural Perseo– a las estrategias más dispares.

Este sería el triple y esquemático cruce de caminos por el que se aventuran generalmente las más dispares prácticas artísticas. Pero, en el caso de que tal quehacer decida, por su parte, inscribirse resolutivamente en los cauces prefigurados por las *pautas retóricas de los géneros*, imbricados directamente en el decurso de la tradición, dichas sendas se ven alternativamente reducidas a la consabida bifurcación: o caer en los poderes académicamente esclerotizantes de Medusa, cediendo a sus llamadas petrificadoras, o bien plantear, en cada caso, la correspondiente dialéctica de distintas intervenciones, que pueden ir desde el enfrentamiento radical y transgresor hasta el juego más contemporizador de posibles diálogos, sutiles desvíos o determinadas concesiones.

Esa ha sido sin duda, contemplada a grandes rasgos, la desigual *historia de la pintura de los géneros*. Y, en ese dilatado pero específico panorama, hay que reconocer que el *tema del paisaje* nunca ha dejado de tener su particular decurso y sus concretas aventuras.

A decir verdad, **Francisco Sebastián** (Valencia, 1920) figura, por derecho propio, entre los destacados paisajistas de la pintura contemporánea valenciana. Lo cual significa, ante todo, que también él, en su personal trayectoria artística, tuvo que optar selectivamente en ese cruce de caminos, al que acabamos de referirnos, dentro de las posibles estrategias habilitadas y reconocidas institucionalmente para cultivar una pintura de género –tan consolidada y establecida, con fuerza, en el marco de la tradición– como es el paisaje.

Ciertamente era ésta una opción plausible, incluso en el difícil contexto histórico que le tocó vivir, dada su pertenencia –recuérdese bien– a la primera promoción, que tras la guerra civil española, finalizaba, como tal, íntegramente sus estudios en la valenciana Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, después de haber pasado también –por su parte, vocacionalmente– por la Escuela de Artes y Oficios de Valencia en la inmediata preguerra.

Es más que conocido el intenso cultivo y culto reiterado que experimentó la pintura de paisaje no sólo entre muchos de los representantes de las generaciones recién incorporadas al marco artístico valenciano, sino asimismo en su casi monográfica recuperación por parte de ciertos pintores pertenecientes a distintas generaciones de preguerra. En esta última vertiente será paradigmática la actividad paisajística de Juan Bautista Porcar (1889-1974), de Genaro Lahuerta (1905-1985), de Pedro de Valencia/Pedro Sánchez (1902-1971) o de Francisco Lozano (1912).

Pero hablar en Valencia, incluso en esta crítica coyuntura histórica, de la pintura de paisaje implica, necesariamente, trazar sus respectivos perfiles en relación a las plurales herencias del *sorollismo*, bien sea para subrayar sus conscientes distanciamientos, sus matizadas influencias o incluso sus evidentes e inmediatos ecos. Así, aunque ya lógicamente con mayores matizaciones, dada la distancia histórica y las numerosas mediaciones e interferencias plásticas habidas, sigue planteándose tradicionalmente –entre nosotros– el recurrente tema de la experimentación pictórica con la luz, al socaire del directo tratamiento de la imagen de la naturaleza: *ut natura ars*.

Pero a pesar de lo versátil y socorrida que pueda resultar la etiqueta de “sorollismo”, tanto en su posible definición como en su aplicación histórica, es indudable la presencia de cierto “aire de familia” que permite utilizarlo como concepto abierto para identificar una fenómeno estético, una serie de prácticas artísticas, una extensa nómina de pintores y un espejo de sensibilidad sociológicamente relevante en su proyección emotiva e ideológica. Y sólo como indicador de la extensión y de la heterogeneidad de las versiones posibles, citaremos coyunturalmente algunos de tales puntuales seguidores: Julio Vila Prades, Francisco Pons Arnau, Fernando Viscáí Albert, Tomás Murillo Rams, Casimiro Gracia, Alfredo Claros, F. Gras, Enrique Cuñat, José Mongrell, José Navarro Llorens, Enrique Navas o María Sorolla García.

Pero en esta línea de cuestiones –al igual que, con polémica intensidad, sucediera ya a principios del siglo XX (Luís Dubón, Antoni Fillol, José Pinazo, Manuel Benedito, o José Benlliure Ortiz)– también hay que reconocer que no faltaron los abundantes

intentos por encontrar, desde la evolución interna, *otras versiones* complementarias a esa misma tradición sorollista, al igual que tampoco estuvieron ausentes los esfuerzos por superarla, desde reacciones más o menos enfrentadas a su eficaz e influyente legado.

Es decir que nunca el tratamiento y el estudio del paisaje puede reducirse, sin más, a un juego espontáneamente inocente o aisladamente voluntarista. Y, en tal sentido, hay que tener muy en cuenta, digámoslo una vez más, que la historia y la tradición —en este caso del sorollismo— se convierten en elocuentes materiales de referencia, en condicionamientos nunca gratuitos y ante los que sin dilación cada artista debe, al respecto, selectiva y críticamente pronunciarse y actuar.

De hecho, como es bien sabido, la tradición luminista del sorollismo, no optó —como el impresionismo— por la radical disolución de las formas, por los minuciosos e intensos efectos analíticos de las aplicaciones fragmentadas del color, sino que, más bien sostuvo siempre el planteamiento alternativo de que son las luces las que vienen a reforzar la presencia de las formas, toda vez que la reflexión viva y eficaz de la luz proyectada en la imagen pasa por la imprescindible construcción y presencia de las superficies pertinentes, insertas en la propia representación. Sin tales superficies, es decir sin la indiscutible pregnancia visual de las formas, no hay posible reflexión de los juegos de luz.

Con ello quedaba, sin duda, claro que el programa operativo de incrementar los recursos de utilización lumínica en el desarrollo de la pintura no pasaba obligada e ineludiblemente por el *imperativo impresionista* de la disolución de las formas. Y ciertamente estas posibilidades alternativas fueron eficazmente potenciadas por las *prácticas pictóricas del naturalismo*.

El sorollismo, como “una cierta modalidad del naturalismo”, que no del impresionismo, como equívocamente tan a menudo se afirma, se verá pues ampliamente contaminado en sus plurales versiones, en medio de aquellos afanes históricos de superación que le afectaron, es decir de aquellos justificados deseos de *ir más allá* de lo establecido en sus respectivos presupuestos, por ejemplo a través de las posibles relecturas fauvistas de la potenciación

expresiva del color, o, por el contrario, reforzando y reconstruyendo, con el persistente recurso al dibujo, la solidez emergente de las formas. Pero también, desde la sobriedad del cromatismo o de la simplificación lineal, se intentará poner coto a la intensidad de la tradición sorollista, postulando una mayor carga de sugerencias intelectuales en el desarrollo de la pintura.

Algunos de estos hechos y revisiones —ya evidentes, como hemos dicho, a principios del siglo XX, en el contexto de la plástica valenciana— vuelven de alguna manera a resurgir de nuevo, de la mano del tratamiento de la pintura de paisaje, precisamente en el prolongado periodo de la posguerra. Ciertamente, no se trata de establecer meras analogías entre una época y otra, sino de subrayar el resurgimiento de un fenómeno socio-estético, como es el desarrollo del género paisajístico, con sus particulares incidencias, reacciones y sobrevivencias históricas.

Será en esa particular coyuntura donde quepa encuadrar la actividad pictórica de Francisco Sebastián en aquellos cruciales años de la posguerra española. No en vano su itinerario artístico abarca un amplio ciclo de más de medio siglo, siempre que partamos de los inicios de su producción pictórica (1946).

Hay que recordar que compañeros suyos fueron, al fin y al cabo —bien de promoción o de generación— nombres destacados en la memoria artística valenciana de la época, tales como José Benedito (Valencia, 1923), Vicente Fillol (1923), Víctor M. Gimeno (1920), M. Hernández Mompó (1927), Ricardo Llorens Cifre (1926), Custodio Marco (1925), Carmen Pérez Giner (1924), Eusebio Sempere (1923), J. Vento Ruiz (1925) o Ricardo Zamorano (1924), así como los escultores Amadeo Gabino, Esteve Edo o Carmelo Pastor.

Aunque la obra inicial de Francisco Sebastián se centra preferentemente en la figura, el bodegón y el retrato, será paulatinamente, a partir de la década de los cincuenta, tras disfrutar de una oportuna beca de paisaje, cuando tome realmente cuerpo el proyecto de su plena dedicación a este género pictórico, intentando de forma consciente definir y consolidar su personal visión del paisaje, que en un principio es cultivado casi exclusivamente como contexto escenográfico —quizás un tanto costumbrista,



FRANCISCO SEBASTIAN. *Desnudo académico*. 1947.
Lápiz sobre papel. 30 x 20 cm. Colección del artista
(Foto: Juan García Rosell)

como algo propio del medio rural o incluso urbano— en cuyo marco, narrativamente, se da resuelta cabida a la presencia humana, siempre adscrita a una decidida variedad de temas. Sin embargo, globalmente predominará en sus obras, de esta primera etapa, un evidente y marcado contraste entre la imagen de la austera naturaleza, con su extensión, fuerza e inmensidad, y la frágil contingencia de la figura humana, en su reiterado aislamiento y pequeñez.

De hecho, su quehacer pictórico pronto se vio existencialmente complementado con la actividad docente, ejercida ya desde principios de la década de los cincuenta, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. Y ambas dedicacio-



FRANCISCO SEBASTIAN. *Mi hijo Paco*. 1970.
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm. Colección del artista
(Foto: Juan García Rosell)

nes personales, en su mutua complementación, marcarán los perfiles de su dilatada trayectoria como profesor (hasta 1985) y como pintor.

Asimismo conviene indicar cómo el itinerario artístico de Francisco Sebastián —en la medida en que se va a centrar en *el cultivo y la investigación de las internas posibilidades del paisaje*, como un significativo eslabón que prolonga y hace propias las pautas de la tradición del género, intentando a su vez especificar determinadas improntas de carácter personal, en su lenguaje pictórico— no mantiene entrecruzamientos ni relaciones con la constitución de aquellos grupos, relativamente numerosos, de abierta inquietud renovadora, que justamente en aquellas fechas históricas emergen en Valencia, tales como el *Grupo Z* (1947-1950), el *Grupo de Los Siete* (1950-1954) o el *Grupo Parpalló* (1956-1961), o más tarde, y ya con otro sello intencionalmente comprometido, *Estampa Popular de Valencia* (1964).

Su personal y silencioso trabajo pictórico, sin adoptar ribetes abiertamente experimentales ni



FRANCISCO SEBASTIAN. *Macizo de flores*. 1974.
 Acrílico sobre lienzo. 100 x 114 cm. Colección particular
 (Foto: Juan García Rosell)

rupturistas, se adscribe, no obstante, a una línea figurativa rigurosamente estudiada, en lo que respecta a su conformación plástica del paisaje, que —como un marcado imperativo— quiere resueltamente distanciarse de los ecos sorrollistas.

En realidad, la práctica del paisajismo, en la versatilidad de sus plurales valores —estructurales y compositivos, estrictamente formales, cromáticos o lumínicos— se convirtió ciertamente en un reto, para Francisco Sebastián. No en vano, la conformación artística de la realidad natural zigzagueaba, a su manera, a través del candente debate entre figuración/abstracción que, justamente en esa época, se había transformado en centro neurálgico de discusión.

Es decir que las concepciones posibles del paisaje se vieron ampliamente influidas y contaminadas por el encuentro de planteamientos y programas plurales. Desde la abstracción geométrica a la abstracción informal, desde los juegos líricos a las intervenciones espacialistas, podía, sin duda, también dialogarse libremente con las sugerentes imágenes de los paisajes.

De la pintura de paisaje al paisaje de la propia pintura no había, por supuesto, en ese itinerario más que un breve y sutil deslizamiento, practicable a través de ese *continuum* de opciones dispares, que cabe



FRANCISCO SEBASTIAN. *Malvarrosa*. 1978. Óleo sobre lienzo.
 * 65 x 81 cm. Colección del artista (Foto: Juan García Rosell)

encontrar en la variada historia del paisaje contemporáneo valenciano. Y, en esa charnela de tensiones plurales, Francisco Sebastián, partiendo desde el seno mismo de la figuración, supo eficazmente poner al día —a nuestro modo de ver— un jerarquizado y paulatino programa de intervenciones, que podríamos, al menos esquemáticamente, puntualizar en los siguientes extremos: proceso de *depuración de los detalles y acentuación de lo esencial*; la *estructuración de las formas*; el *tratamiento del espacio*; las modalidades de la *aplicación y usos del color*; el mundo de los *efectos lumínicos*.

Respecto al *proceso de depuración de los detalles* en la concepción de sus obras, no estaría de más hacer un particular hincapié en las conexiones que tal estrategia de simplificación compositiva pudo mantener precisamente con la polémica intensa, planteada entonces, entre los postulados de la abstracción y las recurrentes estrategias figurativas, fuertemente sostenidas, por lo general, en el propio entramado docente.

Desde este punto de vista, diríase que las connotaciones auspiciadas en favor de una posible *puesta al día de las opciones figurativas* pasaban, casi ineludiblemente, bien sea por la práctica de propiciar un determinado remozamiento —una sutil pasada por el marco de la abstracción— de las propias formas pictóricas así como un virtual aligeramiento de los recursos explícitamente descriptivos, o bien implicaban el desarrollo de un cierto pero siempre controlado interés respecto a los posibles valores



FRANCISCO SEBASTIAN. *Inundación*. 1981.
Óleo sobre lienzo. 84 x 72 cm. Colección del artista
(Foto: Juan García Rosell)

informales, matéricos y expresivos que pudieran paulatinamente integrarse en la configuración referencial de dichas obras. Y, sin duda alguna, el cultivo del paisaje constituía uno de los ámbitos extremadamente propicios para llevar a cabo, con relativa eficacia, tales estrategias de supervisada investigación personal.

En ese sentido, Francisco Sebastián practicó, desde esa misma hibridación de opciones –favorecida por el deseo de esa reiterada puesta al día de los códigos de la figuración– una sugerente *síntesis ascética*, manifestada no sólo en esa citada depuración de las formas y sobriedad en los detalles, sino también en otras vertientes no menos fundamentales de la acción pictórica, como tendremos ocasión de comentar seguidamente. Lo que sucederá, de manera muy particular, cuando su mirada se vea profundamente seducida por el genuino marco geográfico de Lanzarote, ya entrada la década de los ochenta.

Asimismo, como influencia tampoco del todo ajena a la abstracción constructiva y a los tratamientos espacialistas, es evidente que se irá produciendo un



FRANCISCO SEBASTIAN. *Albufera*. 1982.
Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm. Colección particular
(Foto: Juan García Rosell)

claro reforzamiento tanto de la interna y secreta geometría compositiva, como de la estructuración manifiesta del desarrollo de las formas en la definición de los “paisajes mediterráneos” de Francisco Sebastián, sobre todo desde el momento en que comienzan a menudear los volúmenes propios de las construcciones efímeras de las playas, con sus entrañas arquitectónicas puestas en evidencia, o a destacar los sugerentes remates emergentes de las siempre sorprendentes edificaciones, propias de la cultura de los trogloditas, patente aún en las cuevas de Paterna.

Por otra parte, la búsqueda y construcción de un espacio pictórico propio, como encuadramiento del espacio de la representación paisajística, ha llevado a Francisco Sebastián a un sistemático alejamiento del recurso a la utilización de los primeros términos. De hecho, muy a menudo, compone sus cuadros estructurándolos básicamente en el tercio superior del lienzo, dejando en consecuencia libre de representación todo el resto, compositivamente descendente, de la superficie pictórica.

Sin duda, con ello se deja a un lado una de las estrategias tradicionales, históricamente habilitadas para enriquecer los efectos de profundidad en la composición del paisaje: la situación de un primer término visual. Pero, además, está el riesgo añadido que comporta la decisión de convertir y resolver la superficie restante –de casi dos tercios– del espacio

pictórico, prácticamente, recurriendo a la construcción de un plano único, convertido en proscenio de la representación.

En realidad, Francisco Sebastián, con tal preferencia, no hace sino aplicar a sus composiciones paisajísticas una estrategia común en la compartida experiencia visual, ejercitada ante los paisajes naturales. En la contemplación de la naturaleza –considerada culturalmente como paisaje– nos atraen, de inmediato, los fondos, así como nos seduce, preferentemente, el espectáculo desarrollado en la lejanía. No es, pues, la visión *próxima* sino la visión *lejana* la que, de hecho, radicalmente predomina. Y tras aquella primera seducción de los fondos, nuestra mirada barre y recorre –en un sostenido juego descendente, convertido en cascada visual– el espacio global más próximo, que así se decanta, paulatinamente, y extiende hacia el área virtual que ocupan nuestros pies.

De modo que en muchas de las composiciones paisajísticas de Francisco Sebastián, ese desenfoque, que el cono de la *visión lejana* genera en los primeros planos, es resuelto pictóricamente gracias a la estructuración conjunta y uniforme de un único plano, que ocupa en su amplitud los dos tercios de la superficie del cuadro. Con ello la elevación de la línea de horizonte, en sus composiciones, da una fuerte sensación de lejanía y de importante distanciamiento –la obra se perfila así como “lo otro”– por parte del observador involucrado en el proceso perceptivo.

Son *paisajes contruidos*, más que ventanas decididamente abiertas a la realidad exterior. Paisajes intimistas –más que expresivos– que a menudo parecen apuntar hacia el recuerdo. ¿Acaso el arte puede refigurar, ante todo, *los recuerdos* (como sugería y argumentaba Hölderlin) y no simplemente las inmediatas huellas del entorno? *Ut ars natura*.

En cualquier caso, este hecho demuestra que la concepción del espacio paisajístico no se resuelve, sin más, en un sentido definitivo y totalizador, ni como un ambiente estrictamente único, capaz de sustentar –*tout à coup*– la composición, sino más bien pone en evidencia el estudiado y minucioso tratamiento planimétrico al que se recurre. En efecto, la organización en distintos planos, que invade sus obras, enriquece extensivamente los juegos de profundidad que se desplazan hacia el horizonte, a la



FRANCISCO SEBASTIAN. *Lanzarote*. 1989.
Óleo sobre tabla. 33 x 41 cm. Fondos del IVAM
(Foto: Juan García Rosell)

vez que esa misma estrategia planimétrica interconexiona y articula eficazmente los diferentes aspectos del paisaje.

Ahora bien ¿en qué medida dichos recursos compositivos, relativos al tratamiento planimétrico, a la estructuración de las formas en el espacio o a la depuración esencialista de los detalles guardan conjunta relación con *la gramática del color* puesta en obra por Francisco Sebastián?

Sin duda, podría hablarse de una “nueva figuración” aplicada al paisaje. Una nueva figuración que, durante la larga posguerra, huiría de las directas huellas sorollistas, al igual que luego se distanciaría, también, de los ecos de las neovanguardias internacionales, recurriendo cautamente a determinadas influencias –casi oblicuas e indirectas– de puesta al día de la propia figuración, como ya hemos indicado, más arriba, siempre al hilo de una tradición sólidamente implantada y vigente.

Desde esas coordenadas, es importante indicar *el papel básico del color* en esas estrategias compositivas, toda vez que la propia estructuración planimétrica engarza, de forma directa, con la acción uniformizadora del color en la definición de dichos planos. Es decir que uno de los rasgos de la pintura, más consolidada, de Francisco Sebastián podría consistir en el hecho de que los planos compositivos son



FRANCISCO SEBASTIAN. *Lanzarote*. 1990. Óleo sobre lienzo. 100 x 103 cm. Colección privada (Foto: Juan García Rosell)

diferenciados sobriamente por las matizaciones de un mismo color, a la vez que es el propio color el que construye y determina el diálogo entre las formas. No en vano la lejana influencia y admiración tanto de Pinazo como de Muñoz Degrain han mantenido –en él– sus determinados y sugerentes efectos.

La aplicación de esos códigos de descomposición analítica/recomposición visual de la forma por medio de la matización, siempre en reducidas gamas de colores, va acompañada, especialmente en las versiones de los últimos años, por una pincelada suelta y corta. En sus replanteamientos lingüísticos, lejos han quedado ya aquellas pinceladas largas –aquellos expresivos arrastres del pincel– siempre más o menos combinadas hábilmente con las contenidas matizaciones cromáticas.

De ahí también el evidente *control de la luz* que brota de sus paisajes, de sus formas y de sus planos compositivos. Es decir, en una palabra, de las sugerentes matizaciones que impone/extrae al color, jugando con gamas preferentemente limitadas. El *color-materia* pugna por trascenderse hacia el *color-luz*. El color tímbrico deviene, programadamente, color local, interviniendo así directamente en la construcción imaginaria del paisaje. Pero también las vibraciones del color y la inclusión de transparencias,

como otras tantas superficies de sutilidad sobreañadidas al lienzo, dinamizan y enriquecen la composición, dotándola de relativa autonomía estética frente a cualquier imperativo estrictamente referencial del paisaje.

Síntesis y simplificaciones progresivas podrían ser, de este modo, las claves ascéticas de su particular concepción del paisaje. Paisajes de soledades e incluso de drásticos silencios, donde la figura humana es siempre la gran ausente. Algo que, ciertamente, es común y determinante en estas generaciones de pintores, que desde la posguerra proyectan su resuelta actividad, en el contexto valenciano, hacia las décadas subsiguientes: J. B. Porcar, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia, Luis Arcas o Francisco Sebastián. He ahí –entre todos ellos– una realidad, hecha recuerdo, refigurada quizás con melancolía o con lirismo, con intensa fuerza expresiva o escuetamente con afanes de sobria meditación.

Sin duda hay una íntima correlación entre la apreciación de la denominada *belleza natural* y el desarrollo de la *pintura de paisaje*. Y, al igual que la estética natural no puede dejar de interesarse por el tema de la paisajística, tampoco al estudio de la pintura de paisaje le es dado prescindir de la fundamental contextualización que implica, a tal respecto, aquella coetánea actividad espiritual que históricamente se ha desarrollado como interés e interpretación estética de la naturaleza circundante. En este caso los paisajes que han interesado a Francisco Sebastián –los que “le han dicho algo”– han sido, más bien, múltiples y dispares. Desde los matorrales mediterráneos, a las abandonadas casetas de las playas, desde las enigmáticas extensiones lanzaroteñas a las encaladas construcciones de tierra de Paterna, pasando, por supuesto, por toda una amplísima nómina de enclaves geográficos, que sería aquí excesivo traer a colación.

De hecho se nos presenta una vez más –en tal imbricación– aquella dualidad persistente: *ut natura ars/ut ars natura*, que a la hora de explicar la génesis y desarrollo de los paisajes como género artístico apela diferentemente o bien a la idea de un arte directamente inspirado en la naturaleza circundante (“*ut natura ars*”), o bien –considerando tal explicación como excesivamente simplista y hasta arriesgada– opta por invertir el proceso real mediante el cual el hombre es capaz de descubrir y apreciar las

sugerencias de la naturaleza, es decir mediante su previo contacto con el arte, con la tradición y con la historia de nuestras miradas "enseñadas".

Quizás algo puede convertirse en motivo artístico sólo si es posible asimilarlo a través del camino abierto por la vigencia del lenguaje, las categorías perceptivas, los supuestos teóricos y los modelos estéticos disponibles. Este es el camino que fácticamente permite entresacar y estimar estéticamente las formas de la naturaleza ("ut ars natura").

Es este doble juego cruzado—sin duda eficazmente interviniente en la actividad pictórica de Francisco Sebastián y de los representantes de aquellas generaciones de artistas valencianos que compartieron con él el entusiasmo y la dedicación por el género del paisaje— el que hemos querido sugerir, ya desde el *motto* inicial que encabeza nuestro texto. Porque justamente en ese plural cruce de intercambios entre

naturaleza y arte, entre historia y tradición, entre visión y lenguaje se articulan, en cada caso, operativamente las diferentes *poéticas del paisaje* y, en consecuencia, también su correspondiente historia.

Por nuestra parte, el placer de mirar no ha sido realmente ajeno al placer que comporta la reflexión. Y estamos convencidos, por ello, de que deberíamos mirar siempre las obras de arte en voz alta. Pues no en vano, como acertadamente nos recordaba John Dewey, sabemos que el proceso de la percepción no acaba hasta que queda fijado en el lenguaje, toda vez que la percepción es sensación y lenguaje al mismo tiempo.

Por ese motivo, de la visión conviene pasar a la verbalización. Y eso es justamente lo que hemos intentado frente a las propuestas pictóricas de Francisco Sebastián, con el paulatino desarrollo del presente texto.

COMUNICACIONES

EL PINTOR VICENTE SUÁREZ ORDÓÑEZ: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS PRECISIONES.

JOAQUÍN SÁEZ VIDAL
Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

Uno de los más interesantes, y al mismo tiempo más desconocidos períodos en la historia de la pintura en Alicante, es el período comprendido entre los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Vicente Suárez Ordóñez, cuya vida y obra pertenecen a este periodo, es todavía un misterio desconocido. Una colección de alegorías, las cuales no están ni firmadas ni datadas, dedicadas a Asia, América y África son consideradas su trabajo. No hay colección de Europa. Para el autor de este artículo la colección de estos cuatro continentes debe ser un trabajo de colaboración con el pintor de Alicante, José Peiret. Es muy interesante, también, el descubrimiento de un documento que revela indudablemente su lugar de origen, que no es Italia, como siempre se había pensado, sino ciertamente España, Pamplona para ser precisos.

ABSTRACT

One of the most interesting, and at same time most unknown stage in the history of the painting in Alicante, is the period which flows through the last years of the XVIIIth century and the first decades of the XIXth century. Vicente Suárez Ordóñez, whose life and work belong to this period, is still an undiscovered mystery. A collection of allegories, which are neither signed nor dated, dedicated to Asia, America and Africa, are considered his work. There is not the collection of Europe. For the author of this article the collection of Europe. For the author of this article the collection of the four continents might be a joint work of collaboration with the painter from Alicante, José Peiret. It is very interesting, too, the discovery of a document which reveals undoubtedly his place of origin, which is not Italy, as it was always thought, but clearly Spanish, to precise Pamplona.

Uno de los periodos artísticos más oscuramente conocidos y por tanto más necesitado de estudio en la historia del arte alicantino, es el que transcurre a lo largo de los últimos años de 1700 y primeros decenios de 1800. Dicha etapa resulta especialmente interesante porque en ella confluyen y se desarrollan corrientes estéticas que, partiendo de las últimas formulaciones del ya por entonces languideciente barroco, se internan por el nuevo rumbo que impone el lenguaje clasicista de sello académico, para disolverse finalmente en los arranques del movimiento romántico. A este momento, por lo que hace al arte pictórico alicantino, pertenecen figuras como José Aparicio, que gozó de una gran notoriedad pública, acaso superior a sus méritos, y que ejerció su actividad en el núcleo cortesano madrileño así como en París y Roma. Parecido reconocimien- to tuvo el también pintor alicantino Vicente Rodés,

quien desarrolló su profesión en el que podemos denominar foco barcelonés. Otros, no obstante, por haber ejercido su oficio en particular en Alicante y su provincia, no llegaron a alcanzar una consideración tan elevada fuera de los límites exclusivamente locales. En este grupo podemos situar a artistas como José Peyret Alcañiz o Vicente Suárez Ordóñez, quienes a través de su obra conocida muestran soluciones compositivas en sintonía con las corrientes más avanzadas de su época. No se trata, desde luego, de personalidades de un extraordinario relieve, pero sí de pintores en los que a pesar de lo limitado de su inspiración, se percibe en sus cuadros unas calidades de dibujo y tratamiento del color que los hacen merecedores de mejor estima. A esta injusta valoración acaso haya podido contribuir la escasez de datos acerca de su vida y obra, lo que ha imposibilitado conocer con perfiles más nítidos su trayectoria artística.

Por lo que respecta a Vicente Suárez Ordóñez, objeto del presente estudio, son muy pocas las noticias que se conocen acerca de su vida proporcionados tanto por fuentes bibliográficas como archivísticas. La primera aproximación a su obra nos las ofrece en 1876 Rafael Viravens, quien en su conocida crónica sobre Alicante deja constancia de la existencia de una serie de cuadros que asigna a su mano. Así, al ocuparse de la Escuela de Dibujo creada en 1795 al amparo del Consulado Marítimo y Terrestre de dicha ciudad, afirma que estuvo "bajo la dirección del profesor italiano Don Vicente Suárez, de quien en el salón del Consulado se conservan cinco preciosos cuadros al óleo que representan, uno la vista que ofrecía esta Ciudad en los últimos años del siglo XVIII y los demás las cuatro partes del mundo"¹. Dicho testimonio, al que se han adherido con posterioridad todos los estudiosos que se han ocupado de dicho artista, ha servido para establecer un catálogo provisional de su obra. Sin que tampoco conste prueba documental alguna, aunque no por ello haya que rechazar la veracidad de lo afirmado, otros investigadores van incorporando nuevas piezas al conjunto de su producción. Es el caso, por ejemplo, de Figueras Pacheco, quien al comentar la decoración de algunas salas del Consulado alicantino, declara lo siguiente: "La techumbre del oratorio se hallaba embellecida por pinturas al fresco representando al Padre Eterno y a los cuatro Evangelistas, debidos al pincel de Don Vicente Suárez, primer director de la Academia... Muchas de aquellas y otras obras de arte, se perdieron en un incendio... El director de la Academia, a la sazón, Don José Peiret, remedió la pérdida en lo posible, reproduciendo en otros lienzos el asunto de los que se quemaron"². Más recientemente se ha considerado de su mano un óleo sobre lienzo cuyo tema es *Jasón conquistando el vellocino de oro*³, así como un bello dibujo que representa una *Amazona*⁴, y cuya datación, como en las obras anteriores, resulta imprecisa.

En resumen, el conjunto total de obras atribuidas a Suárez se reduce a seis o siete cuadros, si exceptuamos los que según Figueras Pacheco debieron de perderse en el incendio del Consulado. Ahora bien, al escaso número de piezas conservadas, se unen otros problemas derivados de la carencia de datos archivísticos referentes a su persona, así como de la desigual calidad de algunas composiciones que nos hacen dudar de su autoría, que sólo se aclararán cuando futuras aportaciones documentales arrojen luz definitiva sobre esta cuestión.

Es el caso, por ejemplo, de la serie de cuadros dedicados a las cuatro partes del mundo, de los que sólo se conservan tres lienzos que pueden identificarse como las alegorías de Asia, América y África. Es bien sabido que en este y otro tipo de representaciones los artistas recurrían con frecuencia a los numerosos repertorios gráficos que les servían de inspiración. En este sentido uno de los textos fundamentales es el conocido tratado de Cesare Ripa, si



Vicente Suárez Ordoñez. *Alegoría de América*.
Diputación Provincial de Alicante

- ¹ Rafael Viravens: *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante 1876, pág. 351.
- ² Francisco Figueras Pacheco: *El Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante y Pueblos del Obispado de Orihuela*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1957, pág. 114. El subrayado es mío.
- ³ Vid. Adrián Espí y Enrique Llobregat: *Catálogo de pintura y escultura. Obras de arte propiedad de la Excm. Diputación Provincial de Alicante*, Barcelona, 1972, págs. 20 y 21; también, Adrián Espí: "Ambiente artístico en Alicante: Pintores", en catálogo de la exposición *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas: 1770-1850*, Alicante, 1997, pág. 198.
- ⁴ Adrián Espí: "Notas acerca de la Escuela de Dibujo del Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante", *Instituto de Estudios Alicantinos*, n° 33, mayo-agosto, 1981, pág. 145.



Vicente Suárez Ordoñez. *Alegoría de Asia*.
Diputación Provincial de Alicante

bien Suárez Ordoñez, en las obras que analizamos, no se atiene fielmente a lo expresado por el autor italiano.

Una atenta observación nos hace dudar de que el autor del cuadro del continente africano sea el mismo que el de los otros dos, aspecto que también ha sido advertido por Hernández Guardiola⁵. En efecto, las figuras femeninas alusivas a América y Asia adoptan una postura algo estudiada aunque elegante, sin que falte en sus rostros de indudable belleza una nota de cierta idealización clasicista. Se trata, en suma, de piezas agradables, de pincelada suave y delicado colorido, si bien un tanto apagado. No ocurre lo mismo con el lienzo dedicado a África. Al menos en su estado actual, la obra resulta torpe y de tratamiento muy sumario. Esta diferencia sustancial de técnica nos lleva a atribuir este último cuadro a José Peyret, y ello basándonos en varios motivos.

Hay, por un lado, una coincidencia entre las dimensiones de dicha pintura con, por ejemplo, la



Vicente Suárez Ordoñez. *Alegoría de África*.
Diputación Provincial de Alicante

“Alegoría de la Geografía”, obra que se viene asignando a Peyret. En segundo lugar, y acaso esto sea más convincente, no se ha reparado en la noticia proporcionada por Figueras Pacheco cuando afirma, como hemos señalado anteriormente, que muchas obras del Consulado se perdieron en un incendio y que el director de la Academia, José Peyret, “remedió la pérdida en lo posible, reproduciendo en otros lienzos el asunto de los que se quemaron”⁶. A modo de hipótesis, planteamos la posibilidad de que la alegoría de “África” sería una copia hecha por Peyret

⁵ L. Hernández Guardiola: *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas: 1770- 1850*, Alicante, 1997, pág. 276. Para este estudio, “de las tres alegorías que conserva la colección provincial, una de ellas (la supuesta “África”) es de manos distintas a las otras dos (“América” y esta de “Asia”), siendo su autor el mismo que debió pintar la “Alegoría de la Navegación” en la misma colección y hoy catalogada como anónima del siglo XVIII”. Cf. *Ibid.* Las mismas dudas nos asaltan con el cuadro titulado *Jasón y el vellocino de oro*, obra igualmente propiedad de la Diputación alicantina y de formato oval. En nuestra opinión dicha obra debería quedar relegada del catálogo de Suárez Ordoñez.

⁶ Véase nota nº 2.

de un original perdido (quemado) de Suárez Ordóñez. Tampoco sería aventurado pensar que el contrato para la ejecución de los cuatro continentes se hubiera repartido entre los dos pintores, asignando a Suárez dos de ellos (Asia y América) y a Peyret los dos restantes (incluyendo, claro está, el desaparecido de Europa). Ello no resultaba inusual, pues no olvidemos que en la primera mitad del siglo XVIII, en la realización de una misma serie de los cuatro continentes, se dio un caso de colaboración entre Miguel Jacinto Meléndez y el pintor italiano Nicolás Vaccaro. En efecto, se tiene noticia de que el primero pintó las representaciones de *Africa* y *América*, mientras Vaccaro fue el autor de *Europa* y *Asia*, obras por desgracia desaparecidas⁷.

Por si no bastara con los problemas derivados de la asignación a Suárez de una serie de obras que, al menos para nosotros, plantean numerosas dudas, las dificultades aumentan al pretender reconstruir el perfil biográfico del pintor. De él se desconoce prácticamente todo. Se ignoran aspectos tan importantes como el lugar y fecha de su nacimiento –aunque tradicionalmente se le ha tenido por italiano–, el proceso formativo, sus fuentes de inspiración, su relación con otros artistas e incluso el año de su muerte⁸. Para iluminar en parte algunas de estas cuestiones, aportamos aquí nuevos hallazgos documentales que sin duda mejoran un tanto el conocimiento de la imagen del artista.

Uno de los datos se refiere a su faceta de tasador de cuadros, ya que el 1 de octubre de 1798 emite un informe encargado tras la muerte de D^a María Magdalena Américo, mujer que fue de D. Felipe Bonet. El texto que transcribimos a continuación dice así: “En la ciudad de Alicante, a primero de octubre de 1798, los referidos D. Felipe, D. Luis y D^a Josefa Antonia Bonet, padre e hijos, y Fernando Ramohino en la representación que interviene, llevando a efecto lo ordenado y dispuesto por la testadora, proceden de conformidad al Inventario (sic) y justiprecio de los Quadros (sic) y otros géneros mediante el informe que les ha dado D. Vicente Suarez, Director de la Real Academia del Consulado en el modo siguiente:

– Sesenta y cinco cuadros de diferentes tamaños por ciento quarenta y nueve libras... ”⁹.

Sin ser relevante, existe otro documento, fechado en Alicante a 26 de marzo de 1805, por el que D^a M^a de la Concepción Viudes y Maltés de Vera, viuda de D. Salvador Pascual del Pobil, “otorga que da

y confiere todo su poder a D. Vicente Suárez y Ordóñez, Director por su Majestad de la Real Academia de Bellas Artes de esta Plaza para que cobre de los deudores”¹⁰.

Más importancia tiene un último documento en el que se esclarece definitivamente su lugar de nacimiento que no es en absoluto Italia, tal como se había creído hasta ahora. El documento en cuestión, que lleva fecha de 4 de junio de 1804, dice así: “Visitos títulos de intérprete de la lengua italiana el uno y el otro de revisor de pinturas e imágenes expedido por el Santo Oficio de la Inquisición de Murcia a favor de D. Vicente Suárez y Ordóñez, natural de la ciudad de Pamplona y vecino de esta. Sus Señorías acordaron se registren en esta Secretaría de Ayuntamiento y se devuelvan originales al interesado”¹¹.

El dato resulta, creemos, de interés, pues de manera definitiva desmonta la opinión transmitida desde el siglo pasado acerca de su condición de pintor italiano. Es de suponer que el hecho de que fuera intérprete de lengua italiana, hiciera sospechar su pertenencia a aquel país. Esta circunstancia, no obstante, abre nuevas vías a la investigación, que deberá esclarecer, entre otros, los motivos de su venida a Alicante desde la capital Navarra, y si antes de recalar en nuestra tierra pasó por algún foco artístico regional. Esperemos que todo ello nos proporcione una idea más completa de quien resulta aún hoy uno de los pintores más enigmáticos que desarrollaron su arte en Alicante en torno al año 1800.

⁷ Cf. Juan J. Luna: “Nicola Vaccaro al servicio de la corte de Madrid (1712? – 1720)”, *Archivo Español de Arte*, n.º 232, 1985, pág. 364; también, Elena María Santiago Páez: *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V*, Oviedo, 1989, pág. 137.

⁸ Sí sabemos, por un texto descubierto por Adrián Espí, que en 1809 su estado de salud hacía presagiar un fatal desenlace. Cf. “Notas acerca de la Escuela...”, pág. 147.

⁹ Archivo Histórico Provincial de Alicante. Protocolos de Francisco Aracil, años 1796/99, fol. 46. En fols. 38 vº y 39 se indica el tema y el valor de los cuadros. Así, por ejemplo, con el n.º 268 se declara: “Un quadro de la Concepción puesto en el Oratorio en 15 libras. N.º 269: Cinco dichos de la Oración del Señor por 25 libras. N.º 270: Uno dicho el Pasaje del Arca en el Jordán por 5 libras. N.º 271: Tres dichos Abraham, Sansón y Cahín por 12 libras. N.º 272: Uno dicho de la Madalena por 12 sueldos... N.º 275: Seis dichos sobre lienzo historia de Alexandro en 24 libras... N.º 283: Tres retratos en 6 libras”.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Alicante. Protocolos de Joseph Michele Champurcin. Año 1805, fol. 53 vº.

¹¹ Archivo Municipal de Alicante. Libro de cabildos del año 1804, fol. 84.

EN TORNO AL PINTOR JOSÉ MATAIX MONLLOR: «SANTA POLA», UNA OBRA INÉDITA

M^a JESÚS BLASCO SALES

Licenciada en Historia del Arte

Universitat de València

RESUMEN

La Escuela de Pintores de Alcoy, también llamada "L'Estol d'Alcoy", fue una de las más influyentes en el panorama artístico de la Valencia del siglo XIX. Desde esta ciudad industrial emanaron pintores de la talla de Antonio Gisbert Pérez, Emilio Sala Francés o Cabrera Cantó, quienes sirvieron de inspiración a muchos otros artistas de esta generación como José Mataix Monllor (1882-1954). El presente estudio está centrado en éste último y en una de sus obras "Santa Pola", en la que muestra su tendencia hacia el llamado "realismo luminista".

No podemos decir que José Mataix fuera una primera figura de este siglo, sin embargo se debe reconocer el valor de su producción, adscrita coherentemente a los postulados de este periodo. No era un "maestro", pero sí un pintor de talento que supo asimilar correctamente y de modo personal, la realidad pictórica que le tocó vivir.

ABSTRACT

The picturesque School of Alcoy, also called L'Estoy d'Alcoy, was one of the most influential in the artistic scene of Valencia in the XIX century. From this industrial city came painters such as Antonio Gisbert Pérez, Emilio Sala Francés or Cabrera Cantó, who were inspirational to many other painters from this generation, such as José Mataix Monllor (1882-1954). This present study is focused on this provincial painter, Jose Mataix, and one of his works, «Santa Pola», which clearly shows his tendency to the so called «luminous realism»

We cannot say José Mataix Monllor was one of the first leading figures of Valencian paintings at the turn of the century, however, we must say his work completely adheres to the guidelines of that period. He was not a "master", but we could conclude he assimilated and correctly developed the painting style of the period.

La información, hasta el momento localizada, en torno al pintor José Mataix Monllor, es escasa y de poca profundidad. Casi en su totalidad la bibliografía está compuesta por artículos de prensa y de revistas especializadas, de ahí la brevedad en el tratamiento del tema y la consiguiente parquedad de datos de interés. Si bien es cierto que hay noticias de algún catálogo monográfico editado con motivo de alguna exposición¹, éste por lo visto no gozó de una gran difusión puesto que no figura en los fondos de ninguna de las bibliotecas municipales o generales, ni en Alcoy, ni en Valencia. No existe tampoco, como cabe suponer, ningún estudio

monográfico editado, al parecer, por la exigua importancia de la producción de este pintor fuera de la esfera local, que como dan a entender algunas fuentes, merece atención únicamente por ser discípulo

¹ En una breve columna del diario *Ciudad* (de Alcoy), con fecha 27 de febrero de 1982, se anuncia la inauguración en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia de una exposición monográfica dedicada a José Mataix con motivo del centenario de su nacimiento. Es aquí donde se notifica la edición de un catálogo a cargo de Adriá Espí en el que se incluía un estudio tanto de la vida como de la obra del pintor alcoyano.

de quien es. Sin embargo, en contra de todo lo anterior, hay que destacar la labor del estudioso Adriá Espí, uno de los investigadores que se ha dedicado a exhumar el amplio elenco de pintores alicantinos de «entresiglos», dando a conocer así la relevancia de la escuela alcoyana, con figuras tan importantes como Antonio Gisbert Pérez (1834-1901) primera medalla en la nacional de 1858, 1860 y 1864 y director del Museo del Prado o Emilio Sala Francés (1850-1910) maestro de José Mataix, sin dejar a un lado los artistas de menor reputación como Plácido Francés Pascual (1834-1902), Lorenzo Casanova (1844-1900), Francisco Laporta Valor (1850-1914), Fernando Cabrera Cantó (1866-1901), Agustín Espí (1881-1940) o el mismo Mataix.

A propósito de la calidad o interés de algunas fuentes consultadas ponemos como ejemplo el artículo aparecido en *La Gaceta de Levante*, en abril de 1924, dedicado a José Mataix, en el cual el autor Enrique Moltó Abad, más que como crítico de arte parece ejercer de poeta, ensalzando y alabando el arte de su paisano con sugerente prosa:

*Eres el férvido monje que aprendiste la dulce melancolía y el feble sentimentalismo de Cabrera. Eres padre de los acemetas del arte, aumentando el número de los videntes, que cantan la eterna salmodia de un arte crudo y efectista, real y pasionario, hermoso y sublime, grande y majestuoso*².

De la mano de Jose María Bayarri, y publicado en la revista *Ribalta*, febrero-marzo de 1952, observamos ya un cierto interés por la pintura en sí misma y por el artista, lejos de una simple alabanza que nada nos dice sobre su arte. Se le presenta como el sucesor y continuador de «L'Estol d'Alcoy» y descendiente de «la reciedumbre técnica de su gran maestro Emilio Sala», con una obra «vibrante» y «de viva tradición valenciana», apuntando ya de un modo más concreto y técnico los modos y el estilo de este pintor.

No será hasta los años '70 cuando aparecen datos rigurosos sobre la vida y la carrera artística de José Mataix, contenidos en la tesis de licenciatura de Adriá Espí bajo el título *La escuela pictórica alcoyana 1769-1969*. Es esta la información que veremos una y otra vez en la gran variedad de publicaciones de este investigador y retomada en ocasiones por otros autores sin aportar ningún dato novedoso.

EL PINTOR JOSÉ MATAIX MONLLOR (1882-1952)

José Mataix Monllor, hijo de Rafael y Francisca, nació en Alcoy el 27 de septiembre de 1882. Aficionado a la pintura y al dibujo desde niño, asistió a las clases que Fernando Cabrera Cantó impartía en la llamada «Casa la Bolla» donde acudían todos aquellos jóvenes que pretendían iniciarse en el arte pictórico, suponiendo este estudio una verdadera escuela de Bellas Artes en la ciudad industrial.

Uno de sus múltiples paisajes, en concreto el de «La Mariola», ganaba un primer premio en la Exposición de pintura de la Escuela Industrial de Alcoy, celebrada en octubre de 1901. Es por ello que se puede suponer que asistiera a estas clases impartidas, entre otros, por Laporta y Cabrera.

Dada su predisposición hacia la pintura marchó a Madrid para continuar sus estudios en el taller de Emilio Sala, como hicieron muchos otros jóvenes alcoyanos esperando una oportunidad para triunfar al amparo del veterano maestro. Su estancia en la capital no se debe a beca o pensión de la Diputación, sino más bien a deseo expreso de su padre. Se sabe con certeza que en 1904 Mataix residía ya en Madrid en la calle de San Bernardo, número 8, y que ese mismo año presentaba tres pinturas suyas en la Exposición Nacional de Bellas Artes: «Últimas horas», «Picos de Castellar» y «Les dotze». Esta última obra, «Les dotze», de temática costumbrista le valió una mención honorífica. Fue en estos momentos, en los que su esfuerzo comenzaba a fructificar, cuando fue requerido para hacerse cargo del negocio familiar, obligándole a regresar prematuramente a su tierra.

La vuelta a su ciudad natal, aunque mermó las ansias de triunfo y reconocimiento nacional, no disminuyó su vertiente artística ya que continuó pintando incesantemente hasta lograr convertirse en un «dibujante correcto y colorista excelente»³, abordando, con la misma maestría, paisajes de su entorno familiar, bodegones y figuras.

² MOLTÓ ABAD, «José Mataix», *La Gaceta de Levante*, abril 1924. Alcoy.

³ ESPÍ, Adriá, «José Mataix Monllor, (1882-1952), *Valencia-Atracción*, Valencia, marzo 1970. p.p. 14-15.

Mataix, que logró hacerse un nombre dentro del reducido círculo alcoyano, fue objeto de multitud de exposiciones tanto en su ciudad natal como en Valencia y Alicante, de las cuales tenemos conocimiento, desde los años '20, a través de las noticias de prensa⁴, cuya crítica siempre le fue favorable.

Su reconocimiento definitivo le llegará gracias a una primera medalla en la Primera Exposición Provincial de Bellas Artes en 1944, convocada por la Diputación Provincial de Alicante. Es entonces cuando se revela como sucesor y continuador de la escuela alcoyana, tras la reciente muerte de su maestro Cabrera Cantó en enero de 1937. Esta carrera ascendente se confirmará de nuevo en la muestra celebrada en el Círculo Industrial de Alcoy en 1946 en la que obtiene el aplauso general.

Dejando a un lado los aspectos biográficos y abordando ahora su arte, de sus características técnicas podemos decir que ciertamente es un notable sucesor de sus maestros Sala y Cabrera. Emilio Sala (1850-1910), aunque de origen alcoyano, pronto se trasladó a Valencia donde estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su trayectoria es un tanto diferente a la de algunos otros pintores de su época ya que los, casi obligados, viajes a Roma y París vinieron después de sucesivos éxitos en las Exposiciones Nacionales de 1878 y 1881, en las que consiguió sendas primeras medallas. Una vez en París, donde permaneció durante bastantes años, quedó irremediablemente impregnado del ambiente y arte parisino. Pero lo más destacable de esta etapa, no es su adhesión al impresionismo o postimpresionismo, sino el interés que demostró en el estudio de la teoría pictórica, las leyes del color y la perspectiva. Tan amplia investigación le llevó a la publicación de un libro *La Gramática del color*, que pronto se constituyó como manual de estudio en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Debió ser a la vuelta de éste de la ciudad del Sena cuando José Mataix acudía a su estudio, donde descubriría una técnica menos elaborada pero más efectista, y una utilización del color y del empaste, abandonando los tradicionales tonos oscuros del reciente realismo e introduciendo una interpretación del impresionismo francés, que décadas más tarde daría como fruto el denominado «luminismo», propio de la escuela levantina y al cual se adscribiría Mataix en su madurez pictórica.

Su contacto con Cabrera Cantó le introdujo en las innumerables posibilidades del paisaje, temática que ocupará la mayor parte de su producción, siempre tratando lugares, entornos y motivos locales como «La torre de Benifallim», «Rincón de Moraira», «Ifach», «Barranc del Cinc», «Calle de Biar» o «Santa Pola»⁵. Este género tratado en sí mismo, sin coartada ni argumento ninguno, enlazaba con las nuevas tendencias que se desprendían cada vez más del esclavizador y arcaico cuadro de historia. También de Cabrera aprendió el manejo del color y el reflejo de la luz vibrante, que tantas alabanzas le reportó, desembocando en lo que Adriá Espí denominará realismo luminista. Tal vez sea esta la calificación o descripción más acertada de su producción puesto que si bien pintaba su entorno, su mundo, la realidad, lo hacía siendo fiel a leyes de la pintura, de la luz y del color y no a las de la imitación.

«SANTA POLA», UNA OBRA INÉDITA:

Ficha técnica:

- Autor: José Mataix Monllor (1882-1952)
- Título: «Santa Pola» (En el ángulo inferior izquierdo, bajo de la firma del autor)
- Óleo 40 x 53 cm.
- Firmado «J. Mataix» (ángulo inferior izquierdo)

⁴ ALMUNIA, José Luis, «El pintor alcoyano José Mataix, en la Federación Industrial y Mercantil», *La Voz Valenciana*, Valencia, 22 noviembre 1935.

Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes instalada en el salón de actos del Palacio Provincial, Alicante, enero 1944. En él figuran los óleos; «El dibujante», «Cortesía» (paisaje) y «Un vaso de agua» (bodegón).

«La exposición de Pepe Mataix en el Industrial», *Información*, Alicante, 11 octubre 1946.

«Exposición de José Mataix Monllor», *Levante*, Valencia, 3 febrero 1951.

PEDRO ANTONIO, «José Mataix Monllor, en Braulio», *Levante*, Valencia, 26 octubre 1969.

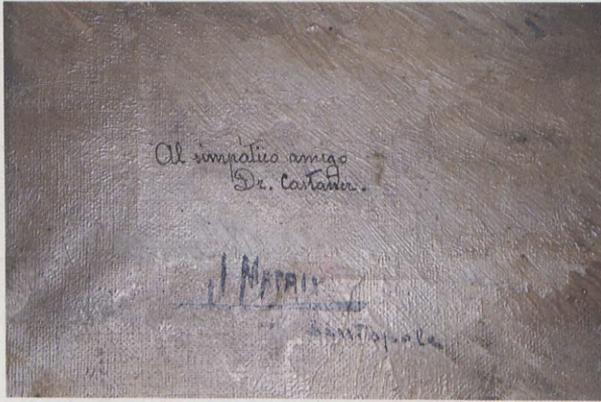
BERNABEU, L.P., «Exposición Homenaje Póstumo al ilustre pintor alcoyano Mataix Monllor, en Valencia», *Primera Página*, Alicante, 30 octubre 1969.

«Exposición de José Mataix en el centenario de su nacimiento», *Ciudad*, Alcoy, 27 febrero 1982. p. 6.

⁵ Santa Pola», lienzo analizado en el presente trabajo.



"Santa Pola", J. Mataix



Detalle de la dedicatoria "Al simpático amigo Dr. Castañer", J. Mataix

- Dedicatoria «Al simpático amigo Dr. Castañer»
- Procedencia: Regalo realizado a D. Santiago Castañer Boronat, médico estomatólogo, vecino de Alcoy.
- Propiedad: En la actualidad pertenece a R. E., vecino de Valencia, nieto del anterior.
- Datación aproximada: Puesto que en el lienzo no aparece fecha alguna se puede datar entre los años '30-'40, ya que el mencionado doctor se licenció hacia 1923.
- Estado de conservación: El lienzo, que conserva el marco original, presenta un deterioro considerable pese a su escasa antigüedad. Se aprecia en el ángulo inferior derecho pérdida de pigmento, dejando visible el lienzo provocado por el roce con la

estructura del soporte. En el tercio inferior se puede observar un rasgado de la tela en horizontal de unos 4 cm., subsanado en el dorso mediante un par de parches. El resto del óleo se encuentra en buenas condiciones, salvo la suciedad localizada principalmente en la zona correspondiente al azul celeste del agua, en la que vemos pequeñas manchas, probablemente excrementos de insectos.

- Exposiciones: Se desconocen. El lienzo ha permanecido en el domicilio del propietario hasta la actualidad.

Análisis de la obra:

El lienzo recrea una escena de pesca. En primer plano y ocupando la mitad derecha aparecen dos barcas de pescadores varadas en la arena de una playa. La primera de ellas, de menor tamaño, se muestra incompleta, cortada por el lienzo en la parte derecha. Ambas, configuradas en tonos azules y ocre, no desentonan con la gama cromática del resto del lienzo, en el que domina el amarillo-dorado de la arena y los azules del mar y el cielo.

La mitad superior de la tela queda ocupada por una vista lejana en la que vemos casi en el centro un par de barcas en el agua, aparentemente, ocupadas por pescadores faenando. El fondo, delimitado por un largo embarcadero, muestra dos construcciones redundantes en los amarillos y con alguna pincelada grisácea. Estas dos masas, a la izquierda, equilibran el vacío compositivo de la mitad inferior.

A lo largo del espigón se adivinan pequeños grupos de personas y algunas barcas amarradas. Todo ello culmina en un cielo blanco, claro, en el que predominan las nubes.

Podemos encontrar en la obra diferentes pinceladas ajustándose a la calidad de lo representado o a su posición en la escena. Las barcas del primer plano se muestran contundentes mediante una pincelada larga y segura, en claro contraste con las pinceladas cortas y el empaste de la arena y las rocas que se funden con el agua. El fondo, sin embarco, como ya hemos dicho, se «adivina» o se intuye, ya que está compuesto a base de pequeñas manchas de color como se puede apreciar en las figuras y en las barcas del embarcadero. Este sintetismo tan

cercano a Cecilio Plá llega a su culminación en lo que parece ser un grupo de barcas en el extremo del espigón realizadas cada una de ellas con tan solo una larga pincelada.

La ejecución de esta marina resulta claramente heredera y continuadora del quehacer de su maestro Fernando Cabrera, quien, como apunta Hernández Guardiola, en su segunda etapa practicó un «costumbrismo valenciano, con acento sorollista, enamorado de la luz levantina»⁶.

El interés por el reflejo de la luz en los objetos, la pincelada abocetada y suelta, el abandono de los colores oscuros y la temática costumbrista tratada con absoluta inmediatez y sinceridad reflejando una escena intrascendente de la vida cotidiana de un pueblo costero valenciano, adscriben esta obra al denominado luminismo, corriente levantina que trata de realizar una interpretación propia de los presupuestos impresionistas.

Este género pictórico, de pequeño formato, triunfó plenamente en el periodo de entre siglos gracias

al amplio mercado ofrecido por la burguesía enriquecida con la agricultura y la industria. En este marco debemos situar la producción de este pintor de segunda fila afinado en una ciudad fuertemente industrializada y en plena expansión, cuya burguesía dominante reclamaba un patrimonio cultural propio a su posición, propiciando así el desarrollo de una importante escuela artística a la que se adscribe este pintor alcoyano.

Sin poder reconocer que José Mataix Monllor sea una primera figura de la pintura valenciana de principios de siglo, sí se puede afirmar que su pintura y su labor artística se ciñen completamente a las pautas generales de su época. No fue un «maestro» pero tampoco se quedó atrás. Podríamos decir de él que asimiló y desarrolló correctamente la pintura de su época.

⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Colección pictórica de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante* (Catálogo exposición julio-agosto 1997), Alicante 1997.

B I B L I O G R A F Í A

- AA.VV. *La pintura española del siglo XIX, del Neoclasicismo al Modernismo*, (Catálogo de la exposición, 1992-93), Madrid, 1992.
- AGUILERA CERNI (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, vols. 5 y 6, Valencia, 1988.
- ALMUNIA, J. L., «El pintor alcoyano J. Mataix en la Federación Industrial y Mercantil», *La Voz Valenciana*, Valencia, 22 noviembre 1935.
- BAYARRI, J.M., «El pintor Mataix Monllor», *Ribalta*, Valencia, febrero-marzo, 1952.
- ESPÍ VALDÉS, Adriá, *Las Bellas Artes y los artistas a través de las Exposiciones alicantinas del siglo XIX*, Alicante, 1972.
- id. *La escuela pictórica alcoyana 1769-1969*, (Tesis doctoral).
- id. *Siglo y medio de pintura alicantina*, (Catálogo exposición), Alicante, 1973.
- id. «Entre el impresionismo y el «cabrerismo», José Mataix», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1975. pp. 85-90.

- id. «El tema social en los pintores alcoyanos de «entresiglos»», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1983. pp. 63-67.
- id. «El pintor Mataix en su centenario», *Ciudad*, 27 febrero 1982, Alcoy. p. 6.
- id. «La escuela pictórica alcoyana 1769-1969», *Saitabi*, Universitat de València, Valencia, XXIII, 1973. pp. 191-220.
- id. «José Mataix», *Valencia-Atracción*, Marzo, 1970.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Colección pictórica de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante*, (Catálogo de la exposición, julio-agosto 1997), Alicante, 1997. pp. 99-105.
- MOLTÓ ABAD, E., «José Mataix», *La Gaceta de Levante*, Alcoy, Abril, 1924.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel, *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1980*, Valencia, 1981.

UN GRAN ESCULTOR VALENCIANO DEL SIGLO XX: VICENTE NAVARRO. SU OBRA A TRAVÉS DE «LA ESFERA» (1914-1930)

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

RESUMEN

En este artículo sobre el escultor valenciano Vicente Navarro, estudiamos su obra a través de la famosa revista ilustrada, artística y literaria "La Esfera". En ella se recogen durante los años 1914 a 1930 sus trabajos más notables como "La Aurora"; que fue primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, "Ensueños" desnudo femenino para la Exposición de Valencia, el monumento al pintor Pinazo, el busto de Margarita Alcahali, el magnífico busto en mármol de Carrara del rey Alfonso XIII para la Diputación de Barcelona, y los retratos muy originales de don Quijote y Cervantes.

Vicente Navarro es uno de los artistas más representativos de la escultura figurativa española del primer tercio del siglo XX.

ABSTRACT

The works of the Spanish sculptor from Valencia Vicente Navarro are studied in an article by the famous literary, artistic and illustrative magazine called "La Esfera". It contains his most important works made between 1914 and 1930 such as "La Aurora" which obtained the first medal at the National Exhibition of Bellas Artes in Madrid, "Ensueños" the statue of a naked woman made for the Exhibition in Valencia, the monument for the artist Pinazo, the bust of Margarita Alcahali, the magnificent bust in marble of Carrara of king Alfonso XIII for the Diputación of Barcelona and the very original portraits of D. Quixote and Cervantes.

Vicente Navarro is one of the most representative artists of the Spanish figurative sculpture of the first third of the XX century.

Nació en Valencia el 10 de mayo de 1888. De niño no quiso estudiar, llenando de dibujos las márgenes de los libros, declarado imposible para el estudio por sus profesores, abandonó las aulas, dedicándose por entero al arte. De forma autodidacta, aprendió a modelar la materia en el taller de Arte Aplicado de su ciudad natal, con una enorme vocación fue pasando de un taller a otro, llegando a dominar el barro, la madera, la piedra, el mármol y el bronce. Poseyendo una férrea voluntad, Navarro pudo controlar este trabajo tan duro¹.

Fue aprendiz de taller, y así captó los fundamentos del oficio. Posteriormente, se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde fue discípulo de López Mezquita², donde alcanzó primeros premios, sobresaliendo en la disciplina de Dibujo, logrando distinciones y pensiones en metálico. Así en el año 1908, consiguió una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes

por un busto del maestro Giner. En 1910, logró la tercera medalla por su grupo escultórico titulado: «Añoranzas». Dos años más tarde en 1912, fue premiado con la 2ª Medalla en la Exposición Nacional por su estatua Beethoven, de motivos ornamentales, en forma de alegoría.

En la Exposición Regional de Valencia de 1911 presentó los bustos del poeta Teodoro Llorente y Salvador Giner, y una estatua «Sola», que merecieron Primera Medalla. Por entonces un tallista valenciano Sanmartín le llamó para que le ayudase a

¹ Entrevista de Braulio Solsona al artista. SOLSONA, Braulio: *Notas Barcelonesas. El escultor Vicente Navarro*. «La Esfera». Año XVI. Num. 832. Madrid, 14 de diciembre de 1929. pág. 19.

² AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Voz: NAVARRO, Vicente. Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del Siglo XX*. Tomo X. Madrid. Ed. Forum Artis. 1994. Págs. 2.919 y 2.920.

construir una carroza para la Catedral de Teruel, quedó satisfecho con su trabajo y le entregó 3.000 pts, cifra fabulosa en aquella época³.

En 1913, en reñida oposición ganó la plaza de artista pensionado por la Diputación de Valencia en la Academia Española de Roma, siendo director de la misma Eduardo Chicharro, coincidiendo su estancia con otros compañeros escultores y pensionados como él, tales como Moisés de las Huerta, Ortells, Capuz etc. Allí trabajo y estudió con ahínco.

En el año 1915 fue premiado con la 1ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra «Aurora»⁴, magnífico desnudo labrado en mármol topacio que fue adquirido por el Estado y figura en el Museo de Arte Moderno. Como el mismo señala: «con ella viví dos años cubiertos de gloria, pero muy estrechamente !Ya había triunfado!. Los periódicos hablaban bien de mi. Se empezaba hablar mal de mi personalidad. Eran las consecuencias naturales del éxito. Pero yo seguía sin ganar dinero. No veía un encargo ni de broma». De modo que nuestro artista tuvo que recurrir a las oposiciones obteniendo en 1918 con el número uno la plaza de modelado y escultura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde continuó hasta su jubilación, como el mismo manifiesta: «donde seguí dedicado a una de las actividades más gratas, la enseñanza». El mismo nos dice: «Lo importante es aplicar los conocimientos técnicos y procurar el desenvolvimiento artístico de la personalidad de cada uno de mis alumnos. Es un auténtico crimen dar unas normas generales a una colectividad, donde cada individuo tiene sus aptitudes y sus posibilidades. Cada alumno es un caso distinto, en la cual empleo toda mi buena voluntad. El escultor tiene que sentir el arte de forma individual, por lo tanto debe hacer su arte tal como lo siente su espíritu en su interior. Este es el único arte de vanguardia, esta es la única postura revolucionaria del arte»⁵.

Una vez establecido en Barcelona, se dedica a realizar bustos y monumentos religiosos y profanos. También realiza exposiciones para Buenos Aires.

Entre las obras más dignas de citarse destacan: Grupo simbólico del Desembarco de Alhucemas, obra regalada al Ministerio de la Guerra por el marqués de Foronda y otro grupo levantado en Granollers en memoria a los soldados muertos en Africa.

También son suyas las esculturas que representan la «Maternidad» y «Montseny» en la Plaza de Cataluña de Barcelona.

Como magnífico retratista que es, nos ha dejado excelentes bustos de don Quijote y Cervantes, así como soberbios retratos de su madre, Alcahalí, Madonna y otros. Es autor también de bellas alegorías como: la Inmortalidad, la Piedad, la Noche, etc.

En 1943 obtuvo la plaza de profesor en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, y en 1944, publicó un libro titulado: «Teoría de la Escultura»⁶.

Juan Manuel Infiesta lo califica como un escultor de enorme potencia creadora, enamorado de lo ornamental y de la forma opulenta, con estilo propio, dentro del barroco y del decorativismo. Siempre ciñéndose a la norma clásica, al equilibrio, al ritmo, a la simetría y al orden⁷.

También en Navarro se aprecian ciertas formas miguelangelescas con sensuales figuras unidas al bloque pétreo, con cierta vena clásica al igual que Julio Vicent, Quintín de la Torre, Capuz y Moisés de la Huerta⁸. Finalmente, diremos que Navarro fue académico de las Reales Academias de San Fernando, San Jorge y San Carlos⁹.

³ SOLSONA, Braulio: *Notas Barcelonesas. El Escultor Vicente Navarro ...o.c...* pág. 19.

⁴ GAYANUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XX*. Colección «ARS HISPANIAE». Vol. XXII. Madrid. Ed. Plus Ultra. 1977. Pág. 89.

⁵ SOLSONA, Braulio: *Notas Barcelonesas. El escultor Vicente Navarro ...o.c...* pág. 19.

⁶ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Voz: NAVARRO, Vicente. Diccionario ...o.c...* pág. 2920.

⁷ INFIESTA MONTERDE, José Manuel: *Un Siglo de Escultura Catalana*. Barcelona. Ed. Aura. 1974.

⁸ PEREZ ROJAS, Javier y Manuel GARCIA CASTELLON: *El Siglo XX. Persistencias y Rupturas*. «Introducción al Arte Español». Madrid. Ed. Silex. 1994. pág. 75. - PORTELASANDOVAL, Francisco José: *Escultura (2ª parte), en Historia del Arte Hispánico. Vol. VI. El Siglo XX*. Madrid. Ed. Alhambra. 1980. pág. 152.

⁹ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Voz: NAVARRO, Vicente. Diccionario ...o.c...* pág. 2.920.

**LA OBRA DEL ESCULTOR VALENCIANO
VICENTE NAVARRO A TRAVÉS DE LA
REVISTA «LA ESFERA» (1914-30).
EXPOSICIÓN DE LOS PENSIONADOS
DE ROMA (1914).**

En el año 1914, nuestro artista valenciano se encuentra entre los alumnos pensionados por la Academia Española de Roma, dirigida por el prestigioso y notable pintor español Eduardo Chicharro. Junto a Vicente Navarro le acompañan como artistas pensionados excelentes compañeros suyos. Destacando entre los más importantes: Pascual, Hevia, Bueno, Moisés de la Huerta, Campo, Murillo, Abelenda, Jimenez y Serra.

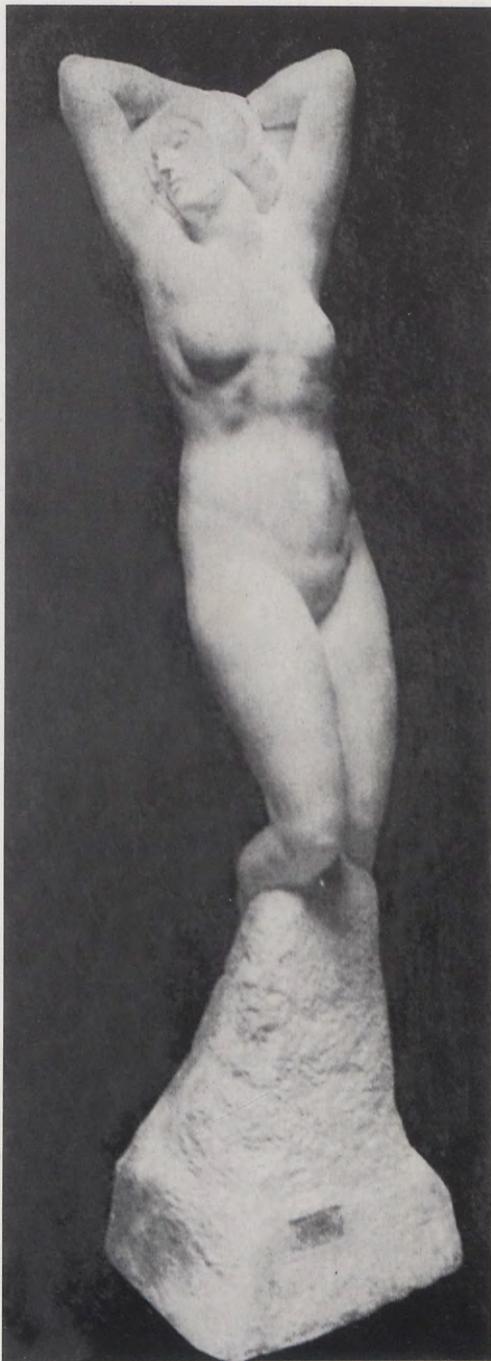
A comienzos de junio del citado año, y en los grandes salones de la Academia Española, quince artistas presentan cincuenta y siete obras, con diversa temática y variedad de estilos.

En escultura destacan por su gran relevancia en la exposición, los trabajos de los pensionados Moisés de la Huerta, Hevia, Bueno, y el del valenciano Vicente Navarro, objeto de nuestro estudio.

Llamó la atención en dicha exposición por su grandioso modelado, acertada composición, y magnífica ejecución el colosal grupo de «las Parcas», de Moisés de la Huerta, influenciado en Miguel Angel y Rodin, que logró los más cálidos aplausos y la distinción de honor, seguido de los soberbios desnudos de Hevia y Bueno. Navarro presentó la obra titulada: «Flor del Recuerdo», que en opinión de la crítica posee «una graciosa y sentida voluptuosidad». La exposición tuvo un gran éxito en prensa y público, y de ello han dado fe los diarios romanos en extensos artículos de grandes columnas, firmados por los más sobresalientes críticos de arte¹⁰.

**«LA AURORA», PRIMERA MEDALLA
EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL
DE BELLAS ARTES DE MADRID EN 1915.**

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915, se presenta Vicente Navarro y logra un resonante triunfo, alcanzando la primera medalla, por un bello desnudo de mujer titulado: «Aurora», de magnífico modelado. Muestra un excelente torso, con las manos detrás de la cabeza y el rostro de lado a la



Vicente Navarro. La Aurora "La Esfera". Año II. Núm. 76.
Madrid, 12 de junio de 1915.

¹⁰ FRANCES, José: *Nuestros Artistas en Roma. La Exposición de los Pensionados*. «La Esfera». Año I. N.º: 23. Madrid, 6 de junio de 1914.

izquierda, senos y vientre muy bien estudiados anatómicamente.

El crítico de arte de la revista «La Esfera», Silvio Lago, censura un poco la obra señalando: «que la otra primera medalla otorgada a Vicente Navarro, es un poco más justa, sin que esta quiera decir que lo sea por completo. Hay trozos en el torso de la Aurora que están bien resueltos, y revelan seguridad técnica, pero en conjunto la figura carece de la euritmia que debe presidir en toda escultura». Haciendo el crítico hincapié y no le falta razón y en ello coincidimos con él, en el pedestal algo desafortunado. «El corte violento de las rodillas sobre el mezquino pedestal que empequeñece y desarmoniza toda la obra»¹¹.

El crítico de arte de «La Ilustración Española y Americana», Manuel Abril, nos dice con motivo de la Exposición, que el escultor valenciano Vicente Navarro ha obtenido la primera medalla con un desnudo de mujer (Aurora), que si no es maestro, es grato y de buen gusto¹². Por el contrario, el historiador y crítico de arte Gaya Nuño afirma que su obra «Aurora» es un buen desnudo femenino¹³.

En mi modesta opinión, a pesar de que esta bien modelado y plenamente resueltas sus partes anatómicas, coincido con Silvio Lago como corta las piernas a la altura de las rotulas en un pobre y mezquino pedestal, hubiese sido preferible que mostrará sus piernas completas.

A dicho certamen concurrieron los más notables escultores del momento como: Julio Antonio, Capuz, Moisés de la Huerta, Victorio Macho, el gallego Asorey, Ortells, Gargallo, Hevia, Hughe, y el cordobés Mateo Inurria que conquistó la medalla de Honor por su «Idolo». Desnudo sedente sin cabeza y brazos, de bellísimo torso.

PARA LA EXPOSICIÓN DE 1916, PRESENTÓ DOS BUSTOS, UNO DE CERVANTES Y OTRO DE SU MADRE (RETRATO DE SEÑORA).

Muestra nuestro artista dos preciosos bustos, ambos originales, uno de don Miguel de Cervantes, de magnífica factura, de rostro atento y reflexivo, muy psicológico, fiel al espíritu de la época de gran naturalismo. En el otro busto titulado: «Retrato de

Señora», muestra a su madre, figuró en la última exposición Nacional, y en opinión del crítico de arte de «La Esfera», mereció más que «Aurora», con la cual consiguió la medalla de oro de 1915¹⁴.

Se trata de un busto racial, fuerte, expresivo de pleno acierto al estilo de Julio Antonio. También ha terminado el busto de un afamado torero.

En esta exposición presentó un magnífico Cristo Crucificado de original factura en madera policromada y de tamaño natural el escultor Perez Sejo, con destino a una iglesia de Tolosa.

«ENSUEÑOS», DESNUDO FEMENINO, PARA LA EXPOSICIÓN DE VALENCIA DE 1916.

Presenta a una mujer de pie, desnuda de anchas caderas y voluptuosos pechos, de canon esbelto, con la mano izquierda apoyada en la cadera y la derecha la lleva hacia el rostro, el cual se muestra vuelto, en actitud sencilla e indolente. Escultura bien proporcionada, de estilo claramente naturalista.

El premio de honor de este certamen recayó en el notable escultor valenciano, José Capuz¹⁵.

MAUSOLEO DE AMPARO MORAGUÉS, EN EL CEMENTERIO OESTE DE VALENCIA.

Este cementerio general, propiedad del Ayuntamiento, fue inaugurado a comienzos del siglo XIX, concretamente en 1807, y se encuentra situado al Oeste de Valencia, a pocos kilómetros de la capital, en el camino de Picasent. El lujo y la magnificencia de estos panteones comienza a mediados del siglo XIX, continúa a finales del mismo y llega hasta la

¹¹ LAGO, Silvio: *Exposición Nacional de Bellas Artes: La Escultura*. «La Esfera». Año II. N.º: 76. Madrid, 12 de junio de 1915.

¹² ABRIL, Manuel: *La Exposición de Bellas Artes. Escultores y Arquitectos*. «La Ilustración Española y Americana». Año LIX. N.º: 20. Madrid, 30 de mayo de 1915.

¹³ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XX. ...o.c... pág. 89.*

¹⁴ LAGO, Silvio: *En Madrid y en Barcelona. La Vida Artística*. «La Esfera». Año III. N.º: 139. Madrid, 26 de agosto de 1916.

¹⁵ LAGO, Silvio: *La Exposición de Valencia*. «La Esfera». Año III. N.º: 139. Madrid, 26 de agosto de 1916.

segunda década del siglo XX. La mayoría están labrados en mármol blanco de Carrara. Los del pasado siglo son importantes por su arquitectura neogótica, realista y romántica, también por su altura y dimensiones. En nuestro siglo predomina más la escultura que la arquitectura.

Destacan obras de gran belleza, debido a los cincos de Benlliure, Pinazo, Ortells y Capuz¹⁶. Y como el mausoleo de Amparo Moragués, obra de Vicente Navarro. Se trata de un impresionante grupo escultórico en mármol blanco de Carrara, en la cual sobre un lecho cubierto por una extensa sábana que cubre sus pies y a ambos costados de la cama, se muestra el cuerpo inerte de la fallecida. Su rostro descansa en una bella almohada, sostenida por un hermoso ángel con espléndidas alas. En uno de los costados del lecho, y apoyándose aparece semiarrodillada una joven llorando, portando una larga túnica. Grupo armonioso, bien proporcionado, y de claro estilo naturalista.

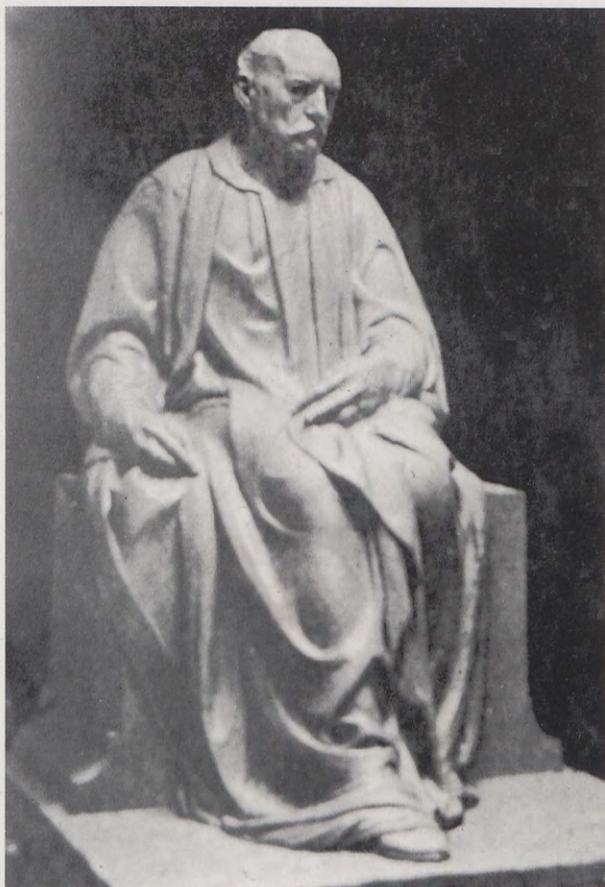
BUSTO DE VALENCIANA PARA LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1917.

Para la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1917, Vicente Navarro presentó un busto femenino de «Valenciana»¹⁷, en mármol, de tamaño natural. La muestra sonriente y graciosa, con su típico peinado, peineta y bellos pendientes. Bellísimo rostro de mujer valenciana, de gran psicología y carácter, que denota claramente lo buen tratista que era Vicente Navarro.

MONUMENTO AL PINTOR PINAZO.

Durante los meses de septiembre-octubre de 1917, el Circulo de Bellas Artes de Valencia abrió un concurso para levantar un monumento al gran pintor valenciano Ignacio Pinazo, presentando numerosos artistas bocetos y proyectos, siendo premiado el del escultor Vicente Navarro.

Nuestro artista mostró en octubre una reproducción en yeso de la estatua del célebre pintor, sentado en un banco de piedra con una libreta de apuntes en sus largas y poderosas manos, en el momento de sorprender el movimiento de los niños al correr tras



Vicente Navarro. Estatua del Pintor Ignacio Pinazo. «La Esfera». Madrid, 14 de mayo de 1921.

un imaginario aro. Aparece con el rostro vuelto hacia el grupo, cabeza admirable, de gran intensidad y expresión. La figura del maestro Pinazo va envuelta un vestido de muchos pliegues con amplio hábito en la blusa de trabajo. Se ha pensado levantar dicho monumento en los jardines de la Audiencia¹⁸. Posteriormente le confirió otro tratamiento a la estatua, inclinando menos la cabeza, recortando menos el

¹⁶ SARTHOU CARRERES, Carlos: *El Cementerio de Valencia*. «La Esfera». Año III. N.º: 148. Madrid, 28 de octubre de 1916.

¹⁷ *La Exposición Nacional de Bellas Artes*. «La Ilustración Española y Americana». Año: 61. N.º: 20. Madrid, 30 de mayo de 1917. Pág. 308.

¹⁸ MANAUT NOGUES, J: *Los Artistas Valencianos al Maestro Ignacio Pinazo*. «La Esfera». Año IV. N.º: 202. Madrid, 10 de noviembre de 1917.

traje del artista y sin portar la libreta de apuntes en sus manos. Figura con menos movimiento, más serena y equilibrada. Aunque las variantes con respecto al primer boceto en yeso no son muy significativas, son dignas de citar.

MONUMENTO A LOS ALIADOS EN VALENCIA. 1919.

En los meses de marzo-abril de 1919, Vicente Navarro presenta un boceto del Monumento a los Aliados en Valencia. La parte escultórica del citado monumento corrió de su parte y la arquitectónica es obra del arquitecto Antonio Borrell. Aunque no llegó a ganar el certamen su boceto fue calificado de «artístico, pero muy abstraído de ideas, obteniendo un accésit». El artista vencedor de dicha exposición fue Rafael Rubio¹⁹.

A mediados de mayo de 1921, terminó la estatua del pintor Pinazo en Valencia²⁰.

BUSTO DEL CONDE DE GUELL.

En el año 1922, llevo a cabo un magnífico retrato en madera virgen del Conde de Guell²¹, de luenga barba y bigote, de gran contenido psicológico.

BUSTO DE MARGARITA ALCAHALI.

Magistral retrato en forma de busto policromado de Margarita Ruiz Alcahali, con destino a la Exposición de Artistas Valencianos de 1923²², que constituyó un éxito artístico para nuestro genial artista Vicente Navarro, inspirado de cerca en los bustos de raza de Julio Antonio. Crea de forma originalísima un tipo racial valenciano. En el vestido muestra una magnífica talla floral, así como en el peinado, pendientes y camafeo. Rostro que denota una gran profundidad psicológica, también serenidad e idealismo.

BUSTO DE S.M. EL REY DON ALFONSO XIII. 1927.

A finales de enero de 1927, termina un soberbio retrato de S.M. el rey don Alfonso XIII, en finísimo y purísimo mármol blanco de Carrara, con destino a



Vicente Navarro. Retrato de Margarita Alcahali.
«La Esfera». Año X. Núm. 495. Madrid, 30 de junio de 1923.

la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona²³.

Muestra Navarro al rey en forma de busto, en perfecto retrato psicológico y de enorme parecido físico, vestido con traje de gala, envuelto en un elegante manto, portando en su pecho el collar de la Orden del Toyson de Oro. El escultor hace alarde de gran maestría y virtuosismo en el mármol utilizando de forma perfecta cinceles finos y dentados, que

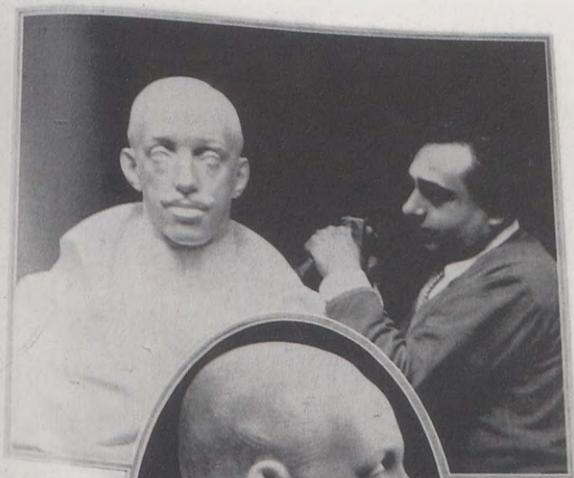
¹⁹ *La Vida Artística. Escultores y Arquitectos.* «La Esfera». Año VI. Nº: 278. Madrid, 26 de abril de 1919.

²⁰ *Estatua del Pintor Pinazo.* «La Esfera». Madrid, 14 de mayo de 1921.

²¹ «La Esfera», Madrid, 18 de marzo de 1922.

²² «La Esfera», Madrid, 15 de abril de 1922 y 30 de junio de 1923.

²³ *Una Obra del escultor Vicente Navarro. Busto de S.M. don Alfonso XIII.* «La Esfera». Año XIV. Nº: 690. Madrid, 26 de marzo de 1927. Pág.33.



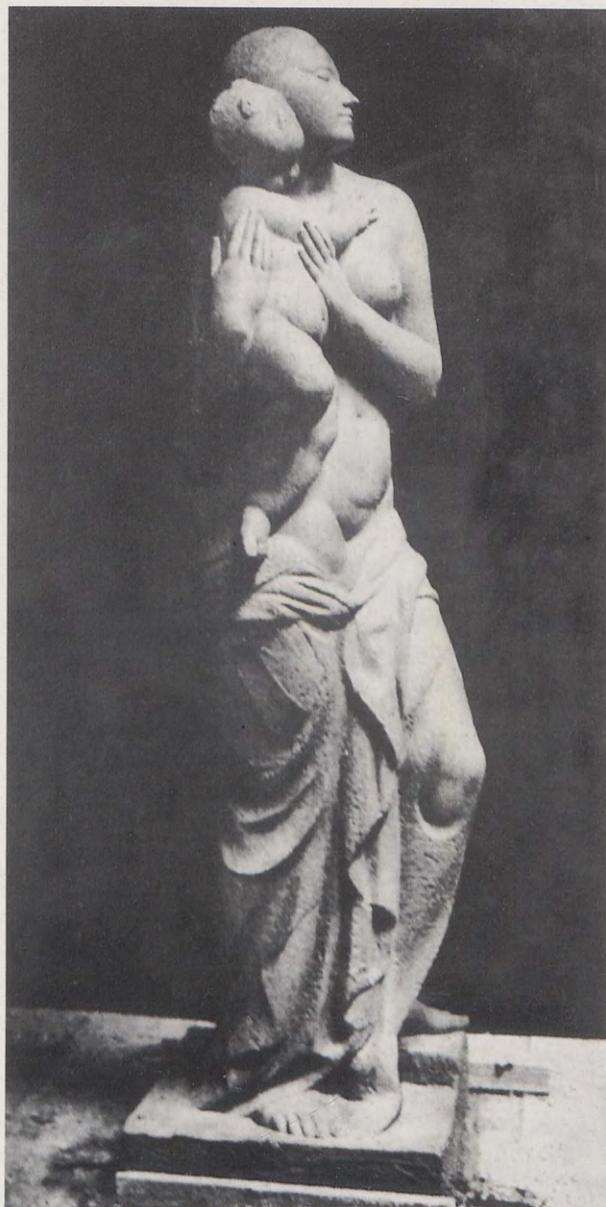
Vicente Navarro. Busto de S. M. D. Alfonso XIII.
 "La Esfera". Año XIV. Núm. 690. Madrid, 26 de marzo de 1927.

se aprecian claramente en las solapas del manto y en los finos detalles de la condecoración.

El escultor valenciano nos deja un busto excepcional del monarca y consagra a Navarro, como uno de los mejores escultores retratistas de España.

MATERNIDAD. 1927.

A mediados de diciembre de 1927, Vicente Navarro presenta un bellissimo grupo en piedra que titula: «Maternidad»²⁴, compuesto de una madre sosteniendo a su hijo. La obra se muestra inserta en un estilo moderno, entrañable e íntimo. Destaca en la madre que aparece de pie y semidesnuda, su canon esbelto y proporcionado, de redondeados senos y vientre plano. Las manos son de una delicadeza y finura impecable. El niño de bello modelado, es de cuerpo esbelto y rostro delicado. Grupo pleno de naturalismo e idealismo.



Vicente Navarro. Maternidad. "La Esfera".
 Madrid, 17 de diciembre de 1927.

NUEVA INTERPRETACIÓN DE DON QUIJOTE DEL ESCULTOR VICENTE NAVARRO. 1928.²⁵

Muy difícil era conseguir una nueva y original interpretación del rostro de don Quijote. Es una

²⁴ *Arte Moderno. Maternidad de Vicente Navarro. «La Esfera». Madrid, 17 de diciembre de 1927. pág. 13.*

cabeza donde el extraordinario parecido se ve realizado por una fuerte, expresiva y sobria naturalidad.

Su rostro es magro y agudo, de concepción mística, de poeta, con cierto aire de melancolía. Se trata por lo tanto de una obra personal y muy lograda.

GITANA DESNUDA Y RELIEVE EN PIEDRA QUE MUESTRAN ALEGORÍAS DEPORTIVAS QUE DECORAN LA PUERTA «MARATHON» DEL ESTADIO DE LA EXPOSICIÓN DE BARCELONA DE 1929²⁶.

En «Gitana Desnuda», muestra un desnudo femenino en bronce de suave y grácil modelado, inspirado en el arte clásico, pero a la misma vez moderno, de espléndida anatomía, se muestra de pie con el rostro de lado, con la mano izquierda se apoya en un pequeño tronco, y con la derecha en la cintura, senos turgentes y vientre voluptuoso. Escultura llena de gracia, pureza y euritmía.

En la otra obra, con destino a la puerta Maráthon del estadio Olímpico de la Exposición de Barcelona, presenta a unas alegorías deportivas esculpidas en piedra, para un gran relieve, donde con criterio antiguo y a la vez moderno representa a atletas y amercillos alados portando arcos, otros corriendo a caballo etc, de gusto exquisito y acertado modelado. Dentro de un estilo netamente idealista.

BUSTO DE CERVANTES. 1930.

Soberbio retrato del autor de don Quijote, en barro, de gran realismo. Nos lo presenta Navarro, sereno, pensativo, apacible y con gran carácter. Influenciado en obras de Victorio Macho y Julio



Vicente Navarro. Busto de Cervantes. "La Esfera". Madrid, 25 de octubre de 1930.

Antonio. Nariz prominente, grandes cejas y ojos penetrantes. En resumen un acertado retrato de don Miguel de Cervantes²⁷.

²⁵ Nueva interpretación escultural de Don Quijote. «La Esfera», Madrid, 15 de septiembre de 1928. pág. 31.

²⁶ SOLSONA, Braulio: *Notas Barcelonesas. El Escultor Vicente Navarro ...o.c....* pág. 19.

²⁷ «La Esfera», Madrid, 25 de octubre de 1930. pág. 13.

DISCURSOS ACADÉMICOS

EL ARTE DE LA IMAGEN. LAS REALES ACADEMIAS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO.¹

SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA

Académico de Número

Dignísimas autoridades que nos presiden, admirados y apreciados compañeros. Señoras y señores. Amigos todos:

Hoy me siento un poco extraño ante vosotros, porque no es este el momento ni el lugar en que yo debía estar ahora.

El proyecto inicial fue muy otro y esta no es sino una situación ocasional o de emergencia.

Y no lo digo como disculpa previa. Bienvenida sea puesto que se ha producido. Suele ocurrir que en la vida cuentan, a veces, mas los hechos impuestos que los premeditados. Acaso, -y lo deseo-, sea un buen prelude para dejar claras algunas ideas y algunos propósitos de este curso que empieza.

El título elegido: *El arte de la imagen: Las Reales Academias y el arte contemporáneo* para mi charla, que Dios me libre de titular Discurso (palabra demasiado pretenciosa), no pasará de ser un comentario en voz alta, un compartir que yo desearía cordial y aun, si pudiera ser, ameno, he de hacer constar que nadie me lo impuso y agradezco a la Junta Directiva de esta Real Academia su confianza total al hacerme su voz, sin mas condiciones, y a todos cuantos me escucháis, la gentileza de vuestra presencia. Significáis la atención a un sentir común.

Ya decidido me complace saber que no me encuentro en mal camino. Una nota informativa en un periódico madrileño (sábado 3 de noviembre, sobre la *Semana de la Ciencia*) leo resumiendo, me lo confirma: Permitidme un rodeo de dos minutos para entrar en materia. Hace un mes escaso (quizá no llega), se han reunido en Valladolid las Academias de la Lengua Española. En el mundo representan cuatrocientos millones de personas, cuyo nexa es un lenguaje único, inteligible a todas ellas, lo que implica

un pensamiento, casi idéntico, muy próximo y con posibilidades asombrosas.

Para mí, que nació en Castilla, pero elegí libremente y siempre proclamé y exalté a Valencia, que he profesado mas de treinta Cursos para Extranjeros, en su Universidad Literaria y en la Universidad de Alicante, antes de ser creada, -ya lleva su andadura algunos años- la primer nota positiva de estos encuentros ha sido la de reconocer, -y debería ser de una vez para siempre- que en el mundo entero existe un idioma que de fronteras afuera todos llaman "español", lo que supera con mucho la denominación de "castellano", mucho menos exacta puesto que el mal llamado castellano conlleva y utiliza palabras muy de otras regiones (autonomías como ahora se dice), Andalucía, Galicia, Extremadura, etc. Además de Castilla, donde abundaron, Aragón por ejemplo tuvo brillantes hablistas, como los hermanos Argensola y entre los andaluces al gran creador Góngora, padre del llamado culteranismo, verdadera polvareda lingüística ha incorporado con fortuna docenas de vocolos muy brillantes que se siguen utilizando con orgullo en nuestro idioma. Pero tuvo este el generoso acierto de acomodar voces y versiones latinas, italianas, francesas, portuguesas, que le hicieron viril y modélico, sonoramente musical y próximo entre todos los europeos. El "idioma para hablar con Dios" llegó a llamarse por quién conocía bastante otros.

¹ Discurso de apertura del curso académico 2001-2002 celebrado en el Salón de Actos de la Real Academia el día 13 de Noviembre de 2001

La Real Academia de la Lengua Española incorpora ahora, en su nuevo Diccionario, mas de veinte mil vocablos; los más, empleados prácticamente en toda América. No sólo son nombres o adjetivos sino también giros lingüísticos de los países hispánicos. Se nos ha ido acercando en los últimos decenios y haciéndose habituales, ¡quién lo dijera! A través de los seriales televisivos, novelas y piezas teatrales e intercambios que nunca faltaron entre nuestro país y los suyos, de actores, películas, escritores y científicos.

De esta relación constante, de muchos años de convivencia, queda claro que sí, Cervantes es ya, para siempre su norma, sus numerosos e interesantes escritores son ya tan mayores y bien hablantes que nos ofrecen el florilegio de su crecimiento propio y su gozosa amplitud.

Si las distancias mentales no existen, pues además de cortas son más bien completivas, ahora, con el nuevo impulso, los acercamientos van a ser aún mayores en el mundo que se avecina, en que serán más importantes los conjuntos que los individuos. Alegrémonos de este encuentro que solo podrá medirse con plenitud en el futuro. Si nuestro Diccionario, español y universal se enriquece se afinarán, mejorando no sólo los términos sino los conceptos y el uso de los mismos.

Pero yo quiero hacer hincapié en una característica que convendría tener en cuenta, en este que parece destinado a ser el libro más importante publicado en el 2001. Además de su facilidad, ya mencionada para surtirse de vocablos, lo que en el fondo da continuidad viva a una lengua (no se da aquí IMPOSICIÓN sino POSIBILIDAD DE USO). En el fondo, diríamos, es generosa oferta para poderla utilizar en nuestro propio beneficio.

Aún antes de contar con este nuevo Diccionario yo voy a utilizar, para vosotros dos palabras que seguirán vigentes. Son básicas y, por sorprendente desgracia, mal traídas por muchos que deberían manejarlas con mas precisión. Me refiero a las definiciones de ARTE e IMAGEN.

Resulta que la primera, *Arte*, es por principio: "la habilidad para hacer alguna cosa". Es pues conocimiento y ejecución; lo que supone tener claro qué se quiere hacer, cómo se quiere hacer y realizarlo, podríamos añadir que con la más oportuna dignidad.

Bajo esta amplia, pero sencilla y acertada definición, caben, por supuesto, desde el bien barrer hasta el cantar ópera, realizar un expresivo retrato o concebir y realizar un monumento como, por ejemplo, la Catedral de Milán.

Y todos sabemos cómo se emplea con mucha arbitrariedad la palabra *Arte* y sobre todo la calificación derivada de *Artista* (en algunos casos artistas solo son los comediantes o actores o los toreros y en otras cualquier "pelanas" al que queremos encumbrar y que nos está proponiendo, -o realizando, que es peor- cualquier extravismo extranjero.

¡Ah! Y, por supuesto, no digamos lo absurda que resulta esa tan manoseada frase de "Escritores y Artistas", otras veces INTELECTUALES Y ARTISTAS; que ya cuenta casi un siglo de infrautilización. En resumen, la denominación de *Artista* se concierne, con demasiada frecuencia, ... en un insulto.

En cuanto a *Imagen*, derivando también del latín: "imago-imáginis" da, la mencionada edición del Diccionario, tres acepciones más afines a nuestro propósito; la 1ª, la más genérica "figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa"; 2ª "Estatua, efigie o pintura de una divinidad o personaje sagrado", (en la que casi siempre se ha quedado el vulgo); y la 3ª "Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz". Cada una de las tres es bien precisa en su matización. Solo en una cuarta aparece la versión retórica como "representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje".

Claramente jerarquiza la Academia de la Lengua (en esta definición de IMAGEN) su sentido gráfico, (para nosotros tan importante) pero lo hace tras el literario, quizá por razones obvias.

Simplificando, y para entendernos, imagen supone siempre interpretación, cognoscitiva y personal de una realidad física-emocional y recreación física o mental de la misma. Cualquiera entiende mejor un par de palabras derivadas: *Imaginación* e *Imaginativo*. A través de ellas intuimos la Imagen, bien se trate de un objeto real cualquiera, por ejemplo un zapato, una joya, o un ser vivo, como un gato, Don Quijote o Hamlet, personajes de ficción, y otros, muchos más abstractos, como la comodidad, el hambre o el frío. Aunque, entre cada uno de nosotros

existe una gran diferencia imaginativa, condicionada por la cultura, la experiencia y el medio en que nos hemos desenvuelto.

Caminar por estos derroteros, apreciar –y juzgar– sobre todas estas cuestiones no es tarea “Standart”. De aquí provienen diferencias tan abismales que en este momento pienso que esto mismo que estoy diciendo puede ocurrir que a algunos de los que me escuchan resulte entretenido, a otros insuficiente o pobre, y a alguno “fuera de tono”.

Sin embargo no he hecho sino “definir”, ateniéndome al criterio establecido de una lógica y de autoridad reconocida.

Pero quisiera dar un paso más. Asociemos las dos palabras y resultará, ARTE DE LA IMAGEN. Y la cuestión se complica. Aparecerá, aunque no queramos, la valoración o aprecio, que cada cual se plantea ante la imagen. Dependerá de la profesión o profesionalidad (que cuentan mucho), de la afición o aficiones predominantes y sobre todo del apasionamiento o intensidad de estos condicionantes o circunstancias, (ya lo dijo Ortega, que por cierto creó un mundo nuevo apreciativo en cuanto al conocimiento y sobre todo en cuanto al enjuiciamiento de los artistas plásticos).

Y es curioso, o al menos a mí me lo parece, como Ortega Gasset, nuestro genial pensador y filósofo, incidió en la Historiografía del Arte con ciertas ideas renovadoras.

Hubo de estar un tiempo recluido en su casa, por una de esas dolencias, no graves pero sí fastidiosas. Recibió la visita de su buen amigo Enrique Lafuente Ferrari, destacado Catedrático, Historiador y Crítico de Arte, definitivo especialista en Goya y su obra, que, para ayudarlo a pasar entretenido sus días de reclusión, proporcionó a Ortega conocimientos y bibliografía sobre el genial aragonés. La madura capacidad del filósofo se interesó tanto que de su pluma surgió el elogio en el 150 aniversario goyesco y uno de los brillantes “Ensayos”.

Dice Ortega y cito sus palabras: “No se suele destacar todo lo debido, una virtud que Goya poseyó en alto grado, a que daba suma importancia, de que se sentía orgulloso y que casi apuntaba en manía: la riqueza casi sin límites de su práctica en todas las

técnicas de pintura, grabado y dibujo... Toda la vida se le ve muy preocupado de adquirir y manejar cuantos modos de expresarse en formas bidimensionales divisa en el horizonte. Mas aún, en este orden es de una constante originalidad”.

Ortega parece captarlo perfectamente. Pero no plenamente. Es un fallo el que, en el caso de Goya, Ortega habla de “destreza” y “artesanía” de lo que se deduce que lo considera –si acaso– como un hábil artesano, manera muy pobre de valorar a un artista de su talla, influyente, como pocos en el Arte Universal, como está sobradamente demostrado.

No salva este error añadir, en su “ensayo”, que “en este orden es de una constante originalidad”. Quizá conviniera añadir que (como en Rembrandt, por ejemplo) la *originalidad* tiene parentesco cercano con la *genialidad* y los grados de esta son como escalone intermedios que se suben o no (y en cada obra).

Por otra parte la genialidad no es *un don divino*, (como se decía en la época romántica de la inspiración, casi siempre para consuelo de holgazanes) sino una condición, no heredable, por la cual, un hombre, ante determinados estímulos (físicos y mentales) reacciona de una manera superior y distinta a los demás, *anticipándose a la mente de su tiempo*.

La genialidad, en el Arte va acompañada del “*saber hacer*” y de hacerlo profesionalmente. Goya, como a su modo todos los supertécnicos, Fidias, Leonardo, Rafael, Bernini, ... son artistas completísimos; todos llevan al arte a un *modo de ser*, a un *horizonte nuevo*.

Seguir razonando nos llevaría a una conclusión: Ortega, que agudamente analiza y disecciona a Goya, al hombre y su circunstancia, no entiende de Arte, (él mismo confiesa que no es un especialista) alaba su habilidad (y su afán en formarse), como si esto fuera un fin y no un medio. Pero es correcto su enfoque si tenemos en cuenta la definición que hemos dado de la Academia de la lengua, y fija y ensalza su “constante originalidad”.

Al consultar de nuevo mi Diccionario compruebo las definiciones de *Genial*, sobresaliente extremado, que revela genio creador” y la de *Genio* que en sus acepciones 3ª: “disposición para una cosa como ciencia, arte, etc. 4ª: “gran ingenio, fuerza intelectual extraordinaria y facultad capaz de crear o

inventar cosas nuevas y admirables y 5ª: "sujeto dotado de esta facultad. *Calderón es un genio*. Indudablemente estos términos no han sido redactados, y es lastima, por un especialista en Bellas Artes.

Pues bien, el periódico LA RAZON, (en 23 de octubre de 2001) publicó, en su 3º página (que es la primera interior tras la portada) un artículo: "AVALOS, NOVENTA AÑOS". Un elogio, que pretende ser valorativo del escultor, lo firma Luis Mª Anson y lo firma como Miembro de la Real Academia Española (no dice de la lengua). Os lo voy a leer:

"Es un gran artista, un genio de la escultura. Su obra permanecerá por encima del tiempo. Por el conocimiento profundo del oficio, por su estudio del modelado, por su aprendizaje continuo de todas las materia, de todas las técnicas.

Su maestría, su amor al oficio, le han situado por encima de modas y modos, de vanguardias y novedades, insidias y campañas tendenciosas. El Arte como el hombre, decía Cirlot, se encuentra situado entre dos fuerzas contrarias que lo solicitan: una es la belleza de la serenidad absoluta.

Eligió la expresión de la belleza, la emoción de la piedra, del barro, de la arcilla, del mármol, del bronce, para alzar, sobre el tejido interno del alma, el mensaje del hombre que no sabe adónde va ni de dónde viene."

¡Que coincidencia! Anson tampoco entiende demasiado de Arte plástico. Para salir del paso se limita a citar a Cirlot. En mis ficheros abundan referencias parecidas, de quienes escriben, he elegido a dos personas representativas para que mejor pudierais seguirme, pero en ningún caso pretendo ridiculizar a nadie, Ortega es una figura admirable y Anson un periodista de singulares aciertos, pero parece llegado el momento de aducir, -estamos en el siglo XXI- la conocida frase de "zapatero a tus zapatos" que yo prefiero sustituir por otra, menos cruda: "cada uno en su oficio es maestro" o al menos debe aspirar a serlo.

Quiero decir con esto que Literatura y Arte Plástico, aunque puedan tener cierta consonancia, son ya – y claramente– actividades bien distintas y por cierto su conocimiento, capacitación y desarrollo pertenecen a DISTINTAS FACULTADES UNIVERSITARIAS.

Y creo que ya sería cosa de afirmar que el Arte no es dependiente de la Literatura, es un medio de expresión y entendimiento completamente distinto.

PERO CÓMO NACIÓ Y EVOLUCIONÓ LA IMAGEN

La "imagen" representativa del hombre y de su amplísimo entorno, interesó al hombre desde la misma prehistoria.

Aparecen durante ella imágenes llenas de plenitud "evocativa", de detalles observados y conservados en el recuerdo, a través de su intensa mirada de cazador. En los ciervos de Altamira se evocan su respiración, sus movimientos, se transmiten detalles asombrosos, mágicos, se ha dicho, porque parecen inverosímiles. Estos pintores geniales, capaces de transmitir, con pobres medios, pero con potente frescura, sus vivencias para que sus compañeros asañen su caza, ¡Qué poderoso poder "imaginativo" poseyeron!

Algo más tarde, porque los siglos corren, surgen también síntesis abreviadas en la expresión del paisaje, y en la persecución, como en los famosos "Toricos del Navazo" o esquematizando acciones de su vida diaria, sus bailes, sus trabajos, como la recogida de la miel y simplificaciones caligráficas, intencionadas y simbólicas. El ARTE de la IMAGEN y tres de sus aspectos, captación, expresividad y simbología había nacido. Hasta aquellos, los que ahora llamaríamos analfabetos, los que nunca aprenderían a leer, podían entender estas ideas. El artista, comunicador especial, sería, fue, destacado por su sentido útil.

Y lo fue así al servicio de los gobernantes de los pueblos de la antigüedad, hasta que Grecia uniendo sencillez, utilidad y lógica encontró la belleza equilibrada que Roma utilizó, con su poderío y la universalización; predominó lo útil, dándole grandeza y territorio.

No pretendo un repaso histórico detenido –a vuestra cultura me remito– pero si señalar avances y aspectos del problema.

En la tercera etapa, la Edad Media, todo parecía perdido, arrollado por las luchas, correrías y emigraciones de los bárbaros. Hubo que empezar de nuevo, casi de cero. El mundo mediterráneo se partió.

Pero rebrotó en Occidente muy despacio, con moldes nuevos, asociando migajas del mundo antiguo con motivos de su riqueza artesanal y algunas miradas de soslayo al Bizantino y su pretendida continuación de Roma.

Monasterios y Catedrales fueron los centros de construcción y soluciones, transportadas las mejores de unos a otros. Yo suelo ejemplarizar reunidos estos en una obra culminante: *El Retablo de San Bavon de Gante*, concreción de propósitos y poema grandioso y cristiano de observación natural y fantasía. En su entorno fructifican otros logros admirables, cuyo colofón fue Durero, que conecta a su vez con el Renacimiento Italiano y con el desarrollo del mismo en Flandes.

La cuarta etapa, RENACIMIENTO, justifica uno de los pocos nombres históricos acertados. Intenta un conocimiento objetivado y profundo de la realidad, pero matizado de idealismo griego y de estudiada maestría técnica. A través de sus mejores artistas (todos os son conocidos), es un arte marcadamente intelectual de tal calado que quienes casi nada saben conocen al menos los nombres de Miguel Angel, Leonardo y Rafael y su significación.

Dio paso al BARROCO intensificando su comprensión realista y este fue un arte vital; abrió a la imagen mayores y totales campos expresivos, géneros nuevos como el bodegón y el paisaje vigorosa y analíticamente realistas, pero también llenos de imaginación en sus historiaciones y sus retratos. Amigo también de toda ostentación y magnificencia (que se refleja en indumentaria y diversiones, juegos y fiestas, espectáculos en locales y jardines creados especialmente para ellos). En suma, plenitud de vivir y decoraciones llenas de fantasía de todo tipo y calidad.

Y junto a su grandeza el horror y la miseria, el martirio y la tortura. El Barroco es exaltación de todo. El reflejo del triunfo... y el declive de la concepción secular del arte.

Terminó en espectáculo, en fanfarria espectacular de reyes, en exponente de sentimientos trágicos o grotescos. Neoclasicismo y romanticismo globalmente no son sino epígonos, un reinsistir, un tanto enfermizo de los grandes conocimientos clasicistas acumulados en siglos anteriores.

Continuando, a grandes pasos, la ultima etapa, decidida y transcendente, condujo al inquieto y conocido por todos nosotros, siglo XX, con su agitada, compleja y diferente visión del mundo real.

El IMPRESIONISMO, con el que prácticamente empieza, supuso ya un cambio definitivo en el mundo representativo. En el espacio de doce años (1874-1786) un grupo de pintores heterogéneos se reúnen solo para exponer conjuntamente sus obras. Pero de sus conversaciones y de sus cuadros surgen: 1, una versión distinta del mudo tradicional; 2, un claro anticipo científico de la luz y el color; 3, una serie de cambios en el aspecto técnico-plástico por los que el cuadro se convierte por si mismo en protagonista y en el que predomina totalmente lo visual sobre el contenido.

Como consecuencia aparecen nuevos temas y nueva manera de ser tratados. Ello abrió la más amplia puerta a toda posible innovación.

Exaltando la realidad visual, por la que parecía desaparecer cualquier "imagen creativa" coincidió con dos hechos contradictorios, que influyeron notablemente: fueron la influencia de los grabados japoneses, del siglo XVIII, el desarrollo de la fotografía y un tercero, la necesidad de defender y razonar sus propias obras (gracias incluso al apoyo de reconocidos "críticos" y escritores), nacían los protectores de los artistas, "los MECENAS", aparecen ahora los promotores de Arte, los "Marchant", los entendidos en Arte, y los críticos.

Tengamos también en cuenta que entre ellos surgen artistas que hoy consideramos muy valiosos, como Degas, Monet y Renoir, a los que más tarde seguirían otros como Toulouse Latrec, Van Gogh y Picasso.

La aparición de la fotografía, grafismo estático mediante un proceso óptico matemático, fue sorprendente. Ofrecía, en mínimo tiempo, una imagen real mucho más comprensible para el gran publico y estimulante para los propios artistas, cuya capacidad creativa, como en el caso de Degas toma rumbos inéditos.

En ello estaban también los científicos que en corto espacio de años y tras varios ensayos dio lugar al CINE.

El CINE ha sido la definitiva gran revolución gráfico-visual del siglo XX. Frente al quietismo fotográfico, la nueva imagen, además luminosa-conseguía *el movimiento, la acción y la expresión perseguidas desde la prehistoria*. Los mas de los presentes hemos conseguido “ver” sus progresos, el sonido, el color, la monumentalidad de las pantallas etc.

Aparecido como ingenioso entretenimiento, supo alcanzar posibilidades ya imparables asociándose, superando a los múltiples recursos de otros medios expresivos (circo, teatro, danza...). Ha ido añadiendo geografía y ambientes, exotismo, evocaciones arqueológicas e históricas. Ha convertido en Arte la diversión y, en una segunda etapa, la diversión en Arte. Ha acaparado, apropiándose, la denominación de *ARTE DE LA IMAGEN* y ha difundido la mas completa visión del hombre y su mundo, y no solo óptica sino conceptual.

La TELEVISION, que es su hija, hereda del CINE sus mejores logros, ha penetrado durante las 24 horas del día y de la noche en todos los hogares, hasta convertirse en internacional e instantánea, captando la información vivida, gráfica y directa del mundo entero y ofreciéndonosla mientras ocurre.

También podríamos hablar de los “efectos especiales” y de la “holografía” y de las impresionantes “reconstrucciones de monumentos”, ciudades, multitudes y de otros muchos efectos ópticos que como la magia de INTERNET crecen cada día. Los conocéis. Aun, y dentro de nuestro campo, es imposible marginar la notable presencia y actuación de los medios gráfico-informativos. En un doble aspecto, noticial y reproductivo.

A las reproducciones cada vez más exactas de cuadros, estatuas, edificios, ambientes, gráficos o esquemas hay que sumar facilidades de adquisición y de consulta, pues figuran ya en bibliotecas y centros culturales al alcance de cualquiera. Aparece en Concursos, Exposiciones o Catálogos que son verdaderas monografías conservables.

Pero llegando aquí pienso que podríamos hacer un paréntesis que bien podía haber sido Prologo; porque antes del encuentro de las Academias de la Lengua, como premonición, entre las fechas de 2 a 7 del pasado Octubre, tuvo lugar el SEGUNDO

CONGRESO DE REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE ESPAÑA en nuestra ciudad.

Ostentaba la Presidencia del Comité de Honor S.M. la Reina y se desarrollaron actos, ponencias y reuniones de estudio en Valencia, Alicante y Castellón.

Fueron la continuidad del primero de estos encuentros organizado por la Real Academia Canaria de San Miguel Arcángel en Santa Cruz de Tenerife, donde surge como celebración de su 150 aniversario y sirvió no sólo para intercambio de experiencias y opiniones sino para sentar las bases de su necesaria y útil actividad con que todas nacieron.

Tras su acuerdo de seguir fomentando la práctica y la investigación de las Bellas Artes en todos sus aspectos, declaraban su labor altruista y su servicio de asesoramiento a las corporaciones oficiales y la conveniencia de sucesivos Congresos cada dos años y designar, por unanimidad, a la Real Academia de San Carlos de Valencia como organizadora de este segundo encuentro, que dentro de dos años volverá a tener lugar bajo la dirección de la de San Jorge de Barcelona.

He leído despacio las 18 referencias que se han dado en este SEGUNDO CONGRESO en la prensa valenciana. La cortesía y la convivencia me obligan a dar por ello las gracias, cosa que hago muy a gusto (aunque lamentando y lo siento, algunos desenfokes), pero estimo en lo que valen las intenciones.

Mas cuanto digo no está traído aquí para constatar un hecho sino para mejor comprender otros varios, que me resultan evidentes.

¡Notables coincidencia! En España la lengua esta viva; el arte lo esta también. En *todo* cambian los tiempos, las circunstancias y los modos; Artistas y Académicos se suceden, pero su respectiva entidad permanece, y debe permanecer sobre todo en lo auténticamente significativo; con aciertos y desaciertos, como en cualquier evento humano.

Con todo ello han ido asomando modalidades y variantes, como ocurre en el nuevo Diccionario. Muchas de ellas proceden también de la América Hispánica y se originan de convivencias antiguas. Encuentros y Cursos, con sus giros propios, han

renacido en el siglo XX, gracias a las comunicaciones más fáciles. Y tanto la Real Academia como la Facultad de Bellas Artes de Valencia, con idéntico origen y propósitos los intercambian ahora con varias de aquellas naciones.

Tres de los acuerdos adoptados por unanimidad, por las 18 Reales Academias en Valencia, son muy expresivos:

1. Crear una confederación de todas ellas.
2. Utilización de las nuevas tecnologías en sus actividades (en las nuestras esta muy en marcha)
3. Considerarse "foro adecuado" para reforzar la integración de toda las Artes".

Y, sobre todas ellas, recabar la irrenunciable "independencia de juicio" para llevar a cabo sus objetivos de estricto interés publico.

El siglo XXI empieza con muchos paréntesis. Después de una larga procesión de los ismos, de las declaraciones, particularistas, de los manifiestos incontrolados, de tantos ensayos ambiciosos o grotescos, parece llegado el momento de la coordinación, del "reordenamiento". Quizá es el momento de la madura sensatez demostrada por las Reales Academias.

¿Estamos abocados a una experimentación que parece no tener fin, o ha llegado el momento de

desprendernos de lastres innecesarios? Se ha pontificado sobre el siglo que acaba de terminar. Demasiada tinta; convendrían menos comentarios alegres y más exactitud.

Pero mi tiempo prudente se termina, quiero renunciar a algunos folios ya escritos, como por ejemplo la relación Universidad-Bellas Artes que habrá que analizar más despacio y con mayor serenidad algún día.

Programar el siglo XXI parece pura pedantería. Creo que el potencial humano actual es muy capaz de vivir su momento atajando su empeño en conseguir lo más rentable con el menor esfuerzo y la mayor ventaja sin preocuparse del mañana y desde el desorbitado culto del yo.

Pero hubo y existen hombres y mujeres capaces de adelantarse a los acontecimientos. La sencillez de un sueño puede ser la mejor contribución a un futuro. Y a veces estamos buscando lo sensacional cuando las razones obvias son las mas acertadas.

De no tenerlo en cuenta los hombres del siglo XXII o nos tomaran por locos ... o por ineptos, que es peor. No pretendo llegar tan lejos. Me basta con haber traído a vuestro juicio dos ideas que juntas "suenan lindas": "la irrenunciable independencia del criterio" y "la no imposición sino la generosa posibilidad de uso".

He dicho.

LA ESTÉTICA NEOCLÁSICA EN LA NUEVA ESPAÑA: DEPENDENCIA Y ORIGINALIDAD.¹

DRA. ELISA GARCÍA-BARRAGÁN MARTÍNEZ

*Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México*

En primer lugar, quiero agradecer la doctor Salvador Aldana Fernández, Presidente de esta Academia, las gentilezas que ha tenido para conmigo, y más aún al doctor Miguel Ángel Catalá el haber presentado mi candidatura para ingresar a esta noble Institución. No me cabe dudas que afinidades intelectuales, pese a las distancias, propician afecto, simpatías, y por qué no, amistad. Creo que éste es mi caso, y de ahí la muestra generosa de aprecio del doctor Catalá. De igual manera, mi profundo reconocimiento a todos y cada uno de ustedes por haberme aceptado y conferido el honrosísimo nombramiento de Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Mis meditaciones en torno a la exposición, para mi ingreso formal, me llevaron a pensar en que, hablar de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, hija directa de la valenciana, o de los maestros que de estas tierras partieron a enseñar en esa escuela novohispana, resultaba reiterativo, dado que las magníficas plumas de sabios de esta región española han escrito ya en torno a todo ello. De manera que, tomé la decisión de presentarles el panorama de la intelectualidad que allende el océano, llevaba el conocimiento y práctica de las ciencias, las letras y el arte a niveles que en Europa no se podían sospechar. Todo esto en el momento en el que el territorio americano se debía fundar dicha Academia. En el proceso se plantean varias preguntas: cuál es el terreno ideológico, espiritual, en el que la institución se va a fundar, y el por qué, lo admirable de su rápida aceptación siendo un establecimiento proveniente de un mandato del monarca, en tiempos casi previos a los albores del estallido de la Independencia.

Es importante subrayar que en su aprecio estético, en el siglo XVIII, la cultura tanto aúlica como popular sigue siendo barroca, y barroco es también su momento, el lapso de su historia. Clima ideológico que transparenta una retórica y una católica oratoria del arte. Su discurrir es producto de tensiones, de rivalidades surgidas de una pluralidad étnica, que mantuvo una perenne inquietud, un entendible descontento.

La ciudad de México es el centro cultural de la Nueva España; desde ella se irradian conceptualidades y aprecio artístico, sus habitantes se incrementan considerablemente, la urbe se extiende. "Situada en un privilegiado valle cuya circunferencia es un abreviado diseño del paraíso"² y circundada por tres hermosos y extensos lagos: Texcoco, Chalco y San Cristóbal, no olvida su traza inicial: la perfecta retícula de sus calles mantiene ortodoxamente la amplitud necesaria para el paso de carruajes. Más asombroso aún resulta el comprobar a través de la lectura de la *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México (1777)*, del cronista Juan de Viera, que para ese tiempo no se ha perdido la grandiosidad de sus "edificios magníficos y opulentos, sus casas bastantemente amplias, hermosas". Construcciones en las que los espacios, patios, jardines, huertas con sus respectivas fuentes se tornan en un

¹ Discurso pronunciado por la autora el día 12 de Marzo de 2002 en su toma de posesión como Académica Correspondiente en México.

² Juan de Viera, *Breve y Compendiosa Narración de la Ciudad de México Corte y cabeza de toda la América septentrional (1777)*, prólogo, selección y notas de Gonzalo Obregón. México, Editorial Guaranía, 1952, p.p. 24-25 (Colección Nezahualcóyotl)

delicioso hábitat. Todo por supuesto en la definidora y reiterada bicromía del rojo tezontle y la blanca piedra chiluca, contraste perceptible tanto en los grandes edificios como en las casas más comunes. Armonía que se advierte en los planos de la época y en los biombos pintados que recogen tan idílica apariencia.

“Virreinato de filigrana” llamaría Alfonso Reyes a la última etapa del barroco novohispano; José Rojas Garcidueñas complementaría esta imagen: “filigrana de hilos sutiles y brillantes de una cultura recargada de erudiciones clásicas: espuma que cubre los densos limos de una nacionalidad que se forma en su lenta incontenible fermentación”³. Virreinato en el que, en las postrimerías del siglo XVII, dos nombres sintetizan lo mejor de su tiempo: Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos de Sigüenza y Góngora.

Ambos talentos, a los que volverá sus ojos el grupo de humanistas que en la segunda mitad del siglo XVIII y siendo criollos en su mayoría, en sucesivas aproximaciones se apegaron al saber que, importado, llegaba desde España hasta el territorio mexicano, cultura, insisto, aún del barroco, que en estos lares, se fue conformando de préstamos y legados, los cuales provenían inclusive de precedentes lejanos. Como Jano bifronte, esa pléyade de sabios, por un lado mira hacia la civilización europea, y por el otro incursiona, trata de recuperar lo propio, el universo prehispánico. Por ello, no resulta ocioso, sino necesario, hurgar en tan pretéritos antecedentes. Aún más, hay que insistir en que el simple conocimiento de sus raíces les era insuficiente, pues para legitimarse se les exigía el contar con una voz universal, y ante ello, con entusiasmo se dieron a la tarea de perfeccionarse en el manejo del latín, ya que sin duda ese era el camino que los incluiría, que sobrepasaría fronteras y lo colocaría en la posibilidad de acceder al sentido aristocratizante de la cultura.

El puente adecuado para retornar al México precortesiano, para unirse y así vadear tan discím-bolos territorios, se anudó a un hecho mirífico: la aparición en el siglo XVI de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego lo explico: Tonantzin, en náhuatl *Nuestra Madrecita*, se va a reflejar en la advocación de la Guadalupeana; el entrelace de ambas deidades, su sincretismo afirmarían tal conciliación de convenimientos.

Así, en la búsqueda de apoyos, de encontrar caminos en el saber antiguo, en el universo precolombino, uno de los primeros en tales lides fue el jesuita Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático de Matemáticas y Astrología de la Real y Pontificia Universidad de México, y el intelectual de mayor solidez, quien logra extraer savia nutricia en “ese complejo cultural que es la nacionalidad”, por ello, primero en su *Teatro de virtudes políticas*, descripción del arco triunfal con el que se recibió al Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, el criollo contraviniendo la tradición de los arcos triunfales que en su ornato y construcción tomaban asuntos de la historia y la mitología grecolatina, pone en plano de igualdad con la gran cultura clásica al mundo prehispánico, y toma como paradigmas a cada uno de los reyes del México Antiguo, desde Acamapichtli hasta Cuauhtémoc, inclusive habla del Dios de los aztecas, Huitzilopochtli, “utilizando nombres, historia y tradiciones como base y asunto de las alegorías y simbolismos de las virtudes que un gobernante debe tener”.⁴

Entre sus muchos escritos, Sigüenza y Góngora ejemplifican esa vocación nacionalista –también se adelanta a otros autores para dar fe su afecto guadalupanista– en el precioso libro titulado *Las glorias de Querétaro*, publicado a finales del siglo XVII. El erudito describe la participación del mundo indígena en uno de los espectáculos más usuales en la colonia: “la mascarada”. En *Las glorias de Querétaro* detalla aquellos festejos que ya transparentaban el gran afecto que suscitara en los queretanos el más significativo baluarte del criollismo, su fervorosa devoción a la Guadalupeana. El escritor refiere minuciosamente todo lo que ahí aconteció. Mascarada en la que la finalidad era introducir en la región el culto a la virgen amparo de los mexicanos. Don Carlos de Sigüenza y Góngora, que se gloriaba de su parentesco con Don Luís de Góngora y Argote, en el hiperbólico texto menciona en elaborada florescencia de símbolos y alegorías, los agasajos, torneos, etcétera, previos a la aparición de la portentosa imagen en el gran desfile encabezado por personajes del México Antiguo: primeros chichimecas, luego sus

³ José Rojas Garcidueñas, “Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos de Sigüenza y Góngora”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p.51-65, p.51.

⁴ *Op. cit.*, 56.

engalanadas tropas, y a seguidas, capitaneados por Xolótl, el primer emperador de aquellos indígenas, sus grandes gobernantes; les seguían reyes toltecas también de linaje chichimeca y otros muchos monarcas sin faltar por supuesto ni Moctezuma Ilhuicamina ni Cuauhtémoc, ni tampoco el rey poeta Nezahualcóyotl. Todos ellos ricamente ataviados y, al decir de Sigüenza, luciendo en sus cabezas el enjoyado *xiuhztolli* divisa propia del Señorío. El desfile de personalidades concluía con la "figura augusta del invictísimo emperador Carlos V", y era preámbulo a la llegada de un carro alegórico triunfal que Sigüenza describe con detalle:

...muchas veces más dichoso que el que en las elevaciones del firmamento se forma de luces, y se tachona de estrellas. El tendido que sustentaban las ruedas, midió seis varas de longitud, que fue dupla del ancho... Elevábase por la popa dos elegantísimos arbotantes de que se formó vn tramo en cuyo medio debaxo de vna volada concha que por la parte anterior sustentaban dos Bichas Pérsicas, iba colocada la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, donde cuyo solio corrian a lo ínfimo algunas gradas, que se encubertaron con tapetillos de seda, como también se hermo-seó el todo con diversos gallardetes de tafetan de colores, que juntos con innumerables ramilleteros de matizadas flores... mucho mejor que los pensiles de Babilonia se dedicaban a la Reyna inmortal del Parayso Celeste. En lugares acomodados se distribuyeron seis agraciados ángeles con algunos atributos de la Santísima Virgen, y arrodillada en lo ínfimo de las gradas, una hermosísima niña adornado con los atavíos indianos, en que ideaba no tanto la América en lo común quanto con especialidad estas Provincias Septentrionales, que llamó la gentilidad Anáhuac. Ocupaba las manos con vn corazón que era el de todos, y con vn perfumador que exalava fragancias y suavidades...⁵

Se podría decir que en la anterior narración se revela el primor de la palabra, donde la metáfora se entorcha y el simulacro se quiebra en el prisma gongorino. Explicación en la que se manifiesta plenamente una ideología, la instalación de una imagen capaz de dar identidad y protección a una naciente nacionalidad.

En torno a la destacada máquina alegórica, una danza al son de instrumentos prehispánicos refería las "alabanzas de la Santísima Virgen, en cultos cánticos de elegantísimo estilo".

Hoy, apelando al simulacro de la fantasía, les muestro este cuadro anónimo del siglo XVII, que de alguna manera nos sitúa en aquel ámbito, al representar la inicial procesión que tuvo lugar con motivo del primer milagro de la Virgen de Guadalupe; en la pintura se observan algunas de las vestimentas y tocados antes dichos.

Volviendo al grupo de humanistas, sin duda estos novohispanos forman parte de quienes se dijera, "vamos a habérmolas con los espíritus más claros que han existido nunca". Núcleo que no se manejaba en la soledad, en la introspección, se trataba de relevantes estudiosos bajo el singular amparo mayormente de la Pontificia Universidad de México, y de otras instituciones religiosas, como las órdenes mendicantes, igualmente la del Oratorio de San Felipe Neri y los Colegios Jesuitas, instituciones que produjeron, aparte de los teólogos y canonistas, a científicos: matemáticos, cartógrafos, astrónomos, botánicos, arquitectos, artistas, etcétera.

Varios de estos ilustrados viajan a Europa, conocen la atmósfera cultural que se vive tanto en España como en Francia e Italia. La información apprehendida en aquellos países producirá frutos inmediatos; se pensará en la necesaria implantación de Academias de diversa índole. Tarea en la que se adelantan los pintores más destacados de la Nueva España, quienes acuerdan erigir en 1753 una academia a semejanza de la recientemente fundada Real Academia de Bella Artes de San Fernando de Madrid (1752), cuyos estatutos, que comprendían "lo mejor de la Academia Francesa de Pintura y Escultura", serían punto de partida para la normatividad de la mexicana. Academia en la que la enseñanza estuvo dedicada esencialmente a la pintura; la reglamentación de la efímera Escuela de índole privada, exigía la supremacía en el aprendizaje del dibujo, y la aplicación de las matemáticas, para darle respaldo académico y superar el

⁵ Carlos de Sigüenza y Góngora, citado en: Irving A. Leonard, *La época barroca en el México Colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.189-190.

carácter gremial.⁶ Ello dentro de la inquietud por lograr la formación interdisciplinaria en el quehacer pictórico. Otro requisito insoslayable fue la práctica frente al modelo vivo. Aunque lo más sobresaliente de esta iniciativa era la idea de educar. Inclusive se pretendía obtener la protección real con idénticas reglas y constituciones que las otorgadas a la Academia de San Fernando. Parece que la presidencia de la flamante Escuela recayó en el dieciochesco y admirado pintor, Miguel Cabrera, autor de un extraordinario retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1750). Cuadro que tiene como antecedente el que, ya desde el siglo XVII, le hiciera Juan de Miranda. La poetisa, representada con el lujoso traje de la orden y rodeada de sus libros más preciados, sentada al lado de su mesa de trabajo, de frente al espectador, nos trae a la mente aquella poesía suya:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido.

La inteligencia, la reflexión, el razonamiento, son acicate en tales ilustrados de metas pluralísimas, cuyas leyes son generadoras del orden y la simetría. Ellos van a imponer a sus creaciones, a su producción, los cálculos de una matemática y una geometría cerebrales en proceso de simplificación y eliminación. Si bien conocen las emociones, no las olvidan, pero las interpretan, las dominan para traducirlas en refinamientos. Aunque están atenazados por una curiosidad devorante, desean conocer mejor el pasado, descubrir, investigar; hay que aclarar que esta curiosidad está dirigida científicamente. Quieren, y esto es un lugar común, encontrar los secretos de las proporciones, las reglas de los órdenes, las leyes de la perspectiva y confrontar esta metodología con las artes y con las ciencias, a fin de alcanzar la belleza en la perfección. Lejos de replegarse en sí mismos, aceptan para su producción personal las influencias estilísticas europeas, sin renunciar a los sustratos del pasado prehispánico. Se apropian de la libertad de ser y hacer, y en ese libre albedrío se va conformando la inteligencia novohispana.

Sabios que, sin dejar de cultivar las disciplinas científicas de su tiempo, de atender el dictado de la razón, permanecen en la ortodoxia católica. Trataron de no ser heterodoxos y lo consiguieron.

Uno de estos humanistas, Francisco Javier Mariano Clavijero, asevera que el mérito de su generación, su gran logro, fue "incorporar las nuevas ideas, sin detrimento de la ortodoxia". De ahí que quienes han seguido de cerca tal evolución ideológica, afirmen que la filosofía en el virreinato, inclusive hasta finales del mismo, no dejó de ser escolástica, aunque en su última etapa sí sufrió transformaciones, dando lugar a una escolástica reformada.

Imposible mencionar a la totalidad de aquéllos que conformaron el núcleo de criollos afiliados en la tarea de divulgar y entrar en la modernidad. La lista es amplísima y ellos van a ejercer el espíritu crítico en todos los dominios: literatura, moral, política y filosofía, estética, etcétera. Curiosamente, dentro de un mar de cuestionamientos, la tendencia de los que marchan movidos por un impulso esperanzador serán los más, ya que se puede decir de aquel transcendente lapso, que la crítica, entonces, conllevaba una reivindicación.

La clase criolla, en sus varios quehaceres y acciones, pese a no conseguir el reconocimiento político, se afianzará cada vez más, a medida que transcurre la segunda mitad del siglo XVIII. La bonanza económica que se derrama a partir de finales del siglo XVII, les da un *status* del que es soporte, el florecimiento tanto de sus intereses monetarios como de los culturales, vertientes que les marcarán los senderos a seguir: el orgullo de la riqueza novohispana y en igual medida el culto a la Guadalupana.

La poesía va a documentar la épica sagrada; la literatura dieciochesca en verso y en prosa, está inserta en diversos campos de la cultura colonial: "el teológico, el filosófico, el retórico, el histórico, el escriturario y el de la oratoria sagrada". Juan José de Eguiara y Eguren, uno de los prosistas neolatinos ha dejado constancia de esos autores en su fundamental: *Biblioteca Mexicana*, en la que consigna, entre otros, los siguientes nombres: Vicente López,

⁶ Xavier Moyssén informa todo lo concerniente a esa dirección que también se puso en manos de José de Ibarra, en: "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, p.p. 15-29.

Manuel Fabri, Juan Luis Maneiro, Francisco Javier Alegre, etcétera. Cabe aclarar que la edición tenía dentro de sus varias finalidades, el dar respuesta a la corriente de agravios vertidos por los europeos en contra de México, y muy particularmente los textos dolosos y juicios desdenosos, como la carta con la que el español Manuel Martí, Deán de Alicante, trataba de disuadir a un joven aficionado a las letras de su deseo de viajar a América; diciéndole que ese territorio, era tierra de salvajes donde campeaba la ignorancia. Juicios que lamentablemente influirían en la opinión de otros europeos, generándose una literatura con visos de cientificismo, pletórica de ignorancia y agresividad, cito el libro de José Luis Leclerc, conde de Buffon, *Historia de los cuadrúpedos*, el francés señalaba, entre otras ausencias en América, la de las grandes especies animales; para él el tapir de Brasil era el animal más grande. Ediciones que dieron pie a otros infundios, como aquél que aseveraba que:

América era el continente que más recientemente había emergido de las aguas; estaba, por ende, todavía en formación y aún no había acabado de secarse. Su excesiva humedad —relacionada con la teoría de la putrefacción aristotélica—, producía miles de especies menores como mosquitos, serpientes y todo género de insectos... El poco vigor de la naturaleza producía no sólo que las plantas y los animales del Nuevo Mundo fueran inferiores a los del Antiguo sino, también, que los transplantados se reprodujeran con menos vigor y lozanía. América, en este discurso, era un continente inmaduro, y todavía, en proceso de formación...⁷

Rafael de Landívar centrará su actividad literaria en contradecir tales agravios y publicará la *Rusticatio Mexicana* en 1781, en la que con "melancolía y orgullo", hace la descripción de los campos novohispanos. Poesía en hexámetros, en latín, narradora de las delicias de la naturaleza mexicana. El poeta va relatando, haciendo desfilar todas las grandezas: los lagos mexicanos, minas de oro y plata, costumbres, cotidianidades, etcétera. Landívar va más allá de lo meramente aparente, y dedica en su épica naturalista una parte destinada a los jóvenes, a quienes les exige que vean con nuevos ojos, que descubran estas riquezas para así enfrentarse a aquellas afirmaciones calumniosas antes dichas, y que sin

duda iban destinadas prioritariamente al mundo mexicano. Por ello, no resisto citar parte de este canto a la naturaleza mexicana:

Lléname a mí el placer
amor de la tierra natal
de visitar a las campiñas patrias siempre en
flor,
y con amigos de todas partes recorrer en pira-
gua los lagos mexicanos, los amenos huertos
de Flora.
Contemplare la cordillera de Jorullo reino de
Vulcano,
los manantiales cristalinos que se despeñan
de las alturas;
el zumo de grana, así tirio como indiano.
Luego a las ciudades del castor me encami-
naré
armado de las flechas
y con la barreta a las minas;
cuajaré en moldes de barro la miel de la caña,
y después de ir tras los rebaños esparcidos por
la comarca
y en pos de las fuentes celebraré los pájaros,
los cubiles de las fieras
y enseñaré los juegos...⁸

Es conveniente comentar que muchos son los poetas cercanos a la anterior temática, que bajo el ejemplo de la *Rusticatio Mexicana*, dan un mentís a los prejuicios en Europa.

En cuanto a la prosa, dedicada a recapitular sobre logros culturales de la colonia, aquellos letrados se ocupan en sus escritos de una amplísima gama de asuntos, que van desde la revisión de la filosofía del momento, a las bondades de la naturaleza. La mayoría insiste en la urgencia de modificar los caminos de la docencia par atraer a los jóvenes hacia la modernidad.

Todo ese despliegue de inteligencia no fue únicamente de filiación neolatina; el conocimiento del

⁷ Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Universidad Autónoma de México, 1989, pp. 345-346.

⁸ *Op. cit.*, p.36.

griego y del hebreo se revela también como una constante en estos hombres, los cuales insertaron su quehacer dentro de una cultura plural, ilustrada. Aquí, a manera de anécdota: ya en el siglo XVI, el indígena llamado Don Pedro de Huitzimangari, "hijo del rey Calzonzi, de Michoacán, aprendió griego y hebreo; de ahí que no extrañe que con tales herramientas, ya en el siglo XVIII los humanistas se desarrollaran con facilidad".⁹

Mucho se ha cuestionado acerca de dónde obtenían la información estos modificadores de los territorios del pensamiento, ya quedó señalado que varios viajaron a Europa, pero sobre todo habría que mencionar la muy rica biblioteca del Colegio de San Pedro y San Pablo; de ella pudieron extraer tantas viejas como modernas ediciones de libros útiles, además ahí se encontraban escritos y documentos de antigüedades mexicanas, por citar algunos, los reunidos por Carlos de Sigüenza y Góngora. Esta sociedad de políglotas, al lado de las ya citadas lenguas, incorporaba a su formación el náhuatl, el francés, el portugués y algo del alemán y del inglés, lo que le daba una amplitud de posibilidades para aproximarse a lo más moderno. Jesuitas como Clavijero, con un enorme bagaje intelectual conocían desde Quevedo y Cervantes hasta Feijoo, y en el terreno de la filosofía, a Descartes, Gassendi y Leibnitz, y lo mismo estaban enterados de las reflexiones de Diderot; manejaban a los enciclopedistas, se hallaban al día, lo que resulta obvio en algunas de sus ediciones. Es esa amplitud de miras la que les llevará a inscribirse en un eclecticismo, disposición que les permitió apropiaciones, rupturas y continuidades frente a diversa tendencias filosóficas, éticas y estéticas.

Diderot les afirmaba la importancia del valor histórico al lado de "los propósitos de asumir su época" y responder a la misma, ello bajo la actitud de reserva, de crítica, de método, de claridad y distinción, de evidenciar, de tipo matemático, al lado de la búsqueda de la ciencia y la verdad.

Teoría de este francés que se percibe en el tono moralizante de su obra, que bien pudo haber sido otro de los imanes de estos humanistas. De igual manera, hay que recordar el interés de Diderot, en destacar que "las artes han de ser espejo de virtudes, y por ello deben provocar al espectador buenos sentimientos, experiencias morales, e inscribirse en

el seguimiento de las acciones heroicas..."¹⁰ Sin embargo, esta élite mexicana, al decir del doctor José Gaos, no se consideraba "ni cartesiana, ni atomista, ni leibnitziana... sino ecléctica"¹¹

Al hacer historia de estos grandes razonadores, es importante traer nuevamente a cuenta a Francisco Javier Mariano Clavijero, quien según palabras de su biógrafo cercano, el igualmente jesuita Maneiro, fue el primer profesor que en la Nueva España expuso sistemáticamente un curso de filosofía moderna, en el año de 1763 en la ciudad de Morelia, lo que denota que había realmente una efervescencia racionalista, no sólo en la ciudad de México, sino también en otras ciudades importantes de la colonia, hasta donde los ilustrados iban divulgando el espíritu de modernidad. Maneiro decía: "no hubo nadie antes que Clavijero que expusiera una filosofía perfecta en todos los capítulos", a lo que se puede añadir que este criollo tiene en su haber, entre uno de sus muchos méritos intelectuales, el ser el autor de la primera *Historia antigua de México*.

Obra en la que no sólo pone en valor la antigüedad del mundo prehispánico, sino que en atinado parangón fundamenta la relevancia de la civilización azteca frente a las culturas griega y romana. De la transcendencia de ese universo que empezaba a resurgir, se daba cuenta constante gracias a hallazgos como el del paraje totonaca del Tajin, que publicara Diego Ruíz en la *Gaceta de México*, el 12 de julio de 1785; y cinco años más tarde, en 1790, el encuentro del calendario azteca y la diosa Coatlicue en plena ciudad de México.

En el campo de la filosofía y la estética, es importante comentar la tarea llevada a cabo por: Juan Benito Díaz de Gamarra, José Antonio de Alzate, José Antonio Bartolache Ramírez y Pedro José Marqués, al primero se le ha considerado "uno de los clásicos

⁹ *Op. cit.*, p.79.

¹⁰ Denis Diderot, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*; estudio preliminar de Antoni Marí, traducción y notas de Monique Planes, Madrid, España, Editorial Tecnos, S. A., 1988, p. XXI, (Colección Metrópolis)

¹¹ Juan Benito Díaz de Gamarra, *Tratados*; edición y prólogo de José Gaos, coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, p. XXI (Biblioteca de Estudiantes Universitarios 65).

del pensamiento en México" y el principal introductor de la filosofía moderna en este país, pensamiento, sin duda bajo la "advocación e invocación del eclecticismo", corriente que le lleva a buscar la conciliación del pasado con las nuevas ideas que fluían constantemente en el intelecto ilustrado.

Juan Benito Díaz de Gamarra es quien pone más atención a la docencia. Algunos de sus escritos, muestran la voluntad de que en la Nueva España se abran academias para mejorar la enseñanza científica. Puedo influir en esa idea el viaje que realizara en 1768 por España, Portugal e Italia, allá asistió a varias Academias y en la Universidad de Pisa obtuvo la Borla Doctoral, fue socio de la Academia de Ciencias de Bolonia. Estando en Europa, publica *Las Antigüedades de Xochicalco* (1774), obra hoy desconocida. A su regreso expresa el ferviente deseo de establecer en su congregación del Oratorio de San Felipe Neri, "su plan de estudios al nivel de los colegios más renombrados de Europa". Proyectos educativos que van a ir tomando forma en varias ediciones, por ejemplo, en 1782: *Academia de Geometría, Que Se Han De Tener Públicamente En El Muy Ilustre Colegio De San Francisco De Sales*. Edición que dedica a "La Real Junta Preparatoria para El Establecimiento En México De Una Academia De Las Tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura", adelantándose en su sugerencia, a la elaboración de una escuela a semejanza en la valenciana. Estatutos que se estaban revisando en la Escuela de Dibujo instalada un año antes en la Real Casa de Moneda (1782). Díaz de Gamarra comentaba el éxito que parecía tener la recién fundada "Mexicana Preparatoria Academia", como se designaba a esa experimental Escuela de Dibujo y para ello, hace referencia a la declaración del Viceprotector de estos establecimientos, José Mangino, acerca de los "talentos de los hijos del país". El Felipense no vacila en insistir en lo atinado de reunir las "tres nobles artes en una sola escuela", y puntualiza:

Ni parezca extraño el querer combinar asuntos de Geometría á los de *Pintura, Escultura y Arquitectura*, cuando no ignoran los Sabios Profesores de estas nobles Artes, lo mucho que conduce el estudio Geométrico para su perfección. Todos los excelentes Maestros convienen en la necesidad que tiene el Pintor de aprender la Perspectiva, á cuyo estudio, como el de las otras partes de las Matemática, debe

preceder el de la Geometría. A la Perspectiva está principalmente apoyada la razón del Dibuxo, y sería un ciego quien no conociese la necesidad que tiene un Pintor de esta Ciencia.

...

Es muy justo, que en tan glorioso Reinado, se cultiven también en nuestra América las Ciencias y las Artes útiles ala Sociedad, y que este Nuevo Mundo goze de los beneficios influxos, que está participando en la antigua España. Así lo experimentamos ya con un Establecimiento tan ventajoso, como lo es sin duda es de la Escuela provisional del Dibuxo. Quiera el Cielo que florezcan aquí este genero de estudios, para el beneficio de la Patria, y corresponda ésta agradecida al buen zelo de quien tanto se interesa en la pública felicidad.¹²

Los paradigmas a seguir, para él, son Leonardo da Vinci, Rafael de Urbino y Miguel Ángel.

No es de extrañar que los criollos vayan reflexionando cada vez más por sí mismos, tomando mayor conciencia de sus valores, mientras sus intereses se apartaban de los de la mayoría de los españoles. Durante ese último tercio del siglo XVIII, la capital del virreinato va cambiando, sobre todo en su traza urbana. Virreyes como el segundo Conde de Revillagigedo se hacen eco de la política gubernamental, y emprenden obras públicas de importancia. Los ilustrados van a buscar en sí mismos "su razón de ser, su grandeza y felicidad", en los cimientos de la "ciudad ideal", que Paul Hazard describe como "la ciudad de los hombres".¹³ Gracias a ese deseo de mejorar no sólo las condiciones económicas

¹² Juan Benito Díaz de Gamarra, *Academias de Geometría que se han de tener públicamente en el muy ilustre Colegio de San Francisco de Sales, de los padres de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, en la Villa de San Miguel el Grande*, México, imprenta de D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1782, en : Carlos Herrejón Peredo, *Juan Benito Díaz de Gamarra, Máximas de Educación. Academias de Filosofía, Academias de Geometría*, México, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1983, pp. 119, 121.

¹³ Paul Hazard, "El Pensamiento europeo en el siglo XVIII", *Revista de Occidente*, Madrid, España, 1946, p.2 . describe esa perfecta ciudad, como productos de "nuevos principios a la educación... el cielo bajaría ala tierra en los hermosos edificios claros..."

se modernizan la minería, la educación, la ciencia; se privilegian las comunicaciones, el comercio, y en las reformas urbanas, la ciudad capital resplandece en limpieza y conveniencia de vida. Al llevarse a cabo las obras de nivelación y empedrado de la Plaza Mayor en los meses de agosto de 1790, se encontraron las impresionantes esculturas de la Coatlicue y la Piedra del Sol, mejor conocida como el Calendario Azteca. Rápidamente Antonio León y Gama, renombrado coleccionista de antigüedades indígenas, hace el estudio de los dos monolitos, análisis que posteriormente publica con el título: *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras...*¹⁴

Arqueologismo y actitud de anticuarios que van a manifestar varios de los humanistas mexicanos, los que, sin soslayar la persecución paradigmática del ideal griego, de lo explicitado por el esteta alemán Winckelmann, asumen un violento vuelco en el aprecio estético, al encontrar destellos de belleza en los fragmentos, en las manifestaciones de su pasado más pretérito.

Gran relevancia tiene José Antonio de Alzate, a quien estudiosos como Bernabé Navarro le asignan el "más alto lugar en todo el gran movimiento intelectual del siglo XVIII, fue en México la culminación del espíritu ilustrado... siendo quizá el principal forjador de la cultura criolla y de la nueva patria"¹⁵ debido a su amplitud de miras en el saber. Filósofo, al igual que Día de Gamarra, dotado de un espíritu más crítico, observador fecundo del campo de la ciencia, a cuya aplicación práctica se abocó, conlleva en su trabajo la inquietud por el bienestar social, y en este rubro no tiene parangón. Su insistencia por divulgar los nuevos conocimientos le llevaron en marzo de 1768 a publicar el primer número de *El Diario Literario de México*, cuyo subtítulo aseveraba: "dispuesto para la utilidad pública a quien se dedica". Cuatro años más tarde editaría *Asuntos varios sobre las ciencias y las artes*. Ensayos de él y de otros ilustrados verían la luz en el *Diario Literario*, de corta vida.

En 1777, con motivo de un viaje a Cuernavaca, pudo explorar las ruinas de Xochicalco, sitio que ha sido denominado "crisol de varias culturas: maya, tolteca, nahua, etcétera", experiencia de la que se publica una importante memoria ilustrada, cuyos textos conllevan, y con razón, el elogio de los "indios mexicanos"; consideraciones que, despertaron

la suspicacia del Virrey Bucareli por la reivindicación que hacía de los sacrificios humanos. Texto del que vale la pena recordar algo de la impresión estética que le produjeron tales restos de monumentos antiguos:

Estando para caminar la sur de México, procuré indagar de los prácticos las curiosidades que podrían encontrarse en aquellos países; se me advirtió por uno registrase el Castillo de Xochicalco, me pintó la magnificencia de la obra y me profirió cosas acerca de encantos y otras puerilidades, que ya desconfiaba de su informe, cuando habiendo llegado a Cuernavaca, verifiqué ser cierta la existencia de esta preciosa antigüedad, y aunque por algunos se me describía como una obra de cuantía, mis esperanzas hallaron más de lo que solicitaba. Es obra opulenta y digna de todo aprecio y no del abandono a que la tiene destinada... descripción de lo que vi, pero por prolijo que quiera ser conozco no llegaré a dar una idea completa. En estas descripciones la pintura nunca corresponde al original.¹⁶

Emotivo sentimiento de mexicanidad, de quien adquiriría conciencia de estar viviendo en un nuevo pueblo, en una nueva nación. Roberto Moreno de los Arcos subraya cómo uno de los méritos de este sabio, "el ser primero en el siglo XVIII que exploró una ciudad prehispánica"¹⁷

Alzate va a seguir satisfaciendo sus impulsos de periodista en la *Gaceta de México*, y en 1789 inicia la gran obra: *La Gaceta de Literatura de México*. Su valimiento, espléndida formación en el campo de la

¹⁴ Antonio León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las Dos Piedras que en ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México se hallaron en ella en el año de 1790*, México, 1792.

¹⁵ Bernabé Navarro, *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Historia de la Filosofía en México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p.185.

¹⁶ José Antonio de Alzate, *Memorias y ensayos*, edición e introducción de Roberto Moreno, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p.p. 67-68 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 103)

¹⁷ *Op. cit.*, p. VIII.

filosofía, las ciencias y las artes, le redituaron la admiración de sus contemporáneos. De él se dijo:

...era un hombre de amplia sabiduría; gozaba del reconocimiento de sus contemporáneos; había sido nombrado corresponsal de la Academia de las Ciencias de París (desde muy joven), del Jardín Botánico de Madrid y de la Sociedad Vascongada...¹⁸

Reconocimiento merecidísimo por tratarse del forjador de la cultura criolla en las aspiraciones de una nueva patria.

En aquellas avanzadas voces dieciochescas, ocupa un lugar de privilegio José Ignacio Bartolache, hombre de extrema inteligencia y sensibilidad, doctor en medicina por la Real y pontificia Universidad, es uno de los pocos que al margen de una congregación, era laico, desarrolla sus afectos por la ciencia, el entusiasmo y el profundo interés por las matemáticas—publica *Lecciones de Matemáticas* (1769)—las observaciones astronómicas, y sobre todo la medicina. Su tesis doctoral versa acerca del primer aforismo de Hipócrates: *Vita Brevis, ars longa; experimentum periculosum iudicium difficile*, (la vida es breve, el arte extenso, el experimento peligroso, el juicio difícil). En el impreso, lleva un grabadito de la Virgen de Guadalupe al centro, arriba, y una dedicatoria a la Guadalupana, escrito que traducido por Jesús García Gutiérrez, dice “para que fuera en adelante y para siempre refugio de los desvalidos, consuelo de los afligidos, auxilio de todos, sumo decoro y ornamento para esta América, apareció y subsiste ya por más de dos siglos, la divina imagen de Santa María de Guadalupe.”¹⁹

No podía ser de otra manera, la declaración del Papa Benedicto XIV *Non Fecit Taliter Omni Nationi*, que transformaba a la Nueva España en “sublunar traslado del cielo” le afirmaba como a los demás criollos en un catolicismo sincero.

Ya doctor, Bartolache publica en 1772, un periódico médico ilustrado, el *Mercurio Volante, con noticias importantes y curiosas sobre física y medicina...* Primera revista médica editada en América, con la pretensión de renovar la medicina en la Nueva España. En ese afán inventa unas pastillas férricas, y para divulgar su invento, insertó en el periódico su propaganda con las excelencias del producto, noticia

tanto en náhuatl, “con el título Netemachtiliztli; y en español Noticia pausable para sanos y enfermos”.²⁰

Crítico y polemista, va a mantener amistad epistolar con Díaz de Gamarra, a ambos los uniría el aprecio por la enseñanza y la dedicación hacia los jóvenes. Aún sin conocerse, Díaz de Gamarra expresó el siguiente elogio:

El Dr. Bartolache, uno de los más distinguidos talentos que ilustran nuestra América, a quien tengo la fortuna de venerar sin haber logrado aún la de conocerlo...²¹

Uno de sus inventos le llevó a formar parte de la Junta Preparatoria Académica de las Tres Nobles Artes de San Carlos, a él se le encargó el discurso en la segunda distribución de premios, texto desafortunadamente hoy desaparecido. Este sabio Guadalupano, concluye sus días trabajando en la Real Casa de Moneda.

Los vasos comunicantes en el pensamiento de esta élite, permiten detectar el reconocimiento de todos hacia la armonía y precisión, tanto de las matemáticas como de la geometría, en esa conceptualidad globalizadora de la filosofía, las ciencias y las artes.

Si bien la expulsión de los jesuitas en 1767, limitó de alguna manera los alcances del amplio grupo de ilustrados, ellos, en su deseo de engrandecer aún más el virreinato novohispano desde el destierro, prosiguieron dentro de tales afanes, sus publicaciones; por ejemplo el padre Pedro José Márquez, quien en aquel aciago año era estudiante de teología del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Este joven pronto dio muestras de talento. En Roma recibe, en 1769, las sagradas órdenes, y desde ahí se dedicó a escribir textos relacionados con la belleza. En aquella ciudad estudia astronomía, arqueología clásica, arquitectura, estética y antigüedades mexicanas.

¹⁸ *Op. cit.*, p.17.

¹⁹ José Ignacio Bartolache, *Mercurio Volante*, (1772-1773), introducción de Roberto Moreno, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. XXI, (Biblioteca de Estudiante Universitario; 101)

²⁰ *Op. cit.*, p.p. XXVI-XXVII.

²¹ Juan Benito Díaz de Gamarra, *Tratados, op. cit.*, p. 10.

Su interés por los órdenes de la arquitectura pronto le es reconocido y logra ser admitido en varias Academias de Bellas Artes, como las de Roma, Florencia, Bolonia, Madrid y Zaragoza, como él mismo lo informará en varios de sus escritos. Su ascendrado efecto nacionalista le llevó a incluir en las portadas de sus muchos libros, bajo su nombre, su origen *mexicano*. La mayoría de estos libros, salvo algunos opúsculos, los redactó en italiano.

En mis indagaciones en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encontré que el ingreso del padre Márquez a esa Academia, tuvo lugar en junio de 1797; en el acta de la Junta Ordinaria del 2 de julio de ese año, se lee:

...di cuenta de que en la junta particular del 4 de junio próximo pasado tuve a bien crear Académicos de Honor a propuesta del Ilmo. Señor Viceprotector a los señores Don Fernando José Mangino. Don Francisco Campuzano, Don Rafael Mengs, Don José María Entero, Don Pedro Josef Márquez y Don Ramón Cabrera...

Firma el acta anterior el Secretario Isidoro Basarte.

Aparte de sus innegables méritos, el padre Márquez era ya ampliamente reconocido en aquella Academia, pues a esa noble institución le dedica su libro: *Delle case de città dei signori romani: secondo a la dotrina di Vitrubio*. El libro de 382 páginas está dedicado a la *Reale Academia delle Belle Arti Denominata Di S. Fernando*, subraya además la importancia de la arquitectura y la "dirección" que ésta tiene en todos los temas del arte, y concluye:

Ruego a la nobilísima Academia agradecer los míos votos y querer con graciosa humanidad, proteger esta obra mía, que en señal de obsequio le dedico humildemente.

También incluye Márquez una encomienda de D. Benedetto Bartolini, Procurador General y Consultor General de la Sagrada Congregación del Índice. Recomendación y dedicatoria que bien pudieron inclinar, aparte de sus laudables trabajos, la balanza en su favor para ingresar en la dicha Academia.

Varias son sus ediciones sobre arquitectura, en que resalta la relevancia de los órdenes clásicos,

aunque mayor popularidad y penetración en los ámbitos de cultura tuvo su discurso *Sobre lo bello en general*, publicado por la editorial Oficina del Diario, en 1801. en la carátula trae el escudo de la Real Academia de San Fernando y además la leyenda "Socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia". En este discurso de 31 páginas con el preámbulo "A un amigo", le dice a éste...

...Mi intento verdaderamente era sólo indagar lo bello de la arquitectura; pero como con el discurrir tanto sobre eso, he venido a sacar, que por las mismas razones que son bellas las obras de arte, lo es también cualquiera otra cosa que se pueda decir bella; me resolví por último a poner la mira sobre lo bello en general, y extender un discurso, que me sirviera como antecedente para conocer e inferir de ahí los particulares principios de donde venga el que sea bella la arquitectura...²²

Discurso alabado y cuestionado, pero que es incluyente de la belleza no sólo en el paradigma clásico, sino en otras culturas, de ahí que poco después vieran la luz dos de sus opúsculos, uno acerca de las ruinas de Xochicalco, que tanto apreciara Alzate, y otro más sobre las de el Tajín. Para explicar la pirámide de este sitio, pone en la balanza modelos como la Torre de Babel:

La forma del monumento es piramidal, como piramidales son los más antiguos monumentos del mundo, que existen en Egipto, y como piramidal se suele dibujar la célebre Torre de Babel... Que si tales dibujos de la torre babilónica están fundados sobre la verdad, es muy probable que de la idea de ésta hayan tomado norma tanto los egipcios en el mundo antiguo como los mexicanos en el nuevo para sus grandes obras ejecutadas en semejante forma...

... Las semejanzas de las escalinatas de nuestro monumento con aquellas de una especie de edificios romanos, no es sola; porque si en

²² Pedro José Márquez, 1774-1820 *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura Mexicana Tajín y Xochicalco*, estudio y edición de Justino Fernández, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p.p. 69.

el modo insinuado se parecían a las escalinatas de los teatros y anfiteatros, eran mucho más semejantes a las gradas de los romanos, y también usadas por los griegos en las fachadas de sus templos...

...

Su antigüedad que también es muy avanzada... antes de esta época habían precedido allá aquellos muchos conocimientos que necesariamente se debían tener para crear una fábrica de la perfección que hemos visto ser el monumento de Papantla. Lo que se confirmará más considerando aquella de Xochicalco...²³

Hasta aquí un largo, y espero que no farragoso recorrido, que permite subrayar el tan cantado carácter ecléctico, en la amplitud de la erudición, y por supuesto, igualmente en el aprecio del arte, campo que más interesaba para el presente texto. Eclecticismo que permitió elevar a tema de estudio los vestigios del México antiguo, y encontrar la belleza en los mismos; análisis en el que, edificios, esculturas y pinturas no salen menguado en sus calidades estéticas en relación con otras culturas de la antigüedad, inclusive la griega.

Opinión que, sin duda hacia suya, el ilustrado universal, el Barón Alejandro de Humboldt en su *Ensayo Político de la Nueva España*, ya que al narrar su visita a la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, explica lo atinado de reunir, al lado del Apolo de Belvedere o el grupo del Laocoonte, otras estatuas aún más coloradas, cito:

...que hay de basalto y de pórfido, cargadas de jeroglíficos aztecas, y que presentan ciertas analogías con el estilo egipcio y el hindú. Sería una cosa (interesante) colocar esos monumentos de los primeros progresos intelectuales de nuestra especie, estas obras de un

pueblo semibárbaro, habitante de los andes mexicanos, al lado de las bellas formas nacidas bajo el cielo de la Grecia y de la Italia.²⁴

Retornando al eclecticismo dieciochesco novohispano, como orgullo de finales del virreinato, está el Palacio de Minería, primer edificio neoclásico, ecléctico en su construcción y ornamentos, obra del genio valenciano Manuel Tolsá, Palacio que hoy alberga el museo que lleva su nombre. Ecléctica también es la actual disposición docente de la Antigua Academia de San Carlos, ahí está el posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que en sus patios, sus acervos y en sus planes de estudio, admitió y admite toda suerte de exotismos, de confraternidades, al lado de aquellas muestras de la civilización helénica, importadas para su fundación, mismas que conviven en igual plan al lado de instalaciones y demás asombros de la plástica actual. Su amplísimo patrimonio, en breve, será acomodado en sus remozadas galerías como parte del Museo que se dispondrá en ellas. De ahí, mi certeza en inscribir esta charla bajo los calificativos de dependencia y originalidad, en manifestación del apego, del aprecio filial que se continúa teniendo hacia esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, y como un merecido tributo a los sabios ilustrados, a los maestros que hicieron que la Nueva España entrara plenamente en el arte y la filosofía modernos, antes de su independencia política.

²³ *Op. cit.*, p.p. 133, 137, 142.

²⁴ Arturo Arnaiz y Frez, "Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 2*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1938, pp. 21-43, p.26.

HISTORIA Y DESARROLLO DE LA TROMPA¹

VICENTE ZARZO PITARCH

Académico Correspondiente

El hombre desde siempre se ha interesado por los sonidos. Este interés, así como su habilidad para distinguirlos o identificarlos, representó, en los primeros estadios de su aparición en la Tierra un mecanismo indispensable para garantizar su supervivencia ante lo numerosos peligros que lo acechaban.

No cabía duda de que los sonidos, al igual que otras muchas cosas, le parecieron fenómenos incomprensibles; de ahí que cuando él mismo comenzó a producirlos, imitando los de la naturaleza, bien de forma mecánica o con su propia voz, representó un hallazgo importantísimo que poco a poco iría acumulando en ese largo y oscuro acervo cultural del período prehistórico.

Es fácil deducir que los primeros instrumentos que se utilizaron fueron los de percusión. La misma naturaleza propiciaba esta circunstancia a través de los troncos vaciados, que en un principio se utilizaron en danzas y ceremonias, y que también sirvieron para reproducir señales de advertencia ante cualquier amenaza exterior.

Pero muy pronto aparecería otro instrumento. Solamente se necesita un poco de especulación intelectual para hacer una deducción razonablemente acertada de cómo ocurrió.

El hombre en el Paleolítico era eminentemente cazador. Los animales le proporcionaban el sustento necesario, siendo muy probable que aquellos que tuvieran cuernos fueran los más apreciados porque, además de utilizarlos como ornamentos o herramientas, una vez hábilmente tratados, se les destinaba igualmente como vasija o como recipiente de uso diario, pues la cerámica, el uso del barro como vasija para cumplir la misma función que se le daba al cuerno, aparece mucho tiempo después.

El aspecto utilitario de este hecho es de sumo interés histórico. Los cuernos fueron usados como vasijas y como vasos para beber. Este extremo hace pensar que por la parte más estrecha, en algún momento, se le hizo una abertura para facilitar su uso. Estando acostumbrado, pues, a tener el lado estrecho del cuerno en contacto con la boca, no hace falta mucha imaginación para suponer que se produjeron accidentalmente los primeros sonidos y, por lo tanto, se utilizó el cuerno con un fin bien distinto al de ser un mero recipiente.

Los instrumentos contruidos con cuernos de animales fueron muy comunes a lo largo de los siglos y se pueden encontrar en toda las distintas regiones y culturas del mundo.

Los viajeros de los siglos XIII y XIV que cruzaron el continente africano dijeron que habían visto el uso del cuerno de antílopes y vacas con propósitos pacíficos a pastores en ciertas regiones de Etiopía, pero este mismo instrumento, en manos de ciertas tribus de Sudán, Congo y otras zonas del Este del continente, emitía un fuerte y amenazante sonido.

Búfalos del Extremo Oriente (Tíbet, Siam, Bengala y Nepal) y bueyes de Sudamérica (Brasil y Argentina) constituyeron los animales básicos para construir con sus cuernos los más importantes instrumentos de viento de las ceremonias que invocaban a la lluvia o a la fertilidad.

¹ Discurso leído por el autor en el acto de recepción, como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, celebrado el día 23 de Abril de 2002.

Si bien parece cierto que las primeras trompas fueron utilizadas en celebraciones y fiestas, más tarde sirvieron para convocar a cazadores o guerreros, ya que su profundo sonido podía ser oído a gran distancia.

Sin embargo, también se usaron para otros materiales además de los cuernos de los animales que, una vez realizados los ajustes requeridos para convertirlos en instrumentos, ofrecen una explicación más plausible que la ofrecida anteriormente referente a cómo descubrió el hombre el arte de tocar la trompa.

Tal como ya se ha afirmado, el método en que se producen las ondas del sonido por medio de la vibración de los labios ya fue descubierto por nuestros antepasados.

Uno de los primeros instrumentos con el que se produjeron sonidos por este sistema fue la caracola marina. Tampoco es difícil deducir como alguien, después de haber pescado una caracola, al intentar sacar el contenido de su interior, tuvo que romper la extremidad más estrecha de su concha para poder empujarla hacia fuera, usando entre otros métodos el soplido. Haciéndolo de esta manera, inmediatamente después de salir el contenido con el último soplido, se produjo con toda seguridad el primer sonido, y de este modo se descubrió la vibración de los labios. Quizás fuese el mismo procedimiento que se usa para limpiar la médula del hueso, ya que las trompetas de hueso (incluso de origen humano) todavía se usan hoy en día en alguna parte de nuestro planeta.

La caracola marina más antigua usada como instrumento de viento pudo haber sido de origen asirio derivada de la civilización prearia del Indo.

Es sabido que en la mitología Tritón, hijo del dios Neptuno y de Anfítrite, tocaba la caracola marina. No es nada sorprendente que se hayan encontrado caracolas o conchas similares en el Pacífico Sur, así como en otros muchos lugares marinos, con o sin la añadida pipa de bambú imitando boquillas de metal u otros mecanismos. Sin embargo, su propagación ha sido demostrada por medio de las imitaciones construidas en barro o alabastro halladas en descubrimientos arqueológicos realizados en lugares lejos del mar: interiores de México y Perú.

Una concha marina particularmente interesante, construida con la concha de la *Fasciolaria gigantea*, era usada por los sacerdotes en el México antiguo para invocar la lluvia a los dioses. Podrían establecerse otros paralelos similares en numerosas y primitivas sociedades en todas las partes de nuestro vasto mundo.

El primer dato del que se tiene evidencia sobre la construcción de una trompeta o trompa es el que aparece en una antigua inscripción del héroe sumerio Gilgamés, que data del tercer o cuarto milenio antes de Cristo, en la que se dice que dicho instrumento estaba fabricado de madera. De hecho, la primera trompa se construyó a partir de una rama de árbol ahuecada, la cual poseía una refinada adición colocada al final para obtener una mayor sonoridad.

Los pueblos Kirghis y Kalmuch de Asia todavía usan este sistema. Es también muy probable que los pueblos del interior usaran en primer lugar la vibración de los labios soplando las grandes cañas huecas existentes en las riberas de los ríos, ya que, tal como se relata en una tablilla cuneiforme, la madera que se menciona para construir el tubo del instrumento significa una caña. A este elemental instrumento se le añadiría muy pronto, por medio de la experiencia, un resonador, bien fuese una calabaza seca y ahuecada, una madera o un cuerno que funcionaría como campana. Este tipo de trompeta o trompa existe todavía en el Nalakat abisinio, así como en muchas localidades africanas y asiáticas. Esta manera de producir el sonido debió conocerse en la antigüedad, tal como puede apreciarse observando las boquillas cuidadosamente construidas en metal de los Lur de la edad europea del bronce (aproximadamente, 1500 años antes de Cristo) que fueron descubiertas en Dinamarca, Suecia e Irlanda.

Se conocen varios ejemplares de estos instrumentos hallados en excavaciones realizadas en Escandinavia, pertenecientes a las primeras colonizaciones germánicas.

Curiosamente, estos Lur se agrupaban en pares, uno cerca del otro y se encontraron milagrosamente bien conservados a pesar de haber permanecido hundidos en las aguas pantanosas durante más de 2000 ó 3000 años, por lo que se puede decir que al sacarlos a la luz estaban en perfectas condiciones.

Todos tienen una forma en común similar a una S con un balance perfecto. Los tubos de dos a tres metros de longitud forman un par simétrico a semejanza de los colmillos de un mamut. La calidad de construcción es sorprendente. El tubo es delgado y cónico, formado por varias piezas de bronce que tienen un perfecto acabado. Estas piezas delgadas de bronce están ensambladas por medio de cintas ornamentadas tan hábilmente que parece como si todo el instrumento estuviese moldeado de una sola pieza. La campana es plana y está formada por un disco ornamentado. La boquilla es casi exacta a la de un trombón moderno.

Nos es totalmente desconocido de lo que eran capaces de ejecutar estos instrumentos. Desde el punto de vista musical, tanto el Lur como la Buccina poseían una capacidad considerable; más aún, los Lur gemelos con una unidad tímbrica y una entonación común perfecta. Sin embargo, esto prueba que fueran usados en música a dos voces, sino que simplemente podemos asumir que actuaban al unísono o alternándose uno con otro, produciendo efectos de eco.

La habilidad de esta técnica para poder moldear tubos con paredes tan delgadas en forma cónica desapareció con las emigraciones en masa. Solamente en la Edad Media se inventó de nuevo y se aprendió el sistema aunque con gran dificultad.

Con toda probabilidad, les debemos a estas razas alpinas y nórdicas, establecidas originalmente en las regiones centrales de Asia occidental, tanto la trompa como la trompeta. La idea pasó al continente africano a través de mercaderes del Este del Mediterráneo, y por medio de esta conexión es como se puede explicar que la trompa de metal encontrada en Irlanda se tocara soplando en un lado del tubo, siendo similar en este aspecto al olifán u otras trompas o trompetas construidas con cuernos de animales existentes todavía en África. En este último caso, la abertura construida a un lado del instrumento fue una necesidad, puesto que con las herramientas primitivas el hecho de cortar o taladrar la solidez de un cuerno en la extremidad era bastante difícil. En las trompas fabricadas en metal no era necesario este procedimiento debido a que los artesanos seguían técnicas de diseño arcaico.

No se sabe con certeza hasta qué extremo funcionaron estas trompas primitivas como instrumentos

musicales, o si realmente funcionaron como tales entre estos pueblos. Era creencia común entre las gentes de dichas tribus que el sonido de la trompa espantaba a los malos espíritus. Sin embargo, ya se ha mencionado una aplicación más práctica y verosímil de la misma idea.

Cuentan que los celtas al aproximarse a las playas de Gran Bretaña soplaron sus trompas, que produjeron un sonido terrible y atolondrador que aterrorizó a los romanos.

Como el propósito de esta lectura es tratar sobre la historia y desarrollo de la trompa, habrá que obviar posteriores consideraciones acerca del uso prehistórico del instrumento. Se considerará suficiente seguir con la descripción de sus antecesores, que pueden reclamar legítimamente el haber ido usados como instrumentos musicales.

Quizás sea el Shopar hebreo el cuerno más antiguo existente, todavía en uso en nuestros días. El viejo shopar hebreo es bien conocido a través de lo que narra la Biblia, por su potente sonoridad capaz de romper paredes sin ninguna resistencia o como instrumento ritual.

Un cuerno de morueco (carnero padre) sin boquilla causó no solamente el derrumbamiento de las murallas de Jericó sino que todavía se usa el rito judío de los levitas durante la luna nueva, en solemnes proclamaciones del día de la expiación y en año nuevo. El instrumento es mencionado por primera vez en la Biblia cuando se dice "sonó cuando bajaba el Señor del monte Sinaí".

La embocadura del shopar es de gran dificultad y se pueden producir tres sonidos propiamente, aunque en algunas ocasiones también pueden obtenerse notas más agudas. Son comunes las tonadas cortas y rítmicas con alguna diferencia sin importancia entre judíos, alemanes y portugueses, que datan consecuentemente de su separación.

El shopar es usualmente un cuerno de morueco un tanto aplanado por medio de calor. El cuerno tiene un calibre pequeño, es cilíndrico y se abre en una especie de campana de forma parabólica

Harum Ar-Rashid, conocido por su legendaria virtud, reinó en Bagdad de 786 a 809 como quinto

califa de la dinastía abásida. Se cree que fue él quien le entregó a Carlomagno el cuerno de marfil que se conserva en el tesoro de la catedral de Aquisgrán. Se trata de un colmillo de elefante (de ahí el nombre de olifante) ricamente adornado con grabados y vaciado muy hábilmente. Un olifante similar a muchos de los artículos de lujo que enriquecieron Europa procedentes de Bizancio a partir del siglo X. Su gran valor hizo que solamente la nobleza y las personas de alto rango pudieran usarlos como trompa de caza, y muy pronto llegó a ser un símbolo de exaltación caballeresca medieval. Su pérdida, así como la pérdida de una espada, traían consigo vergüenza y deshonor, lo que se consideraba una desgracia.

Uno de estos olifantes juega un papel importante en la vieja *Chanson de Roland* francesa, la más importante de las épicas caballerescas. Después de su campaña contra los sarracenos por la Península Ibérica en el año 788, Rolando, sobrino y sucesor de Carlomagno, que atravesaba los Pirineos con sus hombres en la retaguardia que cubría el grueso del ejército, sufrió una emboscada lanzada por los árabes y cayó herido de muerte.

El caballero Rolando tocó en su agonía su olifante para pedirle ayuda a su tío Carlomagno que, encontrándose ya profundamente adentrado en Gascuña, oyó la llamada ya que el sonido de este cuerno podía propagarse a una distancia mayor de treinta millas. Las montañas resonaron con el toque de 60.000 trompetas pero cuando llegó Carlomagno al campo de batalla ya era demasiado tarde. Rolando golpeó con su cuerno a un sarraceno y murió volviendo sus vidriosos ojos hacia España.

Leer esta leyenda resulta bastante ameno aunque lo referente a la propagación del sonido no debe tomarse demasiado en serio.

LA TROMPA DE CAZA

La trompa de caza puede ser considerada, con toda propiedad, como el antecesor directo del moderno y satisfecho instrumento que usamos hoy en día. La trompa de caza, así como todo lo que va asociado a ella, fue evolucionando hasta conseguir el desarrollo que tuvo lugar posteriormente, tanto en el instrumento mismo como en su música.

Cuando emergía Europa del período medieval, la caza conoció una enorme actividad social. Incluso hubo reyes que actuaron como huéspedes en cárceles reales estando interesados por la caza tanto o más que por sus otras ocupaciones. Para que la caza se desarrollase eficientemente tuvo que estar ordenada y se compusieron algunas llamadas para identificar a animales como el zorro, el lobo, etc. Luis XIII inventó una llamada para distinguir al zorro, lo que supuso un considerable progreso para la trompa ya que contenía varias notas que no se habían usado hasta el momento. Años después sería Luis XV quien compondría igualmente una fanfarria de caza.

Desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, la caza ha sido el pasatiempo favorito de las gentes pudientes así como de los nobles. La trompa era el instrumento natural por excelencia que servía, en primer lugar, para dar las llamadas que reunía a los cazadores que se encontraban esparcidos por las profundidades del bosque, dándoles las señales adecuadas que indicaban la pista sobre dónde se encontraban las piezas abatidas.

Nos ocuparemos ahora del instrumento que con toda propiedad puede ser considerada como padre de la trompa: la trompa helicoidal del siglo XVI.

Fue en el curso de este siglo cuando la primitiva trompa conoció la primera de las transformaciones que, del estrepitoso concepto de "instrumento satánico", la llevaría a ocupar la posición de una de las voces más poéticas y refinadas en la orquesta sinfónica.

Esta transformación consistió en tomar la larga y arqueada trompa de caza de la época y fabricarla enrollada en círculos más cerrados, o sea, en forma helicoidal. Una vez lograda esta forma compacta, la consecuencia lógica fue el incremento en la longitud del tubo, así como en la potencialidad musical.

En el Museo del Prado de Madrid existen representaciones pictóricas de estas trompas helicoidales en el cuadro de Jan Breughel titulado *Allegoria dell'udito* y en dos acuarelas de Wenzell Hollar.

Una vez hubo evolucionado la trompa en forma de aro, que se colocaba rodeando el cuerpo y que fue eliminando el inconveniente de transportar un instrumento lo suficientemente largo para producir

un gran número de notas, se puso de moda en Europa, excepto en Inglaterra, aun cuando los ejecutantes distaban de ser expertos en la interpretación de fanfarrias.

En Francia la trompa helicoidal era bien conocida bajo el nombre de *Cor à plusieurs tours*. El *Cor à plusieurs tours* de Mersenne tenía seis círculos completos y el pabellón carece de vuelo hacia fuera. Considerando que la longitud del instrumento corresponde a 42 veces el diámetro del pabellón y que dicho diámetro sea de 10 cm, obtenemos una longitud de tubo de 4m 20 cm, lo que nos da una trompa en Mi. Sin embargo, el dibujo es tan tosco que nos es difícil formarnos una idea clara de la longitud que pudieron haber tenido los instrumentos más largos de principios del siglo XVII, aun cuando no se diferenciaban mucho de las trompas helicoidales de 5 m 30 cm que ocasionalmente se fabricaban antes de 1650.

Alrededor de 1660 se consiguió un gran avance en la manufactura del metal que permitió construir un tubo más delgado. Esto hizo posible la fabricación de trompas con dos y dos vueltas y media de tubo, así como con un diámetro mayor. Este tipo mayor y más eficiente de *Cor de Chasse* fue desarrollado en los talleres de Raoux y Cretien, en París, partiendo del modelo de una trompa de una vuelta de tubo ilustrada por Mersenne.

Dicho instrumento poseía una mayor sonoridad que sus predecesores. Su mayor longitud y estrechez de tubo permitió extender el registro del instrumento del segundo armónico hasta la parte diatónica de la serie de armónicos. Las primeras trompas de caza o de señal, que producían solamente un sonido en ritmos diferentes para lanzar sus señales, ahora se podían reemplazar por un instrumento superior, lo que facilitaba la ejecución de fanfarrias. Fue este instrumento el que fascinó al conde von Sporck.

Este aristócrata realizaba un *Grand Tour* por distintas cortes europeas y visitó la refinada corte francesa de Luis XIV en 1680-82. En París estuvo muy apegado a la vida musical, a la ópera y, como es natural, a la caza. Fue tal el grado de fascinación que en él ejercieron las fanfarrias que fundó la orden de caza de San Huberto. Estas fanfarrias ya contaban con un alto nivel de ejecución en las cacerías reales que se celebraban por todo el territorio de Francia.

Cuando tuvo que abandonar la corte francesa no lo hizo sin ordenar antes a dos de sus sirvientes que permanecieran en Versalles el tiempo necesario para aprender el arte de tocarlas. Éstos fueron Wenzel Sweda y Peter Rölling que demostraron ser alumnos excelentes y, ya en su patria, fueron maestros y verdaderos artífices de las bases trompísticas y sus directrices las seguirían Anton Hampel y más tarde Punto.

El conde von Sporck se llevó consigo de regreso a Bohemia varias ejemplares de estas trompas, y de esta forma introdujo la trompa en su país. Tales ejemplares fueron copiados por fabricantes de Nuremberg, así como por otros fabricantes alemanes.

Más tarde el conde von Sporck heredó las propiedades correspondientes de su familia y en 1691 llegó a ser gobernador de Bohemia. Fue protector de las artes, introdujo la ópera italiana en bohemia y fundó su propia orquesta. Como director y maestro privado empleó a Tobías Seemann, quien compuso además numerosas fanfarrias de caza. No obstante, fue el marqués de Dampierre, maestro de caza de Luis XV, quien llevó la música de caza a su cumbre e influyó en el mundo musical de su época a través de toda Europa.

La tonalidad fundamental de la trompa de caza es la de Re y en algunos la de Mib. Las fanfarrias para 2, 3, 4, 5 y 6 trompas han surgido en gran número, siendo muchas de ellas obras de gran belleza y bien apropiadas al carácter del instrumento.

Las fanfarrias de trompa indican durante la caza los diferentes episodios de la persecución de las piezas: el lanzamiento, la buena marcha, la visibilidad, el cambio de bosque, la desgracia, el tumulto, el halali, la entrega de trofeos, etc.

(El conferenciante interpreta una fanfarria de caza)

A pesar de la rudeza del sonido de la trompa de caza, cuando nos llega desde lejos, mezclándose con el ruido del viento pasando entre los ramajes de los árboles, produce una sonoridad melancólica que armoniza con la majestuosidad imponente de los grandes bosques.

No quiero dejar de mencionar la extraordinaria fanfarria para cuatro trompas que escribió G. Rossini

en 1828 durante unas vacaciones veraniegas en Compiègne, dedicada a su anfitrión, M. Schinkler, y que ha llegado a ser muy popular.

A continuación, y antes de tratar la influencia que ejerció tanto la trompa de caza como su música en los compositores de la época, así como el ingreso de la trompa de caza en la orquesta, examinaremos el punto que define la trompa, haciendo una distinción cuidadosa entre ésta y la trompeta.

Prácticamente todos los tipos de instrumentos considerados hasta aquí tienen lo que se conoce como tubo cónico, es decir, si el tubo se estirase longitudinalmente, resultaría un cono alargado. La única excepción la constituye la Buccina romana, que pertenece realmente a la familia de la trompeta, ya que la mayor parte de su tubo era cilíndrico.

La diferencia entre la trompa y la trompeta se podría reunir bajo tres encabezamientos principales:

1. - El tubo de la trompa es cónico en su totalidad, mientras que el de la trompeta es cilíndrico. Sin embargo, en cada caso esto es cierto sólo en teoría. En la trompa moderna (por ejemplo), tanto los tubos que componen las bombas de los pistones como los de las bombas de afinación tienen que ser necesariamente cilíndricos. En la trompeta aproximadamente dos terceras partes del tubo es cilíndrico. Esta importante parte de tubo cilíndrico parece ser lo que causa la diferencia en la distribución de los armónicos presentes en el sonido, y lo que contribuye a dale un mayor perfil.

2. - La trompa en Fa contiene aproximadamente el doble de tubería que la moderna trompeta en Fa grave. Esta diferencia en la longitud del tubo es quizás lo de menor importancia de las tres diferencias principales en lo que respecta a la claridad del sonido. La mayor longitud de tubo lleva a la trompa a producir un sonido más velado así como a responder con menos espontaneidad.

3. - Quizás el factor más importante y que contribuye mayormente a producir la diferencia de sonido entre la trompa y la trompeta recaiga sobre la construcción de la boquilla. En general, la boquilla de la trompeta es moldeada como una taza aunque se usan varios tipos diferentes. Parece que cuando

menos profunda es la boquilla, más estridente resulta el sonido, aunque facilita la producción de las notas agudas.

Si es verdad que la boquilla en forma de cazuelita facilitaba la producción de las notas agudas, al mismo tiempo resultaban delgadas y de pobre calidad. De otro lado, la boquilla moldeada como un embudo usada en la trompa producía el efecto opuesto. Las paredes laterales de esta boquilla se juntan con la abertura del fondo en un ángulo gentil, mientras que la boquilla de la trompeta se junta con éste en uno bastante más pronunciado y abrupto, y este mismo hecho es en gran manera responsable de la diferencia en la calidad del sonido.

Parece ser que la vibración colocada en las cámaras de aire producida por los labios causa una especie de reverberación. Las ondas son reflejadas hacia atrás y hacia delante antes de que las pulsaciones salgan de la boquilla al instrumento. Si en la boquilla poco profunda de la trompeta existe poca oportunidad para que esto ocurra, sin embargo hay una tendencia a que se acentúen los armónicos agudos dándole un sonido más fuerte y penetrante. El largo tubo de asiento, que es peculiar de la boquilla de la trompeta, cobra mucha importancia en la característica de la calidad del sonido, pues enfatiza ese sonido que es inherente al instrumento.

Mientras estas tres diferencias capitales entre los dos instrumentos son aceptadas generalmente, otros factores no reconocidos comúnmente merecen también cierta consideración. La campana de la trompa es grande en proporción con el calibre del tubo. Esta gran campana, en combinación con su forma usual, actúa como un estabilizador sobre el sonido. Ello mitiga la indebida prominencia de los armónicos agudos y acentúa por el contrario los bajos. La campana más pequeña de la trompeta actúa desde luego de manera opuesta.

LOS DESCUBRIMIENTOS DE HAMPPEL

Cuando la trompa, procedente de Francia, fue introducida en Bohemia en 1680 por el conde von Sporck se le llamó *Waldhorn*. En 1711 había dos de estos instrumentos en la Orquesta del Teatro Real de Dresde. Parece ser que se desenvolvía mejor aquí que en cualquier otro lugar ya que escritores de la

época aseguraban que el *Waldhorn* tenía mucha demanda. Se sabe que fue introducida en la Orquesta de la Ópera Imperial de Viena durante el período 1712-1740, y que aparentemente sufrió algunos lapsus, ya que existió una gran oposición a su uso entre los grupos formados por instrumentos que poseían un sonido más refinado.

No debemos olvidar que todas estas críticas no se hacían sin razón. No hay ninguna duda de que estas trompas eran insufriblemente rudas y bastas, en parte por la deficiente formación musical de quienes las tocaban y en mayor grado y en mayor grado por la manera en que se sostenían. En las orquestas francesas se tocaban enfocando la campana hacia arriba o por lo menos a la altura de la cabeza del ejecutante, por lo que no era nada sorprendente que el sonido no fuese aceptado. Si el trompista moderno se viera obligado a tocar de esta forma, el instrumento no disfrutaría por mucho tiempo del buen nombre que posee, ya que nada puede ser tan molesto como un sonido rudo, metálico, que ni siquiera es partícipe del brillante sonido de la trompeta.

Esta costumbre de enfocar el pabellón hacia arriba siguió usándose en Inglaterra durante mucho tiempo, aún en 1783, como lo muestra una vieja pintura en la que unos trompistas tocaban de esta manera durante la celebración de Händel.

Los alemanes y los austríacos, sintiendo sutilmente este efecto, no solamente en sus propios países sino también fuera de ellos, emprendieron la misión de encontrar un remedio al problema. Para mitigar alguna de estas rudezas, las campanas se inclinaron hacia abajo, con lo que se adelantó un paso en la correcta dirección, ya que no solamente mejoró la inmediata situación, sino que llevó instrumentalmente a otros desarrollos.

Previamente a este experimento, existía la costumbre entre oboistas, para tratar de endulzar el ronco sonido del instrumento, de introducir una bola de algodón o lana en la campana globular del oboe. Esta práctica obtuvo cierto grado de éxito y se trató de aplicar con el mismo resultado en la trompa. Hampel, un trompista al servicio de la Orquesta de la Corte de Dresde, experimentó este procedimiento alrededor de 1760.

El período comprendido entre la mitad del siglo XVIII y mediados del XIX se correspondió por

entero con el desarrollo de la técnica de la trompa de mano que obtuvo una mayor difusión y se hizo indispensable en la orquesta sinfónica. Ésta es la época de mayor apogeo del trompista más virtuoso que permanecería en boga algo más de cincuenta años.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, gracias al impulso que le imprimió el conde von Sporck, los recursos artísticos de la trompa habían sido investigados y desarrollados en Bohemia y Sajonia, siendo el punto culminante el descubrimiento (cerca de la mitad del siglo) de que colocando la mano dentro del pabellón, manteniéndola allí y usándola como obturador que se abre o cierra –según puedan dictarlo las circunstancias–, era posible producir cierto número de notas extrañas a las series armónicas de referencia. Al mismo tiempo, la presencia misma de la mano en el pabellón mitigaba las asperezas del sonido, que mejoraba y se hacía más sutil su calidad.

DEMOSTRACIÓN DE LA TÉCNICA DEL TAPADO

Según se ha asumido, este nuevo uso de la mano en el pabellón fue “inventado” por Anton Joseh Hampel, segundo trompa de la famosa orquesta del rey de Polonia en Dresde.

Lo que parece más probable es que Hampel difundió y codificó una técnica de la cual al menos algo debe haberse conocido desde mucho antes aun cuando hubiera sido usada muy poco en lo que a trompeta se refiere. De hecho, no es remoto que ciertos ejecutantes de trompeta que usaban la llamada trompeta italiana (circular) como por ejemplo Gottfried Reiche, principal trompetista de Bach en Leipzig, pusieran los dedos en el pabellón del instrumento a fin de mejorar la afinación del 11°, 12° y 13° armónicos. Pese a que hay muy poca evidencia al respecto, la hipótesis parece confirmarse.

Aunque pueda parecer exagerado acreditar a Hampel la invención de los sonidos tapados, no existe la menor duda de que él puso orden en el caos existente, con tan buen éxito que el resultado de sus esfuerzos fue aceptado en el mudo musical de entonces. La evidencia la obtenemos cuando observamos la maestría de solistas virtuosos, casi todos ellos

de origen bohemio o sajón, que fueron apreciados en los escenarios de concierto desde el año 1760 en adelante.

Citaré solamente a Giovanni Punto, la figura más representativa de la trompa de mano. Nació en Zehurice, cerca de Czaslau en bohemia. Su verdadero nombre era Jan Václav Stich. Desde pequeño mostró un gran talento para la música, se le envió a estudiar con Matiegka en Praga, luego con Schindler en Mannheim y finalmente con Hampel y Haudek en Dresde. Decidió entonces escapar de la tutela del conde von Thurn a quien debí servir. Éste mandó emisarios en su persecución con la orden de que en caso de que no pudiesen capturarlo le rompiesen por lo menos los dientes delanteros para que no pudiese tocar la trompa. Stich consiguió escapar e italianizó su nombre como Giovanni Punto, y se dedicó a dar giras por Europa.

Entre 1768 y 1781 parece que visitó Alemania, Hungría, Italia, Inglaterra y Francia. En 1778 conoció a Mozart quien, impresionado por su virtuosismo, compuso la *Sinfonía Concertante en Mi mayor K. 297B*, concebida para que fuese ejecutada por Wendling (flauta), Ramm (oboe), Punto (trompa) y Ritter (fagot).

Alrededor de 1770 Raoux le fabricó una trompa de plata y a partir de esa fecha comenzó a cosechar éxitos en todos los lugares donde se presentaba.

Luego de visitar Munich, donde dio un concierto en 1799, se dirigió a Viena. Allí conoció a Beethoven, quien escribió para él la conocida *Sonata op. 17*, que estrenaron juntos en abril de 1800. Al año siguiente regresó a Bohemia por primera vez en 22 años, y ofreció un gran concierto en Praga que obtuvo los mejores elogios de la crítica. A su muerte el 16 de febrero de 1803, se le ofrecieron unos suntuosos funerales y se ejecutó el *Réquiem* de Mozart ante su fosa. En ésta se encuentra grabada la siguiente inscripción:

Omne tulit punctum Punto, qui Musa Bohema ut plausit vivo, sic, moriente gemit.

Punto recibió todos los aplausos. Si la musa Bohemia le aplaudió en vida, igualmente le aplaudió en su muerte.

HISTORIA Y DESARROLLO DE LOS PISTONES

Hace ya más de 150 años que la trompa se convirtió en un instrumento completamente cromático por medio de la aplicación del mecanismo de los pistones, sin tener ya que obstruir el trompista el pabellón con la mano. El resultado de esta invención se consiguió por el anhelo existente entre los trompistas de poder cambiar instantáneamente la tonalidad sin tener que efectuar cambios de instrumentos, tudeles, etc.

Este mecanismo permitía alargar el tubo del instrumento o acortarlo en el caso del sistema francés de pistones ascendentes. Sin embargo, no es tarea fácil realizar un estudio sobre la materia debido a la violación de patentes realizada al respecto entre diferentes países. Algunas fueron obtenidas por medio de arreglos entre empresas, aunque la parte más difícil de la investigación es la que se refiere a los artesanos que trabajaron solitariamente en sus propios talleres produciendo quizás más de una pieza maestra, que probablemente fue robada por empresas mayores.

Para evitar detalles innecesarios en este terreno, consideraremos solamente los descubrimientos que han disfrutado o conocido cierto grado de éxito.

El primer intento de fabricar una trompa cromática por medio de un sistema mecánico parece ser que fue el que realizó el bohemio Kölbl, quien inventó, aproximadamente hacia 1760, un instrumento al que llamó *Amor-Schall*. No existe, lamentablemente, información precisa sobre este instrumento, aunque se trataba de una trompa que contenía dos llaves de cierre colocadas en el tubo cerca de la campana de manera que subía el sonido un semitono y la otra un tono completo. Sobre la campana misma había una especie de bote de pimienta para amortiguar en lo posible la disparidad de colorido entre los sonidos producidos por la trompa en sí y los producidos por medio de dichas llaves.

Ésta no fue desde luego la primera vez que se usaron llaves para tapar aberturas en instrumentos de viento, ya que se habían usado hacía más de siglo y medio en los *Cornetti*.

Otro de los primeros intentos (y bastante original por cierto) de alargar la longitud del tubo del

instrumento instantáneamente fue el que realizó el irlandés Charles Claget en 1788, año en que patentó su trompeta y trompa cromática. Este experimento era en realidad un mecanismo que permitía la unión de dos instrumentos (una trompa en Re y una en Mib) de manera que el mismo tudel y boquilla podía aplicarse al mismo tiempo en ambos instrumentos. Aseguraba el inventor que este sistema era capaz de producir una escala completamente cromática, aunque no explicaba la forma en que se obtenía dicho resultado. De hecho, no podía realizarse en todas las partes del instrumento sin recurrir al uso del tapado.

Algunas personas se inclinaron a concederle gran importancia a esta invención, pero no existe prueba alguna que nos demuestre que llegase a ser algo más que un instrumento interesante.

Después de haber tratado las aportaciones de Kölbl y Claget, llegamos a la propia invención de los pistones. Según los documentos existentes, la historia comienza con una carta que Heinrich Stölzel, músico principal de cámara de Anhalt en Pless (Silesia), le mandó el 6 de diciembre de 1814 al rey Federico Guillermo III de Prusia.

Muy ilustre, rey muy poderoso, muy bondadoso señor y majestad: la trompa, instrumento al que he consagrado mi vida, es aún defectuoso en lo que respecta a la igualdad sonora de sus notas y a la imposibilidad de producirlas con la misma fuerza y pureza. Este hecho me ha creado una gran impaciencia, y me he decidido a llevar a cabo ciertos experimentos que podrían aliviar el problema. En un principio constituyeron un fracaso tras otro, pero finalmente fui recompensado por todos mis problemas y sufrimientos anteriores satisfaciendo mis anhelos sobre el instrumento. Mi trompa puede producir todas las notas, desde la más grave a la más aguda, con la misma igualdad sonora y fuerza de sonido sin tener que recurrir a la introducción de la mano en el interior de la campana. El mecanismo de mi invención es de la mayor simpleza, pudiendo usarse fácil y rápidamente por cualquier trompista que se lo proponga, que se familiarizaría con él en unos cuantos días.

Este mecanismo evita el superfluo uso y acarreo de los diferentes tornillos y permite que el artista sea capaz de producir todas las notas sin perder ninguno de los sonidos del instrumento. Este mecanismo se puede aplicar igualmente a la trompeta y también a

los fliscornos. En el caso de la trompeta, cuyo registro total es de trece notas, puede recibir por medio de mi invención veinticuatro notas adicionales, que suenan tan bellas y puras como las trece originales, lo que permite además que los compositores dejen de escribir de una forma anticuada y puedan usar ahora cuantas tonalidades diferentes deseen. Yo no creo que exagere cuando digo y prometo a su majestad que por medio de estos instrumentos puede crearse una música que asombrara al mundo. Yo me ofrezco a realizar cualquier prueba y tengo la seguridad de que me asistirá su majestad, después de haber examinado mi trabajo, en futuras investigaciones en este terreno por la gran importancia que representa para el mundo musical, quedando yo anticipadamente feliz y agradecido. No deseo otra cosa más que poder mostrar mis instrumentos a los pies de su majestad, lo cual me daría la esperanza y confianza en mí mismo. Finalmente, sugeriría la introducción de estos instrumentos en las bandas militares, y así su majestad me premiaría por el valor de mi trabajo.

*Permanezco su más humilde siervo: Stölzel.
Pless, 6 de diciembre de 1814.*

Después de escribir esta carta, ya en el año 1814 la trompa de Stölzel se encontraba a la venta.

También se le atribuye a Friedrich Blühmel la invención de los pistones, pues obtuvo junto con Stölzel una patente por un periodo de diez años por la invención de unos pistones en Berlín en 1818.

Parece ser que Blühmel reclamó ser el inventor original de los pistones, pero esto no es cierto ya que, según Rode (*Neue Berliner Musikzeitung*, 1860), no fue sino hasta 1817 cuando le vendió a Stölzel una trompa de pistones.

La válvula rotatoria o cilindro fue inventada por el profesor Joseph Kail de Praga, de quien se dice que era un buen bebedor de cerveza. Ocurrió que encontrándose en la cantina bebiendo, observó como giraba la palanca del grifo cuando el camarero llenaba los vasos y esto le dio la idea del sistema rotatorio. El pistón con el sistema rotatorio (cilindro) hizo su aparición por primera vez aproximadamente en 1832. Este invento del profesor Kail fue fabricado por Joseph Riedl de Viena y recibió un real privilegio por su *Rad-Maschine* (mecanismo de rueda). El émbolo y su envoltura todavía se siguen usando.

Este mecanismo consiste en un émbolo de metal o plata alemana perforado en dos corredores paralelos colocados en una camisa de metal con cuatro corrientes de aire, dos principales y dos subsidiarias. Cuando la palanca está en posición elevada, existe una corriente de aire ininterrumpida desde el tudel a la campana; cuando se baja la espátula, el rotor da un cuarto de vuelta, siendo dirigida la corriente de aire a través de la curva del pistón antes de regresar a la corriente principal que va hacia la campana.

Hoy en día el cilindro ha sustituido completamente al pistón, por lo menos en lo que respecta a la trompa, y a todos los fabricantes de este instrumento lo utilizan. Solamente resta mencionar que con este sistema y la mejora de la acción por medio de un hilo, el funcionamiento resulta muy efectivo, silencioso y flexible, siendo aceptada por todos. La introducción de la acción por medio de un hilo la presentó al mercado por primera vez la Schreiber Cornet Manufacturing Company de Nueva York y fue patentada en 1866.

El hecho de que la trompa de pistones esté normalmente construida de manera que son manipulados por la mano izquierda se debe a que el propósito original era exclusivamente para proporcionar un cambio de tonillo rápido, siendo la mano derecha requeridas para efectuar su función normal en la campana.

Cualquiera que sea el principio mecánico de los pistones, el efecto final es el mismo: alargan o acortan

la longitud fundamental del tubo del instrumento y alteran los armónicos resultantes.

Para concluir, podemos decir que la invención de los cilindros ha sido el gran y último desarrollo de la trompa, pues posteriormente la única evolución ha consistido en ir acortando su tubo.

(Ejecución de la fanfarria de caza *Le Rendez-Vous de chasse*, de Gioacchino Rossini.)

A cargo de los profesores:

Joaquín Marco García

Enrique Rodilla Navarro

Jesús Esteban Medina

Herminia Ripio Martínez

José Francisco Fortea Balaguer

Juan Carlos Campos Peiró

Damián Tarín

Alejandro Cervera (los cuatro últimos trompistas son miembros del Dennis Brain Quartet).

¡Muchas gracias!

PERSPECTIVA Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE*

JOSÉ GARNERÍA

Académico Correspondiente

Excelentísimo Sr. Presidente de la Academia, D. Salvador Aldana,
Ilustrísima Sra. Teniente de Alcalde Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Valencia, Doña María José Alcón

Ilustrísima Sra. Subsecretaria de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana, Doña Consuelo Ciscar,
Excelentísimo Sr. Académico de Honor, D. Vicente Aguilera Cerni,
Ilustrísimos Señores Académicos,
Señoras y Señores, amigos todos.

Debo agradecer, antes que nada, a quienes en su momento han promovido y aceptado la propuesta de mi nombramiento como Miembro Correspondiente de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En especial al escultor y Académico de Número, el Ilustrísimo Sr. D. José Esteve Edo, discípulo en París de Ossip Zadkine, e iniciador del proceso que hoy culmina en este acto.

A todos los Académicos, con el Presidente a la cabeza, quiero agradecerles tan alta distinción a la vez que me pongo a la plena disposición de esta Institución y de sus Miembros con el deseo de colaborar en todo aquello que me soliciten y con la satisfacción por poder hacerlo.

He escogido para este acto, un tema, la crítica de arte, por haber dedicado a esta tarea la mayor parte de mi tiempo desde hace más de treinta años, cuando aún estaba en la Universidad. Entonces, en Valencia, éramos muy pocos los que trabajábamos en la crítica. Personalmente tuve la suerte de encontrarme desde un primer momento con quien ha sido mi padre espiritual, el Crítico de Arte Vicente Aguilera Cerni, a quien me siento unido desde entonces. Ello me permitió la práctica de la crítica en revistas nacionales e internacionales, antes que en mi propia

ciudad, tarea que en la actualidad está invertida y que me permite estar más en contacto con todo lo que aquí sucede, aunque siempre mi preocupación se ha situado en el arte valenciano.

Para establecer la "*Perspectiva y función de la crítica de arte*", pienso que deberíamos volver a definir su papel, reflexionando sobre su propia identidad; aunque para ello sea necesaria la autocrítica. Filiberto Menna, con la publicación de "*Crítica de la Crítica*", ya presentó una reflexión para aquellos que están en el campo de las selecciones artísticas y de los juicios de valor, pero creo que en esta perspectiva de la crítica de arte conviene acercarnos a su inicio, a los antecedentes de la actual crítica.

Encontramos los primeros escritos sobre arte en la antigüedad griega, mediante biografías de artistas, tratados técnicos, o guías artísticas... referenciadas en la obra de Plinio el Viejo. Se empieza a dar

* Discurso leído por el autor en el acto de recepción pública como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos celebrado el día 28 de mayo de 2002.

importancia a la figura del artista, y también se exige un fundamento teórico a su acción. Son tratados que pretenden encuadrar diversos aspectos del arte, como en Leonardo da Vinci, tratados de perspectiva a través de Piero della Francesca, o tratados de arquitectura en el caso de Vitrubio.

Más cercanos en el tiempo y en el ámbito de la Academia de Francia, a través de las exposiciones periódicas que realizó a partir de 1713, toma forma la crítica de arte en sentido específico: las reseñas de las exposiciones de estos salones, crean la figura del crítico especializado, del experto que formula juicios de valor sobre las obras contemporáneas, ejerciendo la función de mediador entre artista y público. Algo que en el siglo XIX, con la ampliación del mercado artístico, la multiplicación de las exposiciones y el nacimiento de una prensa especializada, llega a ofrecer un campo cada vez más dilatado para la intervención de los críticos.



CLAUDE MONET: La emblemática exposición impresionista de 1874, rechazada por la crítica oficial, se realizó en un espacio alternativo al académico.

Hay también quien considera que la crítica de arte nace tras la publicación en 1750, del primer volumen de la *"Aesthetica"* de Alexander Gottlieb Baumgarten. Se produce, por tanto, una profunda dicotomía entre la actuación del historiador, que se ocupa de las obras de arte del pasado, y la del crítico de arte contemporáneo. No en balde los movimientos de vanguardia entre el siglo XIX y XX son apoyados por literatos y poetas como Baudelaire, Apollinaire, o André Breton.

Por otra parte, el crítico alemán Peter Bürger, autor de *"Teoría de la Vanguardia"* establece su principal argumento en que la crítica vanguardista del arte burgués depende del desarrollo de este arte, en concepto de tres estadios dentro de su historia. El primero, que data de finales del siglo XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclama como ideal la autonomía del arte. El segundo, de finales del siglo XIX, cuando esta autonomía se convierte en el mismo asunto del arte, es decir, en arte que aspira no sólo a la forma abstracta, sino a un distanciamiento estético del mundo. El tercer estadio, en fin, se sitúa a comienzos del siglo XX, cuando este distanciamiento estético es atacado por la vanguardia histórica.

Existen múltiples definiciones respecto a lo que se entiende por crítica de arte. En sentido estricto, crítica de arte es la formulación de un juicio de valor sobre productos artísticos, mientras que si se contempla en sentido amplio, entran en su ámbito todos aquellos escritos, de tipología bastante variada, que se ocupan del arte y de los artistas.

En la mano del crítico está el determinar lo que es bueno, lo que es válido, frente a lo que se rechaza. Sin embargo, si ello no se realiza con una total independencia de criterios, procurando ser más objetivos que subjetivos, caeremos finalmente en los condicionamientos del mercado y por tanto en las modas, sean estas buenas o malas.

Es así como nos planteamos la función de la crítica de arte, dando paso a la idea de que el crítico es la persona que debe facilitar la realidad del arte, a las personas que son sus destinatarios. Por ello uno debe hacerse comprensible y fácil de entender. Su tarea, nuestra tarea, es lograr que la obra actúe como instrumento mediante el que el hombre de la calle llegue a entender con mayor claridad el mundo que nos rodea. De hecho la obra de arte sólo es válida si va destinada a favorecer la integración del hombre con su entorno; de la misma forma, la crítica de arte alcanza su justificación cuando colabora a este tipo de tareas.

En 1967, el escritor mejicano Octavio Paz decía que *"la misión de la crítica no es inventar obras, sino ponerlas en relación, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una."* Y, aunque en ocasiones establezcamos diferencias entre crítico de arte y analista de arte, no

es menos cierto que sin recurrir al análisis, no existe la crítica.

Ser crítico requiere poseer conocimientos suficientes para valorar la calidad de la obra y demostrarlo, en consecuencia nos debemos esforzar en hacer verdadera crítica, explicando al público lo que pensamos, decirles lo que es bueno y lo que es malo. De ahí la importancia de la cualificación del Crítico de Arte, de su profesionalidad, de tener clara su función social.

A lo largo de muchos debates se ha puesto de manifiesto la dificultad de definir con objetividad el estatuto, teórico y funcional, del crítico de arte, ya que su campo, y los enfoques metodológicos con que es abordado, son tan amplios que dificultan cualquier intento de definición de un modelo único de crítico y de crítica. No es la intuición la que debe trabajar ante la presencia de una obra de arte; si así se entendiera, sería diletante, sin criterio alguno e incapaz de orientar respecto al gusto, amén de no contribuir en absoluto a la cultura.

Tampoco el crítico debe depender del mercado, ya que reduciría su campo de interés llegando a ser tan sólo un informador del propio mercado y anunciador de mercancías. Hay que permanecer independiente, sin subordinación a intereses mercantiles ni de cualquier otra índole.

En el I Congreso de la AECA (Asociación Española de Críticos de Arte), y con motivo de una mesa redonda, se llegó a la siguiente definición:

"La pluralidad de tareas de la crítica, así como los diversos niveles y espacios de su ejercicio, implican la existencia de no una sino varias figuras del crítico, pero todas ellas deben poseer un mismo principio de base: un cualificado y solvente dominio del campo cultural específico de su ejercicio crítico". Indudablemente esto resulta bastante ambiguo, aunque queda claro que es exigible en nosotros mismos una formación cultural sólida en el campo específico del arte, así como un dominio seguro del medio a través del que ejercemos la crítica.

Queda por tanto, descartada la vinculación entre actividad artística y actividad mercantil, ya que con ello, casi siempre, se llega a confundir crítica con publicidad, actuando de encubridores y estando

subordinados a intereses mercantiles. Hay que procurar por tanto, no vernos convertidos en una especie de publicistas, de todo aquello que el mercado del arte nos brinda.

Como muy bien nos explicó Aguilera Cerni, *"El crítico de arte es un personaje que participa tanto de los problemas culturales en general como de los artísticos en particular. Practica la crítica de arte, una actividad humana que estudia, capta, explica e investiga, no sólo el significado profundo de determinadas actividades humanas, sino su condición de datos para entender el mundo en que vivimos. Puede ir, pues, desde la pura catalogación o la descripción, hasta las zonas más arriesgadas del interpretar, el conocer y el comprometerse. Además, como cualquier otra actividad potencialmente artística, tiene también la posibilidad de ser un arte"*.



TRISTAN TZARA: Los escritos de los dadaístas sobre el arte se convirtieron en obra de arte.

En primer lugar, hay que tener en cuenta, de forma clara, cuál es nuestra función social. El crítico produce para el consumidor, el lector, y debe ser consciente de ello. Tampoco debemos escribir para nosotros mismos, logrando ser ininteligibles, sino preocuparnos de una actualización constante de nuestros conocimientos en torno a las innovaciones artísticas y situarnos en el lugar del receptor y eventual consumidor, con la intención de que tenga cierta repercusión.

Ya el crítico americano Hal Foster nos dice que *"la dificultad del arte contemporáneo exige que el crítico*

sea cada vez más transparente, y pasa todo lo contrario, se vuelve más difícil y opaco”.

Tenemos que realizar, por tanto, una crítica interdependiente, llegando incluso a la autocritica, y tener en cuenta que firmamos nuestras aseveraciones, y ello, en el tiempo, significa un elemento referencial de prestigio y de peso, sea este positivo o negativo.

Quisiera recordar las palabras del crítico de arte argentino Jorge Glusberg cuando dice:

“El crítico es un verdadero operador comunicacional y semántico de las obras, por cuyo intermedio se cumplen distintas clases de funciones:

1. Se evalúa la obra.

2. Se informa acerca de los nuevos acontecimientos artísticos.

Y 3. Se prolonga la acción de los museos que, de otra manera, quedarían limitados a un radio restringido de adeptos permanentes sin cumplir con una verdadera función social”.

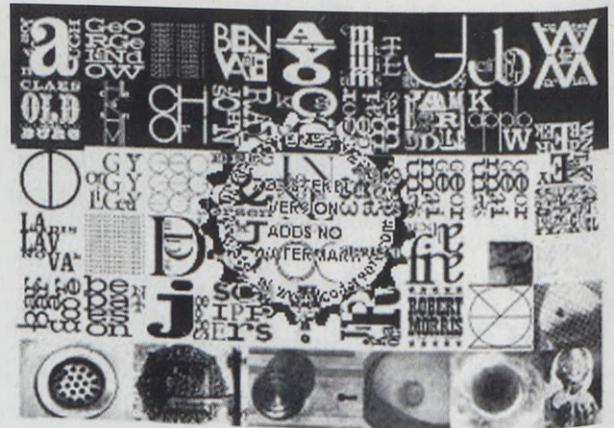
Es cierto, la función del crítico de arte no es única. Pero en gran medida, la comunicación y relación del crítico de arte con la sociedad y el individuo como receptor, lo relacionan, a menudo, con la organización de muestras y con el engranaje de ese circuito cuyo destino es el público.

En 1956 Vicente Aguilera Cerní consideraba que el oficio de crítico había caído en desprestigio, al “...estar situado entre el público (personaje teóricamente pasivo) y el artista (factor supuestamente activo)”... con lo que “se ve en constante peligro de hibridez infecunda si se deja llevar por las solicitudes de esos dos grupos que, lícitamente, desean verse atendidos. Dedicarse con preferencia al público, que pide explicaciones y síntesis claras, presupone el riesgo de la vulgarización de brocha gorda; atender al artista significa colocarse en una posición de segundo grado”. Como vemos, tras casi medio siglo después, algo ha cambiado, pero Aguilera Cerní podría seguir suscribiendo estas frases.

La crítica de arte española no está, en calidad de interés, al nivel de calidad de nuestro arte. Esta es una realidad y una crítica a nosotros mismos, a no

vivir en el siglo de la información, de la interdisciplinariedad y de la comunicación entre pueblos y culturas. Nuestra proyección viene condicionada por nosotros mismos, depende de lo que podamos movernos, nacional o internacionalmente y de los espacios que tengamos en medios de comunicación, así como de los contactos y amistades con otros críticos extranjeros, galeristas, artistas y gente relacionada directamente con el arte. Mayor será la proyección del crítico de arte cuanto mayor sea su poder de comunicación, su poder de convencimiento y su constatación de honradez y profesionalidad.

Por suerte todo ha ido cambiando, evolucionando y ahora tenemos más información. De finales de los 60 y principios de los 70 en que comencé en esta labor crítica, hemos pasado de surtirnos de información recogida en viajes al extranjero, a encontrarnos con profusión de catálogos y libros y la posibilidad de obtener información a través de la Red.



FLUXUS: El desarrollo tecnológico favoreció la interrelación entre disciplinas.

Un tema importante, a tener en cuenta, es el de las relaciones que la crítica de arte tiene con otras disciplinas; en cuanto al lenguaje, en cuanto a la historia del arte, en cuanto a la filosofía y en cuanto a la estética, sin olvidar la relación existente entre crítica de arte y lingüística: es decir, la relación con la semiótica.

La crítica de arte es, por lógica, anterior al discurso estético e históricamente posterior a él. Así es como surge la relación entre crítica y estética. En la

actualidad, la crítica puede tener el apoyo de la filosofía, la estilística, la retórica, la sociología, la psicología del arte, la semiótica, la lingüística y en general de la totalidad de las ciencias humanas al servicio de la comprensión rigurosa del hecho artístico, como indiqué. Francastel o Panosky son ejemplos que han respondido a un esquema de acción teórico y crítico pluridisciplinar.

En el Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo, que se celebró en Madrid en junio de 1983, se apuntaba como *conclusión* "la necesidad de que la semiótica sea utilizada como instrumento crítico de interpretación de la realidad y que sus investigaciones se centren en los aspectos pragmáticos de la comunicación o proceso de transmisión de mensajes culturales por cualquier medio".

Muchos son los críticos, entre los que me encuentro, que durante algún tiempo se han expresado dentro de esta terminología; hoy ya son menos, parece que ha pasado de moda. Además, si debemos comunicar, lo tenemos que hacer con claridad, no mediante vericuetos lingüísticos. Personalmente, el tiempo me ha hecho ir quitando lo superfluo, aún permitiendo realizar una segunda lectura en algunos textos escritos. Es lo que denominamos como "escribir entre líneas".

Hoy, y entre otras posibilidades, se acostumbra a llamar críticos de arte a aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones, e historiadores del arte a los que escriben de arte antiguo. Por ello, y como decía Lionello Venturi en su "Historia de la Crítica de Arte".

"...¿cómo podría comprender un crítico una obra de arte sin enmarcarla dentro de la actividad general de su autor, sin ponerla en relación con las demás obras de tendencia afín u opuesta y, en suma, sin hacer su historia? Concluamos: un crítico que juzga una obra de arte sin hacer su historia juzga sin comprender".

Abundando en ello vemos que la identidad entre crítica e historia de arte ya la teorizó Benedetto Croce, crítico, historiador y filósofo italiano, fundador en 1903 de la revista "La Crítica", al indicar que:

"La crítica de arte parece enredarse en antinomias, semejantes a las que ya Immanuel Kant tuvo que

formular. Por un lado, la tesis: "Una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen"; seguida de su perfecta demostración que, "si no se hiciera de este modo, una obra de arte se convertiría en algo desarraigado del conjunto histórico al que pertenece y perdería su verdadero significado". A cuya tesis se contraponen, con igual fuerza, la antítesis: "Una obra de arte no puede ser comprendida ni juzgada si no es por sí misma"; Y sigue, asimismo, la demostración: "si así no se hiciera, la obra de arte no sería obra de arte ya que los distintos elementos de ésta están presentes aún en los espíritus de los no artistas, y artista es sólo quien encuentra la nueva forma, es decir, el nuevo contenido que es además el alma de la nueva obra de arte."

"La solución de la antinomia que acabamos de exponer es la siguiente: una obra de arte posee, ciertamente, valor por sí misma, sin embargo, ésta en sí no constituye algo simple, abstracto o una unidad aritmética, es ante todo algo complejo, concreto y viviente, un todo compuesto de partes. Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo. Ahora bien, si el todo no se conoce si no es mediante las partes (y aquí reside la verdad de la primera proposición), las partes no se conocen si no es a través del todo (y ésta constituye la justificación de la segunda proposición). La antinomia es de tipo kantiano; la solución hegeliana".



MARCEL DUCHAMP: El objeto en sí mismo carece de sentido, si el crítico no es capaz de explicar la circunstancia que lo produce y sus consecuencias en la Historia del Arte.

"Dicha solución establece la importancia de la interpretación histórica para la crítica estética, o mejor, establece que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden". Esto es, como indicaba, lo que escribía Croce.

Por todo ello hay que tener en cuenta tres factores principales en lo que respecta al juicio que como críticos emitimos:

1. El factor pragmático, consecuencia de la obra de arte sobre la que se va a establecer el juicio;

2. El factor conceptual, aportado por las ideas estéticas del crítico y, en general, por las ideas filosóficas y sus necesidades morales, es decir, por la civilización en la que vive y a cuyo desarrollo pretende contribuir;

y 3. El factor psicológico, que depende de la personalidad del crítico.

No olvidemos, sin embargo, que los críticos creamos las ideas no sólo a partir de la crítica de las ideas anteriores, sino sobre todo en base a la experiencia intuitiva de las obras de arte, a la acumulación de la información visual.

Hasta Hegel nos decía que *"Ya Winckelmann había sentido, al contemplar las obras de arte de la Antigüedad, un entusiasmo que le había permitido introducir en el estudio de las obras de arte un sentido nuevo, al sustraerlas a los juicios basados en la vulgar finalidad y en la exactitud de la imitación, y le había incitado a buscar en las obras de arte y en la historia del arte sólo la idea de arte"*.

Por otra parte, Heinrich Wölfflin, uno de los creadores de las ideas del formalismo, escribió que *"en cualquier nuevo estilo visual se plasma un nuevo contenido del mundo. No sólo se ve de otro modo, sino que también se ve otra cosa. Y entonces, ¿por qué complicarse, y no hablar simplemente de expresión?"*

Venturi nos explicaba que: *"La tarea de la crítica consiste en superar este dualismo (se refiere a la expresión artística y a la visión del artista) y llegar a comprender el proceso por el cual la expresión psicológica se ha convertido en pintura y cómo la visión del artista expresa su modo de sentir. Empero, no es posible llegar a una síntesis si no se conoce bien la tesis y la antítesis. Por esta*

razón resulta natural que los críticos se hayan ocupado y preocupado de estudiar los fenómenos psicológicos y los de la visión. Por lo referente a los primeros, no ha sido necesario inventar ninguna disciplina especial, puesto que ésta siempre ha existido y se denomina psicología".

De esta forma es como nos vemos implicados en la fenomenología de la visión, en el conocimiento de los símbolos visuales, algo que Rudolph Arnheim en su libro *"Arte y percepción visual"*, nos hace ver. Existen diversos caminos que nos llevan al formalismo, y entre ellos se encuentra la *"Einfühlung"*. Es la línea del formalismo del padre de la ciencia pedagógica, el alemán Johann Friedrich Herbart, a principios del siglo XVIII, y de los símbolos visuales de Zimmermann; es la teoría de Konrad Fiedler, en la segunda mitad del siglo XIX, que afirma que el ámbito propio del arte es la percepción objetiva. Dentro del formalismo, había que renunciar al valor normativo y eso lo realizó uno de los principales representantes del formalismo en la historia del arte, Alois Riegl, a principios del siglo XX, con su relatividad de los modos de ver, con su *"Kunstwollen"*, su *"intención artística"*.

Por su parte Stephen C. Pepper, que estableció la base para la enseñanza de la historia del arte, en 1942 nos habla de sus hipótesis cósmicas, con respecto al arte y a su naturaleza, y las divide en cuatro:

1. La crítica mecanicista que define el ámbito estético como placer objetivizado.

2. La crítica pragmaticista, que considera el terreno estético como el de las intuiciones vivaces y voluntarias de una cualidad. Cuanto más viva es la experiencia y más amplia y rica su calidad, mayor es su valor estético.

3. La crítica idealista, que considera la obra de arte en tanto que un todo integral y en sí misma, del que toda intuición de una cualidad no es sino un fragmento. Definición sugerida por Bernard Bosanquet.

Y 4. La crítica formalista que subraya el carácter normal de los placeres y de las percepciones artísticas. El valor estético significa representación de una norma, conformidad con la norma implícita en la obra de arte, con un género o un estilo y, por último, con la cultura de la que es expresión. También la idea

de catarsis está ligada a la satisfacción de la normalidad. Esta es la crítica más antigua, sus orígenes se remontan a Platón y Aristóteles”.

Por ello, y centrándonos en la actualidad, hay que tener clara la evolución de la crítica de arte, tanto antes como después de la denominada vanguardia. El historiador de arte, como ya indiqué al comienzo, nació en el siglo XIX, pero más interesado por el pasado que por el presente, por la actualidad, con lo cual los únicos que destacaron fueron los no-científicos como Gautier o Baudelaire, sin olvidar a Ruskin o William Morris, pero es en el siglo XX cuando nace ese crítico que podríamos llamar militante, unido a la vanguardia que dominaba el panorama artístico. Por contra también existía el crítico interesado asociado al mercantilismo, que no deseaba para nada las novedades. Y por último, cómo no, el crítico no-beligerante, al cual le sucede como a los apolíticos, siempre está en el consenso de la mayoría de gente que no termina de enterarse qué es esto del arte.

Nosotros, como críticos debemos conocer las obras que vemos, la interpretación de las mismas, así como todo aquello que rodee al arte; también estar al tanto de lo privado y lo público, de la organización y propagación del arte. Por ello, podemos ser muchas cosas, además de crítico de arte, bien publicista, profesor o tratadista, organizador o comisario de exposiciones, técnico asociado al mercado galerístico, técnico de museos o animador cultural, así como la colaboración en los más diversos medios de comunicación, desde los especializados a aquellos dirigidos al público en general. Ello nos obliga, en cierta forma, a practicar un tipo de literatura, un léxico, que puede ir variando según a quien vaya dirigido.

No cabe duda de que el cambio experimentado en la crítica de arte, proviene de los últimos decenios más que de siglos anteriores, aún manteniéndose la crítica tradicional de tipo histórico y académica. Otra vía, como ya hemos indicado con anterioridad, es la de tipo lingüístico, en decadencia. También está la crítica basada en el psicoanálisis y la de inspiración liberal: es la crítica de tipo científico. La crítica actual casi es, pues, un lujo social, pues hay que reflexionar y tener tiempo para ello, dentro de una sociedad que desconoce casi la existencia del tiempo.

Quiero hablar de la teoría de los valores, de este cúmulo de ideas vertidas por el Crítico de Arte Vicente Aguilera Cerni, discípulo internacional del gran maestro Giulio Carlo Argán, y maestro de ingente cantidad de críticos entre los que creo estar.

Vicente Aguilera, partidario de la “teoría de los valores”, se distancia de la crítica que se resume en el valor “judicial”: el más ínfimo de ellos; el “profesoral”, preferentemente didáctico, caracterizado por su horror hacia los hechos vivos, su prudencia y su abusiva utilización de la tijera, y otro particularmente antipático, el de los que se creen investidos de poderes especiales para decir al prójimo qué cosas han de hacer y cómo han de hacerlas; son los “mentores” o consejeros. Algo que Bruno Munari también nos hace ver en sus publicaciones.



SANDRO CHIA: La Transvanguardia es un ejemplo característico de corriente artística surgida a la sombra del mercantilismo crítico.

De hecho en su libro “Artista y Designer” editado por Fernando Torres en Valencia, en 1974, indicaba que:

"La crítica de arte sostiene casi siempre la obra del artista. A los cuadros, esculturas y otras formas de expresión personal les suele añadir —en los catálogos de las exposiciones y en las páginas de las revistas y de los diarios— una serie de comentarios, datos, documentación, referencias históricas y opiniones personales. Todo esto debería tener la función de situar históricamente una actividad artística, una personalidad o una investigación. Todo esto debería tener también la función de explicar con claridad a la gente los diversos problemas que se plantean los artistas, de tal manera que la gente pudiera comprenderlos y participar en ellos activamente. Algunas veces la función de la crítica es también la de desenmascarar a los falsos artistas, la de devolver a sus justas proporciones los fenómenos artísticos que se han hinchado artificialmente, la de desmitificar ciertos mitos, la de dificultar la especulación y otras cosas".

Para ello Munari, y con cierta jocosidad establece algunas categorías, como pueden ser: la "crítica literaria", en la que la presentación del artista no es más que un pretexto para escribir un "fragmento" literario de tipo personal. Cualquier artista sirve para ser presentado, dejando aparte su arte; la "crítica lírica", la "crítica hermética", la "crítica interrogativa" y la "crítica supererudita", que se definen por sí solas, y la "crítica simulada", que es aquella que le va bien a cualquier artista de cualquier tendencia.

Retornando a las palabras de Aguilera Cerní, la Crítica creadora, que es la que nos interesa, se resume en:

"1. El pensamiento ordenador de lo disperso, edificador contribuyente a la luz que puede ayudar a estructurar el propio ser y a perfilar su vocación ante lo absoluto.

2. En los hechos vivientes, sin que importe la fecha de su nacimiento; es decir: lo que vale la pena ordenar porque contiene los materiales válidos para la edificación.

Y 3. En buscar con todo ello el sentido de nuestro mundo, pues ese rumbo nos proporciona la posición, el punto de referencia".

Así es como se comprime un poco la historia de la crítica de arte a través de los tiempos, hasta que llegamos a nuestros días.

Quien dé por sentado que la crítica de arte no debe pasar de una táctica divulgatoria, fluida o enmarañada, daña su propio tejado y favorece la mala opinión que de nuestro oficio tienen bastantes. El espectador de la obra de arte nos exige cierta creatividad, pero sin que ello implique el convertirnos en seres aburridos. Por ello, no hay que anclarse, como algunos, en la consideración de que sólo el arte tradicional es el que vale, así como tampoco decir que todo lo que no depende del arte americano moderno, carece de interés. Como críticos de arte, tan sólo somos unos espectadores supuestamente más preparados cuya misión es la de comunicar.

Como bien dijo Lamberto Pignotti con motivo de la referencia a "Arte y Crítica", exposición celebrada en 1980, en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, "sería ingrato ordenar sistemáticamente y sintetizar las acusaciones antagónicas: incompetencia, falta de rigor, selección sobre la base de criterios mercantilistas, eclecticismo, desinformación, provincialismo, exterofilia, individualismo, oscuridad e incoherencia en la presentación de los catálogos de arte...". Con ello se ponía en el banquillo a ciertos críticos conocidos por todo el mundo.

Tanto dio de sí el catálogo de esta muestra que hasta Umberto Eco, en "L'Espresso", sugería una verdadera y propia tipología para uso de la crítica más comprometida y militante. Sus notas se planteaban como instrucciones para uso de presentadores de catálogos de arte.

También, y en torno al mismo tema, en "La República", Guido Alamansi destacaba tres momentos de crítica de arte:

Un primer tipo de lenguaje representado por altisonantes afirmaciones cósmico-filosóficas que intentan desentrañar el universo mediante análisis que profundizan en signos banalísimos.

Un segundo tipo que recurre a citas bizantinas y complicadas.

Un tercero que es el triunfo de la cautela, de un hablar con aspecto conceptual sin decir nada y que sirve para descubrirse en exceso.

Como bien lo sintetizaba Alamansi: "No podría decirse mejor, si es que no se quería decir nada".

Como críticos podemos seguir emitiendo juicios axiológicos y seleccionar, pero siempre actuando con las cartas boca arriba, descubriendo las reglas en las que nos basamos y aportando los datos en los que nos apoyamos. Estructurando nuestras funciones vemos que se pueden reducir a tres: la función histórica, la función teórica y la función crítica. Por la primera, hay que situar la obra; en la segunda se establecen los criterios, datos y códigos en que nos basamos; y por último, sobre la base de los datos históricos recopilados, y en aplicación de la teoría, debemos emitir juicio y elegir.

Esta tercera función es realmente lo que nos da legitimidad. Y como decía el filósofo John Dewey, fundador de la "Escuela de Chicago", en "El Arte como experiencia", "el crítico ha de tener en cuenta que su afirmación sobre lo bueno y lo malo, en determinada medida, es cosa a confirmar por otras personas en su relación perceptiva directa con el objeto. Su crítica se extiende como un documento social y puede ser controlada por otros que tienen el mismo material objetivo a disposición".

El tipo de crítica al que me refiero es aquel que se centra en los temas concretos de la actualidad, un tipo de crítica que se pregunta y se define. Ya hemos hablado de la diversidad de funciones que el crítico de arte puede tener en la sociedad actual, pero podemos repasarlas: como historiador de arte, como juez, como ideólogo, como esteta, como periodista, como coleccionista, como comisario de exposiciones, como profesor, como artista...; esto hace que volvamos a incidir en la interdisciplinariedad del crítico que la acercan en cierto modo a lo que Lászlo Beke definía como "todología" y que puede además entenderse perfectamente si tenemos en cuenta la expresión de McLuhan al decir: "Que venga a mi oficio, como dijo el cerebro electrónico al especialista".

Sin embargo, el paso del tiempo ha propiciado que nos fuéramos olvidando de los lenguajes antes utilizados. Este periodo de revisión de planteamientos, creo que es en el que estamos desde hace años; ya no sirven los modelos tradicionales, como tampoco resulta válido hablar de crisis de la crítica como consecuencia de la supuesta crisis del arte.

La crítica, como arte, no puede ser científica, como tampoco puede teorizarse sobre el arte contemporáneo, apartándose de él. Debemos realizar una crítica consciente, evitar el hacer literatura, ser libres y a la vez imprevisibles. Hay que vivir más en el presente que en el futuro. No hay que olvidar, como decía Unamuno, que "arte y crítica de arte, son hermanas gemelas".

Tampoco hay que olvidar que la crítica la hacen los artistas mismos con sus obras, y que nosotros describimos, y transcribimos, traduciendo lo que el artista realiza. De hecho, la verdad está en la historia que se hace, no en el historicismo ni en la nostalgia del pasado. A pesar de que el arte, desde 1960, recupera inventos de la vanguardia con fines contemporáneos, la cuestión de los retornos históricos es antigua en la historia del arte, lo que puede situar al crítico en un punto crucial del arte moderno y, por tanto, llevarlo a prestar más atención a sus tradiciones que a sus triunfos.

Como Hal Foster indicaba: "Si los artistas esperaban ser elevados por la teoría, los teóricos contaban con ser apoyados por el arte; pero a menudo ambas proyecciones no respondían más que a sendos malentendidos: el arte no es teórico, no produce conceptos críticos, por derecho propio; y la teoría es únicamente suplementaria, aplicable o no según se considere conveniente. Un punto de partida es recuperar las prácticas críticas interrumpidas en los ochenta, que es precisamente lo que algunos artistas, críticos e historiadores hacen hoy en día".

Con estas palabras, y termino, lo que pretendo es que nos demos cuenta de cual es nuestra labor en esta sociedad, y cual es nuestro presunto poder. Algo sobre lo que reflexionar y hacer autocrítica.

Antes de despedirme, deseo reiterar mi agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la vez que ratifico mi disposición a colaborar estrechamente con ella.

Muchas gracias a todos por su presencia.

"JOAQUÍN RODRIGO, 1901-1999 EL COMPOSITOR ESPAÑOL MÁS UNIVERSAL DEL SIGLO XX*"

SALVADOR SEGUÍ PÉREZ
Académico Secretario General

Un músico español para el siglo XX.

Ese fue el compositor valenciano Joaquín Rodrigo, nacido en Sagunto el 22 de noviembre, musical día de Santa Cecilia; fue en el año 1901, con los primeros soles otoñales, al alba de una nueva centuria.

Sr. Presidente de esta Real Academia de BBAA de San Carlos,
Señoras y señores académicos,
Señoras y señores,

De Joaquín Rodrigo, el autor del *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, de su vida y de su obra de creación musical vamos a hablar brevemente en la primera parte de este acto de clausura del curso. Se cumplen 234 años desde la fundación de esta Real Corporación, por el rey Carlos III y durante tan largo período de tiempo la Real Academia de BB AA de San Carlos ha procurado en todo momento mantenerse atenta al cuidado, difusión y enriquecimiento del patrimonio artístico, histórico y cultural valenciano.

Hoy sumamos un eslabón más en ese propósito activo, siempre abierto al futuro; queremos hacer memoria de un gran músico, siempre generoso con su tierra natal, al cual Valencia reconoció y reconoce como uno de los compositores más relevantes de toda su historia, a la vez que le dedicó innumerables actos de reconocimiento y homenaje. Nos alegra recordar hoy, que una de las salas de concierto del Palau de la Música lleva el nombre de Joaquín Rodrigo; que el primer doctor *honoris causa* de la Universidad Politécnica de Valencia fue Joaquín Rodrigo; que el Conservatorio Superior de Música se llama Joaquín Rodrigo; igual que una de las avenidas importantes de la ciudad; y es motivo de especial orgullo poder decir, aquí, que Joaquín Rodrigo fue académico de

honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Por otra parte, antes de continuar, quiero manifestar mi gratitud a la Junta de Gobierno y a su Presidente, por haberme distinguido con el honor de participar en este acto, al confiarme la parte expositiva inicial, dedicada a la memoria y reconocimiento de uno de nuestros músicos contemporáneos más relevantes, para el que no cesan los recuerdos, como el muy reciente de la editorial *Las Provincias*, al incluirle entre los treinta personajes valencianos del milenio y el todavía más próximo en el tiempo, a cargo del Instituto Valenciano de la Música, con la serie de conciertos realizados por la *Orquesta Joaquín Rodrigo* en Japón.

Joaquín Rodrigo fue el compositor español más importante del siglo XX y fue en la valenciana ciudad de Sagunto, junto al Palancia, donde vino al mundo, acogido bajo el signo de la música, el que con el paso del tiempo llegaría a ser gran maestro de la composición. Tuvo larga vida, pues vivió hasta el 6 de julio de 1999.

Los padres de Joaquín Rodrigo fueron Vicente Rodrigo Peirats, de Almenara, casado en segundas nupcias con Juana Vidré Ribelles, de Quartell de los Valles. Su padre aportó cuatro hijos al segundo matrimonio, Rosa, Isabel, Vicente y José, a los que se sumaron otros seis hermanos, Juana, María, Guadalupe, Amparo, Francisco y Joaquín... "éramos diez hermanos; seis chicas y cuatro chicos. Yo era el penúltimo... tengo una hermana que también tocaba el piano y sobre todo cantaba...".

* Discurso de clausura del Curso Académico 2001-2002, celebrado el día 25 de junio de 2002.

Joaquín Rodrigo vino al mundo en el propio domicilio familiar. Fue al mediodía –y según cuentan las crónicas–, luciendo un sol de primavera otoñal que el recién nacido pudo contemplar, pues su pérdida de visión no se produjo hasta poco antes de cumplir los cuatro años, a causa de una epidemia de difteria que causó la muerte a muchos niños en Sagunto... “Yo me escapé de la muerte y me tocó esto. Después, poco a poco, me quedé ciego por entero. Cuando perdí la vista seguía percibiendo la luz, pero perdí las formas.”



SAGUNTO. Casa natalicia del maestro Joaquín Rodrigo

El doctor Barraquer, a cuya clínica barcelonesa acudieron los padres con el pequeño Joaquinito, consiguió que el niño recuperara parcialmente la vista e incluso que pudiera distinguir los colores, pero ya en la plenitud de su actividad creativa, a pesar de los ilusionados esfuerzos de otro importante oftalmólogo, el doctor Ramón Castroviejo, el maestro perdió la vista por completo y para siempre a los 47 años.

Cuando Joaquín Rodrigo tenía poco más de cuatro años, sus padres trasladaron el domicilio a Valencia, instalándose en la calle de Filipinas, después en la de Jorge Juan y finalmente se establecieron en el número 10 de la calle Sorní. Cumplidos los seis años, Joaquín Rodrigo ingresó en el Colegio de Ciegos... “estaba en la calle Conde de Montornés y lo regían unas monjitas. Yo era infantillo, pues tenía buena voz y siempre cantaba en la iglesia... nos enseñaban las primeras letras y también aprendíamos música... recuerdo a don Fernando, un bondadoso sacerdote... y también a don José Julián, que era un gran bajo cantando. A los 17 años abandonaba aquel colegio de invidentes.”

No consta que Joaquín Rodrigo cursara con posterioridad otros estudios formales, pero sí se conoce su gran vocación literaria, su gusto por el teatro y su afición a la filosofía. Las lecturas le llegaban a través de la voz de su fiel amigo Rafael Ibáñez, quien después le acompañaría en sus viajes al extranjero. “Rafael me leía las obras de Blasco Ibáñez, a medida que iban apareciendo: *Arroz y tartana*, *Flor de Mayo*, *La Barraca*, *Entre naranjos*, *Sónnica*, *la cortesana*. Quien me iba a decir a mí que con el tiempo compondría la música de esta adaptación de *Sónnica*...”. Rodrigo se refería aquí a la obra músico-teatral *La destrucción de Sagunto*, promovida por el profesor Sánchez Castañer, texto de José M^a Pemán y música del maestro, cuya producción se estrenó en el propio teatro romano de Sagunto, en 1954; posteriormente, en 1975, Rodrigo hizo una nueva adaptación musical de la obra, que tituló *Sónnica, la cortesana*.

Es en esta época, al término de sus primeros estudios, cuando Joaquín Rodrigo decide su principal dedicación a la música, no sin antes vencer la natural inclinación hacia la literatura, así como la manifiesta oposición paterna... “Tuve que luchar con un ambiente de rebeldía paterna contra mi vocación. No porque mi padre no fuera filarmónico, sino porque él, inmensamente rico entonces, no quería que yo hiciese nada”.

Joaquín Rodrigo inicia estudios de armonía y composición cuando tiene dieciséis años; recibe clases particulares del profesor del Conservatorio de Valencia Francisco Antich y asiste como oyente a las de historia de la música que Eduardo López Chavarri imparte en el mismo Centro, hasta que se entera de ello el director, por entonces el profesor Amancio

Amorós, quien le prohíbe continuar asistiendo a las mismas.

No consta que el joven estudiante Joaquín Rodrigo se matriculara en el Conservatorio, ni como alumno oficial ni como libre, como así se desprende de posteriores declaraciones del propio Rodrigo. En las actas de exámenes oficiales y libres del Conservatorio de Valencia no aparece el nombre de Joaquín Rodrigo, aunque sí que figuran otros músicos importantes de la misma época, como Amparo y José Iturbi, Leopoldo Querol, Manuel Palau, Leopoldo Magenti, o el alicantino Rafael Rodríguez Albert, este último invidente como Rodrigo.

Sin salir de este mismo período, Rodrigo inicia una amistad entrañable, que perdurará para siempre, con el crítico musical y más tarde catedrático de contrapunto y fuga del Conservatorio, Enrique González Gomá; también mantiene Rodrigo fuertes y duraderos vínculos de amistad y afecto con López Chavarri, igualmente crítico musical, profesor del Conservatorio y compositor. Rodrigo escuchaba a los dos con "profunda devoción", reuniéndose frecuentemente con ellos y otros jóvenes músicos valencianos, particularmente en la playa de la Malvarrosa; Rodrigo sintió siempre fuerte atracción por el mar Mediterráneo, además de ser gran aficionado a la natación. "A mí me hubiera gustado ser un gran nadador olímpico", declaró en más de una ocasión el maestro.

Cuando en 1927 Joaquín Rodrigo decide trasladarse a París ya ha estrenado en Valencia algunas de sus primeras composiciones; particularmente alcanza cierta resonancia la composición sinfónica *Juglares*, que se interpreta en primera audición, dirigida por el maestro José Manuel Izquierdo, en los Jardines de Viveros, cuando corrían días veraniegos de 1924. Las críticas aparecidas en la prensa valenciana fueron todas muy favorables, especialmente elogiosas las de Gomá y Chavarri. Quizá esta circunstancia, así como la firme vocación musical de Rodrigo llevaron el convencimiento al ánimo paterno, pues el viaje a París lo hace Rodrigo acompañado de uno de los trabajadores de la empresa familiar, el ya nombrado Rafael Ibáñez, diez años mayor que Joaquín, que habla idiomas, principalmente francés y algo alemán, y que le sirve como secretario.

Junto con el equipaje, viajan hasta París muchas esperanzas e ilusiones, así como varias partituras

musicales que el joven compositor ha escrito y que algunas serán estrenadas con éxito y publicadas prontamente en la capital francesa. Así ocurre con la obra para violín y piano *Dos esbozos: a) La enamorada junto al surtidor b) Pequeña ronda*, que compuesta en 1923, fue interpretada por primera vez en la sala Gaveau, el 28 de noviembre de 1928, en concierto ofrecido por dos jóvenes músicos de Burriana, los hermanos Abelardo y Encarnación Mus, violín y piano respectivamente. La obra despertó el interés de la editorial Schott, que la incorporó inmediatamente a su prestigioso catálogo. Con esta pieza juvenil de Rodrigo, pensada y escrita junto a los jardines del *Parterre* valenciano, se abre el particular corpus creativo de Rodrigo, figurando en el mismo como Opus 1.

Joaquín Rodrigo siguió la ruta de otros muchos compositores españoles, dirigiéndose a París, como lo habían hecho sus antecesores Albéniz y Granados, después Falla y más tarde Turina. Tanto le atraía a Rodrigo su deseo de perfeccionamiento técnico, como ser parte activa del acontecer musical de la capital del Sena, pues no eran pocas las composiciones propias que viajaban con él; y bien cierto que llegó a alcanzar con rapidez y plenitud ambas propuestas. Directamente fue a las clases de composición de la *Ecole Normale de Musique*, impartidas entonces por el autor de *El aprendiz de brujo*, Paul Dukas, de quien recibió enseñanzas y consejos durante cinco años, así como continua y manifiesta expresión de reconocimiento y admiración por su talento musical.



Joaquín Rodrigo, 1928. Alumno de Paul Dukas en París

No es menos destacable señalar las relaciones que Rodrigo estableció con otros músicos, compositores e intérpretes importantes, durante su estancia en París. Entre los más conocidos, hay que citar a Ravel, de quien Rodrigo quiso recibir lecciones sin conseguirlo, puesto que el maestro francés no atendía esta dedicación; asimismo, conoció y entabló amistad con Albert Roussel, Vincent d'Indy, Darius Milhaud, George Enesco, Alfred Cortot, Artur Honegger. En cuanto a los españoles, conoció Rodrigo en París a Federico Mompou y mantuvo especial amistad con el guitarrista Emilio Pujol, el pianista Ricardo Viñes y el director Jesús Arrábarri; pero sobre todo, se reencontró con Manuel de Falla, a quien había conocido en Valencia, en el mes de febrero de 1925, con motivo del estreno en la Sociedad Filarmónica del *Retablo de Maese Pedro*. De Falla recibió Rodrigo muchas ayudas, consejos y afectos, aparte la admiración que la música del maestro andaluz despertó siempre en el compositor valenciano. Fue esta una amistad entrañable, consolidada y acrecentada con el discurrir del tiempo.

Apenas había transcurrido un año desde la llegada de Rodrigo a París y el joven compositor venido desde la heroica *Saguntum* se desenvolvía con absoluta naturalidad en todos los círculos musicales. Al mismo tiempo, sus composiciones eran reclamadas por editores y revistas importantes, a la vez que se escuchaban con frecuencia en los conciertos y se difundían con éxito entre los jóvenes estudiantes extranjeros, atraídos hasta la capital de las luces por el prestigio de los centros musicales franceses.

Este fue el camino de encuentro –y la música el vehículo– entre la joven pianista turca Victoria Kamhi y el igualmente joven compositor español Joaquín Rodrigo, autor de la obra para piano *Preludio al gallo mañanero*, datada en 1926 y que se publicó en 1928 en el suplemento de la revista *Le Monde Musical*. Según declaraba la propia Victoria, “Joaquín y yo nos volvimos a encontrar en los conciertos, y durante las vacaciones, que él pasaba en su tierra, nos escribíamos a menudo. Nuestra amistad duró unos cuatro años, poco más o menos. Finalmente nos dimos cuenta de que estábamos hechos el uno para el otro y en 1933 nos casamos contra viento y marea, venciendo muchos obstáculos y en momentos muy difíciles para nosotros, en la ciudad de Valencia”.

La boda tuvo lugar el día 19 de enero y el domicilio ofrecido por los recién casados en su comunicación del enlace celebrado era doble, en París, 36, rue Singer y en Valencia, Sorní, 10.

A partir de ese momento Victoria Kamhi lo fue todo para Joaquín Rodrigo: su esposa, su musa, su secretaria, su copista, su colaboradora insustituible... La pareja vivió largos y felices años de matrimonio, hasta la muerte de Victoria en 1997, que se adelantó un poco a la del maestro. Fueron muchas las alegrías, distinciones, honores, reconocimientos y satisfacciones compartidas siempre en íntima unión espiritual, que en el plano familiar pudieron tener comienzo con el nacimiento de su hija Cecilia, apadrinada en el bautizo por Federico Sopeña y Lola Rodríguez de Aragón; después, la boda con el violinista Agustín León Ara, en 1963. Más tarde, nuevos motivos de contento, como la llegada de la nieta Cecilita y los biznietos Santi y una nueva Cecilita.

No fue diferente en el plano profesional, sobre todo a partir del estreno en Barcelona, en 1940, del emblemático *Concierto de Aranjuez*, primero en el mundo de los conciertos para guitarra y orquesta, a la vez que la más universal aportación española a la música del siglo XX.

Probablemente, nadie pondría en duda que el encumbramiento de Joaquín Rodrigo como compositor se inicia, se desarrolla y se consolida con el *Concierto de Aranjuez*, aunque también serían muchos los estudiosos que no valorarían esta obra como la mejor aportación creativa del maestro; él mismo repite en más de una ocasión que su obra preferida, la que primero salvaría de un incendio sería *Cántico de la Esposa*, para voz y piano, con texto de San Juan de la Cruz.

Por supuesto, Joaquín Rodrigo reconoce que es el *Concierto de Aranjuez* la obra que más gusta al público; y no está en el ánimo del autor llevarles la contraria a quienes compran partituras y discos o pagan el importe de las entradas para escuchar la castiza y popular composición. Pero el catálogo del maestro se configura con amplitud generosa y diversidad de formas y géneros, incluyendo música orquestal, coral, para piano, para guitarra, música de cámara, música religiosa, canciones, música para el teatro y para el cine. Únicamente en el apartado de los *Conciertos*, hay que contabilizar otros diez, además del de Aranjuez; de ellos, dos para guitarra sola, otro

para dos guitarras y otro para cuatro; otros dos para violonchelo, uno para violín, uno para piano, uno para flauta y uno para arpa.



Joaquín Rodrigo en Nueva York en 1958

Pero Joaquín Rodrigo también escribe una ópera, *El duende azul*, de 1946, en colaboración con el maestro madrileño Federico Moreno Torroba; una zarzuela, *El hijo fingido*, de 1960; una marcha para instrumentos de viento, es decir para banda, titulada *Sagunto*, de 1955; una *Estudiantina*, para rondalla, datada en 1962; un *Pasodoble para Paco Alcalde*, de 1943, también para instrumentos de viento. A este mismo año 1943 pertenece la composición de la *Gran marcha de los Subsecretarios*, para piano a cuatro manos, escrita en modo de Si menor; no es menos curioso recordar su obra para armónica *Rincones de España*, de 1957, al igual que la pieza para bando-neón *Moto perpetuo*, de 1960.

Cuando ya había transcurrido algún tiempo desde la toma de posesión de los subsecretarios amigos de Rodrigo, acto en el que se estrenó la pieza de homenaje que el maestro les dedicó, uno de ellos que hacía gala de sus conocimientos musicales, le preguntó a Rodrigo sobre el hecho de haber escogido un tono menor para una obra que debía interpretarse en un acto brillante y solemne. Dicen que no lo pensó mucho el maestro para contestarle rápidamente:

“Hombre, es que sólo os nombraron subsecretarios, si os hubieran hecho ministros la habría escrito en modo mayor”. Los políticos en cuestión fueron Antonio Tovar y Jesús Rubio, este segundo elevado después a ministro de Educación.

Es lógico pensar y así se cumple, que en el catálogo de Rodrigo no podían faltar los temas valencianos, que aparecen intercalados a lo largo de toda su producción. Aparte de algunas obras ya citadas, como *La destrucción de Sagunto y Sónnica, la cortesana*, o *Dos esbozos y Juglares*, hay que añadir otras no menos significativas, como el poema sinfónico *Per la flor del lliri blau* y *Cançó del teuladí*, ésta con texto de Teodoro Llorente, las dos fechadas en 1934, así como la canción coral de raíz popular *Jo tinc un burro*, de 1933. Las *Cuatro danzas de España*, para piano, compuestas en 1938, de las cuales la primera –o la cuarta, según ediciones– se titula “*Danza valenciana*”; años más tarde, en 1982, compone Rodrigo *Set cançons valencianes*, compilación de temas anónimos valencianos, cuyas músicas se cantan sin texto, pues la obra está escrita para violín y piano.

Igualmente, y sin duda alguna debido a la influencia directa del ambiente histórico y cultural emanado de Victoria Kamhi, no dejan de estar presentes en la producción del maestro melodías, ritmos y palabras de la tradición hispano-hebrea, tales como *Dos canciones sefardies del siglo XV*, de 1951, compuesta para coro mixto, *Cuatro canciones sefardies*, de 1967, para voz y piano, así como *Ecos de Sefarad*, de 1967, escrita para guitarra sola.

Por otra parte, se pueden contabilizar no menos de 49 versiones o arreglos diferentes del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*, entre los cuales sobresalen los del trompetista Miles Davis, en 1963, el del guitarrista Carlos Bonell, en ritmo de sevillanas, de 1967, el de otro trompetista, Jean Claude Borelli, en 1989, el tan conocido del cantante francés Charles Aznavour, *Aranjuez mon amour*, el de Dyango o Nana Mouskouri, el de Franck Pourcel y su gran orquesta, de 1973... y muchos más, algunos con las más variopintas combinaciones instrumentales y los títulos más pintorescos, todos bebiendo de la misma fuente, la de la fresca y castiza inspiración del maestro saguntino.

Por otro lado, una parte importante de las composiciones de Rodrigo se apoya en las palabras de

grandes poetas; son textos elegidos principalmente entre los autores clásicos o completamente consagrados. Se pueden citar todos, dado que no son tantos y la mayoría bien conocidos, como Miguel de Cervantes, San Juan de la Cruz, San Francisco de Asís, Lope de Vega, Miguel de Unamuno. Rosalía de Castro, Marqués de Santillana, Gil Vicente o Antonio Machado. Otro grupo es el de los valencianos y catalanes, como Teodoro Llorente, Josep Carner, Jacinto Verdeguer, Josep Massó i Ventós, o Joan Guash; cabe añadir aquí al murciano Salvador Jacinto Polo de Medina y al francés Louis Emié. Y un tercer grupo, encabezado por su propia esposa, Victoria Kamhi y en el que se incluyen Fina Calderón, José M^a Pemán, Castell-Villaseca, Francisco de Figueroa, Carlos Rodríguez Pinto, Luis Hernández Aquino y Juan Bautista Mesa.

Además, en la música vocal de Rodrigo hay siempre un manantial inagotable de inspiración e impulso compositivo en la poesía anónima tradicional y a ella acude una y otra vez el maestro en todo el discorrir de su larga etapa creativa. Pero, no deja de ser llamativo el registro de ausencias tan notables como la de poetas contemporáneos, entre los que cabría situar a Federico García Lorca y Rafael Alberti, por un lado, o Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego por otro.

Sin duda alguna que ha de resultar de interés conocer el posicionamiento estético de Joaquín Rodrigo como compositor, su personal cultivo del gusto artístico aplicado a la música, aspecto que puede resultar fácil de exponer directamente, sin intermediarios, acudiendo a las palabras de sus propias citas. Aparte su declarada indolencia y haber señalado la pereza como su principal defecto, en diferentes ocasiones dejó dicho o escrito el maestro:

“He lanzado el *neocasticismo* frente al neoclasicismo. Los españoles no podemos ser clásicos porque carecemos de una tradición musical”. (p. 52. Antonio Iglesias. *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Alpuerto. Madrid, 1999)

“La música dodecafónica es una especie de *ismo* de la composición, nacido después de la guerra de 1914, que niega la tonalidad tradicional y compone con nuevas técnicas... creo que he llegado un poco tarde para ello, pero todavía me permito algún coqueteo. Desde luego, creo que no conviene a los latinos, a los mediterráneos”. (p. 36. A. Iglesias, *op. cit.*)

“Para mí lo esencial no es entender la música, sino sentirla... En España el público está más interesado en cómo se toca que en lo que se toca... creo que vamos hacia atrás”. (p. 34 A. Iglesias, *op. cit.*)

“Yo no sé donde está el futuro, ni creo que lo sepa nadie. Creo que el ritmo ha sido el elemento más descuidado por parte de los compositores; pero si alguna jerarquía existe en la música, para mí sería la melodía primero”. (p.39 A. Iglesias, *op. cit.*)

A propósito de una estancia de tres meses en Argentina, dictando conferencias y actuando en conciertos, le preguntaron sobre el éxito de su música, a lo que Rodrigo contestó con el siguiente comentario:

“Con críticas en general buenas, pero con algún palo. Un periódico dijo que mi música era de zarzuela. Yo le contesté que la calificación de un género no entrañaba idea de bondad o de maldad. La zarzuela es buena o mala por su acierto o desacierto; nunca por ser zarzuela”. (p. 39 A. Iglesias, *op. cit.*)

No se suele citar y por ello se desconoce, que Rodrigo, además de conferenciante y concertista de piano, tuvo que dedicarse a diferentes tareas más o menos estables, para poder subsistir, porque en los primeros años de compositor los derechos autorales no daban para vivir de la composición. Así, le encontramos en 1939 trabajando como colaborador del Departamento de Música de RNE, Jefe de la Sección Musical de la ONCE y crítico musical de los diarios madrileños *Pueblo*, *Marca* y *Madrid*.

En 1947, profesor de la Cátedra de Música *Manuel de Falla*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. En 1963, impartiendo un curso de Historia de la Música en la Universidad de Ríos Piedras, de Puerto Rico. En 1976, Presidiendo el Comité Nacional español de la Música, perteneciente al Consejo Internacional de la Música, integrado en UNESCO. En 1988, desempeñando la dirección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Junto a estas dedicaciones del maestro, hay que citar, además, algunos entre los muchos y muy importantes premios, reconocimientos y honores académicos, que le llegaron continuamente desde



El maestro Joaquín Rodrigo con S. M. la Reina Dña. Sofía en 1990

todo el mundo a lo largo de su dilatada vida. Podríamos citar unos y otros con detalle, pero resulta obligada una selección: el premio nacional de música en dos ocasiones, 1942 y 1982; el premio Cervantes en 1948, por su obra *Ausencias de Dulcinea*, para cuatro sopranos, bajo y orquesta; Gran Cruz de Alfonso X el Sabio; *Chevalier de La Légion d'Honneur*, del Gobierno francés; Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; Medalla de Oro de la Generalitat Valenciana; Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Fue la Universidad de Salamanca la primera en nombrarle Doctor Honoris Causa, en 1964; y fue el primero en recibir este mismo reconocimiento por parte de la Universidad Politécnica de Valencia, en 1988; un año después le nombraron igualmente las universidades de Alicante y Complutense de Madrid. También le distinguieron con idéntico nombramiento las universidades norteamericanas de South California, en 1982 y la de Exeter, en 1990. Fue asimismo, miembro de la *Académie Royal des Sciences, des Lettes et des Beaux-Arts* de Bélgica.

Se puede prolongar la relación con otros varios ejemplos, todos de gran relevancia, así como añadir que han sido muchos los pueblos y grandes ciudades que han rotulado avenidas, calles y plazas con su nombre, que la actual sede del Conservatorio Superior de Música de Valencia fue inaugurada por el maestro en 1979. Pero quizá resulte más

entretenido, para terminar, aludir al incansable impulso viajero del compositor, que visitó en repetidas ocasiones Estados Unidos, América Central e Hispanoamérica, así como muchos países de Europa, Asia y Africa, además de acudir en diferentes citas musicales a Japón y llegar hasta Australia.

Es en uno de estos largos viajes por mar, cuando fatigado el maestro de escuchar tantas música ligeras, que los altavoces del barco reiteraban incansables, se acercó hasta la cabina del responsable de radiofonía, para preguntarle si no tendrían alguna pieza de música clásica, como el *Concierto de Aranjuez*, por ejemplo, a lo que se apresuró el marinero a contestar: "desde luego que no, aquí sólo tenemos música buena".

Cabe pensar que a Joaquín Rodrigo, quien gustaba de venir con frecuencia a Valencia y que mantenía su casa de Madrid siempre abierta para recibir a los valencianos, le alcanzó la máxima satisfacción que desde la música le podía llegar, así como la culminación de todos los honores recibidos, cuando en 1991 su Majestad el rey Juan Carlos I le concedió el título nobiliario de Marqués de los Jardines de Aranjuez, "por su extraordinaria contribución a la música española a la que ha aportado nuevos impulsos para una proyección universal".



El maestro D. Joaquín Rodrigo

Las imágenes y las palabras para continuar viendo y diciendo de Joaquín Rodrigo, de su ejemplar vida y de su fructífera y valiosa obra creativa, las tenemos abundantes, pero no se debe alargar más esta primera parte del acto, sobre todo sabiendo que a continuación vamos a escuchar un corto concierto, porque es muy corto, con

la música del recordado maestro hecha canción, en la voz y el piano de dos jóvenes y admirados artistas. Son cinco piezas deliciosas, entre las que se encuentra la preferida del compositor. Son cinco joyas musicales, cuya audición a cargo de Mónica Cantó y Ricardo Callejo no conviene retrasar más.

LA LUZ EN LA POESÍA DE VICENTE GAOS*

RICARDO BELLVESER ICARDO

Académico Correspondiente

Quoniam Deus lux est, et tenebrae in eo non sunt ullae.¹

San Juan

Dominus illuminatio mea es el conocido lema de la Universidad de Oxford –el Señor es mi luz–. Hacer equivalentes las ideas de Dios y de Luz es, en Occidente, una sinonimia habitual y en casos como los de San Juan de la Cruz, Fray Angélico o Miguel Angel, ésta puede llegar incluso a ser una cuestión primordial.

La luz en el arte –no solo en las artes plásticas, escultura o pintura, sino también en la literatura en general o en la poesía en particular–, adquiere muy diversas significaciones de entre las cuales las más usuales son las que la equiparan con Dios, pero no únicamente con Dios sino, alternativamente, con el entendimiento, con el amor, con el nacimiento y con la vida, aunque luz equivalente a Dios como la usa el lema de Oxford, sea una de las principales metáforas de la literatura y de la teología general. Consecuentemente, su anverso serían las sombras y la oscuridad, que representan el final, el mal, las tinieblas y la muerte.

Si para San Juan, Dios es la luz y para Él no hay tiniebla alguna, para San Agustín “la luz es el nombre propio de Dios”², idea que se repite en diversas culturas en las que, consecuentemente, se identifica a Dios con el Sol, y con la inteligencia. Este sería un segundo vector: Luz igual a entendimiento, de modo tal que echar luz sobre una cuestión, es aclararla, comprenderla, clarificarla, y tener luces es poseer inteligencia suficiente. San Buenaventura une ambos conceptos y llega a la conclusión de que el intelecto divino “es la suma luz, la verdad plena, el acto puro”³ por lo que el reflejo de la luz en la conciencia, en las criaturas, en la fuente, “combina toda un serie de elementos. (...) La luz no es solo un reflejo de la divina, pues las Inteligencias la poseen como algo propio; aunque haya sido insertada por Dios en ellas”⁴.

El Génesis así lo dice: “Y dijo Dios: hágase la luz y la luz se hizo” aunque no acabamos de aclararnos sobre si se trata de la luminosidad o de la inteligencia, si concedió al mundo la opción de poder ver o la de poder entender, o ambas.

Puestas así las cosas nos preguntamos: ¿Hay algo más contundente que la luz en el arte? Cuando decimos color, técnicamente estamos diciendo luz, pues una cosa y la otra son, en términos pertenecientes a la moderna física, lo mismo, ya que ésta llama “luz” sólo a una pequeña parte de la gran cantidad de radiaciones electromagnéticas existentes, con longitudes de onda que van de 350 a 750 nanómetros⁵. Lo que conocemos como luz transparente, o simplemente como “luz”, es la suma de todas estas ondas de intensidades semejantes⁶. El pintor cuando escoge qué color quiere poner a su obra, con esa mera opción ya está estableciendo significados. El poeta también, sobre todo un poeta como Vicente Gaos, en cuyos versos vemos luces verdaderas y luces que corresponden a estados de ánimo o modos de ver la realidad, según la sabida diferenciación que se produce al tratar este tema por sí mismo o alegóricamente, y también lo hace en referencia a Dios, en este caso por medio de metáforas encadenadas al

* Discurso pronunciado por el autor el día 26 de noviembre de 2002 con motivo de su toma de posesión como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹ Porque Dios es la luz y en Él no hay tiniebla alguna. San Juan. I, i, 6 ss. Traducción de Domingo Ynduráin en *Aproximación a San Juan de la Cruz*. Cátedra. Madrid, 1990.

² Ynduráin. *Ibidem*, página 53.

³ *Ibidem* página 56.

⁴ *Ibidem* página 61.

⁵ Los nanómetros con milmillonésimas partes de un metro.

⁶ <http://www.educaplus.org/luz/color.php>

uso de Gonzalo de Berceo o Fray Luis de León. La Naturaleza, por tanto, como traslación de un estado de ánimo más que como una idealización neoclásica.

En la pintura también hay luces que nos vinculan con Dios o que nos alejan de Él, como sucede con Fray Angélico, o con el Bosco, con los pintores tremendistas o con las vanguardias... Por tanto, y más allá de lo obvio, cabe preguntarnos ¿qué es la luz? Para Vicente Gaos es Dios, el amor, el paisaje y la naturaleza; lo metafísico, el pensamiento y el conocimiento; el nacimiento, la juventud y la infancia; la vejez y el ocaso y la muerte. Estos son los principales valores metafóricos que adquiere, como ahora veremos.

Para que nos podamos hacer una idea más exacta del peso del concepto de "luz" en la obra del poeta valenciano, en sus Poesías Completas⁷ que editó la Institució Alfons el Magnànim, y que es, hasta ahora, la edición más solvente de que disponemos, de los 197 poemas del primer tomo, en 151 poemas se usa directa y literalmente, una o varias veces por poema, la palabra "luz", y en 47 hay al menos referencias en distinto grado a la luz. El segundo tomo está formado por 95 poemas de los cuales en 40 hemos hallado la palabra "luz", esto es, algo menos pero de todos modos de forma muy significativa.

La obra de Vicente Gaos⁸ es en sus primeros poemas existencialista y neorromántica. Tras renunciar al garcilasismo, su poesía se hace pesimista, pero con un pesimismo de raíz unamuniana que luego dejará para poder entregarse comprometidamente al hombre y las cosas, y acabar su trayectoria personal de un modo grave con hondos tonos quevedescos.⁹ Para Diego Martínez Torrón, Vicente Gaos "es un poeta de la luz y el equilibrio. De la luz por su anhelo de belleza, que debe mucho a la poesía romántica. De equilibrio por su concepto de la vida como armonía humana (...) Gaos es un funámbulo entre Dios y la nada"¹⁰.

También, se da en Gaos la conciencia del drama que supone el existir, lo que conlleva una responsable meditación sobre la vida. Búsqueda de Dios y angustia de vivir, existencialismo y unamunismo que en el camino de regreso, nos devuelven de nuevo a Fray Luis¹¹.

Es generalmente aceptado que esta obra se divide en dos grandes bloques: el primero que respon-

de al primer tomo de sus Obras Completas y que concluye con *Profecía del Recuerdo*, y el segundo que reúne desde este libro hasta el final, incluidos los últimos poemas entre ellos, claro está, "Abjuración".

El profesor Arcadio López Casanova sostiene esta misma opinión aunque con ciertas reservas, pues, dice: "tal articulación —con la fecha de 1956 como eje de división, tras editar, *Profecía del recuerdo*— no supone, por supuesto, ningún tipo de ruptura con el cuerpo de ese conjunto"¹². Sin embargo muchos son los que consideramos *Profecía*... como su libro más significativo, por ser el que marca de forma firme e inequívoca el final de las influencias garcilasistas y unamunianas y con ello el inicio de la parte más propia, más original y más personal de su obra poética.¹³

Este profesor sí detectó "una especie de "haces de luz" de focos en esa noche de la existencia desvalida" y cómo hay "una dramática tensión entre

⁷ Utilizo: Vicente Gaos. *Obra Poética Completa*. Dos tomos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1982.

⁸ Vicente Gaos (1919-1980) nació y murió en Valencia. Perteneció a una familia de escritores y artistas entre los que destacan el filósofo José Gaos, el poeta Alejandro y la actriz Lola. Fue profesor en Estados Unidos de 1948 a 1956. Excelente traductor de Rimbaud, Shelley y Eliot entre otros autores extranjeros, prestigioso crítico y profesor, autor de *La poética de Campoamor* (1955), *Poesía y técnica poética* (1955), *Temas y problemas de la literatura española* (1959) y una elogiadísima edición de *El Quijote*, fue su obra poética lo que le llevó a obtener el Premio Nacional de Poesía, concedido meses después de su muerte. De esta obra destaca *Arcángel de mi noche* (1943), *Sobre la tierra* (1945), *Luz desde el sueño* (1947), *Profecía del recuerdo* (1956), *Mitos para un tiempo de incrédulos* (1963), *Concierto en mi y en vosotros* (1965) y *Ultima Thule* (1980). Sus poesías completas aparecieron en 1959, y se reeditaron en 1974 y en 1982.

⁹ <http://www.epdpl.com/gaos.html>

¹⁰ Diego Martínez Torrón. "Vicente Gaos poeta de la diferencia". *El Mono Gráfico*. n.º 9. pág. 6-15.

¹¹ Ver M^a del Pilar Palomo. "La poesía en el siglo XX (desde 1939)". *Historia Crítica de la Literatura Hispánica*. 21. Taurus. Madrid, 1988.

¹² Arcadio López Casanova, "Poética de Vicente Gaos: la noche de los oscuros fuegos" en Ricardo Bellveser, Manuel García, Pedro J. de la Peña. *Clásicos Valencianos Contemporáneos*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana, 1988, p. 117

¹³ Ver Domingo Ynduráin. "Epoca contemporánea 1939-1980" tomo 8 de la *Historia crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Editorial Crítica. Grijalbo, Barcelona 1981 y Angel del Rio. *Historia de la Literatura Española*. Desde 1700 hasta nuestros días. Volumen 2. Bruguera. Barcelona, 1982.

“desarmonía-armonía buscada”, entre “desarraigo-arraigo deseado”, entre noche absoluta –la desposesión– y un polo de luz –universo de salvación– apenas entrevisto¹⁴.

También Dámaso Alonso apreció el valor de la luz en la poesía de Gaos, de modo que al señalar las materias que atraen al poeta indicó que éstas eran: “Dios, el hombre, la vida, la muerte, la luz, la niebla, la eternidad, la nada”. Le faltó al maestro, quizá, darse cuenta de la función que el amor cumple en esta poesía. Tan es así que a la amada la llamará unas veces “luz tan alta que a Dios mismo oscurece” o “luz más alta que Dios, luz en la cima / que los ojos de Dios mismo lastima”. Otras veces en ella sondea la luz de Dios:

Te veo sólo a ti, tus ojos veo,
tu breve luz, su breve cielo ardiente.
¡Ah, en esa luz, la luz de Dios sondeo!¹⁵

Esta actitud se había iniciado casi en los años cincuenta, por consiguiente lo que se da en 1956 es el final de este trayecto. En estas fechas Gaos había renunciado a su propia contemporaneidad y se había refugiado en su obra, en sus obsesiones, en sus realidades. Falcó y Rubio constatan cómo “a partir de 1948 y debido tal vez, no solo a su labor docente en Estados Unidos, sino también, pensamos, a razones de índole personal, se aleja progresivamente de la escena poética dominante, comenzando a elaborar un tipo de escritura que se apartará paulatinamente de la de sus contemporáneos”.¹⁶

De este modo, luz es conciencia de la verdad, por ello esa luz nos golpea en la frente como a San Pablo en el camino de Damasco; luz es vida, “dar a luz”, e inteligencia “tener muchas o pocas luces”; la luz es Dios, lo luminoso, y luz es la fuerza divina, la misma que cayó sobre María haciéndole engendrar el Hijo. Sus andversos son la oscuridad, lo tenebroso, las tinieblas, la espesura, el ocaso, la decadencia y la muerte.

Veámoslo.¹⁷

Luz = Dios y Cielo

La luz es, para Vicente Gaos, un equivalente de Dios y por extensión del Cielo, y el Cielo es el lugar añorado, la luz hacia la que nos dirigimos. Ir hacia

ella es la única razón de nuestra existencia. Nacemos inmersos en la oscuridad. La vida no es más que el tramo que separa esta oscuridad de lo cotidiano de la luz eterna.¹⁸ Nacemos en tinieblas, como nació el propio Jesús que vino de lo oscuro de la madre “y el drama oscuro empieza con la luz de María / oh luz original...”,¹⁹ pero luego esa luz es la que trae Jesucristo pues tras ser crucificado pudimos ver “su luz vieja cediendo ante la nueva luz”.²⁰ El hijo viene de esa orilla “donde la luz de Dios desnuda brilla, / con luz de Dios aún sobre la frente”.²¹ Luz sobre la frente, dice, como una luz paulina.

Se pregunta Vicente Gaos cual es la razón por la cual la vida solo nos permite asomarnos “al borde de la luz, al borde apenas” mientras existimos. El cielo y la tierra “son los dos espejos de tu distante luz”, consecuentemente quiere creer en Dios aunque la falta de pruebas le provoca graves y profundas dudas de fe. Tras morirnos ¿podremos ver a Dios?, se pregunta. Tras morir “¿Seremos luz de tu luz?”.²² Ante estos escrúpulos, pues ignora hacia qué luz camina, le pide a Dios que le de alguna leve prueba de su existencia, aunque sea en sueños, y le exige que lo haga pronto, pues no sabe cuánto tiempo podrá soportar las dudas y debe aprovechar ahora que “hacia tu luz me muevo”.²³ El resplandor de Dios se ha de estrellar sobre nuestras frentes de forma que nos llegue “la luz que solo en sueño adivinamos”.²⁴

¹⁴ *Ibidem* nota 13, página 118.

¹⁵ Dámaso Alonso. “La poesía de Vicente Gaos”. Separata de *Vicente Gaos. Obra Poética Completa*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación provincial de Valencia, 1982 Págs 5 y 10.

¹⁶ José L. Falcó y José V. Selma. *Ultima poesía en Valencia 1970-1983*. Institutó Alfons el Magnànim. IVEI. Valencia, 1985. Pá-gina 14.

¹⁷ Usaremos las siguientes abreviaturas y siglas: **PP**: Primeras Poesías. **AN**: Arcángel de mi noche. **ST**: Sobre la Tierra. **LS**: Luz desde el sueño. **PS** Poesías Sueltas. **CMV**: Concierto en mí y en vosotros. **UMS**: Un montón de sombras. **LSS**: Las señales y la sabiduría. **UT**: Ultima Thule. **PI**: Poesías inéditas.

¹⁸ La vida es un camino “desde la sombra hacia la luz postrera / hacia la luz eterna y verdadera”. **ST** Pág. 198.

¹⁹ “En aquella agua limpia, en aquella luz pura / solo beben los pájaros...” **LS** Pág. 297.

²⁰ **LS** Pág. 298.

²¹ **LS** Pág. 387.

²² **ST** Pág. 203.

²³ “...un nuevo /sueño de luz con que soñar despierto” **ST** Pág. 210.

²⁴ **LS** Pág. 294.

No quiere dudar, no desea dejarse arrastrar por esta dolorosa desconfianza, mira a lo alto por si hallara algo²⁵ pero solo oye noche. No duda de la existencia de la luz, pero ésta no le llega. Le pide a un hombre en la noche que no mire al cielo "donde la luz, distante, resplandece, / donde la luz sonríe...", no debe creer... "que al fin la luz cerca amanece" en su noche. "Arriba están las claras luces bellas" pero no están al alcance de la mano.²⁶

Él vive la noche en la ciudad, la noche de la gran ciudad, donde todo es huidizo y oscuro.²⁷ Los hombres caminan entre el frío y pide a Dios que los mire "con tu remota luz vigilante", y los lleve a todos hacia la luz²⁸ que vendrá a hacer justicia, a consolarnos, a poner las cosas en su sitio.²⁹

Al mirar al cielo lo que vemos son las esferas que ruedan suaves en "el silencio de la luz". El silencio pues es el lugar de los astros:

"sí luz, sí luz, sí música, sí alas,
inmelódica luz, música inmóvil,
música sideral, sin melodía,
luz de las aves, luz sobre las alas...
Música y luz, hermoso mundo inmóvil.³⁰
No quiere melodías en el cielo, sino,
como Goethe, pide "Luz, más luz".³¹

Las dudas hacen de él un ángel caído que oscurece toda luz:

Oh vida oscura, triste teología
que cegaste mi luz adolescente.
Libre ya, vuelo hacia la luz creciente
Nadie oscurecerá este mediodía.

Por ello el poeta intenta remontar la oscuridad hacia su aurora, "ángel caído, luz, luz de mi cima".³² Se dirige al arcángel Tobías para que le guíe y le ayude³³ y pide a Dios que le de "solamente esta luz para mis nieblas". El ángel bueno aplaca "con luz pura mi sed de ser", que es la forma de recuperar "la hermosa luz de Dios nunca nublada".³⁴ Recordemos aquí *Quoniam Deus lux est, et tenebrae in eo non sunt ullae* (Porque Dios es la luz y en Él no hay tiniebla alguna).

Sin embargo en otros momentos, el poeta parece despertar de nuevo a su fe,³⁵ salir de la pesadumbre, abandonar la oscuridad, la niebla. Entonces

entiende que la luz es también revelación, el modo de despertar del sueño oscuro de la duda y la desesperanza.³⁶

Dios vuelve a ser "una luz sin sombras / una luz total" *et tenebrae in eo non sunt ullae*. Y mientras en sus entrañas es "plena luz sorda", fuera la luz solar se extiende hasta embriagar. Ante los ojos de los mortales es "todo luz y paz" por ello le pide a Dios que le ciegue del todo en la eternidad.³⁷

El poeta sabe que ha caído en la sima de la impureza, pero que puede elevarse a la luz, que puede recuperar la pureza y ser "Luz en la luz".³⁸ "Todo el amor que se brinda a Dios no es suficiente para cantar la luz que un día vieras luz más alta que Dios, luz en la cima"³⁹

El simbolismo de la luz llega en ocasiones a concentrarse en ese corto repertorio de ideas. M. Meiss ha estudiado estos aspectos y ha concluido en que uno de los simbolismos más potentes de la luz es el de representar la idea de encarnación y nacimiento de Cristo.⁴⁰ Esto llega hasta el extremo de que, frecuentemente, los cuadros de pintores flamencos como es el caso concreto de Jan Van Eyck, llevan una inscripción, siempre la misma, que comienza "*Hec est speciosior sole super omnen...*" (para ella es más precioso que el sol...) y que concluye: "Para ella es el

²⁵ "en busca de su luz resplandeciente" AN Pág. 162.

²⁶ LS Págs. 395 y 398.

²⁷ El metro es un "animal subterráneo que huyendo de la luz se retrae en la madriguera" LS Pág. 405.

²⁸ LS Pág. 406.

²⁹ "Una luz cierta brilla a lo lejos" UMS Pág. 201.

³⁰ PP. Pág. 93.

³¹ AN Pág. 158, Esta cita se reitera en su forma "licht, mehr licht" PI. Pág. 293 ó "¿a qué esta locura / de pedir luz más luz en vano?" CMV Pág. 165.

³² AN Pág. 178.

³³ "Con tus alas de luz, ahora me guías". "Luz tuya, tuya". AN Pág. 180.

³⁴ ST Pág. 209.

³⁵ "la lumbre de la fe" dice en CMV Pág. 117.

³⁶ "llegó hasta mi en la noche tu luz pura" (...) "¡Oh torpe sueño en que sin luz sufría! / Sin luz, sin luz ni amor. No te esperaba" LS Pág. 289

³⁷ LS Pág. 313.

³⁸ AN Pág. 159.

³⁹ AN Pág. 176.

⁴⁰ M. Meiss. "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings". *The Art Bulletin* (1945). Pág. 175-181.

brillo de la luz eterna y el inmaculado espejo de la majestad de Dios". Consecuentemente, la asimilación de Dios a la idea de luz está en el arte occidental en general, está en la Teología, está en la poesía y se ha usado incluso para la explicación de complicados misterios religiosos. Recuérdese sino cómo en la religión católica de corte apostólico romano, la luz atraviesa el cristal sin romperlo ni mancharlo, como el Espíritu Santo fecunda a María.

LUZ = AMOR

La luz es también amor, aunque en Vicente Gaos éste sea, sobre todo, un amor terrenal, amor de amantes, de pareja, amor pasional que exige un decorado apropiado, hasta incluso llegar a representaciones no ausentes de afectación, como cuando recuerda que el primer amor le llegó "entre la dulce luz de unos violines"⁴¹ y en la amada halla el poeta la revelación mística, equiparando ese amor al amor de Dios:

"Te veo sólo a ti, tus ojos veo
su breve luz, su breve cielo ardiente,
su limpio azul, su clara agua de vida.
Ah, es esa luz, la luz de Dios sondeo"⁴²

No es muy usual esta equiparación entre los dos principales amores, el de la amada y el de Dios, aunque ciertamente en otros momentos utiliza una vía a lo San Juan de la Cruz, en donde ambos se encuentran, de forma manera que el poeta se eleva, gracias al amor, hasta lo luminoso.⁴³

Pero es el amor en plenitud el que centra su poesía. Hay una música interior del poeta que es "música de la luz, cielos mejores" que abrasan su amor, se trata de una luz pasional.⁴⁴ Cuando el amor es total, el corazón "te piensa luminoso".⁴⁵

A partir de este momento todo es ascenso hacia la máxima de las pasiones y los arrebatos. La mera visión del amor hace que una vida vulgar se convierta en una vida "iluminada, luz en que surgiste/aquella tarde".⁴⁶ Cree el poeta que siempre es así el amor, vivir enamorado es "embriagarse en la luz y girar ciego".⁴⁷ Ama tanto que no halla satisfacción, aunque ella sea "luz mía, vida mía, mi sendero".⁴⁸ Los amantes son astros de luz tan intensa que resultan cegadores,⁴⁹ por ello está oscurecido.⁵⁰ Él le pide a ella que le permita hundirse "en la insondable luz de tu mirada".⁵¹

El mundo es triste pero a veces el corazón "de pronto, siente una luz / que le ilumina" de modo que "se abre a la luz de la mañana", y se enamora, por lo que va hacia una "luz alta de mi único cielo". Precisamente cuando más triste estaba, cuando "declinaba / la luz del sol sobre el mar oscuro", llegó ella,

... "La luz brillaba
sobre la tierra, las estrellas,
la luz, el mar, la noche, nada
me hablaba de Dios" ...⁵²

La amada es, en fin, "la luz y el fuego de mi corazón"⁵³ y sobre cualquier otra cosa, los amantes son seres complementarios de modo que solo están bien cuando las dos partes, él y ella, están unidas.⁵⁴

También en esto hay conciencia del ocaso, puesto que cuando el amor declina lo primero que se pierde es la luz, lo que da paso al deseo de la muerte, que es un deseo similar al del amor o consecuencia de este, pues la sangre del poeta "por ti se hizo luz".⁵⁵ La muerte es el fin de la relación amorosa, pero el principio del encuentro con Dios, el encuentro de una nueva existencia, el modo de ser "luz en la luz", luz de la vida, luz del amor, en la luz del cielo y la luz divina.⁵⁶ Si la luz es energía, la muerte devuelve la energía a la energía, la luz a la luz.

⁴¹ PP Pág. 101.

⁴² LS. Pág. 288.

⁴³ "hasta tu resplandor, hasta tu forma tan luminosa" PP. Pág. 118.

⁴⁴ "Luz de nuestra pasión, luz que no mana" AN Pág. 133.

⁴⁵ AN Pág. 137.

⁴⁶ AN Pág. 144

⁴⁷ "Tu eres mi luz, mi vida, mi camino". AN Pág. 148

⁴⁸ "No encuentro la precisa luz". AN Pág. 149

⁴⁹ "Tu y yo por nuestra propia luz cegados" ST Pág. 195

⁵⁰ "por tanta luz, yo, ciego". ST. Pág. 221.

⁵¹ ST Pág. 215.

⁵² ST Pág. 234.

⁵³ AN Pág. 170.

⁵⁴ "Te busco a ti, mi luz complementaria" UMS Pág. 173. "Pues tu eres eso, luz y complemento". UMS Pág. 174.

⁵⁵ AN Pág. 147.

⁵⁶ "La muerte llegará. Seremos / luz en la luz, agua en el agua / Nos hundiremos luminosamente". No hay tristeza en esto pues el mundo no es triste si se ama "y la luz del amor te llega" ST Págs. 235-236.

En fin el amor es luz, es "primavera en luz naciente". Esa "luz cedida" llega a su corazón desde la frente de ella "sereno envío de tu amor luciente. Amor, luz de tus ojos despedida", es "mi ruiseñor bajo la luz dorada"⁵⁷

LUZ = PENSAMIENTO / CONOCIMIENTO

La luz es también pensamiento, entendimiento y es conocimiento.⁵⁸ Así lo señala el *Eclesiastés*: *Omne quod manifestatur, lumen est*⁵⁹ "Todo lo que se pone de manifiesto es luz". La luz puede llegar a ser el mismísimo pensamiento y sus enseñanzas. Vicente Gaos evoca a su padre muerto recordando "la luz de tus lecciones más hermosas"⁶⁰ y nótese que he dicho que "evoca" a su padre. Para Gaos la poesía es evocación y por ello solo puede evocarse lo que no está presente. Nos pone el siguiente ejemplo: "Hace unos años paseaba por las calles de Madrid con Vicente Aleixandre. Nevaba intensamente y la ciudad ofrecía un panorama admirable. Recuerdo que Aleixandre me dijo: "Excelente momento para escribir un poema sobre el verano".⁶¹

El pensamiento es "luz de la inteligencia, vida alta"⁶² y es ésta una idea constantemente reiterada⁶³ en los siguientes poemas, la cual se expande por casi la totalidad de sus libros. Así, el hombre en el destierro "pide luz para su pobre frente", para saber quién le ha desterrado y conocer "¿en dónde está esa luz que el hombre siente".⁶⁴ Nuevamente una luz paulaina, reveladora.

Le da miedo la eternidad, no aspira a ella, dice, tiene bastante con "la luz de esta noche en que me abraso". Para qué la eternidad, pues si es eterno, "¿Qué cielo exigiré para mi frente, / qué luz para mis ojos..."⁶⁵ En el poema, Gaos cantará "la hermosura luminosa" del mundo, y la inteligencia "con su luz hermosa" iluminará la noche.⁶⁶ Luz es lucidez, aquello que quizá era lo que reclamaba Goethe en el instante mismo de su muerte.⁶⁷ Se llega a la luz tras atravesar la oscuridad, hay que cruzar las sombras.⁶⁸

En el mundo hay belleza, eso es indudable, hay amor, hay poesía, pero también hay dolor, por ello a veces "la luz relampaguea",⁶⁹ de ahí que tengamos la sospecha de que la vida puede ser un engaño. Por precaución el poeta pide no volver a creer, "no vuelvas a encender mi triste frente / con esa luz en que creyera antaño".⁷⁰

Dios puso su mano sobre la frente del poeta niño, pero luego lo abandonó y este vive en la noche sin Dios, cuando él "necesita vivir iluminado". Le dice a un adolescente "Dame tu luz de amor más encendida"⁷¹ y a un pintor le habla de su "celestes luz" casi terrena y de "la triste frente de la luz"⁷². Luminoso también es el lenguaje del poeta, pues la poesía se vale de él y ya lo hacía incluso "antes de la visita de tu luz, Dios mío",⁷³ de modo que vuelve a unir todos los valores de la luz en una sola sintonía: la luz es Dios, es el amor terrenal y es el pensamiento entre ambos; trilogía cristiana para un poeta confesional.

En Vicente Gaos se detecta también el drama de existir y la meditación sobre la vida junto a la búsqueda de Dios –como ya hemos visto– y la angustia de vivir, elementos de su cercanía a Fray Luis, Unamuno y el existencialismo.⁷⁴

Dar a luz es, en este ámbito, tanto un acto de nacimiento como de clarificación. Todos los hombres iguales y hermanos nacieron de "honda luz, madre clara"⁷⁵, por ello una joven madre da "vuestra savia de luz", pues "fluye tu luz de vida sin medida".⁷⁶

⁵⁷ LS Pág. 290

⁵⁸ "Lo ignoro todo, todo, todo... / todo oscuro". CMV Pág. 64.

⁵⁹ Eph. V, 13.

⁶⁰ PP. Pág. 99.

⁶¹ *Ibidem* nota 7. Pág. 42.

⁶² AN Pág. 138.

⁶³ "Toda la luz del cielo ya en la frente" (...) "mi pensamiento así de iluminado", (...) "Mi luz te piensa a ti, luz de mi vida / pasión mía, luz mía, fuego mío". AN. Pág. 145.

⁶⁴ AN Pág. 163

⁶⁵ AN Pág. 165.

⁶⁶ "Oh silenciosa luz y aire levísimo / del verbo, sombra clara de esta hora" AN Pág. 185.

⁶⁷ Ver nota 31.

⁶⁸ "Para llegar hasta la luz / tuvo que atravesar largas sombras" SMV Pág. 127. "la niebla en lo oscuro, levanta sus luces". CMV Pág. 89.

⁶⁹ "el cielo me anegó en su luz dorada. / Brilló el amor sobre una frente amada" ST Pág. 199.

⁷⁰ ST Pág. 201

⁷¹ ST Pág. 204.

⁷² LS Pág. 273

⁷³ ST Pág. 189.

⁷⁴ Sobre esto ver María del Pilar Palomo. *Ibidem* nota 11.

⁷⁵ LS Pág. 305

⁷⁶ AN Pág. 151

La luz da vida en otros ámbitos de la vida, así para un pintor al utilizar los colores equipara dar luz a dar sueño a la materia. En el cuadro "cantaba" la intensa luz.⁷⁷ La pintura es "Delgada luz estremecida".⁷⁸

Luz es conocimiento,⁷⁹ estamos en el mundo sin saber nada de nada y sin nada saber nos vamos, sin apenas un poco de luz en la noche,⁸⁰ en el fondo es el regreso del gran dilema del árbol de la ciencia.⁸¹

LUZ= INFANCIA Y JUVENTUD

La luz es conocimiento, pero éste no se nos presenta siempre en estado puro. Hay ideas injustas, inadecuadas, impropias, que ensucian la luz,⁸² mientras la casa del poeta, y su corazón, estén en ruinas no habrá luz posible.⁸³

La mirada y el amor de una niña de quince años es "Oh luz divina de no sé qué mundos".⁸⁴ La adolescente ha muerto y es enterrada "cuando la juvenil luz de tu vida / aún había de arder...".⁸⁵ Una muchacha es una "columna de luz y ansia de lava"⁸⁶ y a una adolescente la llama "Hija reciente de la luz del día" y le aconseja, ahora que ha abandonado la niñez: "vive en la luz del mundo".⁸⁷

Es el triunfo de la primavera, el "fértil verdor. La luz exalta ahora...".⁸⁸ Sus felices años de niño transcurrieron ... "A la orilla del divino / mar de luz...".⁸⁹ Sin embargo el hijo es "Instantánea luz". "Luz niña, Luz, luz sólo. No, aún no sabe / qué es luz" y concluye: "...Deja que tu sueño acabe / en esa luz que tu existencia humilla".⁹⁰

La raíz del hombre son "Formas entre la luz. Ya nada inerte / Vértigo, luz, errante y libre viento" y sigue:

Déjame amar, Señor, en la luz pura
de esta mañana hermosa y fugitiva,
mientras tus sombras -dentro- me amenazan.

Mira Señor, la noche de mi hondura:
No es carne o luz mi entraña ciega y viva.
Pero los cuerpos en la luz se enlazan.⁹¹

Llama a la juventud "luz creciente", luz que se abandona con los años, aunque mantiene la esperanza

"Más volverá la luz a vuestra frente".⁹² Después mira hacia su infancia y se pregunta: ¿Me espera / quieta, la luz que ardió un día en mi frente?⁹³

LUZ=VEJEZ, OCASO Y MUERTE

Ese dilúculo de la existencia hacia el que nos dirigimos, también es medido por Vicente Gaos en términos de luz. En el otoño "árida luz os ciñe la cabeza".⁹⁴

El otoño, la parte final de la vida humana, es decadencia, "Oh cielo bajo, luz tan tamizada / luz tan vencida...".⁹⁵

Con el viento del poniente "Canta la luz"⁹⁶ mientras que con el ocaso "El cielo está nevado de pájaros, de luz...".⁹⁷ "Declinar la luz poniente" es, claro, la vejez misma⁹⁸ pues en el principio de los tiempos la luz fue "virginal"; ahora el trasluz es "luz filtrada / de la tarde, la mágica / luz poblada de pájaros". También se pregunta quién se esconde "entre la luz poniente", extraviado en una música ciega, "una luz

⁷⁷ LS Pág. 274

⁷⁸ LS Pág. 275

⁷⁹ Estamos aquí, en este mundo, "sin saber nada, sin más luz". CMV Pág. 21.

⁸⁰ "mi luz en la honda noche". CMV Pág. 33.

⁸¹ "¿Quién ha trazado arrogantemente, / ignarmente, el deslinde entre la oscuridad y la luz?" PI Pág. 293.

⁸² Se esconden "mientras la luz esté manchada". UT Pág. 247.

⁸³ En esos casos "me lamento de la luz del sol". UT. Pág. 264.

⁸⁴ AN Pág. 152.

⁸⁵ AN Pág. 153

⁸⁶ AN Pág. 169

⁸⁷ ST Pág. 193

⁸⁸ ST Pág. 194

⁸⁹ ST Pág. 227

⁹⁰ LS Pág. 286

⁹¹ LS Pág. 287

⁹² LS Pág. 291

⁹³ LS Pág. 371

⁹⁴ LS Pág. 277

⁹⁵ LS Pág. 278

⁹⁶ LS Pág. 279

⁹⁷ LS Pág. 280

⁹⁸ LS Pág. 293

sorda".⁹⁹ Vive en este mundo "pero embriagado por la luz poniente", y pese a todo "dulce es la luz, dulce es vivir ahora".¹⁰⁰

Es el momento de hacer balance y quizá todo nuestro embite no pasó de ser un sueño, una sospecha calderoniana:

La luz menguante de la luna,
el amor de la luz postrera,
de que soñar con otra luz,
no es más que soñar que se sueña.¹⁰¹

El poeta le pide a Dios que le de la muerte, no para irse a otra vida, porque eso no le interesa, no quiere ser eterno, sino para, por fin, no ser nada, para perderse "en tu noche sin luz, desestrellada. /Bastante tengo con la luz del día" como para no desear morir.¹⁰² Para alcanzar la tierra fecunda a la que irá tras la muerte "me elevo hasta la luz resplandeciente".¹⁰³ Tras la muerte "a otra luz surgiremos, alto vuelo, /para vivir de nuevo lo vivido".¹⁰⁴

En una elegía dice adivinar cuándo iba a morir porque "Me lo decías con tus ojos/oscuras en que la luz/comenzaba a temblar un poco".¹⁰⁵ En otra, el muerto está solo ante la noche, cerca de los astros, tanto "que su infinita luz te abrasa el rostro".¹⁰⁶

Le dice a la madre muerte que un día la abandonamos y "fuimos hacia la luz" (Esto es, fuimos hacia la vida), él acariciaba el pelo de su amada, y le miraba "Luz suya, suya, hora/de amor, isla celeste" y pasó el tiempo "Así la vida. Días/días sin luz, oscuro".¹⁰⁷ Morir quizá sea "dar luz al sueño"¹⁰⁸

El poeta ama la vida aunque ésta lleva implícita la muerte, vivir es morir algún día; así la llama, "oh luz hermosa y ciega de la muerte",¹⁰⁹ la flor está hecha "de luz primaveral..." pero la muerte acecha, vive en el interior de la vida, se oculta en ella "tras de la luz, la sombra que envenena", y cuando mustia llega el momento de la "muerte sin luz igual".¹¹⁰

De repente dice: Esto es la vida, y al fondo de la estancia "brilló mi muerte entre la luz dormida" y comprendió que el fin era eso "ésta la tersa luz, la honda luz suave".¹¹¹

Recuerda la muerte de un joven amigo al que pidió que despertara pues... "el campo está bañado

de luz"... era un momento en el que "la luz vibraba sobre la corriente con la misma indiferencia del agua". Se murió su amigo pero no él y se pregunta porque él sigue "gozando de la luz, del aire..."¹¹²

LUZ: ELEMENTO DEL PAISAJE

Es aquí donde Vicente Gaos hace un uso más "pictórico" de la luz, puesto que la somete a la intensidad de las tonalidades para construir de este modo ambientes, para ver como "Mediodía de bronce luminoso/en celestes campanas se proclama".¹¹³ Ahora está el campo en paz, el aire se ha dormido "sobre la luz romana de las áureas vides".¹¹⁴ En el atardecer en las viñas "Toda la luz del cielo descendiendo/a glorificar la tierra desnuda".¹¹⁵ Es una hermosa presencia entre árboles y nubes. Los ojos del poeta tendido en el césped, miran hacia el cielo y "atesoran la luz total"...¹¹⁶ Cuando el poeta mira a las estrellas "en haz de luz y sueño, yo os confundo".¹¹⁷

Seguimos en el campo. Matinal en primavera. Han roto las "luces del alba".¹¹⁸ "Estaban los ciruelos/en flor, gloriosos en la luz del huerto" y entonces pudo ver como su alma estaba traspasada "de tierna luz, de tiernos brillos suaves".¹¹⁹ Tarde de primavera ahora, "la luz se había puesto tan dorada",¹²⁰

⁹⁹ LS Pág. 304

¹⁰⁰ ST Pág. 197

¹⁰¹ CMV Pág. 143.

¹⁰² AN Pág. 164.

¹⁰³ AN Pág. 172.

¹⁰⁴ AN Pág. 173.

¹⁰⁵ ST Pág. 219.

¹⁰⁶ ST Pág. 225.

¹⁰⁷ ST Págs. 230-231.

¹⁰⁸ LS Pág. 307.

¹⁰⁹ LS Pág. 343.

¹¹⁰ LS Pág. 345.

¹¹¹ LS Pág. 374.

¹¹² LS Pág. 381.

¹¹³ PP Pág. 94.

¹¹⁴ PP Pág. 105.

¹¹⁵ ST Pág. 244.

¹¹⁶ ST Pág. 253.

¹¹⁷ LS Pág. 399.

¹¹⁸ UMS. Pág. 177.

¹¹⁹ LS Pág. 283.

¹²⁰ LS Pág. 284.

y estas luces matizan la plaza del pueblo, la visión de los campos, el cielo mismo.¹²¹

Más visiones pictóricas del poeta: "...una luz se filtra /entre los totales colores"¹²² Su corazón es "un árbol ciego que la luz presente",¹²³ y los gorriones enloquecen al alba...¹²⁴ El escorial está invadido "de luz fatal". Es Castilla "luz severa",¹²⁵ dice el poeta en comparación con otras luces de otros sitios, junto al mar. La rosa crece "ligero tallo hacia la luz de un día". La encina, "desdeña la anunciación de la luz / y la caricia torpe del color..." qué dulce y triste su tronco. Tristeza del árbol y del poeta que se apaga "...cuando las estrellas, /con su luz, con su música"... llegan.¹²⁶

La inspiración es un espíritu "veloz como la paciencia eterna de la luz que atraviesa el espacio".¹²⁷ Hay un momento "mágico en que la luz delgada y pura" nos enseña la hermosura del mundo, una luz que "llega hasta el fondo..."¹²⁸ también la alegría del sol.¹²⁹

Y la luz es un auxilio de la memoria, pues constituye el ambiente del recuerdo como el de un dormitorio, "con filtrada luz que llegaba desde el despacho en que trabajaba mi padre".¹³⁰

Termino ya. Vicente Gaos utiliza también la idea de luz de acuerdo con las formulaciones más comunes, tales como "dar a luz", por supuesto, o "A la luz de..." y el repertorio de metáforas, digámoslo así, más habituales de modo que España es "agreste valle de mi luz primera",¹³¹ (resulta evidente que aquí luz equivale a nacimiento). En plena esterilidad, cuando nos sentimos acosados por la incertidumbre y la falta de inspiración, hay que confiar en la "Luz creadora". El principio pues fue la luz pues Dios creó el mundo en primavera,¹³² hacemos cosas "bajo la luz del sol",¹³³ o cada vez hay más luz sobre las copas de los árboles.¹³⁴

Gaos ironizó, bromeó, se burló incluso de su fe. Afirmó que no quería luz sino sombras. Hizo un inolvidable Padrenuestro corrigiendo y rectificando la oración que Jesucristo dio a sus seguidores, se inventó las Malaventuranzas y afiló su sarcasmo. Pero al final de su vida, en los últimos instantes, quiso aclarar esto con una abjuración, y lo hizo con un poema, inédito hasta las Obras Completas, que apareció entre sus papeles, con esta abjuración:

ABJURACIÓN

No sé, Señor, si mi obra, engendrada en el orgullo, escrita a ciegas, ha sido motivo de confusión y piedra de escándalo.

No sé si ha sido interpretada rectamente, o abominada con justo motivo.

Ni yo mismo sabía lo que me escribía.

Tal vez creí que iba por el buen camino cuando solo daba traspies y trazaba surcos torcidos, renglones ripiosos, chapuzas temerarias de mal obrero que en lo alto del andamio, ebrio y vacilante, al borde del abismo, se mofaba de la profundidad, despreciaba el vértigo.

Si fue así, si escribí solo por amor propio, por engreimiento por mera vanidad mundana, para preceder a satisfacción de la carne, tentado por el demonio, si fue así, Dios mío, sé mi censor *a fortiori*, tú que todo lo puedes; borra todas mis palabras, todas mis letras, del alfa al omega, de la fecha a la cruz.

Bórralas, perdónamelas, vuévelas papel en blanco, dalas por no escritas por mí ni leídas por nadie.

Anonada mi presunción, ilumina a los que por mi causa quedaron acaso confusos o escandalizados.

Acepta esta abjuración, haz que crean en esta pública confesión mía, en la que lleno de pesar, me retracto de todos mis desvíos y errores. Si por mi

¹²¹ "la plaza se colma toda / de luz última de cielo". UMS Pág. 194.

¹²² ST Pág. 245.

¹²³ ST Pág. 196.

¹²⁴ Los gorriones "¿por qué a la luz primaveral del alba enloquecen?" LSS Pág. 220.

¹²⁵ PP Pág. 112.

¹²⁶ ST Pág. 249.

¹²⁷ ST Pág. 252.

¹²⁸ LS Pág. 342.

¹²⁹ "La dorada / luz del sol, la alegría" CMV Pág. 97.

¹³⁰ LS Pág. 367.

¹³¹ LS Pág. 276.

¹³² LS

¹³³ UT Pág. 231.

¹³⁴ UT Pág. 235.

culpa, me creyeran ateo y blasfemo, que ahora me crean también vocado, no a la poesía, a la obra mal hecha, si no llamado por ti, Supremo Hacedor, poeta por antonomasia, único creador verdadero.

Tu, Señor, sabes que en el fondo de todas mis paradojas, heterodoxias y negaciones, estabas siempre presente, aunque acaso distante; Justamente ofendido, pesaroso y llamándome de continuo a tu gracia, crucificado por cada palabra temeraria mía, anhelante de verme al fin rectificar y dar buenos frutos.

Pues, aunque mi intención fuese buena, la intención es estéril si no va acompañada de buenas obras.

Tu sabes que cuando escribía *nada*, quería escribir *creación*, cuando te pedía que no me amenazases con otra vida, estaba sediento de ti, de más vida (eterna). Que cuando –insensato de mi, temerario más allá de la raya, pobre criatura– te exigía oscuridad, te estaba pidiendo luz; cuando osaba llevarte la contraria, volver al revés las Bienaventuranzas o el Padre Nuestro, con ignorantes y baldías contradicciones, presumiendo de ingenio, como jugador de ventaja, era un desdichado, un miserable, un nuevo hijo pródigo, un necio.

Pequé contra ti y tal vez conturbé a mis semejantes, a mis hermanos.

Padre, Señor, ahora que, lento a la ira y rico en clemencia, me has recibido de nuevo en tu casa, me has perdonado y te has regocijado, ahora que al fin

me has mostrado sin lugar a dudas lo que era evidente, quitándome la venda de los ojos, y el orgullo del corazón; ahora que me has recordado lo que no debí olvidar nunca, que tu eres el camino. La verdad y la vida, recuérdame otra vez, cada día, incesantemente, pues la carne es flaca, la memoria olvidadiza.

Déjame ir en adelante siempre por tu camino, sin entretenerme ni desviarme.

Déjame vivir en tu verdad y no apartarme mendazmente de ella.

Dame lo que quieras, enmiéndame y mándame, como tu solo sabes hacerlo, sin palo ni piedra, con mandatos que son súplicas, con castigos que resultan a la postre inefables consuelos, en este valle de lágrimas, pues si lloro de veras, seré consolado.

Dame lo que quieras en esta vida (no sé si vida mortal o muerte vital, es lo mismo), y otórgame al fin la otra, dánosla a todos, justos y pecadores, píos e impíos.

Danos la vida que no acaba sino en ti, en la abierta, en la misericordiosa eternidad de tus brazos.

No hace falta más para comprobar que Vicente Gao es un poeta de la luz, es un poeta iluminado, es un poeta deslumbrante.

Muchas gracias.

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2001-2002

A cargo de

SALVADOR SEGUÍ PÉREZ

Académico Secretario General

En cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se da lectura a la Memoria del curso anterior, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, los cuales se desarrollan en los siguientes epígrafes.

1. SESIÓN INAUGURAL.

En conmemoración de la festividad de San Carlos, tuvo lugar el día 13 de noviembre de 2001, iniciándose los actos bajo la Presidencia de su titular D. Salvador Aldana Fernández.

Abierta la sesión, hizo uso de la palabra el Académico Secretario General, quien procedió a dar lectura a la Memoria del Curso Académico 2000-2001. Acto seguido tomó la palabra el Académico de Número y Bibliotecario de la Academia D. Santiago Rodríguez García, quien leyó su discurso sobre "El arte de la Imagen: Las Reales Academias y el Arte Contemporáneo".

Cerró el acto el Sr. Presidente, declarando inaugurado el curso académico 2001-2002.

2. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS, EXTRAORDINARIAS Y PÚBLICAS.

En el pasado año 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 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, presentaciones de libros, entregas de distinciones y conciertos, así como del ingreso de nuevos académicos.

Entre las sesiones públicas organizadas cabe destacar las conferencias dictadas en el seno de la Academia, por sus nuevos Miembros Correspondientes en sus respectivos actos de posesión, y las pronunciadas por otras relevantes personalidades, siendo dignas de mención la sesión celebrada el día 12 de febrero en la que el Académico Correspondiente en Saint Gallen, D. Jaime Siles Ruiz disertó sobre el tema "El arte de pintar de Gregorio Mayans: Ilustración y cultura clásica". También, la Académica Correspondiente en México, D.F., Dra. Dña. Elisa García-Barragán Martínez leyó el día 12 de marzo la conferencia



El profesor D. Jaime Siles recibiendo la acreditación de Académico Correspondiente. (Foto Paco Alcántara)



La profesora Dra. D.ª Elisa García-Barragán en su discurso de ingreso en la Academia como Miembro Correspondiente.
(Foto Paco Alcántara)

titulada "La estética neoclásica en la Nueva España. Dependencia y originalidad"; el Académico Correspondiente en Marines (Valencia) D. Vicente Zarzo Pitarch hizo lo propio el día 23 de abril en su discurso sobre "Historia y desarrollo de la trompa", procediendo a interpretar varias obras con dicho instrumento; el Académico Correspondiente en Sevilla D. Julio García Casas disertó el día 7 de mayo sobre el tema "Presencia y vigencia del piano de Chopin en el siglo XXI"; el Académico Correspondiente en Bétera D. José Garnería García haría lo propio el día 28 de mayo sobre "Perspectiva y función de la Crítica de Arte"; y el Académico Correspondiente en Vila-real D. Vicente Llorens Poy, el día 4 de junio, disertando sobre el tema "El arte valenciano. De lo popular a lo académico".

De igual modo, hay que anotar las conferencias pronunciadas, el día 16 de mayo por el Dr. D. Ramón



El Dr. D. Ramón Almazán, Intendente de la Orquesta de Valencia, en su disertación sobre la Ópera "Maror".
(Foto Paco Alcántara)

Almazán Hernández, Profesor de Historia de la Filosofía de la Universitat de Valencia (E.G.), Subdirector de Música e Intendente de la Orquesta de Valencia, sobre el tema "Ante el estreno de la ópera Maror en el Palau de la Música de Valencia"; y el día 11 de junio por el Presidente de la Real Academia de San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife, D. Eliseo Izquierdo Pérez, sobre el tema "La Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y sus avatares".

En cuanto a presentaciones de libros cabe referir la sesión pública del día 16 de abril, en la que se dio a conocer la obra "Museos vivos: Valencia y su provincia", de la que son autores la periodista Dña. María Angeles Arazo y el fotógrafo y Académico de Número D. Francisco Jarque, en acto organizado por la Conselleria de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana.

Entre las audiciones musicales organizadas por la Academia hay que destacar, dentro del Master de Estética y Creatividad Musical, que imparte el Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, de la Universitat de València, los conciertos celebrados el día 11 de diciembre de 2001, en el que Marisa Sedano ofreció un recital de piano; el día 8 de enero, en el que intervino el Cuarteto de Cuerda Master III; el día 26 de febrero, Miguel Alvarez Argudo ofreció un recital de piano, con obras infrecuentes del pianismo valenciano; el día 26 de marzo tuvo lugar el Concierto SUB-21, en el que participaron Francisco Sebastián, Juani Palop y Juan Carlos Cornelles; el día 30 de abril actuó el dúo de voz y piano, compuesto por la soprano María



La concertista D.ª Marisa Sedano en la audición musical ofrecida en el seno de la Academia el día 11 de diciembre de 2001. (Foto Paco Alcántara)



El Cuarteto de Cuerda Master III en el concierto celebrado el día 8 de enero de 2002. (Foto Paco Alcántara)



D. Miguel Álvarez Argudo en el recital de piano ofrecido el día 26 de febrero de 2002

Fernández Urrechú y la pianista Laurance Verna; y el día 21 de mayo el dúo de voz y piano, compuesto por la soprano Sandra Fernández y el pianista Fernando Taberner. Asimismo, hay que anotar las varias actuaciones musicales del Trío Académico.

3. ACTO DE CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO.

Tuvo lugar el día 25 de junio con un concierto homenaje dedicado al maestro Joaquín Rodrigo en

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

CLAUSURA CURSO ACADÉMICO
2001-2002

CONCIERTO HOMENAJE AL EXCELENTÍSIMO
ACADÉMICO DE HONOR
JOAQUÍN RODRIGO
(1901-1999)



Conferencia
"Joaquín Rodrigo
el compositor español más universal del siglo xx"

SALVADOR SEGUÍ PÉREZ

Concierto
Dúo de voz y piano
MÓNICA CANTÓ DURÁN
RICARDO CALLEJO

Clausura del Curso Académico 2001-2002

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

Martes, 25 JUNIO 2002, a las 19,30 horas

Portada de díptico conmemorativo de los actos celebrados en la Academia con motivo del centenario del nacimiento del compositor D. Joaquín Rodrigo

el año del centenario de su nacimiento, en el que intervino el Académico Secretario General D. Salvador Seguí disertando sobre el tema "Joaquín Rodrigo,



El musicólogo D. Vicente Zarzo Pitarch recibiendo el diploma acreditativo de su condición de Académico Correspondiente.
(Foto Paco Alcántara)



D. Vicente Llorens Poy en su discurso de toma de posesión como Académico Correspondiente de la institución en sesión pública celebrada el día 4 de junio de 2002.
(Foto Paco Alcántara)



El Académico Correspondiente D. Julio García Casas en su discurso de ingreso en la Real Academia en acto celebrado el día 7 de mayo de 2002. (Foto Paco Alcántara)



El Académico Correspondiente D. José Pascual de Quinto y de los Rios en conferencia ofrecida el 14 de mayo de 2002.
(Foto Paco Alcántara)

el compositor español más universal del siglo XX", celebrándose después un concierto para voz y piano a cargo de Mónica Cantó Durán, mezzosoprano y Ricardo Callejo, piano. Cerró el acto el Presidente de la Real Academia D. Salvador Aldana.

4. NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADÉMICOS.

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 23 de abril, fueron nombrados Académicos Correspondientes, en Torrente, D. Ricardo Bellveser Icardo; en Sevilla, D. Antonio de la Banda y Vargas, Presidente de la Real

Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; en Barcelona, D. Jordi Bonet i Armengol, Presidente de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi; y en Madrid, D. Francisco Grau Vegara.

Y en la sesión de 5 de marzo se acordó se tramitara a deliberación la propuesta del Académico de Número D. Román de la Calle, para pasar de la Sección de Música a la de Pintura según su razonado escrito, acordándose así en la Junta de 23 de abril.

5. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS.

En sesión de 13 de febrero se dio cuenta del fallecimiento del Académico de Número electo D. Ramón Rodríguez Culebras, canónigo de la Catedral de Segorbe e historiador del arte, que era Correspondiente de la Academia desde 1973. En la de 23 de abril se notificó el fallecimiento del Académico de Honor electo D. Francisco Llácer Plá; y en sesión de 18 de junio se dio cuenta del óbito del pintor, Académico Correspondiente en A Coruña y Presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario D. Julio Antonio Fernández Argüelles.

A los familiares de estos ilustres académicos la Academia les expresó su más sentido pésame y viva condolencia, haciéndose constar así en acta.

Por último, reseñar que el día 17 de diciembre de 2001, en la Capilla de la Inmaculada de la Catedral de Valencia se celebraron los funerales por los académicos fallecidos durante el curso anterior. El acto religioso fue oficiado por el Rvdo. D. Francisco Gil Gandía, Capellán de la Seo Valentina.

6. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL.

En el acta de 8 de enero consta la felicitación de la Junta de la Academia al Académico de Número D. Enrique Mestre por su exposición celebrada en la Sala Leonarte, de Valencia; en Junta de 14 de mayo se acordó felicitar al Académico de Número D. Joaquín Michavila por la gestión llevada a cabo en la declaración como Bien de Interés Cultural del Castillo de Albalat dels Tarongers; y en sesión de 15 de octubre se acordó felicitar a los señores Académicos de

Número, D. Francisco Jarque por su exposición de Fotografía en la Universidad Politécnica de Valencia, a D. Manuel Silvestre, por la exposición retrospectiva celebrada en Llíria; y a D. Amando Blanquer, por el Premio concedido por la Generalitat Valenciana.

También, en la referida sesión, se informó del escrito recibido del Dr. D. José Luis Gutiérrez Robledo, Director Gerente de la Fundación Cultural Santa Teresa, quien solicitaba de la Academia su adhesión a la presentación de la obra "Historia de la Arquitectura Española", de la que es autor el Académico de Honor de San Carlos, arquitecto e historiador del Arte D. Fernando Chueca Goitia, para el Premio Nacional de Historia de España. La Junta acordó dicha propuesta.

De igual modo, en la Junta celebrada por la Academia el día 18 de junio se acordó felicitar al Palau de la Música de Valencia por el estreno, en versión de concierto, de la ópera "Maror", de Xavier Casp y Manuel Palau, así como por el éxito alcanzado en las dos audiciones ofrecidas de dicha obra.

Por otra parte, en Junta de 8 de enero se procedió a la elección de un nuevo miembro como representante de la Academia en el Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia, por haber cumplido el período de representación en dicho Patronato el Académico de Número D. Nassio Bayarri, siendo elegido, tras deliberación, el Académico Numerario D. José Esteve Edo.

En Junta de 14 de mayo, el Sr. Presidente dio cuenta de la exposición que se dedicaba en Xàtiva al escultor y académico Correspondiente que fue de esta Real Academia D. Francisco Bolinches Mahiques.

Y por último, se acordó designar en Junta General de 15 de octubre al Presidente de la Real Academia D. Salvador Aldana Fernández, para pronunciar el discurso inaugural del Curso Académico 2002-2003, sobre el tema "Academias para un Museo virtual de la Real de San Carlos"

7. MOVIMIENTO DE FONDOS ARTÍSTICOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS

Muchas son las obras de Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo, y de ediciones librerías, propiedad de

la Real Academia, que han participado en exposiciones dentro y fuera del País, gracias al Convenio de colaboración suscrito entre la Conselleria de Cultura y Educación, y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Cabe destacar las peticiones de las Cortes Valencianas y de la Subsecretaria de Promoción Cultural, para exposiciones en Valencia, Alicante, Castellón, Buenos Aires, Montevideo y La Habana.

Otras peticiones aprobadas fueron las de la Directora del Museo Nacional de Bellas Artes de México; la del Vicepresidente y Diputado de Cultura de la Diputación Provincial de Alicante; la de la Subdirectora General de Promoción de Bellas Artes, de la Secretaria de Estado de Cultura, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; así como la del Presidente de la Sociedad Estatal para el desarrollo de actividades culturales en el exterior don Juan Carlos Elorza Guinea.

En sesión de 5 de febrero de 2002 se informó de sendas peticiones de prórroga de obras, cuya salida fue aprobada en su día, con destino a las Exposiciones "La Luz de las Imágenes (II)".

En la Junta de 5 de marzo se dio cuenta del movimiento de obras solicitadas por doña Manuela Mena, Jefe del Departamento de Pintura Española del siglo XVIII y Goya, del Museo del Prado; y por don Luis Borreguero del Caz, Jefe de la Obra Social y Cultural de Caja Segovia.

En Sesión Ordinaria de 23 de abril se accedió a la petición de la Subsecretaria de Promoción Cultural solicitando diversos libros sobre Tratados de Arquitectura existentes en la Biblioteca de la Academia, con destino a la Exposición "Tratados de Arquitectura de los siglos XVI y XVII", que se exhibió en el Centro Internacional para la Arquitectura de la Ciudad y del Paisaje, de Bruselas, de mayo a julio de 2002, y que actualmente se expone en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

En Junta Ordinaria de 14 de mayo doña Carmen Díaz Quintero, Gerente de la Fundación de la Comunidad Valenciana "La Luz de las Imágenes" solicitó la prórroga del préstamo temporal provisional de la obra "Santa Cena", del pintor Luis Antonio Planes, para la Exposición "La Luz de las Imágenes,

II", celebrada en Segorbe y ampliada hasta agosto de 2002.

En sesión de 18 de junio se dio cuenta de las peticiones de don Miguel Valor Peidró, Vicepresidente de Cultura y Educación de la Diputación Provincial de Alicante; de doña Elena Hernando González, Subdirectora General de Promoción de Bellas Artes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte; de doña Carmen Díaz Quintero, Gerente de la Fundación de la Comunidad Valenciana "La Luz de las Imágenes"; y de don Luis Miguel Enciso, Presidente de la Sociedad Estatal.

En la misma Junta se informó de las peticiones realizadas por doña Consuelo Císcar Casabán, Subsecretaria de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, referentes al préstamo temporal de obras para la Exposición "Los Borja. Del mundo gótico al mundo renacentista, que se viene celebrando en Roma en las salas del Palazzo Ruspoli de la Fundación Memmo desde el 16 de octubre de 2002 hasta el 23 de febrero de 2003; así como de otras obras para la exposición que tendrá lugar en Nueva York, en las Salas del Spanish Institute, del 19 de noviembre de 2002 al 15 de febrero de 2003; y otros más para la Exposición "Paisaje valenciano", que se viene celebrando en las salas del Museo del Siglo XIX, de Valencia, del 15 de octubre de 2002 al 5 de enero de 2003.

Por último, en la Junta de 15 de octubre se informó favorablemente y accedió al préstamo temporal de las obras "Retrato del Dr. Vicente Blasco, canónigo y Rector de la Universidad" y "Retrato de D. Manuel Monfort, Director de Grabado", de Vicente López Portaña, solicitadas por D. Nicolás Bas Martín, comisario de la muestra, para la Exposición "225 años de la Real Sociedad de Amigos del País, que tendrá lugar en Valencia, en el Centro Cultural Bancaja en febrero de 2003; y "Virgen de los Desamparados", de José Vergara, solicitada por Dña. Carmen Díaz Quintero, Gerente de la Fundación de la Comunidad Valenciana "La Luz de las Imágenes", para la Exposición "La Luz de las Imágenes, III", que tendrá lugar en la Catedral de Orihuela, del 2 de febrero al 15 de septiembre de 2003.

En total, más de sesenta obras de gran relevancia artística, que han contribuido a difundir el arte

valenciano y el patrimonio de la Real Academia por muy diversos lugares del mundo.

8. INFORMES OFICIALES Y DE CARÁCTER TÉCNICO.

Varios han sido los informes solicitados a la Academia, como Entidad Consultiva de la Generalitat Valenciana, por Instituciones oficiales, Fundaciones y Corporaciones municipales, sobre temas de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, así como sobre obras de conservación y restauración de edificios de carácter histórico de diversas poblaciones de la Comunidad Valenciana y del resto del país.

En sesión de 8 de enero de 2002, y atendiendo las peticiones formuladas por la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura y Educación, se informó favorablemente sobre la posible declaración de Bienes de Interés Cultural Inmaterial del "Belén de Tirisiti", de Alcoy, la "Festa de la Mare de Deu de la Salut" de Algemesí, y del ritual del "Pa Beneït" de La Torre de les Maçanes, una vez que se han incoado expediente favorables sobre las mismas, acordándose proponer a la Dirección General de Patrimonio Artístico la declaración de las tres festividades como Bienes de Interés Cultural Inmaterial, dados los méritos que para tal designación atesoran.

En Junta General de 5 de Febrero, el Académico de Número de la Sección de arquitectura D. Fernando Martínez García-Ordóñez, informó favorablemente sobre el proyecto de restauración de la Mezquita toledana del Cristo de la Luz, acordando la Junta adherirse, en contestación dirigida a la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, a los informes emitidos por la Real Academia de la Historia y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En Juntas Generales de 5 de marzo y de 14 de mayo fueron tratadas sendas solicitudes de los Ayuntamientos de Segorbe y San Mateo, sobre la consideración de que sus núcleos urbanos sean declarados Bienes de Interés Cultural, pasando el tema a ser tratado por la Sección de Arquitectura que, previo estudio y deliberación, informó favorablemente, remitiendo los acuerdos adoptados a la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura y Educación.

Y en Junta de Gobierno Extraordinaria celebrada el día 12 de septiembre, y a petición de la Conselleria de Cultura y Educación, fue tratado el tema "Reglamento de Museos y Colecciones Museográficas permanentes de la Comunidad Valenciana", ratificándose la Academia en los extremos del anterior informe emitido el 19 de diciembre de 2000.

9. DONACIONES.

En Junta de 23 de abril se informó de la visita realizada a la Academia por el Sr. D. José Luis Pérez Plá y esposa, en representación de la familia Pérez-Plá Torres, donantes de la obra de mármol "Pomona", del escultor Luis Marco Pérez, quienes fueron recibidos por el Presidente Don Salvador Aldana, y los Académicos Numerarios Sres. D. Santiago Rodríguez, D. Francisco Sebastián y D. Antonio Alegre, redactándose y firmándose por las partes el documento de dicha donación a la Academia.

Y en Junta General de 18 de Junio se dio cuenta de una carta del M. I. Sr. D. Pedro Saborit Badenes, Deán de la Catedral de Segorbe, manifestando la voluntad del Académico Correspondiente M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras, de legar en favor de la Academia, según manifiestan sus albaceas testamentarios, una serie de pinturas y grabados de su propiedad, como recuerdo y agradecimiento a esta Real Academia. La Junta aprobó la Comisión propuesta por la Junta de Gobierno, formada por los Sres. D. Santiago Rodríguez y D. Salvador Seguí con el fin de que se establezcan los oportunos contactos con dichos albaceas testamentarios Sres. D. Pedro Saborit Badenes y D. Mario Gadea Gironés; donación que sería efectiva mediante acta de donación firmada por las partes en Castellón el 19 de julio de 2002, consistente en diversas obras de autores contemporáneos, entre las que se encuentran acuarelas, óleos, sanguinas y grabados de Luis Fabra, Morea, Salvador Capella, Aurora Valero, Luis Bolumar, Amat Belles, Manuel Vivó, Doñate Sebastián, Equipo Crónica y Guinovart, entre otros autores.

10. 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 la Junta General de 5 de marzo se acordó conceder la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes correspondiente al año 2000, al arquitecto y académico Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls, por la extraordinaria trayectoria que ha desarrollado y viene llevando a cabo en obras de arquitectura e ingeniería de rango internacional.

11. PREMIO DE PINTURA.

Con el fin de fomentar las Bellas Artes, tratando de estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu para el que fue creada la Academia, fue convocado el "III Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2002" que contó, otro año más, con el patrocinio del Ámbito Cultural "El Corte Inglés", siendo veinte los finalistas, cuyas obras seleccionadas fueron expuestas el día 24 de abril de 2002 y quedando finalista la obra "Lugar único para una forma", del artista Francisco Javier Soria Ortega, que fue premiada con 6.010 euros, otorgándose un segundo premio, dotado con 3.005 euros al pintor José Vento Martí por su obra



III Premio de Pintura "Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", patrocinado por Ámbito Cultural "El Corte Inglés". Acto de la entrega del Primer Premio al artista D. Francisco Javier Soria Ortega por la obra titulada *Lugar único para una forma*, celebrado el 24 de abril de 2002.

"Marieta, Tintoretto y los viejos". Dichas obras pasan a formar parte de las colecciones de pintura de la Real Academia.

12. REVISTA "ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO" Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA.

Un año más ha sido publicada la revista **Archivo de Arte Valenciano**, correspondiente al año 2001, siendo quince los trabajos históricos y artísticos publicados, que avalan el interés científico de la edición, y a los que se añade los epígrafes correspondientes a reseñas de libros, publicaciones recibidas y de intercambio durante el año 2001 y la memoria académica del curso anterior. A cuantos profesores, investigadores y especialistas de la historia del arte 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 2002 dedicada a la pintura de paisaje de los fondos de la Academia, así como la *Memoria del II Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España*, celebrado en el seno de la Academia del 2 al 7 de octubre de 2001, que incluye las conferencias, debates y acuerdos tratados en el mismo y que contó para su publicación con la ayuda económica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

13. CONVENIO Y ORGANIZACIÓN INTERNA.

La Real Academia, en la observancia del Convenio suscrito con la Generalitat Valenciana en 1991, mantiene las obligaciones contraídas con la misma y, a su vez, ha percibido el apoyo económico convenido, como dotación anual para el funcionamiento de la misma por un importe de 120.000 euros.

Es de estimar, de igual modo, la ayuda económica recibida del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, de 15.025 euros; la contribución de la Diputación de Valencia, de 3.005 euros; y el material informático (ordenadores) remitido a la Academia por el Instituto de España, por valor de 4.808 euros.

Por otra parte, hay que destacar la labor desarrollada por el personal técnico que presta sus servicios en la Academia: Doña Angela Aldea Hernández, Don Francisco Javier Delicado Martínez, Doña Elia Iváñez Gironés, Doña Catalina Martín Lloris y Doña Nuria Marco Crespo.

Durante el presente curso académico hay que reseñar los trabajos de prácticas formativas llevadas a cabo en el registro informático de los fondos documentales del Archivo de la Academia, por Doña Clara Marcilla Peidró, Doña Rosana Megía Marín, Doña Silvia Olaria Ibáñez y Doña Sonia Jiménez Villanueva, Licenciadas en Historia del Arte por la Universitat de València (E.G.), dentro del Convenio establecido entre la Real Academia y ADEIT-Fundación Empresa de la Universitat de València (Estudi General).

Asimismo, hay que reseñar la colaboración prestada a la Academia por la Dra. Adela Espinós, encargada de la Conservación de Grabados y Dibujos, y Dña. Concha Martínez Carratalá, que tiene a su cargo el Departamento de Tesorería, las dos comisionadas por la Conselleria de Cultura y Educación.

14. BIBLIOTECA

El servicio de Biblioteca de la Academia está a cargo de Doña 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 destaca el realizado por el Académico de Número D. Joaquín Michavila, referente a la valiosa obra facsimilar titulada "Ptolomaei Tabulae Cosmograephicae", compuesta de 3 vols., con comentarios, copia de la original de 1486; siendo de destacar también las donaciones realizadas por, el Académico Correspondiente D. Vicente Zarzo Pitarch, de diversos libros sobre trompa, de los cuales es autor; y de la Académica Correspondiente Dña. Adela Espinós Díaz, de varios ejemplares de las revistas musicales RITMO, SCHERZO y OPE-RA.

En el apartado de intercambios se mantiene relación con 180 instituciones españolas y 38 del extranjero (entre ellas, la National Gallery de Londres, Museos Estatales de Berlín y de Colonia, y la National Library de Washington), siendo de reseñar el intercambio de duplicados con la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, de la Universitat de València (E.G.); Hemeroteca Municipal de Valencia; Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí"; Museo de Bellas Artes de Asturias; y la Biblioteca de Catalunya. El cómputo de monografías ingresadas durante el año 2002 ha sido de 1.213, y el de publicaciones periódicas 117 títulos.

Y con la lectura de este punto da por concluida la memoria del curso 2001-2002, de lo que como Académico Secretario General certifico, con el Visto Bueno del Sr. Presidente, en Valencia, a 5 de Noviembre de 2002.

IN MEMORIAM

Julio Antonio Fernández Argüelles

Pintor y Académico Correspondiente († 10 junio 2002)

Leonés de nacimiento (Astorga 1923), coruñés de residencia y gallego por convicción, **Julio A. Fernández Argüelles** realizó su mítico viaje de la tierra hacia la costa y de la costa hacia el mar.

Marino de profesión (perteneció a la Marina Mercante, de la que fue Capitán) y pintor por vocación (tras su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Casón del Buen Retiro), pasó por el informalismo abstracto, que más tarde iría derivando hacia el expresionismo figurativo. Representado en numerosos museos (A Coruña, Granada, Madrid) y colecciones estatales e instituciones privadas (Xunta de Galicia, BBV, Casino del Ferrol), y participe en numerosas muestras colectivas nacionales y del extranjero, su pintura, como menciona Xavier Seoane, *“es una variada temática de figuras, marinas, paisajes, desnudos, bodegones, retratos, composiciones de grupo... , que va creando a través de una atmósfera muy suya, una obra de signo esencialmente expresionista que pretende la transcendencia a través de una pintura humana y social de carácter marcadamente dramático”*, que convierte lo real en ensoñación y en transcendencia lo cotidiano.

La pintura de Argüelles es/fue un mundo de miradas y de gestos, donde los rostros y las manos de sus figuras están llenas de vida, invitándonos al diálogo y a salir a su encuentro.

El artista iniciaba un camino sin retorno hacia el Parnaso laureado cuando caía el otoño de 2001, dejándonos sus sentimientos plasmados en esos bellos lienzos donde parece haberse posado el polvo del tiempo y el rocío del amanecer.

Académico Numerario y Presidente—desde 1988—de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, fue miembro correspondiente de otras Instituciones, entre ellas la de “San Carlos”, pronunciando en la primavera de 1998 su discurso de ingreso sobre *“Las Reales Academias en los albores del siglo XXI”* y haciendo entrega como

presente a la Academia Valenciana, del óleo titulado *“La espera”*, tela llena de virtuosismo.



El pintor y académico D. Julio A. Fernández Argüelles en el acto de clausura del II Congreso de Reales Academias Españolas de Bellas Artes, celebrado en Valencia el día 6 de octubre de 2001. (Foto Paco Alcántara)



Julio A. Fernández Argüelles. “La madre”, o/l, 100 x 103 cm.

Su presencia por última vez en la Real Academia de San Carlos, tuvo lugar con motivo de la celebración, en Valencia, de la "II Reunión de Reales Academias de Bellas Artes españolas" (octubre de 2001), en la que disertó sobre el tema "Las Reales Academias y el arte actual"; sesión de trabajo en la que quedó puesta de manifiesto su gran elocuencia como orador y su profundo conocimiento acerca del arte contemporáneo. De dicha conferencia queda su recuerdo en letra impresa (ver la "Memoria" del referido congreso), y este memorialista evoca aquellas interesantes palabras suyas en las que subrayaba "que la evolución vivida en el siglo XX ha transformado el arte de nuestros días rápida e inesperadamente, provocando la

mayoría de las veces un rechazo de la sociedad a la cual va dirigida" y proponía "un nuevo renacimiento que permita a esta sociedad evolucionar, contemplar obras estéticamente accesibles a todo, porque la sociedad actual necesita, exige un Arte, en el cual se identifique libre de mercantilismos..."(p. 79)

Los "retratos imaginados" de su pintura constituyen sinfonías de color y son el testimonio vivo de un recuerdo que mantenemos en memoria del ilustre pintor y académico que fue Argüelles.

JAVIER DELICADO

Ramón Rodríguez Culebras

Historiador del Arte y Académico Correspondiente (†23 Noviembre 2001)

Aunque de origen conquense, Guadascaña (Cuenca) 1933, será en la ciudad de Segorbe donde se formará en sus estudios, desarrollará su carrera y pasará la larga trayectoria de su vida. De carácter decidido y voluntarioso, llevará a cabo numerosas y difíciles empresas relacionadas con el mundo artístico, llegando a ocupar cargos de gran responsabilidad. Regentaría con éxito durante varias décadas la dirección del Museo Catedralicio de Segorbe y sería también Delegado Diocesano de Arte en la misma ciudad.

Su desmedido amor por el arte le induce a estudiarlo en profundidad y con enorme celo, plasmando en numerosos artículos y libros el fruto de estas investigaciones. De éstas, cabría resaltar por su importancia la investigación sobre la saga de los Camarón, donde aportaría datos inéditos sobre esta familia de grandes artistas. Una de sus últimas aportaciones sería su participación incondicional en la Exposición llevada a cabo en Segorbe sobre "La luz de las imágenes" de la cual sería nombrado comisario de la misma.

Desde 1973 sería miembro correspondiente de la Real Academia de San Carlos, título que también le otorgaría la Real Academia de San Fernando de Madrid, contándose con su grata presencia en numerosas sesiones y actos públicos celebrados por la docta Institución.

La Academia de San Carlos, en reconocimiento a sus méritos profesionales, deseó nombrarle Académico

de Número (Febrero 2001) por la sección de Pintura y Grabado, pero le sobrevino la muerte antes de ver cumplido este anhelo. El ilustrísimo Sr. Rodríguez Culebras tuvo el generoso gesto de no olvidar en su testamento a la Institución Académica, haciendo donación a la misma de una serie de obras artísticas de su propiedad –grabados, acuarelas, litografías...– que han contribuido a engrosar los ricos fondos de la misma y a la vez servirán para recordar no solo su gran cultura, sino también la enorme bondad que emanó siempre de su noble espíritu.

ANGELA ALDEA



El Dr. D. Ramón Rodríguez Culebras en la sesión del II Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, celebrado en Castellón en octubre de 2001.

(Foto Paco Alcántara)

RECENSIONES
DE LIBROS

RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por

JAVIER DELICADO

Historiador del Arte

AA. VV.: *Arquitectura del siglo XX en Valencia.* (Actas del Seminario celebrado en el Centro de Cultura Mediterránea "La Beneficencia", de Valencia, mayo de 2000). (Amando Llopis y Sonia Dauksis, eds.) Valencia, Institució Alfons el Magnànim – Diputació Provincial, 2001, 182 páginas con numerosas ilustraciones en color, plantas de edificios y fotografías de época.

Sintetiza el presente volumen el Seminario *Arquitectura del siglo XX en Valencia*, que tuvo lugar en la capital del Turia en la primavera de 2000, con el objetivo de reunir a una serie de especialistas de la arquitectura contemporánea, aproximándonos al arte de la escuadra y el cartabón a lo largo de la centuria, objeto de análisis. Dicho encuentro –como bien

refiere Francisco Taberner en los prolegómenos de la obra– “ha servido para que un buen número de arquitectos e historiadores (del arte) desde su práctica profesional o su experiencia docente, expusiere distintas versiones sobre el acontecer arquitectónico de la ciudad de Valencia en los últimos cien años”.

El Seminario fue dirigido por la historiadora de arte **Sonia Dauksis**, contando con la colaboración del Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València, que dirige el Catedrático de Estética y Teoría del Arte **Dr. Román de la Calle**, y el apoyo del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. La edición de las actas ha corrido a cargo de la Institució Alfons el Magnànim, dependiente de la Diputación Provincial de Valencia, habiendo sido impresas por Federico Domenech, S.A.

Profundizando en el análisis de la arquitectura según secuenciación cronológica, cabría citar en primer lugar el estudio que realiza **Daniel Benito** sobre *Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX*, quien profundiza en el ambiente de recuperación de la cultura vernácula y de renovado deseo de lujo y modernidad en las dos primeras décadas de siglo, donde la ciudad dio sorprendentes ejemplos de arquitectura privada y de obras municipales, como los Mercados Central y de Colón, y la Estación del Norte, de impronta modernista.

Sigue al anterior el ensayo de **Fernando Vegas López-Manzanares** quien centra su investigación acerca del *Análisis de la obra de cuatro arquitectos: Vicente Ferrer, Francisco Almenar, Carlos Carbonell y Francisco Mora*, quienes buscaron referentes en el contexto español y europeo contemporáneo, a través de una serie de edificaciones vertebradas a lo largo del primer Ensanche de Valencia, entre las que destaca la “Casa Ferrer”, de la calle de Cirilo Amorós, cons-



trucción muy afín a las propuestas de la Sezession vienesa, y el más puro ejemplo de la corriente modernista en la ciudad.

Francisco Taberner bucea en *La construcción de la nueva imagen urbana (1920-1939)*, una época de prosperidad económica donde se dan cita el racionalismo y el art déco, configurando un nuevo centro urbano (la Plaza de Emilio Castelar, un espacio plural y un lugar que, pese a los años transcurridos, no ha sabido recuperarse para solaz sosiego del ciudadano), que en algunas de sus manifestaciones trata de imitar la imagen suntuosa de los rascacielos americanos; y etapa que se vería cercenada con la llegada de la autarquía franquista, con una regresión en los planteamientos culturales de la ciudad.

El arquitecto **Amando Llopis Alonso** en la ponencia titulada *Arquitectura Moderna en Valencia (1940-1959)* ofrece una particular visión de la ciudad, que oscila entre el rechazo total a la vanguardia producido en las décadas de los cuarenta y años sucesivos (momento el que se retornará a la arquitectura grandilocuente y oficialista dimanada de Madrid), y el inicio al final de los años cincuenta de un aperturismo hacia el Estilo Internacional.

A la misma época que la anterior se adscribe el estudio *Recuerdos, vivencias, proyectos y obras (1941-1961)*, del arquitecto **Juan José Estellés Ceba**, quien da cuenta de su formación personal como proyectista y primeras experiencias constructivas llevadas a cabo (casas de recreo) en la capital, huerta y litoral mediterráneo, entre cuyas edificaciones cabe poner de relieve el Colegio de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva, adscrito al lenguaje de Miess van der Rohe, y el grupo de viviendas para Pescadores de El Palmar.

Tomás Llorens Serra y **Emilio Giménez Julián** centran su investigación en *Los años sesenta y la arquitectura en Valencia*, en un momento clave de la entronización del Estilo Internacional en la ciudad, siguiendo postulados de Miess van der Rohe y Le Corbusier. Los autores dan a conocer varios ejemplos del quehacer arquitectónico de los italianos Ignacio Gardella, Luigi Moretti y Franco Albini, para, seguidamente, recalcar en los españoles Santiago Artal y su "Grupo de viviendas de Santa María Micaela", de toque brutalista, y en otras obras de Miguel Colomina, Juan José Estellés y Luis Marés.

Jorge Torres Cueco profundiza en *Los años setenta en Valencia. Arquitectura en tránsito* y los importantes acontecimientos históricos que se sucedieron en España y Europa, en una década en que la arquitectura valenciana se hallará sometida a procesos especulativos. No obstante, en este momento ecléctico, se producen obras realizadas con esmerado oficio, como las de Miguel Colomina, y proyectos residenciales notables, como el Grupo de viviendas "Antonio Rueda" de la avenida de Tres Forques, de los arquitectos Luis Marés, Joaquín García Sanz y Emilio Giménez.. El momento será coincidente con las primeras promociones que surgirán de la Escuela de Arquitectura de Valencia, que tendrán su mayor repercusión profesional en las últimas décadas del siglo.

También, en la década de los setenta, comienza a darse una búsqueda de la identidad perdida y una pluralidad de reflexiones disciplinares. En este contexto se mueve **Manuel Portaceli**, a través del estudio *Del pensar al construir*, en un conjunto de obras cuyo escrutinio permite entender una manera de elaborar un proyecto arquitectónico, y donde –subraya el autor– "el análisis de las necesidades y su articulación lógica es una respuesta necesaria a la utilidad del edificio", y de las cuales presenta varios ejemplos de viviendas unifamiliares por él construidas en Chiva, Rocafort y Picassent; y de otras, expone su relación con el lugar o con la historia de la ciudad (proceso de proyectación de rehabilitación y aplicación del Museo de Bellas Artes "San Pío V"; el valor espacial de las Atarazanas; o la lectura del intervenido –no exento de fuerte polémica– Palacio de Berbedel, actual Museo de la Ciudad.

Sonia Dauksis, en la ponencia *Los felices años ochenta (Más allá del fondo, la forma)*, contextualiza históricamente este período de bonanza económica y "de yuppies", en el que destaca la consolidación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, cuyas promociones adoptaron postulados emanados del neorracionalismo italiano, y la libertad formal que permitía la iniciativa pública, constituyendo claves de la arquitectura valenciana del momento, con los proyectos, entre otros, del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Puente Nueve de Octubre, la restauración del Teatro Romano de Sagunto, la Casa del Agua (Tramos I y II del Jardín del Turia), y el edificio de la Conselleria de Cultura y Educación ubicado en Campanar.

Abundando, de igual modo, en la década de los años ochenta, **Carlos Salvadores**, desde su puesto –entonces– de responsabilidad en el Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Conselleria de Cultura, da cuenta, en *Seis obras y un proyecto*, de algunos de los proyectos elaborados, dando soporte a nuevas instituciones, entre ellas, la reconversión llevada a cabo del antiguo Convento de Padres Camilos para sede del Institut de la Dona, el Centro Coordinador de Bibliotecas, el Archivo General de la Generalitat, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, y la adecuación y ampliación del Palacio de Benicarló para sede de las Cortes Valencianas.

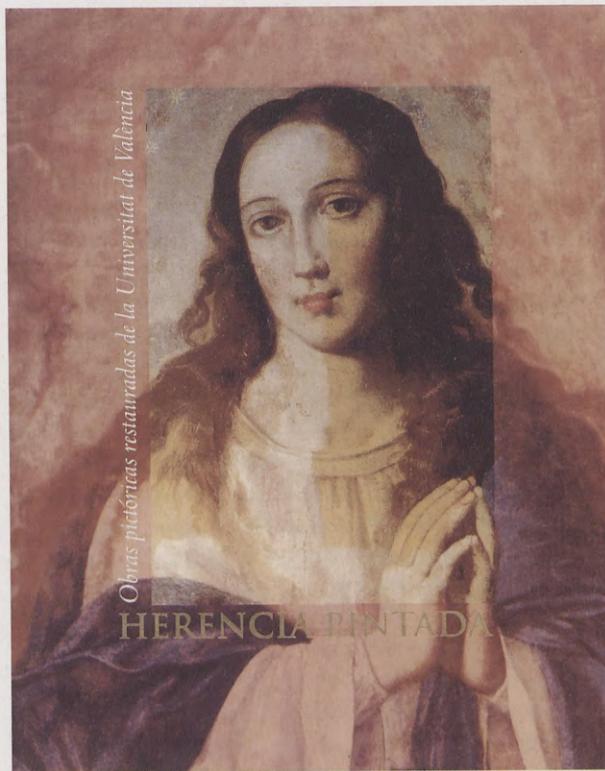
En lo que concierne a la arquitectura de la última década del siglo, **Adela García-Herrera**, redactora de la revista "Arquitectura Viva", en el ensayo *Los noventa de Levante. Castellón, Valencia y Alicante, un panorama atareado*, la autora incide en que "ha sido un tiempo de homologación con las tendencias internacionales dominantes", en el que nuevos profesionales de la arquitectura, desde Alicante, han desplazado a Valencia como punto de referencia para la arquitectura de Levante, poniendo como ejemplos el edificio de oficinas para la Diputación de Alicante y el Museo Universitario, ambas obra de Javier García-Solera y Alfredo Payá; y la Clínica Bernabeu.

Y **Eduardo de Miguel Arbones** (en colaboración con Rafael Sellés Cantos) expone, de manera concisa, sus *Reflexiones alrededor de un proyecto: Ocho viviendas de realojo en el Barri del Carme, 1994-1998*; un proyecto que provocó una serie de reflexiones sobre la actuación, que permitiera ser respetuosos con la tradición y contemporáneos al mismo tiempo.

La obra comentada constituye el trabajo interdisciplinar de un grupo de arquitectos, críticos e historiadores del arte contemporáneo que se dan la mano para exponer los referentes teóricos y contextuales, y las reflexiones y los resultados acerca de siete períodos cíclicos de la arquitectura valenciana del siglo XX, acompañándose cada tema tratado de una enjundiosa bibliografía.

(JAVIER DELICADO)

AA.VV.: *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*, (Catálogo de la



muestra celebrada en la sala de exposiciones temporales y Capilla de la Sapiencia de la Nau, febrero-junio de 2002), Valencia, Universitat de València, 2002. 331 páginas + ilustraciones a color y B/N

Con motivo de la exposición celebrada en la Capilla de la Sapiencia y en las salas de exposiciones temporales de la Universitat de València, y coincidiendo con el quinto centenario de la promulgación del privilegio real de Fernando el Católico, dicha universidad ha llevado a término la publicación del catálogo *Herencia Pintada*, con el fin de dar a conocer lo que ha venido a constituir una muestra selecta de los fondos de su pinacoteca. En él, un grupo de expertos han unido sus esfuerzos y conocimientos, alentados por su amor hacia el patrimonio como una verdadera herencia de la memoria colectiva.

La lectura crítica y la indagación iconográfica se han enlazado en la presente obra para adentrarse en la consideración cultural del patrimonio histórico artístico de la universitat valentina. Es, por tanto, que la recuperación de aquellas piezas olvidadas o en mal estado de conservación ponen al alcance de quienes las contemplan la posibilidad de ofrecer

nuevas lecturas de la obra artística, para acercarse a un mayor conocimiento de la cultura precedente en esta intención de promover el diálogo autor-espectador, entre la pintura y aquello que la circunda.

El catálogo abre el diálogo con sendos prólogos que, a modo de antesala, aportan las primeras consideraciones de lo que ha venido a ser la magnitud de la exposición. Pedro Ruiz Torres, Rector de la Universitat de València y Juli Peretó i Magraner, Vicerrector de Cultura de la misma, tratan de la importancia de la riqueza patrimonial histórica y artística conocida y evaluada por dicha Universidad.

Por otro lado, **Daniel Benito Goerlich**, conservador del patrimonio cultural de la institución y comisario de la exposición, resalta el carácter testimonial de "*Herencia pintada*" en base a la muestra de una existencia propia del esfuerzo colectivo en aras del conocimiento.

La obra presentada consiste no sólo en una recopilación de fichas catalográficas de las obras expuestas, sino que a su vez su importancia radica en el análisis iconográfico, histórico y de su proceso de restauración. Son doce los autores que aportan sus consideraciones personales y sus visiones en el campo de las Bellas Artes acerca de las obras seleccionadas para esta muestra, para conformar los signos evidentes en torno al patrimonio histórico artístico.

Las primeras reflexiones son planteadas por el restaurador **José Manuel Barros**, cuya aportación consiste en indagar la naturaleza de los cambios reflejados en los cuadros como consecuencia del paso de tiempo y de la huella humana sobre ellos, ofreciendo posibilidades de unos mejores criterios de intervención. Ante la concepción divulgada de que en la obra pictórica la dimensión estética organiza el proceso de restauración, muchas veces superando otros valores informativos, este autor aboga por la idea de una pintura cargada de emoción y sentimiento, cuya principal palabra definitoria es el término "idea".

Emilio Callado relata la visión histórica de San Pedro Pascual en su defensa de la concepción de la Virgen Inmaculada. En 1670 Clemente X le reconoce como Santo habiendo sido popularizada su imagen a partir del siglo XIV. La importancia de San Pedro Pascual radica en su ferviente defensa de una Virgen

concebida *sine macula*. A pesar de las discrepancias entre las diferentes órdenes religiosas sobre la imagen *Tota pulchra* de la concepción de la Virgen, la fiebre inmaculista en Valencia y la influyente doctrina de San Pedro Pascual se hicieron hueco en la sociedad llegando a establecer definitivamente los dogmas Marianos, alejándose de la pura controversia suscitada. El autor justifica que la Inmaculada Concepción ha sido un tema muy representado a lo largo de la Historia del Arte Valenciano, debido en gran medida a la tradición inmaculista dispersa en esta tierra. Así, este estudio intenta dar explicación al por qué de las representaciones y los temas religiosos en torno a la Inmaculada insertos en esta exposición.

El comisario de la exposición, **Daniel Benito**, en su evaluación y en lo que respecta a la pintura recuperada, narra el hallazgo de la obra pictórica *San Pedro Pascual* en la Capilla de la Universidad, y para ampliar el campo de conocimiento de la obra introduce a su autor José Orient, pintor inmaculista del barroco valenciano, y presenta diferentes documentos que han contribuido a realizar una certera interpretación de la obra. Así mismo, se enfrenta a un recorrido de las representaciones artísticas del santo, tanto en Valencia como en otros lugares de España, como es el caso de Zurbarán en Sevilla o González Velázquez en Jaén.

El mismo autor desarrolla un estudio acerca de la obra del pintor Nicolás Falcó titulada *Virgen de la Sapienza*, datada en 1516. Esta tabla, en la que se dispone a la Virgen como *Sedens Sapientiae*, en el marco de su interpretación actual, ha sido objeto de diversas restauraciones y modificaciones a lo largo de su historia. Al presidir en la actualidad la Capilla de la Universidad persiste en su espacio histórico y su contexto simbólico como muestra de la difusión y relevancia de la pintura de este signo Mariano en su vínculo con la Universidad.

La pintura sacra ocupa el tema de estudio de **Nuria Blaya**. Para justificarla establece en la fundación de la Universidad una relación con la Iglesia, sobre cuyo arzobispado recayó la máxima autoridad de la institución. Son imágenes generalmente ligadas a la educación que participan de los acontecimientos religiosos de la ciudad en los que la Universidad estaba presente, tales como la representación de los beatos Gaspar Bono y Nicolás Factor, ejecutados por José Camarón y José Vergara respectivamente,

contribuyendo con este pequeño homenaje a resaltar una parte de la historia viva de la ciudad de Valencia.

La personalidad de Jerónimo Jacinto de Espinosa viene descrita a través de las valoraciones de **José Redondo** en su afán de mostrar la importancia del pintor en la retratística barroca valenciana del siglo XVII, en su anhelo de captar la solemnidad divina, dando respuesta al género retratístico basado en el natural que Juan de Sariñena supo difundir. Habla de obra religiosa sin abandonar la temática del retrato civil extraído de la retratística cortesana madrileña con orígenes en Antonio Moro y consagrado por Tiziano.

José Ignacio Catalán, desde el Museo de Bellas Artes de Valencia, analiza los retratos de personajes ilustres, también parte del patrimonio pictórico de la Universidad, que abarcan desde finales del siglo XVII hasta principios del XX. El autor se centra en las efigies realizadas por Vicente López y su escuela, caracterizadas por constituir meras reproducciones exactas de los modelos aportando un hiperrealismo de las texturas que tanto gustó a la sociedad burguesa y que promovió una gran cantidad de encargos, alcanzando gran renombre y una sensibilidad visible en sus esquemas compositivos y en sus cualidades como un artista de su tiempo. La *Alegoría de la Universidad de Valencia ante Carlos IV y la familia Real*, acogida por el Museo del Prado, es un gran ejemplo de esta tipología de retratos, donde la mitología se enlaza con el simbolismo alegórico de las disciplinas universitarias.

La obra no descuida la importancia técnica como parte esencial en el proceso de restauración de las obras expuestas. **José L. Ferrero** y **Clodoaldo Roldán**, miembros del Instituto de Ciencias de los Materiales de la Universitat de València, apuestan por la fluorescencia de rayos x mediante espectrómetro portátil como una técnica no destructiva y muy útil en los análisis artísticos partiendo de su estado de conservación. Este sistema es empleado para el estudio de las composiciones técnicas, de los pigmentos que conforman las diversas obras pertenecientes al patrimonio de la Universitat de València, sea cual sea su soporte.

Por otra parte **Jorgelina Carballó**, **José Luís Lluch**, **Joedmi Pereira** y **David Juanes**, colaboradores

también con el Instituto de Ciencias de los Materiales realizan una propuesta de análisis pictórico en base a esta técnica fluorescente de rayos x poniendo como ejemplo la *Inmaculada Concepción* de Jerónimo Jacinto de Espinosa. Gracias a esta técnica los autores son capaces de reconocer el material, la metodología y sus consecuentes resultados conseguidos en la obra.

Como resultado de las diversas valoraciones en materia pictórica llevada a cabo por los expertos con el fin de difundir una visión más aproximada de aquello que confiere el aspecto más histórico del patrimonio de la Universidad, nos encontramos ante un catálogo completo en su diversidad y repleto de reflexiones justificadas en torno a la concepción de la obra como soporte de ideas y símbolos representativos de la cultura que los genera. Junto a estas manifestaciones de la realidad actual de la herencia legada, se adjuntan en esta obra un gran número de ilustraciones a color, en blanco y negro, esquemas compositivos, microfotografías de muestras pictóricas acompañadas de esquemas explicativos, procesos de restauración en las deformaciones y desprendimientos de estratos pictóricos, limpieza de imágenes, ayudan a un mayor rendimiento de los valores expuestos. Las treinta y cinco fichas catalográficas concluyen de un modo claro las narraciones anteriores realizadas por los autores que intervienen a lo largo de la obra para una mayor aclaración de las pinturas expuestas. Cada ficha catalográfica consta de una explicación artística del contexto de la obra, de una precisa referencia bibliográfica y de un detallado y extenso repertorio gráfico de cada una de las pinturas que son objeto de este estudio.

Con el patrocinio de Bancaja se ha llevado a fin esta muestra pictórica que cierra el ciclo de exposiciones realizadas para conmemorar los cinco siglos de la Universitat de València en su interés por recuperar los signos de patrimonio heredado.

(INÉS LÁZARO)

AA.VV.: La Luz de las Imágenes, III. Semblantes de la vida. (Catálogo de la Exposición celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, 710 páginas con abundantes ilustraciones en color.



Continuadora de las celebradas muestras en Valencia (Seo Catedralicia, 1999) y Segorbe (2001), se exhibe en la ciudad de Orihuela la Exposición *La Luz de las Imágenes, III. Semblantes de vida*, que brinda al público un recorrido por los exponentes de la fe, el arte y la cultura de tierras meridionales valencianas, al abrigo de la Diócesis de Orihuela-Alicante, desde su ubicación en cinco sedes de la capital de la Vega Baja (edificios históricos de la Catedral; Iglesias de Santas Justa y Rufina, Santiago, y Santo Domingo; y Palacio Episcopal).

Acompañando a la referida exposición de arte sacro, ve la luz el catálogo de la misma de igual título, que reúne 278 fichas catalográficas redactadas por diversos especialistas de la historia del arte, de las obras exhibidas en la muestra (pinturas, esculturas, dibujos, pergaminos, planos, libros cantorales y piezas de orfebrería y objetos de liturgia), desde el siglo XI hasta el siglo XX.

Analizando el contenido del voluminoso catálogo, el primer capítulo se halla a cargo de los arqueólogos **Antonio M. Poveda Navarro** y **Rafael Ramos Fernández**, quienes profundizan en el estudio sobre *Los orígenes del cristianismo en el sur de la*

Comunidad Valenciana, dando a conocer un abundante número de yacimientos arqueológicos cristianos, entre ellos, la antiguas Ilici y Ello, y sus correspondientes obispados.

Sigue al anterior, el estudio llevado a cabo por el medievalista **José R. Hinojosa Montalvo** sobre *El universo de las creencias de religiosidad medieval en el mediodía alicantino*, en el que el autor, a través de un rápido paseo por la historia, trata del asentamiento musulmán en la demarcación (de lo que dan fe las prospecciones arqueológicas llevadas a cabo en las necrópolis árabes), de la toma del territorio y nueva cristianización en el siglo XIII, de la red parroquial en los años posteriores a la reconquista, y de las formas de religiosidad en los siglos bajomedievales (entre ellas, la del culto a la Eucaristía y sus fastos, las ermitas y las órdenes religiosas establecidas –mercedarios, dominicos, agustinos y franciscanos– y la religiosidad popular –manifiesta en las cofradías–).

Continúase con la investigación de **Antonio Carrasco Rodríguez** y **José Antonio Martínez García** dedicada a los sucesos relevantes de la *Historia eclesiástica de la Diócesis de Orihuela*, analizando los conflictos suscitados por la obediencia a las autoridades civiles y eclesiásticas entre las poblaciones de Orihuela y Murcia, de marcado carácter nacionalista; y los conflictos relacionados con el ejercicio del poder espiritual por el obispo y el cabildo de Cartagena; y prosiguiendo en el estudio de la diócesis oriolana, desde el primer sínodo celebrado en 1569 hasta la actualidad.

De gran interés es el capítulo que la Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia **Cristina Gutiérrez-Cortines Corral** dedica a *Ciudad y Arquitectura en el siglo XVI*, centrandó su investigación en la ciudad de Orihuela como capital territorial y religiosa, y la importancia desempeñada en la misma por la nobleza, a través de los palacios allí edificadas. También, aborda el modelo urbano llevado a cabo y la financiación y programas constructivos de la arquitectura desarrollada durante el Renacimiento, con el análisis arquitectónico y estructural de la Catedral del Salvador, la Parroquia de las santas Justa y Rufina, la Iglesia de Santiago y el Colegio de Santo Domingo; dependencias más significativas de las mismas en lo constructivo; y artífices que intervinieron (Juan de Inglés, Jerónimo Quijano y Agustín Bernardino, entre otros).

Seguidamente, **José Climent Barber** trata de *La música en Orihuela y su Diócesis*, destacando especialmente la figura controvertida del compositor Ginés Pérez durante el siglo XVI; y de Matías Navarro, y de la importancia de los instrumentos de cuerda, durante la centuria del XVIII.

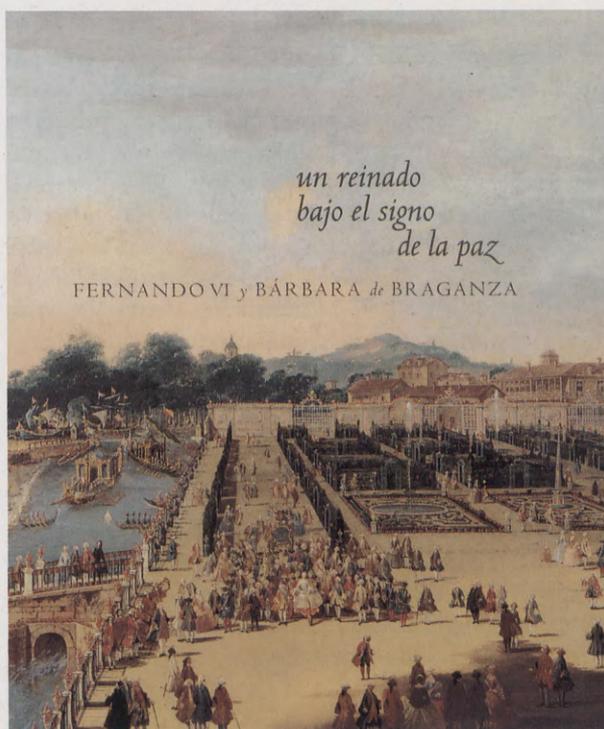
Tras los referidos estudios, se acomete la catalogación de las obras expuestas en la muestra siguiendo una secuenciación cronológica, según unas ficha-tipo, que anotan el título, el autor, las dimensiones, la ubicación, el lugar de procedencia y el análisis y descripción de cada una de las 247 obras expuestas, y su correspondiente reproducción fotográfica, debidas las de las obras de escultura (entre ellas, varias –“Grupos de la Virgen de las Angustias”, de Yecla y Capuchinas de Alicante, y “Sagradas Familias”, de Murcia y Orihuela- de Francisco Salzillo, Roque López y de José Esteve Bonet), a **Cristóbal Belda Navarro** y **Emilio Hernández Albadalejo**; las de pintura y retablistica góticas y renacentistas, a **Lorenzo Hernández Guardiola** y las de época barroca a **Alfonso E. Pérez Sánchez**; las de libros cantorales a **Joan Castaño García**; las de orfebrería y ornamentos bordados a **Manuel Pérez Sánchez**; y otras muchas, a una extensa nómina de expertos.

Una densa bibliografía general aglutina y cierra el catálogo de la Exposición “La Luz de Las Imágenes, III. Semblantes de la vida”, orientando al interesado, erudito o investigador, a escrutar acerca de la historia y el arte de tierras alicantinas y murcianas.

El libro, ilustrado con numerosas láminas y encuadernado en cartoné con su estuche correspondiente, evidencia una impecable presentación en la edición, que ha sido impresa en los talleres de Pliego Digital, de Náquera (Valencia).

(JAVIER DELICADO)

AA.VV.: Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza. (1746 - 1759) (Catálogo de la Exposición del mismo título celebrada en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el 14 de Noviembre del 2002 hasta el 26 de Enero de 2003) Madrid; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, 443 páginas con numerosas ilustraciones.



La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, junto con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y la Fundación Caja Madrid, han querido contribuir mediante una exposición a resaltar la memoria de los monarcas Fernando VI y Bárbara de Braganza, que ha tenido lugar en el incomparable marco que nos ofrece el recién remozado museo de la Academia madrileña.

Con motivo de esta muestra, ha sido publicado un voluminoso catálogo que lleva por título “*Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza. (1746-1759)*”, y que reúne especialistas de la más variada naturaleza, abarcando áreas tan diversas que van desde planos urbanísticos o arquitectónicos, hasta muestras cerámicas, pictóricas o escultóricas.

El catálogo, que incluye un preludeo protocolario de las instituciones implicadas en este ambicioso proyecto, viene acompañado de una breve introducción histórica a cargo de **Antonio Bonet Correa**, en la que analiza con profundidad la situación política y social de la España de tiempos de Fernando V y Fernando VI.

Con la aparición a fines del siglo XVII de la figura de los novatores, la Ilustración se va abriendo camino entre las minorías sociales que anhelan la paz a la vez que luchan por un país donde el progreso cultural, económico y político será latente. Con la llegada de la dinastía borbónica, tras fallecer en 1700 Carlos II, España será regida por Felipe V.

Tras cuarenta y seis años de duro reinado, la Corona Española es heredada por Fernando VI. Será, ahora, cuando se propicie un período adecuado para el desarrollo de la cultura, el urbanismo o las reformas internas que llevarán a cabo sus dos ministros excepcionales: el Marqués de Ensenada, considerado como el primer ministro ilustrado, y D. José de Carvajal y Lancaster, contribuyendo con sus conocimientos e ideologías a la formación de intelectuales, al igual que al intercambio cultural europeo o al desarrollo industrial. Además, serán factores decisivos, en la construcción del Observatorio Astronómico de Cádiz y en el proyecto del Jardín Botánico de Madrid.

Este recorrido histórico que realiza el comisario de la exposición y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que titula "*Un reinado bajo el signo de la paz*", sirve de apertura a siete áreas temáticas en el presente catálogo.

Seguidamente, **Miguel Morán Turina** nos introduce en "*La imagen de los nuevos reyes*", donde analiza el cambio de perfil que lleva a cabo el nuevo rey, como consecuencia del viraje político que deseaba abarcar durante su reinado. Fernando VI no se identificaba con la política bélica que llevó a cabo su padre. Él se veía, a sí mismo, como protector de las artes y de las letras, por lo que consecuentemente, la temática y el tratamiento de sus encargos variarán notablemente.

A continuación, se destaca "*La imagen de Madrid como capital de la monarquía*", capítulo redactado a cargo de varios autores, donde tradición y reforma se aúnan en el reinado de Fernando VI, bajo el símbolo del progreso. El estudio del Palacio Real Nuevo junto con su decoración interior y sus obras exteriores, y la puesta en servicio para la dinastía borbónica de artistas italianos y españoles son temas de vital importancia en este boque.

Virginia Tovar Martín basa su estudio en "*La Arquitectura aúlica y el urbanismo público del reinado*

de Fernando VI", centrando su investigación en el Real Sitio y Palacio de Aranjuez.

"*Fiesta, música y teatro. Lujo y esplendor en la corte*" es otra de las grandes propuestas del catálogo. De este modo, **Margarita Torrión** engloba en este apartado no solo la sociedad cercana a la Corte, sino el ritual de la ópera. Otros estudiosos como **José Manuel Cruz Valdovinos** y **Antonio Bonet Correa** analizan, respectivamente, en sus artículos, las artes suntuarias en el reinado de Fernando VI y la cerámica de Alcora.

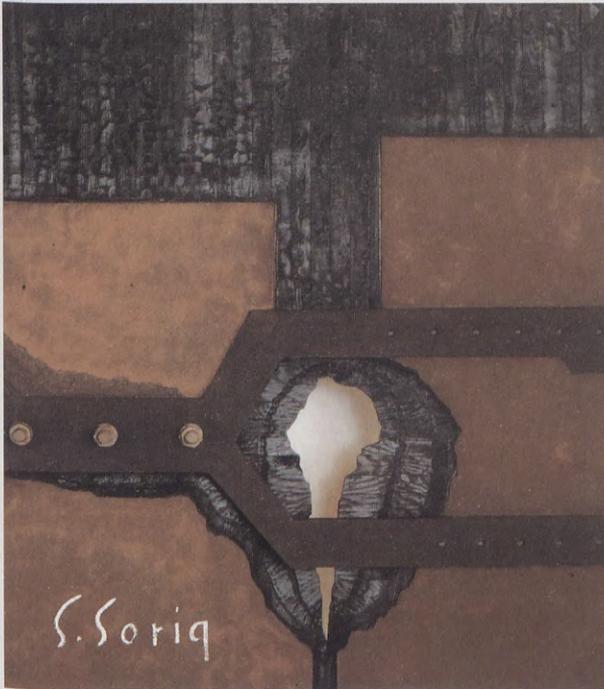
La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que cuenta con el apoyo del ministro Carvajal y Lancaster durante su proceso de formación, tiene un papel importantísimo dentro de la renovación artística de este periodo histórico. En la "*renovación de las artes*", se estudian temas como la relación de dicha institución con las diversas manifestaciones: arquitectónicas, a cargo de **Delfín Rodríguez**; pictóricas, por **Javier Jordán de Urríes**; y escultóricas, por **Cristóbal Belda Navarro**. Por otra parte, **Ascensión Ciruelos** hace referencia a la práctica del dibujo dentro de esta coyuntura académica.

Sigue al capítulo anterior un análisis de la flota y del ejército dentro del proceso de provisión y renovación del armamento nacional en tiempos de paz. El marqués de Ensenada (autor del celebrado Catastro de 1755), debido a la posesiones españolas en Ultramar, tuvo claro desde un principio que la siguiente guerra se sufriría en mar abierto. Por esta razón, estudiosos como **Didier Ozanan**, **M^a Dolores Higuera Rodríguez**, **Vicente Casals Costa** y **Horacio Capel Sáez** abordan el tema de la ingeniería náutica y la ciencia, en su relevante papel dentro de la conquista del territorio y la modernización de la marina.

Piedad y fin del reinado es el último bloque temático de esta exposición. **Alfonso Rodríguez G. de Ceballos** analiza la muerte de Bárbara de Braganza en 1758 y los sentimientos que despierta esta pérdida en el monarca borbón. Del mismo modo, **Pedro Navascués** nos muestra en su estudio los últimos años de vida del rey en su morada de Villaviciosa de Odón, lugar alejado a las afueras de Madrid, y único rincón donde el monarca escaparía a los recuerdos de su amada esposa.

Un catálogo de 225 fichas de las obras de arte exhibidas en la muestra cierra este compendio, que se acompaña de importantes referencias cronológicas de la vida de los reyes y de un apéndice bibliográfico.

(CRISTINA ORTIZ)



AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: Salvador Soria. Denia, Ayuntamiento, 2003. 300 páginas con 90 ilustraciones.

El Académico y Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte **Francisco Agramunt Lacruz**, autor de una veintena de libros y ensayos, entre ellos, el *"Diccionario de artistas valencianos del siglo XX"* (Valencia, Albatros, 1999, 3 vols.), acaba de publicar una monografía sobre el pintor **Salvador Soria**, que ha sido patrocinada por el Ayuntamiento de Denia.

Dicha obra, prologada por la pintora y Catedrática de Expresión Plástica, **Aurora Valero**, indaga en la dilatada vida y obra del artista, uno de los miembros más notables del Grupo Parpalló, haciendo especial hincapié el autor en la trayectoria personal de Salvador Soria durante su exilio en Francia, donde

llegó como refugiado republicano al final de la guerra civil española. De igual modo, el estudio de Agramunt profundiza en la labor del artista desarrollada durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, asegurando que *"la biografía de Salvador Soria, por obvias razones políticas, fue durante muchos años silenciada y, cuando no, manipulada, por la erudición y la crítica al arte oficial, dada su condición de combatiente republicano, exiliado político y hombre comprometido con la democracia y la lucha antifranquista"*.

"Soria –anota Agramunt en otro de sus párrafos– se ganó la condición de desterrado por su firme actitud ética de fidelidad a una legalidad política y a unos principios democráticos fuertemente asumidos desde su juventud. Su prematuro regreso del exilio a principios de la década de los cincuenta permitió que su obra fuese suficientemente conocida, estudiada y valorada como una de las más importantes aportaciones al arte contemporáneo español del siglo XX".

La monografía que se reseña ha sido publicada con ocasión de la Exposición "Salvador Soria", que ha contado con el mecenazgo del Ayuntamiento de Denia y ha reunido una veintena de composiciones realizadas en los últimos años por este gran creador valenciano, considerado como uno de los más relevantes artistas españoles del siglo XX y uno de los de mayor repercusión internacional.

Nacido en Valencia (1915), la formación artística de Salvador Soria se inició en la Escuela de Artes y Oficios de la capital del Turia. Huido a Francia tras la guerra civil, fue detenido y recluido en un campo de concentración, reanudando allí al poco tiempo su actividad pictórica y celebrando su primera exposición en solitario en una sala de Perpiñán. Al concluir la II Guerra Mundial se trasladó a París donde residió hasta 1953, fecha en la que junto con su mujer regresaron a Valencia. En 1954 celebró en la ciudad que le vio nacer una exposición en la que daba a conocer su nuevo estilo. Por aquel entonces su pintura era todavía figurativa, de marcados perfiles y de gran fuerza plástica, aunque ya estaba presente la orientación renovadora que desarrollaría posteriormente, incorporando elementos matéricos poco menos que inusitados. El 1957 entró a formar parte del Grupo Parpalló y durante ese mismo año obtuvo el Premio "Salón de Otoño", que organizaba el Ateneo Mercantil de Valencia. Es momento en el que el artista abandona el figurativismo para adoptar la

tendencia abstracta, utilizando como vehículo de expresión elementos matéricos. En 1959 funda la revista "Arte Vivo", junto con el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, y un año después toma parte en la creación de los "Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo". En los primeros años sesenta desarrolla las por él denominadas "Integraciones", obras en las que inserta sobre la superficie pictórica planchas, limaduras, cuerdas y telas metálicas, impregnadas de un gran sentido creativo, en las que el efecto real de la oxidación ha sido tenido en cuenta. En 1964 comenzó a hacer esculturas, del tipo de estructuras móviles, con apariencia de máquina y con la posibilidad de ser desmontadas pieza por pieza, y que fueron calificadas por el autor con el nombre genérico de "Mecánica plástica". Desde 1970 y hasta la actualidad el artista proseguirá con sus estructuras en movimiento y su plástica iniciada en la década anterior, concurriendo a exposiciones de ámbito nacional e internacional, alcanzando con su brillante trayectoria un prestigio y un reconocimiento de máxima altura.

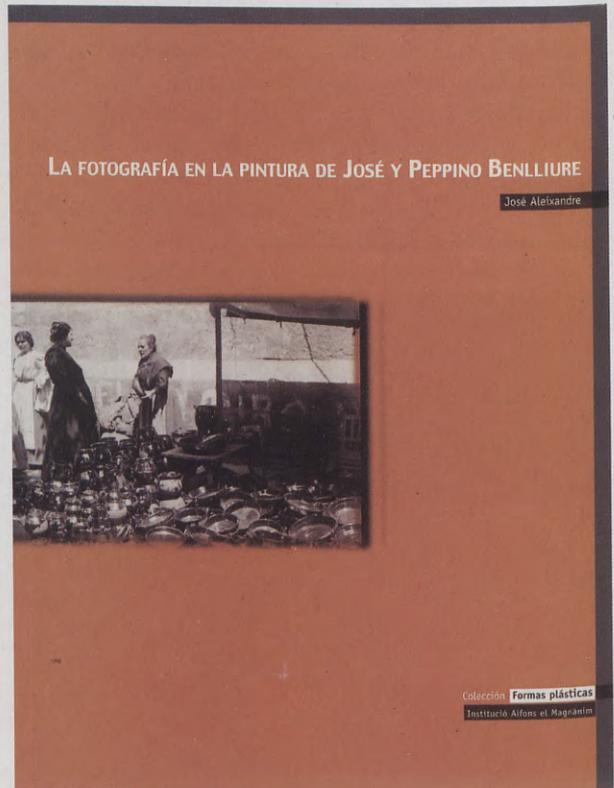
Bienvenida sea, pues, la presente monografía del crítico y doctor en Bellas Artes, Francisco Agramunt, que viene a perfilar, si aún más cabe, la densa trayectoria del prolífico pintor Salvador Soria, Miembro Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(JAVIER DELICADO)

ALEIXANDRE, José: La fotografía en la pintura de José y Peppino Benlliure, Colección Formas Plásticas, nº 4, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999. 167 páginas con ilustraciones en color.

La aparición de la fotografía, pronto revolucionó el mundo artístico; una competencia desleal había irrumpido generando en un principio, inquietud y desconfianza entre los artistas decimonónicos.

En el primer apartado *Pintores y Fotografía*, de los seis en que se divide el texto, narra la complicada relación que hubo entre la fotografía y la pintura, considerada en un principio como una duro rival para los artistas, como si un recién llegado les hubiera quitado el puesto que, con tanto orgullo, habían



ostentado históricamente los maestros del color y el pincel. Pero en realidad en lugar de un adversario, para muchos fue un aliado. Pintores como Ingres, Delacroix, Courbet, Manet, Rodin, Gauguin, Cézanne, es decir, casi todos los pintores contemporáneos a su aparición pública en 1839, se sirvieron de las virtudes de la fotografía para sus creaciones pictóricas; es más, era tal la familiaridad de ambas técnicas que muchos de los mejores fotógrafos fueron antes pintores.

Los beneficios de la fotografía fueron reconocidos prontamente por las academias. En el siguiente capítulo, titulado *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la fotografía*, relata este experto en la historia de la fotografía valenciana, como los alumnos de esta escuela, manejaban fotografías con vistas de monumentos y paisajes, acercando al futuro artista a lugares en los que jamás había estado. Resultaba válida para copiar casi cualquier imagen, incluso muchos desnudos se realizaban a partir de fotografías, aunque donde resultaba de mayor comodidad era en la ejecución de retratos, evitando así las aburridas y largas sesiones de posado a aquellos que

deseaban ser inmortalizados pictóricamente hablando.

En los dos capítulos siguientes, dando un giro temático, traza la biografía personal y artística de los dos Benlliure pintores, José Benlliure Gil, padre, y José Benlliure Ortíz, hijo, apodado «Peppino».

El ambiente artístico vivido siempre por los Benlliure quedaba patente en las visitas recibidas allí donde fijaban su residencia. Tanto en Roma, Asís o Valencia la familia Benlliure estaba rodeada de personalidades como Blasco Ibáñez, por ejemplo, que recibió asilo de José y Juan Antonio, cuando el escritor huyó de España. Parte de la vida del ilustre novelista y la relación con el artista se relata en este quinto capítulo.

Por último en *Las fotografías de José Benlliure y de Peppino*, además de ofrecer una somera introducción al catálogo de imágenes posterior, explica como Antonio García, primer escenógrafo y después célebre fotógrafo, les fue introduciendo en la práctica de esta nueva técnica. Era tal el interés que suponía para esta saga de artistas, que a través de las citas textuales de sus cartas, sabemos que todos ellos viajaban acompañados de sus cámaras y que inmortalizaban todo aquello que les resultaba atractivo o servible para la composición de sus obras, llegando a conformar verdaderos catálogos de tipos populares, paisajes típicos, interiores costumbristas, que más tarde podían ser intercambiados entre los propios pintores. Además les sirvió como instrumento para difundir y dar a conocer sus obras a colegas o clientes de forma cómoda y rápida.

La parte gráfica que se extiende a lo largo de más de cien páginas, muestra parte del repertorio de imágenes coleccionadas por los Benlliure, divididas temáticamente en seis bloques: "Retratos de familia", "Vistas italianas"; "Fiestas de Valencia", "Los Toros", "Imágenes de Valencia", y "Fotografías de la barraca".

Echando un vistazo al conjunto del trabajo se advierte rápidamente la profusión de imágenes en detrimento del texto, sin embargo, sería un error juzgar la obra por este desequilibrio, ya que, como anuncia el título, el sujeto principal de este estudio es la fotografía en si misma, y qué mejor opción que ofrecer un gran repertorio de más de 200 fotografías

antiguas de la vida y costumbres de la época, tanto para su estudio, como para el gozo y deleite del lector.

(M^a JESÚS BLASCO)



ARCINIEGA GARCIA, Luís: *Sistemas de defensa en Cullera. Castillos, murallas y torres*. Cullera, Ajuntament, 2003, 157 paginas, con reproducción de diversos planos, mapas, grabados, croquis de situación y fotografías de recintos amurallados y fortificaciones.

No son muchas hasta ahora las publicaciones en las que aparezca el análisis de la arquitectura militar, pues sus manifestaciones se han hallado sometidas, según las necesidades, a sucesivas transformaciones y mejoras; y en otros casos, abandonadas a su suerte, han devenido en progresiva ruina, hasta quedar asoladas.

El presente trabajo, que viene avalado por la experiencia investigadora y los conocimientos sobre arquitectura del **Dr. Luis Arciniega García**, profesor

del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, trata de revitalizar el estudio de los baluartes y sistemas defensivos de las ciudades, circunscribiéndose en este caso el autor a los utilizados en la villa de Cullera, considerada un importante punto estratégico en la línea de costa del Mediterráneo ante la hostilidad de los corsarios turco-berberiscos, y cumpliendo, además, la función de control terrestre del territorio.

Abarcado, pues, un amplio periodo cronológico que va desde la Edad Media (enclaves de época musulmana) hasta la Edad Contemporánea (Guerra de la Independencia y asedio de los carlistas), el profesor Luis Arciniega particulariza en este ensayo en el siglo XVI cullerense, debido a la importancia que la villa mantuvo en sus sistemas de defensa, con la erección de torreones y lienzos de murallas en torno del núcleo urbano a promedios de la centuria, a cargo del maestro racional Juan Jerónimo Escrivá de Romaní, que formaba un pentágono irregular; la reparación del castillo con su torre mayor, que llevaron adelante en la misma época los maestros Vicente Oliva y Juan Navarro, obreros de la villa, y que sería dotado de artillería y de un baluarte construido por Bautista Antonelli; la torre del cabo de Cullera (destruida y que la arqueología ha recuperado su cimentación); y las torres-vigía en la línea de costa que avisaban de cualquier peligro (torre de Marenyet, de 1576, situada en la desembocadura del río Júcar, en la que trabajaron los maestros canteros Jerónimo Lavall y Juan Ambuesa, y de porte análogo al de otras torres costeras alicantinas).

Las defensas de Cullera y su situación entre el monte, el mar y el río, dieron en el pasado un aspecto imponente a la villa de Cullera, y de gran consideración.

Con el paso de los años –como refiere Luis Arciniega– y avanzado el siglo XIX, esta plaza perdería como tantas otras su condición militar, mientras que se elevaría sobre el albacar del castillo el Santuario de la Virgen del Castillo; y durante el último tercio del siglo XX se acometerán diversas campañas arqueológicas con el fin de poner en valor este yacimiento.

El autor, para la exposición de este sugestivo estudio, ha indagado en numerosos archivos generales y militares de la geografía nacional, sorprendiendo

con interesantes aportaciones gráficas de situación y documentales; y se ha servido de una amplísima bibliografía que cita a pie de página y recoge otra al final de texto.

La obra **Sistemas de defensa en Cullera: Castillo, murallas y torres** ha sido posible gracias al patrocinio del Ayuntamiento de Cullera, siendo impresa en la Imprenta Comunicación Gráfica, S.L. Y su discurso significa un acercamiento a la arquitectura militar del litoral Mediterráneo y, en particular, a un enclave valioso del pasado valenciano, que, a través de noticias y documentos de primera mano, el autor aporta y da a conocer, por lo que hay que felicitarle muy efusivamente por este singular proyecto.

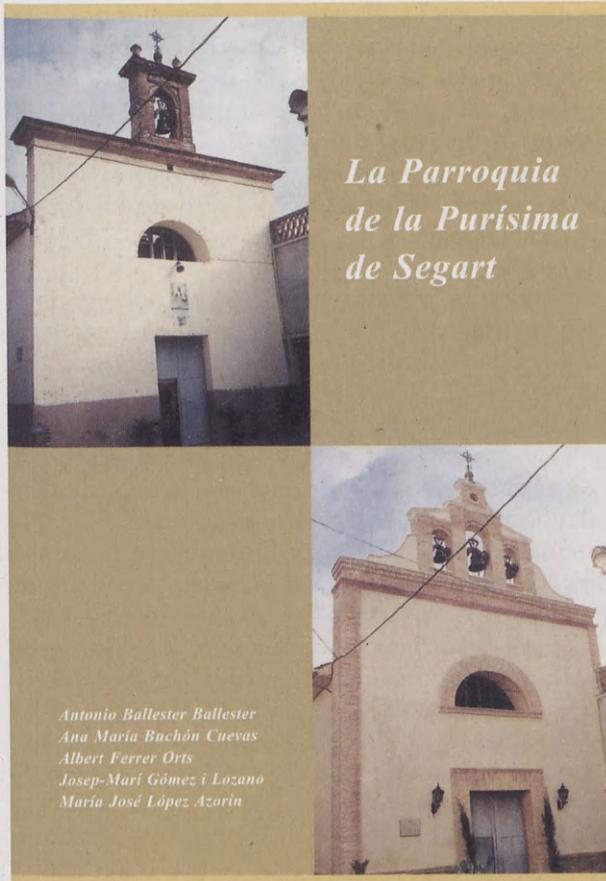
(JAVIER DELICADO)

BALLESTER BALLESTER, Antonio, BUCHÓN CUEVAS, Ana María; FERRER ORTS, Albert, GÓMEZ ILOZANO, Joseph Marí; LÓPEZ AZORIN, María José: La Parroquia de la Purísima de Segart. II Centenario de la construcción de la iglesia. Valencia; Zamit, Cooperativa Gráfica Valenciana, 2002, 103 páginas y diversas ilustraciones en blanco y negro.

Se agradece un estudio como el de *La Parroquia de la Purísima de Segart. II Centenario de la construcción de la iglesia*, monográfico y sobre un templo valenciano poco conocido (del Camp de Morvedre), porque constituye una pequeña piedra más del grueso y extenso muro conformado por la historia del arte valenciano. De este modo, poco a poco, y con trabajos como éste, se va conociendo mucho mejor lo acontecido en las diversas épocas de nuestra actividad artística y constructiva.

El prólogo es de **Jaime Sancho Andreu**, Presidente de la Comisión Diocesana de Liturgia del Arzobispado de Valencia, quien ofrece una sintética y ajustada reflexión sobre la noción de Templo e Iglesia (Casa de Dios) desde los inicios del cristianismo.

El capítulo siguiente, obra de **Antonio Ballester Ballester**, Párroco de la Purísima Concepción de Segart, ofrece un útil repaso a la historia de la mencionada población, ya desde época arábiga e incluso



La Parroquia de la Purísima de Segart

Antonio Ballester Ballester
Ana María Buchón Cuevas
Albert Ferrer Orts
Josep-Mari Gómez i Lozano
María José López Azorín

anterior. Se trata de un texto básico en tanto que acerca al lector al devenir secular de la historia de Segart y de su parroquia.

María José López Azorín se ocupa más en concreto de la parroquia propiamente dicha, indicando que dos pudieron ser los autores de su fábrica: el religioso franciscano e ilustrado Mateo Mallen, o bien el conocido académico Vicente Marzo (1760-1826), quien firma el plano de la iglesia presentado para su aprobación tal como era preceptivo, según los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. López Azorín describe la iglesia y la considera de tipología constructiva rural con un interior academicista de gran unidad de estilo neoclásico. Es interesante, para completar dicho estudio –pero sobre todo para conocer mejor su espacio– el plano de la iglesia desplegable que aparece en la página 65, obra de **Josep-Mari Gómez i Lozano**.

El libro continúa con un estudio de **Ana María Buchón Cuevas**, quien se ocupa de la imaginería de nuestro templo parroquial. Describe las piezas una por una, con especial mención para el “*Cristo Crucificado*”, de madera policromada (88 x 67 cm.), considerado por la autora como “*la imagen más bellas de las conservadas en la iglesia parroquial*” (p. 73). Es pieza anónima aunque con trazos académicos que evocan las hechuras del escultor José Esteve Bonet.

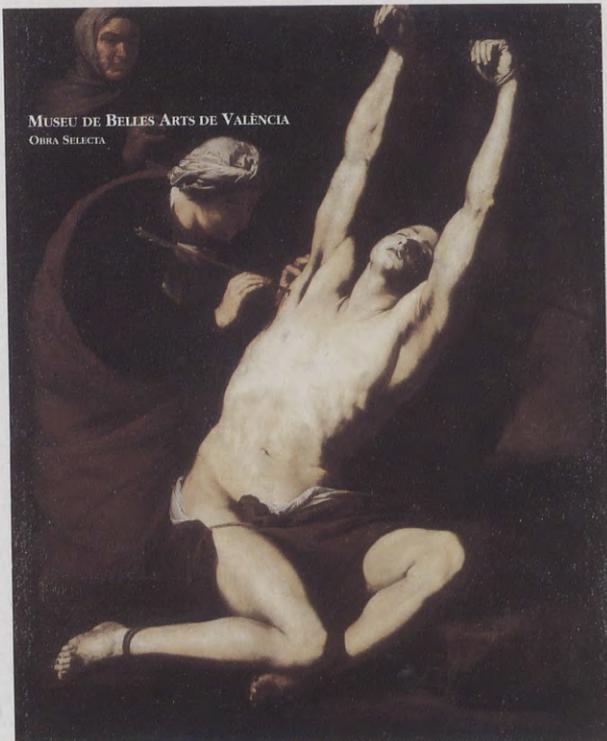
Le corresponde, finalmente a **Albert Ferrer Orts** un pormenorizado y desde luego muy útil estudio sobre las vicisitudes históricas del “*Ecce Homo*” de Segart (pintura sobre cristal, 34 x 27,3 cm.), obra que según una cierta y extendida tradición fue pintada por el beato fray Nicolás Factor (1520-1583). Ferrer hace un extenso y bien trazado recorrido por la historia de este devoto pintor (sin duda, una apreciable contribución a la historia de la pintura valenciana del siglo XVI), aunque acaba concluyendo, con buen tino, que no es obra de factor, sino “*una pintura devocional que va tenir àmplia fortuna durant els segles XVII i XVIII*” (p. 99).

Un buen trabajo, en su conjunto, que culminó con sobrada dignidad la celebración del bicentenario del templo de Segart (1802-2002), efeméride en la que además se produjo la feliz restauración de su interior. Debe hacerse constar, finalmente, que la Fundación Bancaixa-Sagunt ha financiado, con acierto, la edición de esta útil monografía.

(XIMO COMPANYY)

BENITO DOMENECH, Fernando (*Director científico de la obra*): *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra selecta*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, 362 páginas con numerosas ilustraciones en color.

Coincidente con la inauguración de las nuevas salas expositivas de la colección permanente de la primera pinacoteca valenciana (mayo de 2003), ve la luz, bajo la dirección científica del **Dr. Fernando Benito Doménech**, la obra titulada *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra selecta*, publicada por la Generalitat Valenciana e impresa en Gráficas Vernetta, en edición bilingüe (valenciano y castellano).



La procedencia de los depósitos del Museo de Bellas Artes valenciano es variada, donde se aúnan las colecciones del Estado, procedentes de la desamortización; las colecciones de la Real Academia de San Carlos desde su fundación en 1768; las donaciones de particulares; las adquisiciones del Estado; los depósitos del Museo del Prado, y aquellos otros que provienen de la Diputación Provincial, estimándose su fondo en un total de 3.130 pinturas (esculturas, dibujos, planos, grabados y estampas aparte).

El presente volumen recoge una selección de los fondos del museo, que abarca, partiendo de los vestigios arqueológicos de épocas ibérica, romana y paleocristiana, desde la pintura del gótico internacional hasta la época de Vicente López y sus hijos (los valiosos fondos de los siglos XIX y XX han quedado fuera del nuevo discurso expositivo, por existir para los mismos un proyecto en otro marco de exhibición). Se inicia el mismo con la historia y vicisitudes por los que ha pasado el museo desde su creación, comenzando por sus orígenes en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y haciéndose realidad con la desamortización de Mendizábal

en que las propiedades del clero revirtieron al Estado, creándose en el ex convento del Carmen el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, al que abría que unir desde entonces la colección de la Real Academia de San Carlos, depositados en él para su exhibición, y para de allí pasar en 1946 al edificio del Colegio-Seminario de San Pío V, donde hoy se halla instalado.

Sigue a la anterior exposición el catálogo de la obra selecta, cuyas fichas han corrido a cargo de los estudiosos Arturo Ansón, Fernando Benito, Ana Buchón, Juan José Díez, Adela Espinós, David Gimilio, José Gómez Frechina, Víctor Marco y Santiago Montoya. En el mismo se inserta el estudio de 127 piezas, de ellas, varias de arte ibérico, romano (el mosaico de las Nueve Musas), paleocristiano (el sarcófago del ciclo de la Pasión), románico (capiteles), tablas y retablos góticos (de Gherardo Starnina, Pere Nicolau, Antonio Perís y Gonçal Perís), óleos de época del renacimiento (de Bartolomé Bermejo, Paolo de San Leocadio, Maestro de Artés, Maestro de Perea, Rodrigo de Osona y Nicolás Falcó); tablas de Vicente Maçip, Yañez de la Almedina, Miguel de Prado (el retablo de San Vicente Ferrer) y Joan de Joanes (con un "Ecce Homo", la "Santa Cena" y "Virgen del Venerable Agnesio"); pinturas de las etapas flamenca, holandesa e italiana; lienzos de El Greco, Juan Sariñena, Francisco Ribalta ("Nazareno ayudado por el Cirineo") y su hijo Juan, Vicente Castelló, Pedro de Orrente (con el que se relaciona una "Magdalena penitente"); pinturas barrocas de Jerónimo Jacinto de Espinosa, Urbano Fos, Francisco Camilo, Mateo Gilarte, Matthias Stommer, Rutilio Manetti, Andrea Vaccaro, Valerio Castelo, Luca Giordano; paisajes flamencos; bodegones y floreros de Daniel Seghers; pintura holandesa representada en Esaiás van de Velde y Jan van Goyen; obras de Francisco Fernández (discípulo de Carducho), Diego Velázquez (con su "Autorretrato"), Juan de Pareja, Pantoja de la Cruz, Alonso Caro, Antonio de Pereda, Murillo, Valdés Leal, Jiménez Donoso, José de Ribera (con estimados lienzos como un "San Sebastián" y varios otros de filósofos), Esteban y Miguel March (y su serie alegórica de los cinco sentidos), Gaspar de la Huerta, Antonio Palomino, Juan Conchillos, Giovanni Batista Piranesi, Hipólito Rovira y Urbano Fos. La estética dieciochesca está representada por pintores como fray Antonio Villanueva (quien en su *Alegoría de las Bellas Artes* impone una asimilación temprana del clasicismo), José Vergara (y una

“Sagrada Familia”), José Camarón y Mariano Salvador Maella; y por escultores como Ignacio Vergara (con la espléndida terracota de *Carlos III entre dos virtudes*), José Esteve Bonet, Pedro Juan Guissart, y José Cloostermans (relieve de *Jesús con la Samaritana*). También, se insertan composiciones de Francisco Bayeu y, más especialmente, de Francisco de Goya (con varios retratos y juegos de niños), Agustín y Rafael Esteve; José de Madrazo, Vicente López (con el espléndido *Retrato del corregidor Juan Pareja y Obregon*), y sus hijos Bernardo y Luis López, buenos retratistas de lo burgués cortesano.

Obra de divulgación de cara al gran público, es de interés para conocer a los autores italianos y valencianos, que tan bien se hayan representados en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Hay que anotar que cada obra reseñada va acompañada del correspondiente estudio y análisis de la misma, así como de la filiación del autor. Una selecta bibliografía cierra este denso volumen, favoreciendo en gran parte con ello la difusión de las obras más significativas de la primera pinacoteca valenciana que jalonan su actual discurso; y una de las más importantes del panorama español y europeo.

(JAVIER DELICADO)

CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Española*, Avila, Fundación Cultural Santa Teresa, 2001, 2 vols. (I, facsímil de la 1ª ed. de 1965, 1048 páginas y 1078 fotografías; II, 834 páginas y 1200 fotografías en blanco y negro).

Obra capital en la historia del arte hispánico es la **Historia de la Arquitectura Española**, de la que es autor el ilustre arquitecto, ensayista e historiador del arte **D. Fernando Chueca Goitia**, Miembro de varias Reales Academias y por la que ha obtenido recientemente el Premio “Nacional de Historia, 2002”. La edición de la misma ha corrido a cargo del Colegio Oficial de Arquitectos, de Madrid, y de la Fundación Cultural Santa Teresa, dependiente de la Diputación Provincial de Ávila.

Fernando Chueca (Madrid, 1911), Hijo Predilecto de la Villa de Madrid (galardón que le fue concedido

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

EDAD MODERNA
EDAD CONTEMPORÁNEA

TOMO II

Á V I L A
2 0 0 1

por el Ayuntamiento el 11 de Septiembre de 2001), es autor de al menos sesenta libros, entre los que destacan *Invariantes castizos de la Arquitectura Española* (1947) y *Breve historia del urbanismo* (1970).

De la obra que reseñamos, el Tomo Primero, dedicado a la “Edad Antigua y Edad Media”, corresponde a una edición facsimilar de la original que el autor publicó en 1965 (Madrid, Ed. Dossat), y se acompaña en la presente ocasión de un bellissimo proemio a cargo del profesor **Dr. Pedro Navascués Palacios**, en el que subraya que “*los años transcurridos no han mermado un ápice el interés de la interpretación que D. Fernando Chueca hace de la arquitectura, un texto escrito con la sugestiva magia que le caracteriza*”; mientras que el Tomo Segundo, ya escrito entonces, abarca la “Edad Moderna y la Edad Contemporánea” y ve ahora la luz. El lector se preguntará del por qué de esta dilación en el tiempo. El propio Dr. Navascués, en las páginas preliminares antecitadas, da cumplida respuesta a ello, poniendo de relieve las múltiples ocupaciones del maestro como profesor universitario, académico y miembro de numerosas instituciones europeas y americanas; cometidos

que por otra parte eran de obligado cumplimiento, además de intercalar en ese tiempo ensayos y encargos como *Ensayos críticos de Arquitectura* (1967), *El Escorial, piedra profética* (1986), los once volúmenes de la *Historia de la arquitectura Occidental* (1974-1989), y *La Arquitectura, placer del espíritu: Ensayo de sociología estética* (Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1993), y que constituyen solo una minúscula parte de su abundante producción historiográfica y literaria.

Abundando, ahora, en el contenido de la obra completa, según don Fernando Chueca, el libro es "*una historia vertical, es decir, es la historia de un pueblo sucediéndose en el tiempo*"; artísticamente hablando es la historia de un pueblo sucediéndose a los estilos, entrando en ellos, perforándolos, asimilándolos, trastocándolos y saliendo de ellos de una determinada manera.

El insigne historiador de la arquitectura española profundiza, en el Tomo Primero, en los diversos estilos artísticos que transcurren (tras abordar el estudio de la arquitectura prehistórica) desde la época ibérica hasta el periodo tardomedieval, incidiendo en la arquitectura romana (fortificaciones, ciudades, calzadas y templos), paleocristiana y visigoda; para proseguir con la de tradición musulmana (mezquita aljama de Córdoba, monumento de los más asombrosos del mundo; fortificaciones, alcazabas y baños árabes), mozárabe y particularizando en el arte, sociedad y arquitectura mudéjar (Iglesia de La Lugareja, en Arévalo; San Tirso de Sahagún; el castillo de la Mota; y torres turolenses de Daroca y la capital). Continúa con el románico (desde las iglesias de tipo lombardo, hasta aquellas otras de mayor riqueza decorativa en sus claustros y portadas), con la Seo de Jaca y el arte jaqués, San Isidoro de León y los caminos de peregrinación a Compostela; y con la arquitectura gótica, desde sus comienzos en las fundaciones de los monasterios cistercienses (Poblet, santes Creus, Gradefes, Moreruela,...), pasando por nuestras grandes catedrales, entre ellas, Toledo, Burgos (singularizada por la gran longitud de su transepto) o León (la más francesa de todas las catedrales); abarcando otras obras de Castilla y León, y del gótico mediterráneo, y concluyendo con la arquitectura de época tardía (siglos XV y XVI), tanto religiosa y civil como militar, analizando con densidad las figuras de los arquitectos Simón de Colonia y lo burgalés, Juan de Álava, Juan Gil de Hontañón,

Juan Guas (la personalidad más original de todo el XV) y Enrique Egás.

El Tomo Segundo aborda el estudio de la arquitectura de "La Edad Moderna y la Edad Contemporánea". En el mismo, es punto de partida el Renacimiento y sus orígenes en nuestra geografía, prestando el autor especial atención al plateresco "*una de las épocas más fascinantes de la historia de España*", así como a la gran pujanza desarrollada en el tronco artístico burgalés, donde la arquitectura civil se encuentra cómoda (con Diego Gil de Siloé), al igual que en el foco salmantino, que pronto adquiere características propias, quedando Extremadura y León como satélites del anterior. La figura de Alonso de Covarrubias llena todo el periodo renacentista toledano y no menos importancia tendrá Cuenca con Esteban Jamete. También, el gran maestro de la cantería Rodrigo Gil de Hontañón, otra de las águilas del renacimiento español, merece peculiar análisis, con su obra máxima: la Universidad de Alcalá de Henares. Denso análisis viene a ocupar Andalucía, con la importancia de las plazas de Ubeda y Baeza, donde tanto laboró el gran tracista, natural de Alcaraz, Andrés de Vandelvira (en la primera, su obra capital, la gran Iglesia de San Salvador); al igual la Granada de Diego de Siloé. Le sigue el manierismo, con Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y el gigantesco Real Sitio del Monasterio del Escorial; continúa con el renacimiento en Aragón (con el singular edificio del Ayuntamiento de Tarazona, que el autor restauró) y en las diócesis de Orihuela y de Murcia. El barroco, fiel espejo del espíritu español, tiene su especial significación con Juan Gómez de Mora, Alonso Cano y su influjo disperso, los Churriguera, el foco vallisoletano y las iglesias del viejo Madrid. En Valencia destaca la figura de Juan Bta. Pérez Castiel; en Toledo, Narciso Tomé; y en Andalucía, Leonardo de Figueroa y José de Bada, sin olvidar la ciudad de Écija y su entorno. Seguidamente incide en la arquitectura cortesana y los palacios reales (La Granja de San Ildefonso, Aranjuez, Madrid) y en los arquitectos de Carlos III. El neoclasicismo presenta un brillante panorama con el ilustrado Juan de Villanueva y el Museo del Prado. Continúa con los arquitectos de Fernando VII; el eclecticismo (donde el panorama se vuelve enormemente confuso); y la arquitectura de la restauración y la regencia; para concluir con el modernismo y la obra de Gaudí, el regionalismo, y el grupo G.A.T.C.P.A.C. y su importancia en la arquitectura catalana.

Esta publicación, promovida por la Fundación Cultural Santa Teresa, es el mejor homenaje que puede rendirse al magisterio del profesor D. Fernando Chueca, "arquitecto de la cultura española", que tantas y tan brillantes páginas ha dedicado a la historia del arte de la escuadra y el cartabón, y con quien tantas veces este memorialista ha departido en las sesiones de las "Lecciones de Arquitectura", que se vienen celebrando, desde 1987, en Avila, bajo su dirección, junto con la presencia activa de los profesores Pedro Navascués Palacio, José Miguel Merino de Cáceres, Juan Antonio Ruiz Hernando, José Luis Gutiérrez Robledo y M.^a Isabel López Fernández.

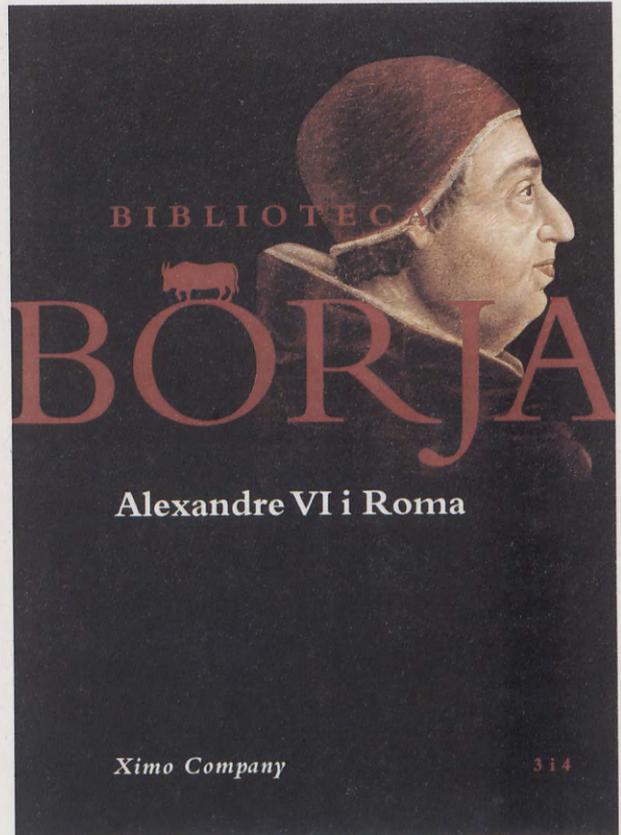
D. Fernando Chueca, personaje fiel a la importancia de la columna, a los materiales de cada región, y a la aclimatización de la arquitectura a su entorno, manifiesta que "la arquitectura es consecuencia de una naturaleza y de una raza, que busca siempre la esencia". Y en las brillantes páginas de su *Historia de la Arquitectura Española*, el bien decir y saber hacer del gran maestro constituyen una lección permanente para quienes somos "aprendices" de la historia del arte; una apreciada y densísima obra de obligada consulta, que nos ayuda a conocer más de cerca y valorar nuestra arquitectura –según D. Fernando apostilla– "como fuente de goce estético".

(JAVIER DELICADO)

COMPANY I CLIMENT, Ximo: Alexandre VI i Roma. Les Empreses Artístiques de Roderic de Borja a Itàlia. València, Edicions 3 i 4, 2002. 504 pàgines + 440 il·lustracions y 28 plans.

El creciente interés acerca del contenido artístico y cultural que engloba las actitudes sociales y el patrocinio artístico en la ciudad de Roma durante el periodo renacentista rinde hoy homenaje, bajo sus fundamentos históricos, a Rodrigo de Borja quien fuera cardenal y, posteriormente papa Alejandro VI, con el fin de analizar las empresas artísticas, urbanísticas y constructivas por él encargadas en el marco incomparable de la Roma del Renacimiento.

Cuando Alejandro VI ocupó el máximo cargo en la Sede de la Iglesia Católica pronto destacó por su impulso en el desarrollo de importantes actividades



artísticas y culturales, asumiendo el papel de auténtico mecenas y promotor de las artes. Estas aportaciones precisaban de un completo estudio que analizase y mostrase su faceta de comitente por medio de una revisión histórica y una laboriosa tarea archivística, literaria y arqueológica, que el **Dr. Ximo Company** ha sabido aportar en esta obra llevada a cabo mediante una metódica elaboración: un compendio de matices artísticos y acontecimientos socio-culturales que subraya el renacer de los lenguajes clásicos y la historia de las Bellas Artes en la Roma de fines del siglo XV y principios del siglo XVI.

La obra *Alexandre VI i Roma. Les Empreses Artístiques de Roderic de Borja a Itàlia* aborda el vasto estudio del arte de esta capital, aunando en sus páginas la dilatada producción artística y el gusto por el arte de este mecenas, de mente abierta, y enclavado en la historia renacentista de Roma, lejos de evaluar y adentrarse en las meras especulaciones y en las ilógicas estridencias. Es por tanto, una vertiente en lo

esencial de su trayectoria como Papa y de los programas por él trazados en su papel de cabeza suprema de la Iglesia.

Ximo Company i Climent, Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de Lleida, experto en Arte Valenciano y autor de numerosas obras en torno a la familia Borja, apuesta por una visión menos universal de la figura de Alejandro VI, extrayendo las premisas en las que se basaron sus obligaciones y devociones, conjugadas ambas durante los 37 años en que fue cardenal y en sus 11 años de papado, actitudes muy sostenidas por su demostrada inteligencia y equilibrio personal.

A su vez, el autor perfila ordenadamente los aspectos tanto artísticos como sociales y culturales de la Roma renacentista del segundo Papa de Xàtiva sin pretensión ninguna de proyectar únicamente juicios de valor en lo que respecta a su moralidad, sino penetrando en la esencia de las obras por él propuestas y promoviendo un mayor acercamiento a su personalidad polivalente.

La presentación del libro corre a cargo del historiador Miquel Batllori i Munné, recientemente fallecido, gran conocedor de la trayectoria de los Borja, y el prólogo está elaborado por Felipe V. Garín Llombart, director de la Academia de España en Roma, aportando las primeras vicisitudes de la obra y apuntalando las bases de lo que será la estructura en torno a la cual Ximo Company establecerá los aspectos más señalados de la figura de este humanista.

El apartado biográfico de Rodrigo de Borja inicia el recorrido de su extensa trayectoria abordando de seguida los posteriores impulsos artísticos durante su época de cardenal y vicescanciller, en base a sus convicciones de interventor tanto en la ciudad de Roma como en Pienza. Por otra parte, su estancia en Valencia en 1472 reafirmó su continuo interés artístico y su posterior coronación como Papa, acaecida en 1492, da paso en esta obra a la exposición, mediante doctas y puntuales investigaciones, de aquellas que fueron sus principales aportaciones como Sumo Pontífice hasta el año 1503, y que van más allá del puro placer de la contemplación.

Bajo su autoridad como Papa se generó una profunda actividad artística y cultural reorganizando

los puntos neurálgicos de la nueva Roma y remarcando con ello las construcciones emblemáticas de la ciudad como *Castell Sant' Angelo* y otras fortalezas destacadas. Abogó por la nueva configuración de Roma en lo que respecta a su vertiente comercial, muy evidente en la *Piazza Navona* y *Piazza Campo dei Fiore*. Reactivó y renovó a su vez puentes, puertas, fuentes y vías. Dejó signos de su presencia en edificaciones como *Santa Maria del Popolo* o *San Pietro in Montorio* y demostró su fuerte impulso hacia el arte religioso en su vinculación a la *Capilla Sixtina* y *San Giovanni in Laterano*. Su huella en los programas pictóricos y en la periferia de Roma fueron también actuaciones definitorias en el devenir de su dedicación, llevadas a término por artífices consagrados como *Pinturicchio*, *Leonardo da Vinci*, *Bramante*, *Andrea Bregno* o *Antonio da Sangallo il Vecchio*, entre otros y que sucumbieron a las pretensiones del Alejandro VI, inmerso de lleno en el espíritu humanista de Italia.

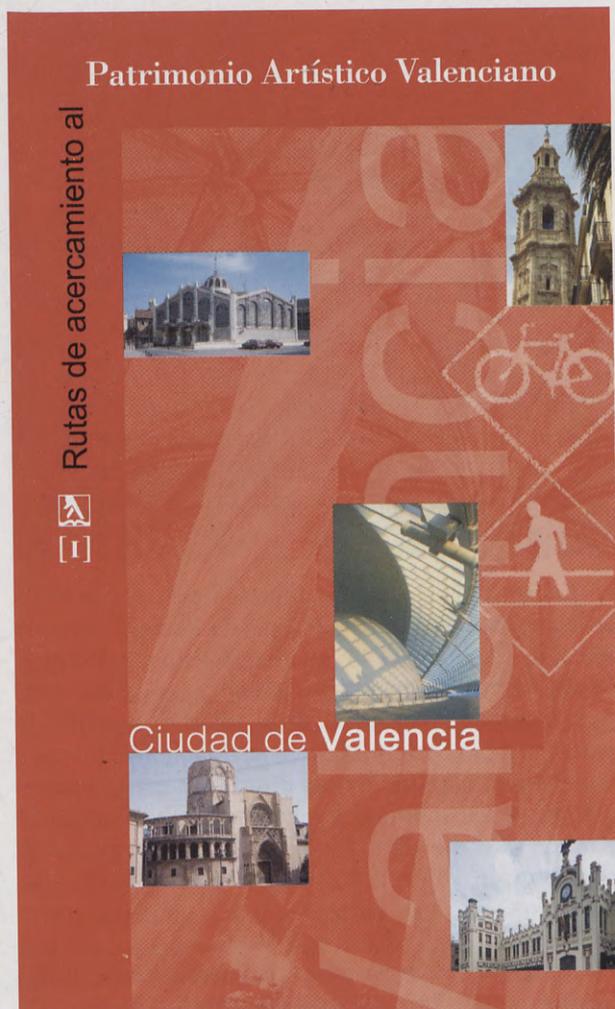
En resumidas cuentas, los proyectos, encargos, propuestas y, en definitiva, la ordenación de Roma, actúan como línea directriz de este estudio realizado en torno a una evolución creativa y reveladora de la búsqueda de una nueva visión artística y cultural de la historiografía borgiana y que aparece plasmada en el encuadre de la extensa investigación basada en la diversidad de su contenido y acompañada de variadas notas y referencias bibliográficas. Los grabados, dibujos, planos y las ilustraciones, muchas de ellas realizadas por el propio Ximo Company, facilitan el entendimiento de este seguimiento histórico-artístico.

Alexandre VI i Roma se enmarca en la nueva colección *Biblioteca Borja*, publicada por la *Editorial 3 i 4*. El presente estudio es una sucesión de relatos, acontecimientos y herencias. Una reivindicación hacia un mayor acercamiento de aquello que se considera la faceta humanista de este Papa valenciano, lejos de las más variadas y viejas especulaciones negativas.

La obra de Ximo Company puede considerarse como un significativo elenco de obras que recorre y recoge los aspectos menos revisados en lo que respecta a las empresas artísticas de quien fuera Sumo Pontífice. Un apéndice de planos y mapas a color, un índice onomástico completo, un índice toponímico y una concisa relación de abreviaturas y créditos

fotográficos dan paso a la seleccionada y abundante bibliografía que cierra lo que ha venido a ser el amplio estudio del multiforme patrocinio artístico de Alejandro VI en una Roma circunscrita en el panorama conceptual del Renacimiento y muy propicia para ejercer su relevante función de mecenas del arte.

(MÓNICA ALEJOS)



DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier; SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela: *Rutas de acercamiento al Patrimonio Artístico Valenciano. Ciudad de Valencia.* Valencia, Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana, 2003. 441 páginas + numerosas ilustraciones en color y mapas.

La obra *Rutas de acercamiento al Patrimonio Artístico Valenciano. Ciudad de Valencia* constituye un ambicioso proyecto de divulgación, que da a conocer el amplio y rico patrimonio artístico que posee la ciudad de Valencia, abordando en su estudio sus construcciones desde los comienzos de época romana (vestigios que restan) hasta la última arquitectura que se ha realizado a fines del siglo XX.

Los autores, **Javier Delicado** y **Rafaela Soriano**, han propuesto un total de treinta y cinco itinerarios lógicos de diversos períodos artísticos, con el fin de que el ciudadano, en sus recorridos culturales, pueda conocer y apreciar a la perfección todas las tipologías arquitectónicas y edificaciones que en la obra se analizan.

El incluir unas rutas aconsejadas es de extrema validez, ya que cuando se viaja a una ciudad se tiende al desorden a la hora de visitar sus monumentos más destacados. De esta forma, el foráneo, o el propio habitante de Valencia, puede conocer de un modo mucho más ordenado y lógico, el rico patrimonio arquitectónico que atesora la ciudad.

Últimamente, es frecuente ver publicados libros en los que la autoría recae sobre varios estudiosos. Ello es siempre positivo, ya que en una obra aparecen puntos de vista distintos sobre un mismo tema, como ocurre en este libro, que presenta diversas perspectivas, desde la arqueología a la historia del arte, disciplinas íntimamente ligadas.

La primera parte del libro, redactada por la arqueóloga **Rafaela Soriano**, abarca desde la Valencia romana a la islámica, ofreciendo un amplio recorrido por las excavaciones y restos arqueológicos que posee la ciudad. En ella, resulta interesante ver como la autora muestra una serie de planos que nos delimitan la ubicación exacta y el aspecto original de lo que hoy en día constituyen vestigios del pasado. En este sentido, se reconstruye la Valencia romana –con el *forum*, *circus* y *portus*–, el antiguo recinto catedralicio visigótico y todas las fases constructivas que tuvo la muralla islámica de Valencia.

La segunda parte del libro, mucho más amplia, la realiza **Javier Delicado** y comprende desde el período gótico hasta las últimas tendencias arquitectónicas del siglo XX. Ésta recoge edificios tan emblemáticos en Valencia como la Catedral Metropolitana, el

Monasterio de San Miguel de los Reyes, el Palau de la Generalitat, la Iglesia de Santo Tomás, la Basílica de los Desamparados, el Templo de los Santos Juanes y el Palacio de Dos Aguas, entre otros muchos, para concluir con las grandes construcciones finiseculares de la que forman parte los retos de las nuevas tecnologías, como el Palacio de Congresos, el Palau de la Música, el Palacio de las Artes, el Hemisférico, el Museo de las Ciencias y el Oceanográfico.

En la elaboración de los capítulos de la presente obra se aprecia una estructura común. En primer lugar, se hace una introducción histórica en cada uno de ellos para ubicar al lector en el contexto de la época, para, seguidamente, realizar un análisis de las obras arquitectónicas más significativas de cada periodo artístico que posee la ciudad de Valencia. Sigue al estudio de los edificios un plano de localización, que visualiza el itinerario que debe de seguirse para visitar los monumentos que han sido presentados anteriormente. Tras cada gráfico de orientación aparece algo que no suele ser frecuente en "guías" de este tipo (y que, sin duda, da a la publicación un carácter más erudito): la bibliografía, indicada para aquel que quiera conocer algo más sobre un tema determinado. Otro aspecto que se ha de tener en cuenta en cada itinerario propuesto es el de las ilustraciones, que en todo momento acompañan al texto y lo relacionan por medio de una numeración.

Nos encontramos, pues, delante de una obra muy amplia que profundiza tanto en la arquitectura religiosa (conventos, monasterios, edificios asistenciales y colegiales, templos, capillas), institucional (edificios museísticos, culturales, de instituciones y auditorios), civil y privada (palacios, casas solariegas, residencias urbanas, grupos de viviendas y villas de recreo), como industrial (viejas fábricas y cines rehabilitados), ofreciendo un abanico de estilos partiendo de lo romano, pasando por lo gótico, renacentista, barroco, etc., hasta llegar al análisis de las obras que desde hace poco tiempo nos acompañan (el Estilo Internacional y las Últimas Tendencias).

Tras el extenso estudio de la arquitectura de la ciudad de Valencia, se ha incluido un valioso índice general de artistas citados en el texto (arquitectos, maestros de obras, proyectistas, urbanistas, escultores, pintores, decoradores...) y un repertorio de términos artísticos, que resultan muy útiles, para ubicar

en el tiempo la figura de cada artífice, o bien para comprender el significado de cada vocablo técnico anotado en el texto de las presentes "rutas".

En resumen, la obra comentada es de gran importancia para conocer mejor la arquitectura valenciana que, muchas veces, debido a tenerla tan cerca, nos es una perfecta desconocida. En este sentido, la obra de Javier Delicado y de Rafaela Soriano constituye una buena forma de acercarnos a nuestro patrimonio, ofreciendo al visitante que se allega a la ciudad unas amplias posibilidades de conocimiento, aconsejándole, en cada momento, cual es el camino que debe de seguir para poder conocer más de cerca nuestra cultura, gracias a ese rico pasado artístico que conserva la ciudad de Valencia, y que debemos saber valorar, proteger y difundir.

(PABLO CISNEROS)

FUSTER SERRA, Francisco: *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1994 (2ª edición de 2003). 567 páginas + 179 ilustraciones en color y blanco y negro, gráficos y tablas.

La fundación de la Cartuja de Portaceli en 1272, gracias a la iniciativa del obispo de Valencia Andrés Albalat, es sin duda un acontecimiento de trascendental significación en la vida monástica del antiguo Reino de Valencia. Esta cartuja, que fue la primera de la Orden en tierras valencianas, tuvo un papel determinante en otras fundaciones cartujanas, que desde ese momento se crearían en la Corona de Aragón y aún de algunas de Castilla y Portugal, como por ejemplo Valdecristo, Valldemossa y Santa María de las Cuevas.

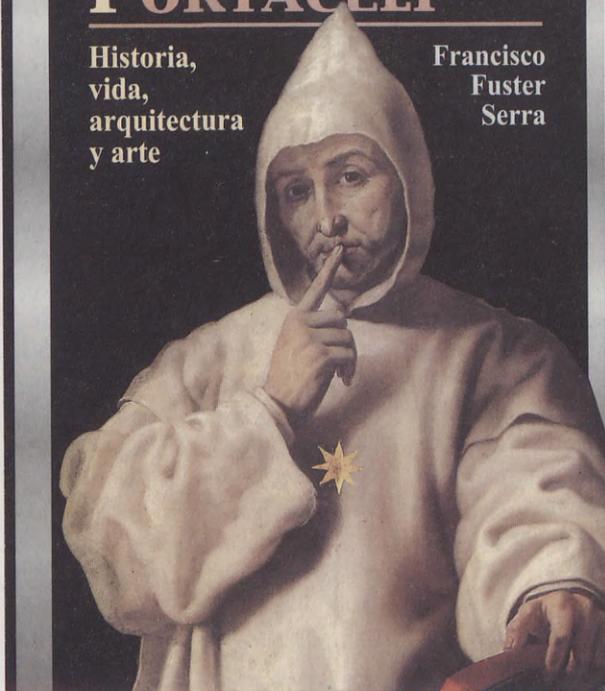
De las tres cartujas valencianas, Valdecristo (Altura), fundada en 1385 por Martín, heredero de la corona de Aragón, Ara Christi (El Puig) fundada en 1585, gracias a Elena Roig, y Portaceli, es ésta última la única que todavía está ocupada por los monjes cartujos, solamente interrumpido desde la excomunión en 1835 hasta la restauración de 1943.

Anteriormente a la obra de Francisco Fuster Serra *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y*

CARTUJA DE PORTACELI

Historia,
vida,
arquitectura
y arte

Francisco
Fuster
Serra



arte, la Cartuja de Portaceli contaba con la monografía de Tarín y Juaneda, editada en Valencia en 1897, de la que luego se realizó una edición anónima. El presente trabajo de **Francisco Fuster Serra** supera con creces el precedente, que tenía algunos errores, siendo una obra imprescindible a la hora de consultar cualquier tema referente a la Cartuja de Portaceli.

En este libro el autor analiza en profundidad todos los aspectos de la vida de los cartujos en esta fundación, reparando en la historia, economía, administración, agricultura, espiritualidad y, por supuesto, el arte. Todos los temas tratados en esta obra aparecen perfectamente explicados por medio de imágenes, gráficos y tablas estadísticas.

La Cartuja de Portaceli ha contado siempre con un patrimonio artístico muy destacado. Este patrimonio, en muchos casos disperso por los museos españoles (Museo de Bellas Artes y Catedralicio de

Valencia, y Museo del Prado, entre otros), está estudiado a fondo por el autor. De este modo, se analizan obras como el "Retablo de fray Bonifacio Ferrer y San Martín", la imagen de la "Virgen de Portaceli" de Ignacio Vergara, o las magníficas pinturas del altar mayor que realizó Francisco Ribalta.

Respecto al conjunto arquitectónico de la Cartuja de Portaceli, éste ofrece una gran variedad de estilos. Posee tres claustros (el claustrillo gótico, el renacentista del Cementerio, y el de los Naranjos, barroco); la Capilla de Todos los Santos, del último cuarto del siglo XV, y el transagrario, renovado en el siglo XVIII por Antonio Gilabert. Además, la cartuja cuenta con un acueducto, construido entre los años 1412 y 1419.

La iglesia, erigida entre finales del siglo XIII y principios del XIV, ha sufrido una serie de cambios estilísticos hasta el siglo XVIII. Sin duda, la última reforma en la iglesia conventual de Portaceli permitió que se realizaran los magníficos frescos academicistas de fines del XVIII y la portada lateral. Estas renovaciones en la iglesia conventual las explica el autor, al igual que todo lo artístico que contiene la cartuja, con la inclusión de la propia obra en su contexto, consiguiendo hacer un análisis íntegro del hecho artístico en cuestión.

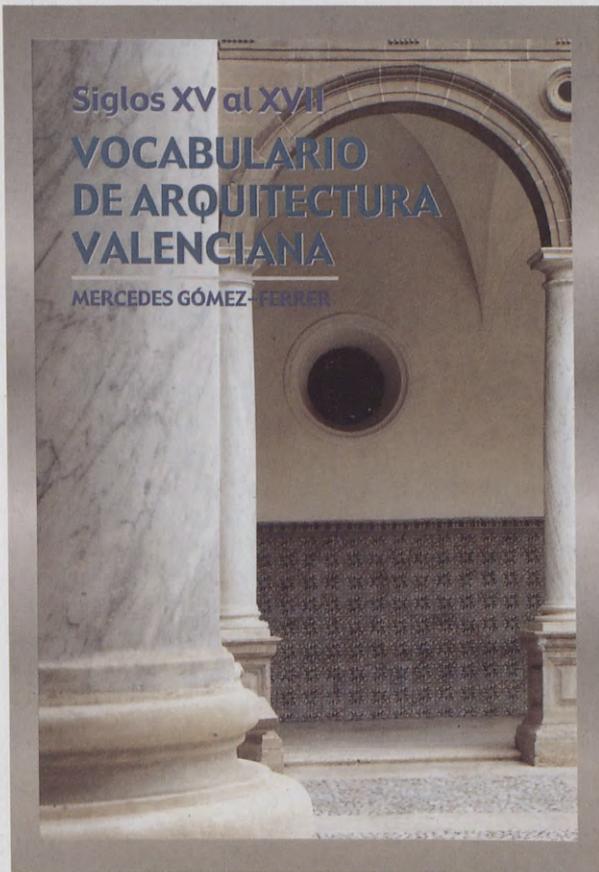
En la segunda edición de este libro hay algunos cambios respecto a la primera de 1994. El autor ha incluido una presentación donde cita todas las fuentes que ha utilizado para la realización del libro, apuntando que se han recogido las últimas investigaciones sobre los retablos góticos y renacentistas procedentes de Portaceli, llevadas a cabo por Ximo Company y Fernando Benito. Se ha ampliado el primer capítulo de carácter general, dando una mayor atención a la espiritualidad cartujana; se han aportado datos sobre el gobierno de la Orden, con atención especial a la opción femenina en la cartuja; se han incluido nuevos documentos en el apéndice, que ya cuenta con un total de treinta; y, finalmente, se ha añadido material gráfico y pequeñas correcciones en el texto, que no afectan al conjunto de la obra.

Sin lugar a dudas, estamos delante de una obra magnífica. Un libro que se ha convertido en un *corpus* imprescindible y de referencia para el estudio de la Cartuja de Portaceli. Este libro no solamente es capaz de relatar la vida, economía, administración,

religiosidad y el arte de Portaceli, sino que también ofrece una amplia bibliografía para que el investigador interesado en temas cartujanos pueda acudir a ella.

En definitiva, este libro, reeditado por el Ayuntamiento de Valencia, es la obra de mayor relevancia que se ha escrito hasta la fecha de la Cartuja de Portaceli; un cenobio que, al margen de sus grandes calidades artísticas en lo constructivo y de su rico patrimonio, destaca por estar todavía vivo, al igual que el primer día de su fundación y, en este sentido, el libro de Fuster Serra es el instrumento idóneo para acercarnos más a esta cartuja valenciana.

(PABLO CISNEROS)



GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Vocabulario de Arquitectura Valenciana. Siglos XV al XVII*. Valencia, Ajuntament, 2002, 289 páginas.

Sorprende, por la rareza compiladora temática, la reciente publicación de la **Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano**, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València y asidua colaboradora de *Archivo de Arte Valenciano*, titulada *Vocabulario de Arquitectura Valenciana. Siglos XV al XVII*, una obra de alta especialización y sin parámetros en la historiografía contemporánea, que ha sido editada por el Ayuntamiento de Valencia, dentro de la Colección "Estudis".

Con un enjundioso prólogo a cargo del **Dr. Joaquín Bérchez**, este especialista de la Historia de la Arquitectura subraya que tras su austero título "*encontramos un denso corpus de términos arquitectónicos extraídos y estudiados en una amplia y diversa masa documental—desde capitulaciones de obras, visuras y ápodas, hasta memoriales y libros de fábrica—reveladora en definitiva de la práctica arquitectónica—la res aedificatoria—de los siglos XV al XVII en el ámbito valenciano*".

Señala la autora **Dra. Mercedes Gómez-Ferrer**, en el preámbulo del presente repertorio de voces precisas sobre el arte de la escuadra y el cartabón, que "*se trata de un vocabulario técnico que recoge el léxico utilizado en la documentación valenciana sobre arquitectura, en el que se introducen algunos términos de otros ámbitos artísticos como la escultura y la pintura, en la medida en que complementan aquélla, ya que el objetivo que este trabajo persigue es el de centrarse específicamente en una sola materia y profundizar en los vocablos concretos que hacen alusión al mundo de la construcción*".

La mayor parte de este vocabulario lo conforman vocablos que originariamente han sido escritos en valenciano y ello se explica porque en época foral la documentación sobre obras se expresa en esta lengua, de lo que da testimonio más de mil términos extraídos de los principales archivos valencianos (del Reino, Municipal, Catedralicio, de la Diputación, y de Protocolos del Patriarca).

El "*Vocabulario de Arquitectura...*" constituye, sin lugar a dudas, una eficazísima herramienta de consulta y de investigación, que ayuda a comprender e interpretar los materiales utilizados en la construcción, tanto en la Baja Edad Media como en la Edad Moderna. Así, por citar algunos ejemplos, términos de la construcción como "*algelps*" (yeso), "*arc al romá*" (arco de medio punto), "*escala de volta*" (escalera sobre bóveda escarzana en desviaje suspendidas en el

aire), "jassena" (viga maestra), "carcanyol" (enjuta de un arco o de una bóveda), "navada" (tramo entre columnas) o "taulells" (azulejos), fueron muy usuales en la época, que son aclarados con su correspondiente significado y descripción explicativa.

Una escogida bibliografía sobre autores valencianos que han profundizado en ámbitos del patrimonio arquitectónico de los siglos XV al XVII, o bien sobre ensayistas que escribieron sobre "Tratados de Arquitectura" y elementos de construcción, cierra este repertorio de voces, al que se añade un apéndice documental con capitulaciones de obras a modo de ejemplo de la documentación utilizada para la selección de los vocablos.

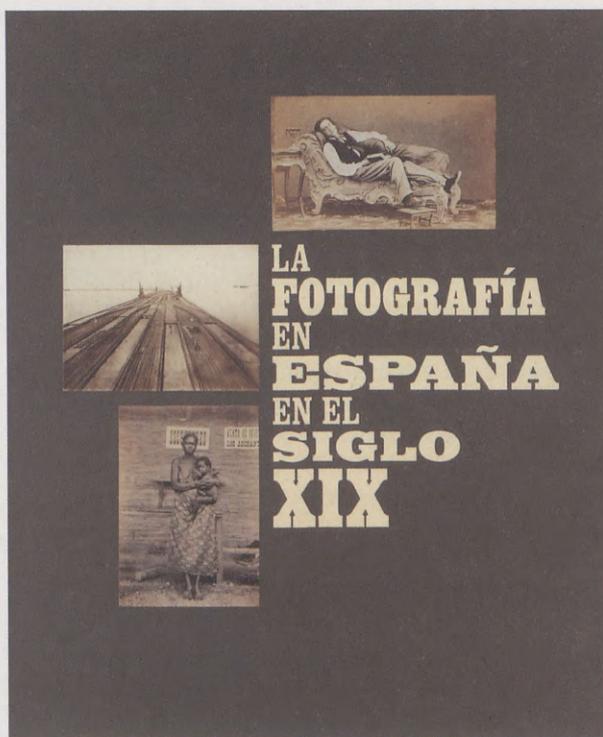
El presente estudio, riguroso y al que la autora ha dedicado muchas horas de trabajo, es el fruto de varios años de investigación sobre la Valencia quattrocentista, del quinientos y seiscientista, de una gran especialista en la arquitectura del renacimiento en la ciudad. Y en este "Vocabulario..." nos acerca de una forma directa a la arquitectura de otro tiempo, a las acepciones de los oficios vinculados a la cantería, albañilería y carpintería, y a los instrumentos de trabajo, situándolos en el contexto histórico para el que fue realizada.

(JAVIER DELICADO)

GRACIA, Ricardo / DOMENECH, Gemma: La Fotografía en España en el siglo XIX. (Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona y Málaga, abril-septiembre de 2003). Barcelona, Fundación "La Caixa", 2003. 205 páginas, acompañadas de numerosas fotografías de época. Edición bilingüe castellana e inglesa.

La fotografía en época ochocentista constituyó el mayor testimonio de los avances tecnológicos de la revolución industrial.

La Exposición *La Fotografía en España en el siglo XIX*, recientemente celebrada en Barcelona y Málaga, y patrocinada por la Fundación "La Caixa", ha exhibido 163 fotografías provenientes de archivos, museos y colecciones privadas tanto nacionales como del extranjero, gran parte de ellas inéditas y que en la muestra aparecen agrupadas en tres



grandes áreas, dedicadas a la "identidad", a "la imagen privada y pública", y a la "modernidad".

La muestra ha sido comisariada por **Juan Naranjo** y fruto de la misma es el catálogo que acaba de ser publicado, que recoge todos los tópicos de la España romántica que tanto difundieron viajeros, novelistas y pintores, y que, sobreimpresionada a través del daguerrotipo y otros artilugios ópticos derivados del anterior, reproducen rancias estampas de tipos castizos y otras instantáneas pintorescas de lugares, gentes (gitanos, bandoleros,...) y costumbres (retratos de aristócratas y gente bienestante) de un pueblo —el español— cuyo retraso en la época hizo célebre la frase "typical spanish" que acuñaron aquellos turistas que se allegaban a la península, y con el fin de resaltar las culturas autóctonas y el exotismo de una España todavía rural y cerrada, amante de sus tradiciones.

Se inicia el catálogo de la exposición con el trabajo del Comisario de la muestra, titulado *El impacto de la fotografía en la sociedad española del siglo XIX*, en el que el autor analiza la visión que de España tenían literatos (como Mérimée), dibujantes, litógrafos

y pintores, quienes recogieron a través del testimonio escrito e ilustraron con un amplio repertorio de láminas litografiadas, los principales monumentos del país, los ambientes y sus costumbres, no carentes de realismo. Los pasajes que proclaman son la huida de estereotipos y la valoración evolutiva de la naturaleza como cualquier romántico.

Sigue al anterior, el estudio del académico **Francesc Fontbona**, quien trata de *La imagen que dieron de España los artistas ochocentistas*, movidos por el anhelo del exotismo romántico promovido por el movimiento romántico, entre ellos, Francesc Xavier Parcerisa, en su famosa obra "Recuerdos y bellezas de España" (1839-1872); Lluís Rigalt y Antoni Roca, en "La España pintoresca", escrita por Frances Pi y Margall en 1842; el paisajista Genaro Pérez Villaamil, en "La España artística y monumental" (1842-1850); el pintor catalán Mariano Fortuny (con una fuerte inclinación por el exotismo oriental y que vino a recalar en Granada), Tomás Moragas, Josep Llovera y Hermenegildo Daunas. Todos, con sus pinceles o a través del buril y del dibujo, reprodujeron el "tipismo de pandereta" del tópico hispánico.

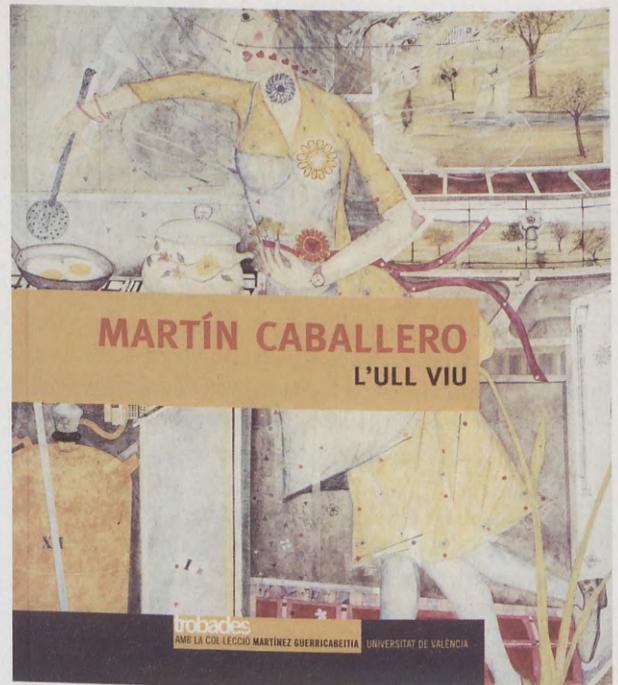
Por último, interesa el estudio que formula el fotógrafo **Daniel Canogar**, a través de su investigación sobre *Puentes, trenes y gitanos: El paisaje industrial fotográfico en la España del siglo XIX*, quien resalta el impacto que supuso a nivel mundial la Exposición Universal de 1851, celebrada en el Cristal Palace del céntrico Hyde Park londinense, donde España se hallaba representada y retratada, "gráficamente", a través de diversas instantáneas del legado andalusí (La Alhambra), que evocaban una nación abatida y ampliamente superada por la industrialización británica, y también un vergel o refugio intelectual que retrataba España como un prisma romántico. Prosigue el autor incidiendo en la fascinación que en esos momentos se siente en Europa por conocer las culturales exóticas, y recuerda la llegada a España de fotógrafos como Charles Clifford o Félix Tournachon, "Nadar", y de otros discípulos de ellos que se dedicaron a fotografiar el paisaje industrial nacional.

Seguidamente, tres grandes bloques estructuran las áreas líneas arriba señaladas, y esbozan plásticamente, a través del daguerrotipo y otros sistemas de reproducción mecánica, ambientes captados en la Alhambra, "tipos" de la década de 1850 a 1870 (bandoleros, cigarreras y folclóricas), nativos de las

Filipinas, mujeres de la etnia ashanti africanas, retratos de la nobleza y aristócratas, retratos de la familia real española en San Sebastián, grupos de paisanos de lugares de Castilla, retratos de escritores, panorámicas de ciudades españolas (Madrid, Barcelona y Sevilla), de puentes y estaciones de ferrocarril, monumentos de época romana (Puente de Alcántara y Acueducto de Segovia), collages y fotomontajes de elementos de adorno, e "impresiones" carnavalescas.

A continuación, se procede a la descripción catalógrfica de todas las fotografías exhibidas en la muestra, concluyendo con un amplio repertorio o *Relación de libros ilustrados con fotografía original publicados en España en el siglo XIX*, que queda a cargo de **Isabel Ortega García**, responsable de los fondos de la Biblioteca Nacional (Madrid); y una selecta bibliografía sobre el tema de la fotografía en España en el siglo XIX.

(JAVIER DELICADO)



HUERTA, Ricard: Martín Caballero. L'ull viu (Catàleg de l'exposició). València, Fundació General de la Universitat de València, 2003, 110 pàgines + 62 il·lustracions en color.

Martín Caballero (Yecla, 1950) es uno de los artistas contemporáneos que mejor ha sabido retratar, desde su inicial etapa intimista dentro del expresionismo crítico, las circunstancias sociales en un sentido provocativo, rebosantes de un humor ácido, por la que desfilan clérigos, militares y clérigos, transformándolos en una parodia del sistema. siendo buena prueba de ello la muestra monográfica que ha ofrecido durante el año 2003 el Patronato Martínez Guerricabeitia, de la Fundació General de la Universitat de València, dentro de una nueva línea de programación denominada "Encuentros con la Colección", donde el autor recurre a un mundo figurativo (que evoca de alguna manera los trabajos de George Grosz), al lenguaje del cómic y del collage, convirtiendo la deformación y lo monstruoso en su particular medio de cuestionamiento, en una metáfora plástica de un hondo sarcasmo vivencial.

El catálogo de la Exposición *Martín Caballero: L'ull viu*, que ha sido comisariada por **Ricard Huerta**, recoge treinta y cuatro piezas del artista, de las que siete pertenecen a la Colección Martínez Guerricabeitia y las veintisiete restantes son préstamos de colecciones particulares e instituciones, tanto privadas como públicas, representativas del quehacer del artista en el período comprendido entre 1974 y 1999.

Se abre el mismo con un jugoso estudio de **Román de la Calle** titulado *La pintura como autobiografía-Tres reflexiones en torno a la obra y trayectoria artística de Martín Caballero*, que abarca desde sus primeras experiencias informalistas en los años sesenta y que podríamos considerar la etapa intimista del artista; continuando con el realismo social esencialmente trágico desde supuestos de alto valor expresionista de los setenta; siendo a partir de 1980 cuando elabora, con la serie de retratos y grupos de personajes, su propio lenguaje plástico, de carácter narrativo, irónico y mordaz, que caracterizará su expresionismo crítico. Como subraya Román de la Calle "una indiscutible copresencia de la pintura, el sujeto y de la realidad cotidiana conforman el auténtico triángulo de Martín Caballero" (p.24). E indagando en las series de sugerentes pinturas de carácter biográfico del artista, éste entra en el diálogo de todo un repertorio vivencial que emana del entorno cotidiano, dando como resultado un mundo simbólico.

Sigue al anterior un profundo estudio del comisario de la exposición **Ricard Huerta**, quien subraya

que esta muestra es una recopilación de los rasgos más representativos de la obra de Martín Caballero, un hombre preocupado por los problemas culturales, sociales y políticos, tanto por aquéllos que le afectan de manera directa, como por las injusticias a las que se ven abocados tantísimas personas y colectivos alrededor del mundo.

"*L'ull viu*" (El ojo vivo) retrata, de manera contundente, la línea vital y el espíritu combativo del artista que lucha por elaborar un discurso coherente y basado en la mirada analítica de un hombre activo a través de metáforas. Sus pinturas -donde la angustia del tiempo y del trabajo están presentes- merecen una cuidada observación, ya que el más mínimo elemento se convierte en una verdadera red de nuevas posibilidades.

Tanto la exposición como el catálogo de la muestra han sido posible gracias al soporte, patrocinio y apoyo del Banco Santander Hispano, entidad financiera que se ha vinculado, desde hace años, en las iniciativas culturales de la Universitat de València.

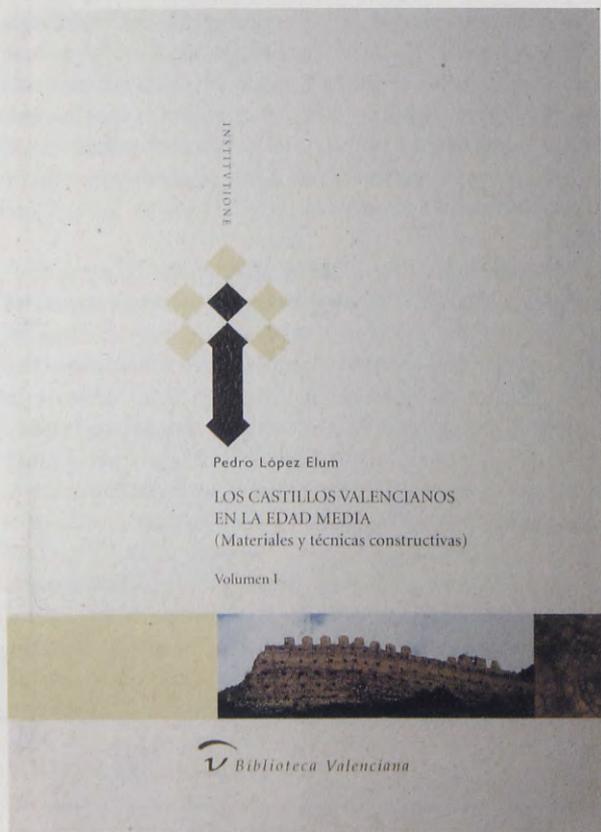
(JAVIER DELICADO)

LÓPEZ ELUM, Pedro: Los castillos valencianos de la Edad Media (Materiales y técnicas constructivas). Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002. 2 vols. (I, 279 págs.; II, 256 págs), con gráficos, mapas y láminas en color.

La monografía que presenta el Catedrático de Historia Medieval de la Universitat de València, **Pedro López Elum**, constituye una muy interesante obra de referencia para conocer el patrimonio castellológico valenciano de la Edad Media.

La idea inicial del autor, a la hora de plantearse este libro, era incluir en la obra el análisis de los castillos medievales valencianos de los siglos XIII y XIV, dándole una mayor relevancia al primero de ellos, debido a su importancia por la Reconquista y *Els Furs*.

Este primer objetivo se desestimó y el estudio de campo del presente libro se amplió, incluyendo la investigación de los castillos islámicos. Este cambio de planteamiento tenía la intención de dilucidar acerca de dónde estaban los centros de poder en época



musulmana y quiénes tenían el control de las fortificaciones. Además, el autor repara en los problemas políticos comprendidos entre los siglos VIII y XIII, como las conquistas islámicas, la actuación del Cid y la intervención del rey Jaime I.

Los castillos siempre han estado ubicados en lugares estratégicos y su fin ha sido la defensa de un territorio. El paso del tiempo no ha tratado muy bien a muchos de nuestros castillos, dejándoles en un estado bastante lamentable.

La repoblación cristiana fue lenta y escasa. En un principio este asentamiento no ejerció su dominio en el territorio y esta circunstancia hizo que los castillos presentaran un estado de ruina ya en el siglo XIII, puesto que no se buscaba asentar esas estructuras debido a su alto costo.

En esta obra, aparte del análisis de los procesos históricos que han contribuido al mal estado de muchos de estos castillos, se investiga en qué medida

la elección de los materiales y las técnicas de construcción han influido en su deterioro.

En un edificio, y más aún si es de carácter defensivo, la elección de los materiales es de una importancia vital, pues permitirán que estos monumentos pasen a formar parte del patrimonio de las generaciones venideras. Así, los materiales ocupan un lugar importante en la presente monografía. Están estudiados teniendo en cuenta que siempre la ubicación de la fortaleza condiciona la elección de los materiales y éstos últimos la conservación del edificio.

Los materiales y las técnicas constructivas empleadas en la edificación de los castillos se presentan de forma individualizada, añadiendo, si es necesario, un gráfico explicativo y dibujos. Igualmente, se habla de la técnica del tapial, la mampostería, el encofrado, etc., exponiendo los ejemplos más destacados.

En esta monografía, los castillos al igual que los materiales, tienen un tratamiento específico, según la ubicación. Esto es de gran importancia, ya que permite acometer el estudio de un territorio atendiendo a las características concretas que han permitido el levantamiento de castillos.

Respecto a los restos que nos han quedado de algunos castillos, López Elum se muestra en desacuerdo con algunas intervenciones que se han realizado en algunos de ellos, exponiendo ejemplos concretos como los de Denia y Bétera. Además de esto, trata de los criterios de intervención que se suelen seguir a la hora de acometer una restauración en un edificio de tanta relevancia histórica.

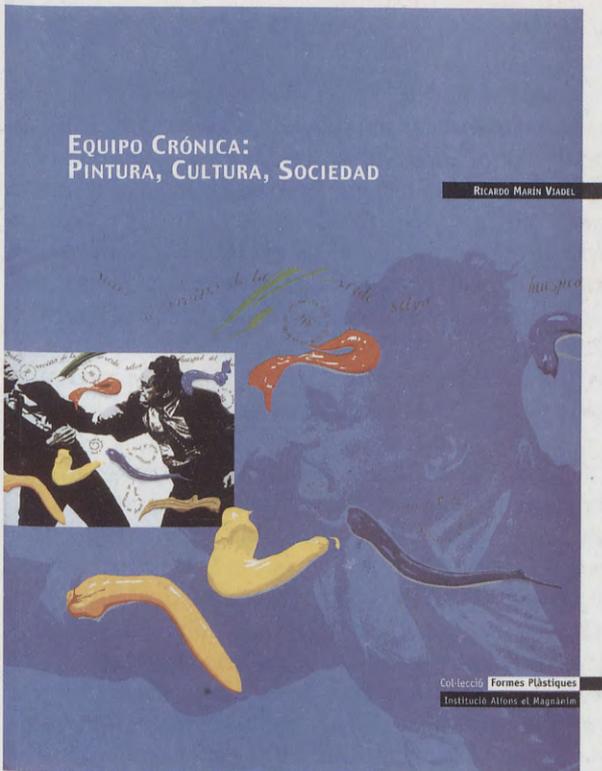
Por otro lado, la estructura de los dos volúmenes es la misma. Una primera parte de texto y una segunda de material fotográfico. En este sentido, el primer volumen abarca hasta la repoblación cristiana, incluyendo después del primer capítulo la bibliografía utilizada para la confección del libro.

El segundo de los volúmenes, algo más breve que el primero, profundiza en el estudio de diversos castillos y en los materiales y técnicas constructivas empleadas, para finalizar con veinte páginas de conclusiones. Este desenlace resulta muy interesante por comportarse como un resumen del libro, tratando

los problemas geográficos, las fuentes documentales, los tipos de castillos y, por supuesto, el análisis de los materiales.

En definitiva, el libro del profesor López Elum *Los castillos valencianos de la Edad Media (Materiales y técnicas constructivas)* constituye un *corpus* de gran importancia como acercamiento a la castellogía valenciana medieval, reparando en aspectos históricos, geográficos, económicos, artísticos y técnicos. Como conclusión, puede decirse que esta importante obra es una de las más interesantes que se han ocupado sobre este tema, aportando una nueva visión a un patrimonio que debemos saber salvar para que puedan heredarlo las generaciones posteriores. Y, en este sentido, la presente publicación contribuye a divulgar este gran tesoro artístico valenciano que se empezó a gestar en época musulmana.

(PABLO CISNEROS)



MARÍN VIADEL, Ricardo: *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*. Colección *Formes Plàstiques*,

nº 14, València, Institució Alfons el Magnànim, 2002. 293 pàgines con ilustraciones en color.

Sólo la cordial relación mantenida entre el autor de esta monografía, **Ricardo Marín** y los dos componentes del Equipo Crónica, Manolo Valdés y Rafael Solbes, podía dar como fruto un estudio como el que ahora nos ocupa: Un análisis, completo y complejo de la producción de estos dos artistas valencianos, ejemplo de la vanguardia artística española del siglo XX.

El Equipo Crónica, nacido en Valencia en 1964, se vió forzosamente disuelto con la muerte de Rafael Solbes en 1981. En total fueron, tan sólo, diecisiete años de vida, pero caracterizados por un intenso trabajo, una brillante producción y una paradigmática creatividad.

Bajo el descriptivo título, *Equipo Crónica; Pintura, Cultura y Sociedad*, Ricardo Marín, también valenciano, profesor en la actualidad en la Facultad de Bellas Artes de Granada, ha optado por estructurar el trabajo en siete apartados, seis de ellos correspondientes a etapas o series establecidas por los propios Solbes y Valdés, facilitando así la comprensión y entendimiento de la evolución de este grupo.

Este recorrido cronológico va acompañado de una amplia recopilación gráfica; un repertorio visual, que además de ilustrar, da la oportunidad al lector de disfrutar de obras inéditas hasta el momento.

Marín, con afán periodístico y gracias a numerosas entrevistas, reconstruye con material objetivo y privilegiado la carrera, influencias, referencias y emociones que determinaron y estimularon a Solbes y Valdés. Y hace de esta obra un estudio especial, de calidad, en el que podemos acercarnos con veracidad a la filosofía y creencias del grupo, mediante numerosas citas textuales recogidas directamente por el autor.

Tal vez, una de las cuestiones más singulares, es la referente a la personalidad de cada uno de los componentes y su función en el grupo. Tradicionalmente, se tenía a Solbes como el pensador e ideólogo y a Valdés como el esteta, sin embargo detalla con precisión la complicidad de ambos miembros y la difícil atribución de roles en este maridaje artístico, compartiendo el mérito por igual.

Revisar la obra y la creación del Equipo Crónica, es también hacer una recorrido histórico-crítico por la sociedad y la cultura de la España de esos años, plasmada de modo irónico y atrevido por estos dos artistas comprometidos con su tiempo, quienes creían en la capacidad del arte para agitar las conciencias. Ese era su objetivo al abordar con espíritu crítico, tanto momentos históricos, como símbolos nacionales.

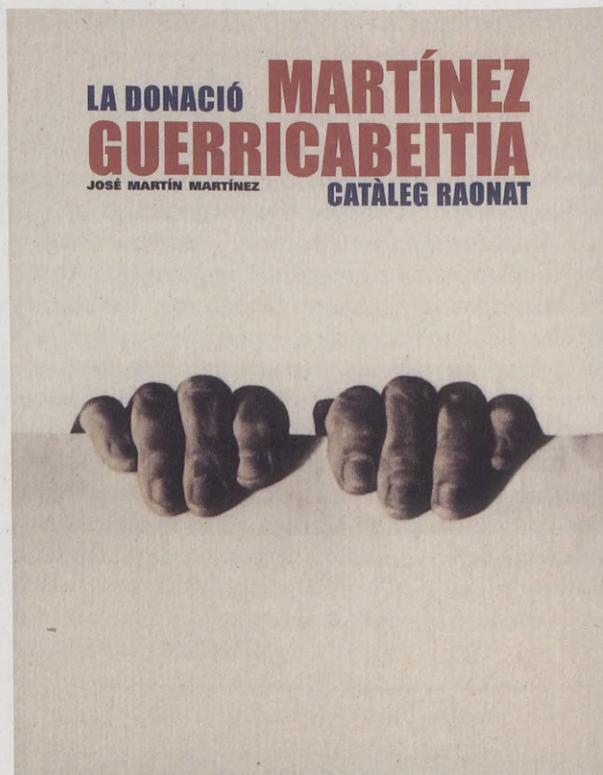
El pasado y el presente se funden y confunden en la imaginación de estos creadores para reinventar la expresión artística. Sin miedo a desvirtuar viejas glorias, hacen uso de mitos artísticos (como las recurrentes "Meninas" o el "Guernica" de Picasso), cinematográficos (sobre todo del cine negro), o incluso del cómic ("El Guerrero del Antifaz") y la publicidad (el tabaco, la prensa), nutriéndose en ocasiones de técnicas ajenas, para lograr al alcanzar un estilo, un sello propio, singular y genuino, que los distinguirá de cualquier corriente establecida.

Esta excelente monografía cuenta, con además de una extensísima bibliografía al uso, una relación de textos, escritos y manifiestos del Equipo Crónica, muy útiles para el investigador, junto con la oportuna cronología que comienza en 1940 con el nacimiento de Rafael Solbes y concluye en el 2001, recogiendo, no sólo las numerosas exposiciones que lograron consagrarlos dentro del panorama nacional, sino las publicaciones de las que fueron objeto.

Una buena publicación editada por la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de Valencia, la número 14 de la Col·lecció Formes Plàstiques, dedicada al mundo del arte, en el más amplio sentido de la palabra, ya que abordan tanto temas de bellas artes, como de cine, fotografía o diseño. Esta vez dirigida por el profesor de la Universitat de València, Román de la Calle e impresa por Diseñarte.

(M^a JESÚS BLASCO)

MARTIN MARTÍNEZ, José: *La Donación Martínez Guerricabeitia: Catálogo razonado.* Valencia, Fundació General de la Universitat de València, 2002, 491 páginas con numerosas ilustraciones.



La Universitat de València (Estudi General) acaba de publicar la obra titulada *La Donación Martínez Guerricabeitia: Catálogo razonado*, del que es autor el profesor **José Martín Martínez**, quien ha contado con la colaboración de **Lidya Fresquet Bellver**, Licenciada en Historia del Arte, siendo 403 las obras de arte catalogadas, habiendo contado la edición con el patrocinio del Banco Santander Central Hispano y que ha sido impresa por la Imprenta Comunicación Gráfica.

El catálogo de referencia constituye un grueso volumen de gran formato que recoge las fichas catalográficas de todas las obras de pintura legadas a la Universitat de València en 1999 por el prócer valenciano **D. Jesús Martínez Guerricabeitia**, consistente en 129 obras de pintura y dibujo, y 274 ejemplares de obra seriada (serigrafías y aguafuertes), de autores contemporáneos, y que pertenecían a su colección privada; un conjunto que presenta una panorámica muy completa del arte español de la segunda mitad del siglo XX, a través de una cincuenta de artistas plásticos, que se mueven en el ámbito de la figuración de matiz social y político, entre los

que se encuentran representados Albert Agulló, Alfonso Albacete, Anzo, Rafael Armengol, Eduardo Arroyo, José M^a Báez, Paolo Baratella, Juan Barjola, Natividad Bernejo, Martín Caballero (el artista mejor representado en la colección, que incluye el *Retrato del donante Jesús Martínez Guerricabeitia*), Rafael Calduch, Rafael Canogar, Francisco Carreño, Joan Castejón, Chema Cobo, Juan Delcampo, Juan Domingo, José Duarte, Equipo Crónica (que con su *Aquelarre 71, una odisea en el museo*, evoca visualmente una época), Equipo Realidad, Erró, Estrujenbank, Juan Genovés (con varios lienzos de la "serie negra"), Jacinta Gil, Curro González, Carmen Grau, Grau Garriga, Artur Heras, Ibarrola, José Jardiel, Kaminski, Chema López, López Cuenca, Mensa, Antoni Miró, Monjalés, José Niebla, Gastón Orellana, José Ortega, Julián Pacheco, Pérez Villalta, Ramírez Blanco, Josep Reanu, Bruno Rinaldi, Ripollés, Pedro G. Romero, Ricardo Sánchez, Sergio Sarri, Antonio Seguí, Sixto, Enric Solbes, Fernando Somoza, Spadari, Sumoy, Francesc Torres, Juan Usalde, José Vento, José Luis Verdes, Darío Villalba, y Wolf Vostell (con obras en las que identifica el proceso vital con el proceso creativo).

Cada una de las obras registradas incluye –como es habitual para estos casos– el título, el año de realización, la técnica empleada, las dimensiones, y la procedencia, acompañándose a continuación cada ficha de un detallado y exhaustivo estudio técnico sobre la obra en el contexto de la trayectoria completa de su autor, muchas veces con referencias que ha proporcionado el propio artista, o bien recopilado mediante noticias críticas de la prensa diaria, catálogos de exposiciones o registros documentales, y que constituye la aportación más destacada del presente volumen, del profesor **José Martín**.

Los comentarios a cada una de las obras analizadas concluyen con las exposiciones en que ha participado cada pieza, así como la bibliografía existente sobre la misma.

Sigue al capítulo anterior un catálogo de obra gráfica, también de autores contemporáneos, en la que figuran serigrafías y litografías, entre otros, de rafaél Alberti, Anzo, Eduardo Arroyo, Juan Barjola, Arcadio Blasco, Rafael Calduch, Rafael Canogar, Eugenio Chicano, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés, Genovés, Guinovart, Hernández Mompó, Agustín Ibarrola, Joaquín Michavila, Antoni

Miró (con varios aguafuertes y aguatinas), José Ortega, Josep Renau, Antonio Saura, Salvador Soria, Tapies, Úrculo y José M^a Yturralde.

Una relación de portafolios y un índice onomástico de artistas ayudan al interesado en una más fácil localización de los mismos en el texto.

El Rector de la Universitat de Valencia D. Francisco Tomás Vert, en las páginas preliminares del catálogo, pone de relieve que la propia Universitat ha pretendido con el presente catálogo "dar una respuesta académica al magnífico gesto que para con ella tuvieron Jesús Martínez Guerricabeitia y su esposa Carmen García Merchante", al confiarnos la conservación y difusión de su colección particular" (p. 11), constituyendo un muy valioso legado que ha visto enriquecer el patrimonio histórico y artístico de la Universitat de València (Estudi General).

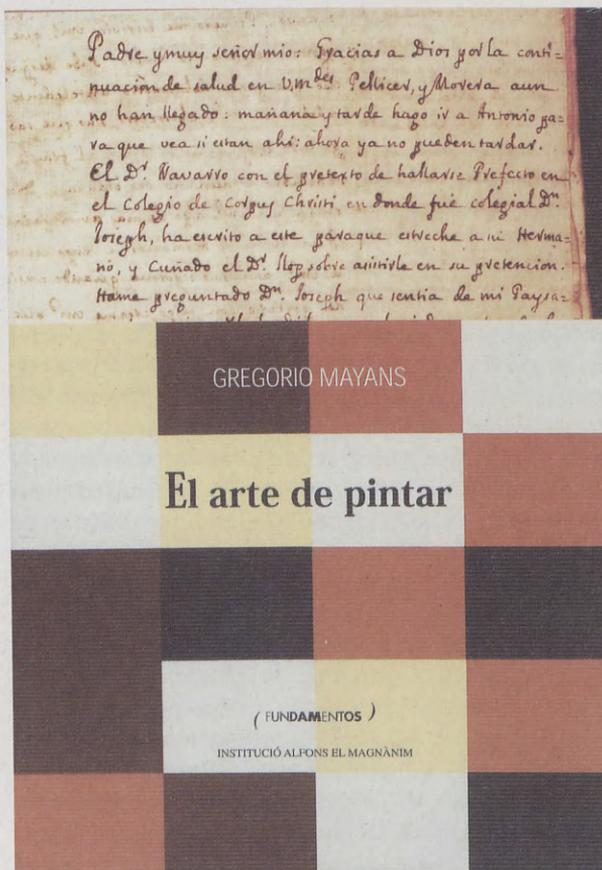
La obra que reseñamos es el resultado de tres densos años de puntual investigación científica llevada a cabo por el profesor y especialista de arte contemporáneo español **José Martín Martínez**, entonces Director-Conservador del Patronato Martínez Guerricabeitia, mientras que el diseño de la misma ha estado a cargo de los profesionales Manuel Granell y María Casanova.

El "Catálogo razonado de la Colección Martínez Guerricabeitia" constituye una obra de referencia, de puntual y obligada consulta, para el investigador y el estudioso, que ha de redundar, sin lugar a dudas, en un mejor conocimiento de la trayectoria del arte español contemporáneo, y más precisamente valenciano, de las últimas décadas.

(JAVIER DELICADO)

MAYANS, Gregorio. El Arte de Pintar. (Introducción de Pilar Pedraza), Valencia. Institució Alfons el Magnànim, 1999, 202 páginas.

El origen de este tratado es polémico desde sus inicios, ya que el "*Arte de Pintar*", redactado en 1776 no vería la luz hasta 1854, año en que fue publicado por "un individuo de su familia" (el Conde de Trigona), en la imprenta valenciana del José Rius.



Su redacción había sido censurada por la Real Academia de San Carlos, alegando su desmesurada extensión y la omisión de otras manifestaciones artísticas como la escultura y la arquitectura. Como bien subraya el Dr. Joaquín Bérchez, respecto de este tema, *“los académicos no hicieron otra cosa que cumplir con los estatutos que en realidad salvaguardaban unos principios, mitad didácticos, mitad oficiales, que inspiraban el academicismo artístico español de esos momentos”*.

Esta “oración” artística, escrita a modo de tratado, es una clara muestra de las preferencias estéticas del autor y de las relaciones que mantenía con su entorno social, denotando, de este modo, las ideas y la personalidad del propio Mayans. Hombre culto y de buen gusto realiza en el *Arte de Pintar* un complejo y contradictorio sumario de la Ilustración española, haciendo de esta obra una “rareza” dentro del ambiente académico del siglo XVIII.

Gregorio Mayans comienza su educación en Barcelona junto a los PP. Jesuitas y reside allí hasta 1716, de donde se traslada a Valencia y entra en contacto con el círculo de los novatores del Padre Tosca. Ya en 1719 y hasta 1722 se afina en Salamanca donde conocerá los grandes tratados del Renacimiento y del Barroco, al mismo tiempo que tiene un primer acercamiento con las tendencias filosóficas y científicas europeas. Tras un intermedio de once años en Valencia se traslada a Madrid como bibliotecario real en la Corte de Felipe V. Es aquí donde hace público su total desacuerdo con la Real Academia de la Lengua y censura abiertamente algunas de las obras realizadas por Feijoo. Estas disputas, junto con las calumnias que sufrió dentro del ambiente cortesano por sus relaciones internacionales, hace que a la edad de cuarenta y un años, desengañado de todo lo que envolvía a Madrid regrese a Valencia y se retire en su casa de Oliva. Será en este emplazamiento cuando comience a redactar el *“Arte de Pintar”*.

Como se puede observar en la lectura de sus textos, Gregorio Mayans lleva a sus espaldas una llamativa y amplia formación académica, que va desde los autores más clásicos hasta las últimas corrientes europeas. Como afirma Antonio Mestre en el prólogo del libro, *“Mayans fue un gran receptor de las corrientes europeas del pensamiento, pero al mismo tiempo se convirtió en vehículo de exportación cultural española”*.

La amplitud cultural de este personaje y su interesante posicionamiento en lo referente al arte, no alcanzaría significado alguno sin el componente ecléctico de su estética. El conocimiento y la alusión continua en el texto de figuras clásicas como la de Plinio o de autores como Pacheco, Palomino, Carducho, Newton, Bacon, Diderot, Rousseau o Voltaire, no tendrían sentido dentro de su teoría, si no fuese por la fuerte influencia que ejerció sobre ella su gran personalidad intelectual.

En el *Arte de Pintar* existen unos conceptos que vertebran el discurso: términos como decoro o erudición articulan su teoría y, al mismo tiempo, le sirven de pasarela introduciéndole en otras áreas como la del dibujo, el color o la mimesis.

La voz *decoro* entraña una cierta dificultad a la hora de su traducción ya que alberga una doble vertiente. De esta forma, se puede entender decoro como lo que se adecuaba a la Naturaleza o todo lo que hace

referencia a la decencia. Se puede establecer un símil entre *decoro* y lo que Horacio en el "Ars Poética" denomina *Convenientia*.

En el desarrollo de este discurso el autor pone como solución a la falta de *decoro* la *erudición*.

Estos dos elementos hacen que Mayans se plante la licitud de la *mimesis*. La pintura debe ser puro reflejo de la naturaleza más próxima, pero, por el contrario, se presenta la posibilidad de que los maestros realicen un primer filtro sobre su entorno.

Nuestro ilustrado, D. Gregorio, concibe la naturaleza como la suma perfección, ya que ha sido creada por medios divinos. Por esta razón, Mayans concluye puntualizando quienes pueden y quienes no, copiar la naturaleza; por ello, los debutantes en las artes deben copiar a los maestros y ser estos últimos los que asimilen directamente las doctrinas de lo creado por Dios.

Para Mayans toda imitación es representación, pero no se puede establecer esta semejanza en el caso contrario ya que la representación no es obligatoriamente *mimesis*. La diferencia radica en la extensión de su significación. La *mimesis* es exclusiva y propia de los seres racionales, ya que deben hacer alarde de su inteligencia; en cambio la representación puede hacerse de cualquier objeto sin la aplicación del raciocinio. La imitación debe ser perfecta ya que se debe aplicar el *decoro* y la *erudición*.

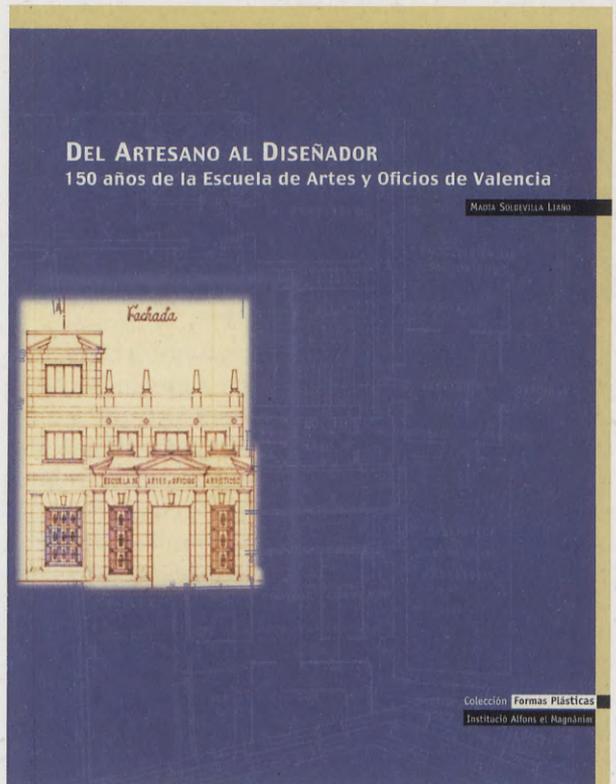
A lo largo del discurso se aborda la importancia del dibujo y del color. En el *Arte de Pintar* se califica el *dibujo* como el rey de las artes y punto en común de todas las manifestaciones artísticas, y cuyos progenitores son la simetría y la representación. El *color*, por el contrario, debe estar subordinado al dibujo y, por lo tanto, debe ser fiel al objeto que representa dentro de la naturaleza. El color, para Mayans puede ser fruto de la observación de la Naturaleza o puede ser mezcla juiciosa del artista, prefiriendo notablemente la primera de estas dos tipologías.

No solo la *erudición*, el *decoro* y la *mimesis* son protagonistas en esta obra, sino que el autor realiza, a modo de inventario, un listado de los grandes maestros de pintura de la escuela valenciana que se adecúan a sus principios estéticos, morales y sociales, además de abarcar temas como la utilidad de la

pintura, el trabajo necesario para ser un buen pintor o la iconología apropiada, resaltando la figura de Césare Ripa y Valeriano.

El *Arte de Pintar* constituye el discurso u oración que su autor pronunció en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el 6 de Noviembre de 1776. Cabe resaltar de la presente edición, publicada por la Diputación Provincial de Valencia, la introducción que en la misma realiza la Dra. Pilar Pedraza, quien subraya como "En el pensamiento de Mayans late un cierto desprecio hacia cualquier tipo de corporativismo, ya fuera gremial o académico y un apasionado apego a la libertad individual y a la competencia en el ejercicio del arte, bajo la guía de la cultura y de los grandes maestros..."

(CRISTINA ORTIZ)



SOLDEVILLA LIÑO, Maota: *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*. Valencia, Institutó Alfons el Magnánim - Diputación Provincial, 2000, 155 páginas con 56 ilustraciones en color y blanco y negro, y 1 gráfico.

La Escuela de Artes y Oficios de Valencia fue creada por Real Decreto de 16 de Diciembre de 1910, sin embargo su arranque se remonta a la creación de los Estudios Elementales de Dibujo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, según Real Decreto de 31 de Octubre de 1849.

Transcurridos, pues, siglo y medio de aquel inicio, y conmemorando la efeméride, ve la luz la obra titulada *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*, de la que es autora la profesora **Maota Soldevilla Liaño** (Valencia, 1954), cuya edición ha corrido a cargo de la Institució Alfons el Magnànim, de la Diputació Provincial de Valencia.

Como señala la Dra. Maota Soldevilla en los prolegómenos del libro, *"el objetivo inicial de este trabajo era localizar el origen y evolución de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y sus enseñanzas, sobre las que no existía ningún trabajo de investigación que determinara su origen ni procedencia administrativa"*. La conmemoración de los 150 años transcurridos desde la génesis de sus estudios hasta la actualidad y su impacto en lo que ello ha significado en la formación de artesanos y diseñadores en la sociedad valenciana en ese tiempo, ha servido para reflexionar, revisar y exponer, a través de la visión histórica aquí presentada, acerca de esta institución docente valenciana.

Abundando en la obra, la autora estructura la misma en dos grandes capítulos. El primero viene dedicado a *"El desarrollo de la enseñanza de las Artes Aplicadas a la Industria en España"*, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII, con el inicio de las artes industriales en las Reales Fábricas que creara Felipe V, a imitación del modelo francés; y punto de partida para la formación de los muchos artesanos del país, a través de las denominadas *"Salas de Dibujo"*, que en el siglo XIX fructificarán en la creación de los *"Conservatorios de Arte"* y, en 1850, en el Real

Instituto Industrial, sin menoscabo de la importante labor llevada a la práctica por las enseñanzas regladas en provincias, de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. La reorganización en España de las Reales Academias de Bellas Artes (1849), la Ley Moyano (1857), la revolución de 1868 que llevó consigo la creación de la primera Escuela de Arte y Oficios en el país (Madrid, 1871), y la separación de las enseñanzas artísticas aplicadas a la industria de las Academias Provinciales de Bellas Artes en el cambio del siglo, serán épocas y momentos históricos que la autora analiza con autoridad.

El segundo capítulo, de más extenso margen, trata de *"La Escuela de Artes y Oficios de Valencia, 1849-1999"*, desde los inicios del academicismo en la ciudad, pasando por las reformas habidas de las enseñanzas en 1849 en el seno de la Academia de Bellas Artes, los estudios de aplicación al Dibujo, la revolución de 1868 y la actitud académica ante las Enseñanzas Aplicadas a la Industria y su separación de la Academia, la evolución de los Estudios Superiores en la misma, la competencia entre las enseñanzas liberales e industriales, la Escuela Elemental de Artes e Industrias de Valencia, la Escuela de Artes y Oficios como Institución, la enseñanza en la misma durante la II República y su democratización, de la Escuela, la posguerra y la evolución docente; el desarrollismo franquista y la introducción de las enseñanzas del Diseño; la transición democrática; y concluyendo con la renovación de la enseñanza, con capacidad para incorporar experiencias innovadoras de acuerdo a los nuevos tiempos.

Una nómina de los directores de la Escuela de Artes y Oficios cierra el interesante estudio de Maota Soldevilla, que se acompaña del articulado de la legislación sobre la Escuela, de unas referencias documentales y de abundante apéndice bibliográfico sobre lo tratado.

(JAVIER DELICADO)

BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS NUEVAS ADQUISICIONES DEL AÑO 2001

MONOGRAFÍAS

CARMEN RODRIGO ZARZOSA*

Bibliotecaria

- AGUILAR PEÑA, David. *Discurso pronunciado por ... David Aguilar Peña de la Medalla de Honor a la Universidad de Granada y contestación del... Emilio Santiago Simón*. Granada: Real Academia de Bellas Artes, 2001.
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Porcar*. Valencia: Fernando Torres, Ed., D.L. 1973.
- AGUILÓ ALONSO, M^a Paz. *Mueble en España siglos XVI-XVII*. Madrid: CSIC: Ed. Antiquaria S.A., 1993.
- AGUILÓ ALONSO, M^a Paz. *Orden y decoro: Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- ALDEA HERNANDEZ, Angela. *Aportaciones documentales del convento castellonense del Desierto de Las Palmas*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1998.
- ALEJOS MORAN, Asunción. *Presencia del Santo Cáliz en el Arte*. Valencia: Ajuntament, 2000.
- ALVAREZ-OSSORIO, Antonio. *Milán y el Legado de Felipe II: gobernadores y Corte provincial en la Lombardía de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2001.
- ALVARO I FÉLIX, Francesc. *Molins fariners d'aigua*. Benicarló: Centre d'Estudis del Maestrat, 2001.
- ALZIRA. Alzira. *Centenari de "Entre Naranjos" 1900-2000*. Alzira: Ajuntament, 2001.
- ALLEPUZ MARZÀ, Xavier. *Introducció al Poblament Ibèric a la Plana de L'Arc (Castelló)*. Castelló: Diputació, D.L. 2001.
- AMADIS DE GAULA. *Quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula: Complidos*. Madrid: Instituto de España, 1999.
- AMORÓS. *Amorós, Fuster i Gil [Exposició]: escultors vila-realencs: Museu Casa de Polo*. Vila-Real: Ajuntament, D.L. 2001.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia de la Pintura Española: Escuela Madrileña del segundo tercio del s. XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez., 1983.
- ANIMALS. *Animals en la Ciència i la vida Humana: il·lustracions Zoològiques d'un Mil·lenni (segles XI-XX) [Exposició]*. Valencia: Bancaixa, 2001.
- ARASA I GIL, Ferran. *Romanització a les Comarques Septentrionals del Litoral Valencià: Poblament ibèric i importacions itèliques en els segles II-I a.C*. Valencia: Diputació Provincial de Valencia, 2001.
- AREAN, Carlos. *Cinco momentos en cien años de arte español 1874-1973*. Madrid: SAA, ed., D.L. 1972.
- ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN VALENCIA (2000. Valencia). *Arquitectura del siglo XX en Valencia: Actas del Seminario realizado en el Centre Valencià de Cultura Mediterrània - La Beneficència, 8 y 30 mayo 2000*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000.
- ARTE. *Arte figurativo español 1930-1980 en la Colección Grupo Banco Hispano Americano*. Madrid: Banco Hispano-Americano, 1988.
- ARTE. *Arte Público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 2001.
- ASINS ARBÓ, Miguel. *Cançonetes del agre dols 1995: Canto y Piano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, D.L. 1998.
- ATTITUDES. *Memoria 2000*. s.l: s.n., s.a [2001].
- AUB, Max. *Ciertos cuentos*. Segorbe; Valencia: Fundación Max Aub; Dirección General del Libro y Coordinación Bibliotecaria, D.L. 2001.
- BAILA HERRERA, Francisco. *Educación en la Orden de Santa Maria de Montesa*. Castellón: Diputación D.,L. 2001.
- BARRACHINA PÉREZ, M^a Carmen. *Aproximación a un análisis y catalogación de la obra de Francisco Sebastián, 1970-1990: Tesis de Licenciatura*. Valencia: Universidad Politécnica. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 1994.

- BARRIO MOYA, José Luis. *Algunas noticias sobre el pintor Pedro Ruiz González*. Valladolid: Universidad, 1995.
- BELENGUER CEBRIÁ, Ernest. *Reino escondido: Mallorca, de Carlos V a Felipe II*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- BENITO GOERLICH, Daniel. *Capilla de la Universitat de València*. València: Universitat de Valencia. Estudi General, 1990.
- BÉTHENCOURT, Manuel. *Fin del principio: [Exposición] Manuel Béthencourt Santana: Museo de Bellas Artes 21 dic. al 20 enero 2001*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2000.
- BIBLIOGRAFIA. *Bibliografía de Meliana 1900-2000: Premi del II Concurs d'investigació local IMC*. Meliana: Institut Municipal de Cultura, 2001.
- BIENAL DE VALENCIA (1ª. 2001. Valencia). *Comunicación entre las artes junio - oct. 2001*. Valencia: Generalitat Valenciana, D.L. 2000.
- BIENAL DE VALENCIA. (1ª. 2001. Valencia). *Comunicación entre las artes*. Valencia: Conselleria de Cultura i Educació, 2001.
- BIENAL DE VALENCIA. (1ª. 2001. Valencia). *Comunicación entre las artes 12 jun. 20 Oct. 2001*. Valencia: Conselleria de Cultura i Educació. Direcció General de Promoció Cultural, 2001.
- BIENNAL MARTÍNEZ GUERRICABEITIA (1ª. 1990. Valencia). *1ª Biennial Martínez Guerricabeitia: Sala d'Exposicions de la Universitat de València: maig 1990*. València: Univesitat, D.L. 1990.
- BIENNAL MARTÍNEZ GUERRICABEITIA (2ª. 1992. Valencia). *2ª Biennial Martínez Guerricabeitia: gener-febr. 1992 Sala d'Exposicions Servei d'Extensió Universitària*. València: Universitat, 1992.
- BIENNAL MARTÍNEZ GUERRICABEITIA (3ª. 1994. Valencia). *3ª Biennial Martínez Guerricabeitia: Palau dels Scala febr. - març 1994*. València: Universitat, 1994.
- BIENNAL MARTÍNEZ GUERRICABEITIA (4ª. 1996. Valencia). *4ª Biennial Martínez Guerricabeitia: Sala Parpalló maig - juny 1996*. València: Universitat, 1996.
- BINI, Daniele. *Isabella d'Este: la primadona del Rinascimento*. Mantova: Il Bulino edizioni d'arte, 2001.
- BLANQUER, Amando. *Celístia: Trio para violín, violoncelo y piano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2000.
- BLASCO, Arcadi. *Arcadi Blasco [Exposición] Bancaja*. Valencia: Bancaja, 2001.
- BODE, Paul. *Kinos: Filmtheater und Filmvorführäume*. Munchen: Verlag Georg D.W. Callwey, cop. 1957.
- BÖHLER-BLUMKA. *Collecting Treasures of the past: Recent Acquisitions*. New-York: Blumka Gallery, 2001.
- BOTELLA, Nanda. *Nanda Botella: [Exposición]: Museo de la Ciutat de València del 10 de nov. al 10 de dic. 2000*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana: Ajuntament de València, 2000.
- BUYREU JUAN, Jordi. *Corona de Aragón de Carlos V a Felipe II: las instrucciones a los virreyes bajo la regencia de la princesa Juana 1554-1559*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Arte posicionado: pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé. *La Techumbre Muñeja de la Sala Capitular del Monasterio de Sijena (Huesca): nuevos datos para el estudio de la evolución durante el s. XI Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 2000*.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Christóval. *Felicísimo Viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe don Philippe*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2001.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio. *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Antonio Cánovas del Castillo el día 29 de mayo de 1887*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1887.
- CANTERA BURGOS, Francisco. *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*. Madrid: CSIC. Instituto B. Arias Montano, 1973.
- CARLOS MORALES, Carlos Javier de. *Carlos V y el Crédito de Castilla: el Tesorero general Francisco de Vargas y la Hacienda Real entre 1516 y 1524*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- CARLOS V. *Fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla 19 sep. - 26 nov. 2000*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, D.L. 2000.
- CARLOS V. *Carlos V: Retratos de Familia*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, D.L. 2000.
- CARLOS V. "Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)": Madrid 5-6 jul. 2000.

- Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2001.
- CARLOS V. *Carlos V: Las Armas y las Letras: 14 abril - 25 jun. 2000: Hospital Real, Granada*. Madrid: Sociedad Estatal Centenarios Felipe II y Carlos V, D.L. 2000.
- CARLOS V. *Linaje del Emperador: Iglesia de la Preciosa Sangre Cáceres, del 24 oct. 2000 al 7 enero 2001*. Madrid: Sociedad Estatal Centenarios Felipe II y Carlos V, D.L. 2000.
- CARLOS V. *IMAGEN Triunfal del Emperador: La Jornada de la Coronación Imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- CARLOS V. *Art a Catalunya i els Regnes Hispans en Temps de Carles I: Saló del Tinell: Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona: 19 dic. 2000 a 4 març 2001*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Felipe II y Carlos V, 2000.
- CARLOS V. *Carlos V: La Náutica y la Navegación: 28 sep.-17 dic. 2000: Museo de Pontevedra Edificio Sarmiento*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CARREÑO DE MIRANDA, Juan. *Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña: Exposición organizada con motivo del III centenario de su muerte: Museo de Bellas Artes de Asturias, oct.-nov. 1985*. Gijón: Ayuntamiento, 1985.
- CARRILLO GARCÍA, Adrián. *Carrillo [Exposición]: Antológica 1914-1979: Sala de Exposiciones CAM, nov. - dic. 2000*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert: CAM, 2000.
- CATÁLOGO. *Catálogo Monumental de Castellfort*. Castelló: Diputació, D.L. 2001.
- CDU. *CDU Clasificación Decimal universal: Norma española UNE 5001*. Madrid: AENOR, 2000.
- CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES. *Luis Fernández: Concierto Homenaje: Música de Erik Satie 22 febr. 2001*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2001.
- CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES. *Luis Fernández en el Museo de Bellas Artes de Asturias: dibujos y estampas: enero. febr. 2001*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2001.
- CERÁMICA. *Cerámica, hàbitat: Ceràmica a l'equipament urbà = Ceramics as a part of urban amenities = Cerámica en el equipamiento urbano: Sala Municipal d'Exposicions Lonja de Pescados*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil Albert, 1992.
- CINC. *Cinc segles i un dia [Exposición]*. València: Universitat, D.L. 2000.
- CIRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. *Carnavales: [Exposición]: colección de carteles del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.
- CIUDAD PARA LA SOCIEDAD DEL SIGLO XXI (2001. Valencia). *Ciudad para la sociedad del siglo XXI*. Valencia: ICARO. Colegio de Arquitectos de Valencia, 2001.
- CLAVE. *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos [Exposición]: Museo de Bellas Artes de Valencia del 30 de mayo al 2 de sept. 2001*. Valencia: Consorcio de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- CLISSON ALDAMA, José. *Juan Agustín Ceán-Bermúdez: Escritor y crítico de Bellas Artes: Extracto de la Tesis doctoral*. Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras, 1978.
- COLLOQUE SUR L'ALTERATION DU BOIS (1969. Ludwigsburg). *Colloque sur l'alteration du bois = Symposium on the weathering of wood: Ludwigsburg Allemagne 8-11.VI. 1969*. Paris: ICOMOS, cop. 1969.
- COLLOQUE SUR L'ETUDE DE LA CONSERVATION DE LA RESTAURATION ET DE LA REANIMATION DES ENSEMBLES HISTORIQUES (1°. 1967. Cáceres). *Premier Colloque sur l'etude de la conservation, de la restauration et de la reanimation des ensembles historiques*. Paris: ICOMOS, 1968.
- COLLOQUE SUR L'ETUDE DE LA CONSERVATION, DE LA RESTAURATION ET DE LA REANIMATION DES ENSEMBLES HISTORIQUES (2°. 1968. Tunis). *Deuxième Colloque sur l'Etude de la Conservation des ensembles Historiques...* Tunis: ICOMOS, 1969.
- COLLOQUE SUR LA CONSERVATION DES PETITES VILLES HISTORIQUES (1975. Rothenburg). *Colloque sur la Conservation des Petites Villes Historiques = Symposium on the conservation of smaller historic towns*. Mainz: ICOMOS, 1975.
- COLLOQUE SUR LE CENTRE DE DOCUMENTATION DE L'ICOMOS (1966. Bruxelles). *Colloque sur le Centre de Documentation de l'ICOMOS = Conference on the ICOMOS Documentation Centre: Bruxelles - Brussels 13-15.XII. 1966*. Paris: ICOMOS, 1969.
- COLLOQUE SUR LES PROBLEMES QUE POSE L'HUMIDITE DANS LES MONUMENTS ANCIENS (1967. Roma). *Colloque sur les problemes que pose l'humidité dans les Monuments anciens = Conference on the problems of moisture in historic monuments: Roma 11-14. X. 1967*. Paris: ICOMOS, 1967.

- COLLOQUES SUR L'ALTERATION DES PIERRES (1°. 1966. Bruxelles-2°. 1967. Bruxelles). *Colloques sur l'alteration des pierres = Conferencias on the weathering of stones Bruxelles, 1966-1967*. Paris: ICOMOS, cop. 1968.
- CONCURS FOTOGRAFIC. *Biblioteca Pública de València: L'espai, la lectura i els lectors 1979-1999*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència: AGFOVAL: BANCAIXA, 1999.
- CONCURSO DE DISEÑO GRÁFICO (12°. 1997. Alicante). *XII Concurso de diseño gráfico: [Exposición]... Alicante del 5 al 18 febr. 1997*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1997.
- CONCURSO DE DISEÑO GRÁFICO (13°. 1998. Alicante). *XIII Concurso de diseño Gráfico: Sala de Exposiciones Juana Francés. Alicante del 12 - 28 de febr. de 1998 = Carnaval '99*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1998.
- CONCURSO DE PROPUESTAS PLASTICAS (17°. 2001. Alicante). *Hogueras experimentales: XVII Concurso de propuestas plásticas: del 19 al 30 junio de 2001: Sala de Exp. Juana Francés*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.
- CONCURSO DISEÑO GRÁFICO (15°. 2000. Alicante). *XV Concurso Diseño Gráfico: Carnaval 2001: [Exposición]: Ayuntamiento Alicante del 2 al 12 marzo 2000*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 2000.
- CONCURSO DISEÑO GRÁFICO (16°. 2001. Alicante). *Carnestoltes 2002: [Exposición]: XVI Concurso Diseño Gráfico*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.
- CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO (10°. 2001. Carlet). *X Concurso Internacional de Piano "Ciutat de Carlet": del 18 al 22 de abril 2001 = 10th International Piano Competition: 18th - 22th April 2001*. Carlet: Ajuntament, 2001.
- CONEXIONES. *Conexiones: Actividades paralelas a la Bienal de Valencia "Comunicación entre las Artes"*. Valencia: Generalitat, 2001.
- CONFERENCE ON THE CONSERVATION, RESTAURATION AND REVIVAL AREAS AND GROUPS OF BUILDINGS OF HISTORIC INTEREST (1°. 1967. Cáceres). *First Conference on the conservation, Restoration and Revival of Areas and Groups of Buildings of Historic interest*. Paris: ICOMOS, 1968.
- CONGRESO DE REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE ESPAÑA (2°. 2001. Valencia). *Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España: Valencia del 2 al 7 de oct. de 2001*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.
- COSME, José. *José Cosme: [Exposición]: Roma 2000*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat, 2001.
- CULTURA. *Cultura ceñida: Las joyas en la pintura valenciana siglos XV al XVIII: Centre Valencià de Cultura Mediterrània La Beneficència, Valencia del 19 dic. 2000 al 4 marzo 2001*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
- CULTURA. *Cultura visual contemporánea: IV Coloquio en el Colegio Mayor de La Alameda*. Valencia: Fundación Mainel, 2000.
- CULTURA. *Cultura visual contemporánea: V Coloquios en el Colegio Mayor Alameda*. Valencia: Fundación Mainel, 2001.
- CHANZÁ, Dionisio. *Inventores del siglo XVIII: Estudio del ingenio en la sociedad industrial valenciana*. Valencia: Ayuntamiento, 2001.
- CHINCHILLA MATA, Carmen. *Pintor Salvador Tuset*. Valencia: Ayuntamiento, 2001.
- DE VAN. *De Van Dyck a Goya [Exposición]: Maestros Antiguos de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza: Museo de Bellas Artes de Castellón: del 19 sep. al 18 nov. de 2001*. Valencia: Subsecretaría de Promoció Cultural, 2001.
- DE VAN. *De Van Goyen a Constable [Exposición]: Aspectos da tradición do pintoresco na colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. A Coruña: Museo de Belas Artes, 2000.
- DIEZ. *Diez tendencias, diez pintores [Exposición]: Vila-Real 2001*. Vila-Real: Ayuntamiento: Fundación Dávalos-Fletcher, 2001.
- DRAGOMIRESCU, Radu. *Radu Dragomirescu: Centro de Exposiciones Palacio Gravina, Alicante: Palacio Vernescu, Bucarest... Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991*.
- DUFOUR, Marc. *La orilla interior: Marc Dufour [Exposición]*. Castellón: Sala Bancaja Hucha, 2000.
- ECHANDE ERCILA, Santiago. *Corpus de rolandiana Pirenaica: Lugares y leyendas de Roldán en los Pirineos*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
- ENCICLOPEDIA. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo - Americana: Suplemento anual 1997-1998*. Madrid: Espasa - Calpe, 1999 (Compra.)
- ENCICLOPEDIA. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana: Suplemento anual 1999-2000*. Madrid; Barcelona: Espasa-Calpe, 2001 (Compra.)
- ENCUENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (3°. 1998. Alicante). *Encuentros de Arte contemporáneo: Carolina Ferrer, Justo Gil, F.J. Consuegra, Inmaculada Aledón, Nacho París, Encarna Sepúlveda*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil Albert, 1998

- ENCUENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (5ª.1999.Alicante). *Encuentro de arte contemporáneo: [Exposiciones] Teresa Bonastre, Salvador Conca, Enrique Jordá, Pedro Muiño*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999.
- ENCUENTRO HISTÓRICOS ESPAÑA - SUECIA (2º.1998.Madrid). *Carlos Linneo y la Ciencia Ilustrada en España*. Madrid: Comunidad de Madrid: Fundación Berndt Wistedt, 1998.
- ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO (1998.Alicante). *Encuentros de Arte Contemporáneo: [Exposición]: Lourdes Bergés, V. Moncho (Kaiser), Raúl Monerris, Sonia Trinidad, Lorena Amorós*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 1998.
- ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO (1999. Alicante). *Encuentros de Arte Contemporáneo: [Exposiciones]: Ximo Amigó, Loli Galindo, Javier Pastor, Rossana Zaera*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999.
- ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO (6º. 1999. Alicante). *Encuentros de Arte contemporáneo: [Exposición]: Alma Ajo, David Delgado, Kribi Heral, Mateo Marzo*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999.
- ERASMO DE ROTTERDAM. *Erasmus en España: la recepción del Humanismo en el primer Renacimiento Español: Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, 26 sept. 2002 - 6 enero 2003*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.
- ESCOLANO, Gaspar. *Década Primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia: Universidad, D.L. 1972.
- ESCUPTORES. *Escultores contemporáneos en los Países Bajos y Flandes*. Amsterdam: Stichting Ons Erfdeel, 1998.
- ESPAÑA [Leyes, etc. de Patrimonio]. *Ley 16*. Madrid: Gobierno español, 1986.
- ESPAÑA [Leyes, etc. de Patrimonio]. [*Leyes de Patrimonio Cultural comparadas: Andalucía, País Vasco, Castilla la Mancha...* [Sevilla, etc.]: Comunidad Autónoma, 1991, 1990.
- ESPIRITUALITAT. *Espiritualitat del buit [Exposición]*. València: Bancaixa, 2001.
- ESPLENDOR. *Esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Edificio del Reloj del Puerto de Valencia: del 19 de dic. al 4 de febr. de 2001*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2000.
- ESTEVE Y GALVEZ, Francesc. *Fonts antigues*. Castelló: Diputació, D.L. 2001.
- EXPOSICIÓ. *Exposició d'obres seleccionades per al XXXIX Concurs Internacional de dibuix = Exposición de obras seleccionadas para el XXXIX Concurso Internacional de dibujo*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001.
- EXPOSICIÓN DE OTOÑO (40ª. 2000. SEVILLA). *XLIX Exposición de Otoño: Catálogo*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2000.
- EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (61ª.2000. Valdepeñas). *LXI Exposición Nacional de Artes Plásticas Valdepeñas*. Valdepeñas: Ayuntamiento, 2000.
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio. *Consejo Real de Castilla bajo Felipe II: Grupos de poder y luchas faccionales*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- FEDERACIÓN AMIGA DE LOS MUSEO VALENCIANOS. *Memoria siglo XX*. Valencia: Amics dels Museus de la Comunitat Valenciana & Cyber-Museu Interactiu, 2001.
- FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO ANTIGUO (1ª.2000. Valencia). *I Fira Internacional del llibre Antic = I Feria Internacional del Libro Antigo = I International Antiquarian Book Fair*. Valencia: Gremio de Libreros de Lance de la Comunidad Valenciana, 2000.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi. *Felipe II y el clero secular: La aplicación del Concilio de Trento*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- FERRATER LAMBARRI, Carlos. *Ornament y transversalitat: discurs d'ingrés de l'Acadèmic electe*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Grabadores y grabados castellonenses: siglos XVIII- XIX*. Castellón: Diputación, 2001.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales, Pbro.. *Francisco Vergara Bartual (L'Alcudia, 1713 - Roma, 1761): Un escultor del Settecento romano*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001.
- FORMA. *Forma Nueva significado antiguo: 92 años de Judaica en Bezabel: Toledo, Museo Sefardí 20 febr. 18 mar. de 2001: Valencia, Museo de Bellas Artes 3 al 29 abril 2001*. Madrid: Embajada de Israel en España, 2001.
- FORUM. *Forum Unesco: [Exposición]: Universidad y Patrimonio = Université et Patrimoine = University and Heritage*. Valencia: Forum Unesco AEDP: Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

- FUENTES. *Fuentes de la Memoria II: fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Anales de la Fundación Juan March, 1956-1962*. Madrid: Fundación Juan March. Madrid, 1965.
- FUNDACIÓN LAZARO GALDIANO. *Pequeños bronce en la Fundación Lázaro Galdiano* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2001.
- GALANTE, Francisco. *Mirador del río*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2000.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. *José Arrieta: Lumbres de los cotidiano*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. *Arte de Nicolás Moreno*. México: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1990.
- GARCÍA ROMÁN, José. *Nuevo concepto de Ilustración: Discurso de investidura del presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*. Granada: Real Academia de Bellas Artes, 2000.
- GASCÓ SIDRO, Antonio. *Banda Municipal de Castelló: notas para su historia 1925-2000*. Castellón: Ayuntamiento, 2000.
- GASCÓ SIDRO, Antonio J. *Pintor Castell 1871-1934*. Castellón: Ayuntamiento, D.L. 1987.
- GAUGUIN, Paul. *Paul Gauguin 1848-1903 [Exposición]: Obra gráfica*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizcaia Kutxa, 1999.
- GIL RIQUELME, Bernabé. *Catálogo de la Exposición de la obra escultura de Bernabé Gil Riquelme*. Molina de Segura: Ayuntamiento, 2001.
- GIL SALINAS, Rafael. *Ornato urbano: La escultura Pública en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, 2000.
- GLÍPTICA. *Glíptica: [Exposición]: Camafeos y entalles de la Universidad de València: Universitat de València, enero-abril 2001*. València: Universitat. Vicerrectorat de Cultura, 2001.
- GOBERNA ORTIZ, Fernando. *Deán Ortiz: la seua vida i obra*. Aiello de Malferit: Ajuntament, 2000.
- GONZALEZ NAVARRO, Ramón. *Felipe II y las reformas constitucionales de la Universidad de Alcalá de Henares*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 1999.
- GOÑZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis. *Aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546): La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 1999.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Goya gravador: Catálogo dos Gravados de Goya no Museo de Belas Artes de A Coruña*. A Coruña: Museo de Belas Artes, 1994.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Tauromaquia [Exposición]: Museo Municipal 3 dec. - 10 xan. 1994*. Ourense: Concello de Ourense, 1994.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Goya: [Exposición] Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Madrid: Fundación Juan March, 1979.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Francisco de Goya: la conciencia retratada [Exposición]: Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.
- GRAU, Carmen. *Carmen Grau: Taller Narrativo: L'Almodí, Valencia 9 abril - 6 mayo 2001*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana: Ajuntament, 2001.
- GRAU, Luis. *Bronce de Bembibre: Un Edicto del emperador Augusto del año 15 a.C.: Museo de León*. León: Consejería de Educación y Cultura, 2001.
- GRIS, Juan. *Juan Gris, 1887-1927: [Exposición]: MNCARS. Madrid 8 febr.- 16 abril 2001: Fundación Marcelino Botín. Santander, 24 jul. - 10 sept. 2001*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- GUARDIOLA SELLÉS, Isabel. *Catálogo de las Publicaciones de la Colección Navarro Cabanes*. Valencia: Ajuntament, 2000.
- GUÍA. *Guía de Artesanía Tenerife*. Tenerife: Consejería de Industria y Comercio, 2000.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. *Ramón y Cajal ante su estatua 1922-1925*. Zaragoza: Univesidad, 1999.
- HERNÁNDEZ QUERO, Hernández Quero. Madrid: Forum Artis, 2000.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *Reinado de Nápoles en el Imperio de Carlos V: la consolidación de la conquista*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenario Felipe II y Carlos V, 2001.
- HERREROS MORENO, M. Soledat. *Malnoms de Torrent*. Torrent: Ajuntament, 2000.
- HISTORIA. *Historia de la ciudad: Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 2000.
- HOGARTH, William. *William Hogarth: [Exposición]: Conciencia y crítica de una época 1697-1764: Centro Cultural del Conde-Duque: Calcografía Nacional enero-marzo 1998*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- HORTELANO. *Hortelano: Retrospectiva 1978-2001*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2001.

- HOYOS, Nieves. *Casa tradicional en España*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1952.
- INSTITUTO DE ESPAÑA. *Homenaje a la antigüedad Académica celebrado el 14 de dic. de 2000 en honor del... Manuel Fraga Iribarne, Académico de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid: Instituto de España, 2000.
- INSTITUTO DE ESPAÑA. *Homenaje a D. Antonio Maura: Sesión solemne celebrada el 13 de dic. de 2000 conmemorativa del LXXV aniversario del fallecimiento de... D. Antonio Maura y Montaner (Palma de Mallorca 1853-Madrid 1925)*. Madrid: Instituto de España, 2001.
- ITURRINO, Francisco. *Francisco Iturrino (1864-1924) [Exposición]*. Gijón: Museo Nicanor Piñole, 1999.
- IVAM. *Talleres didácticos del IVAM*. Valencia: IVAM: Fundación Bancaja; Escola d'Arts i Oficis, 1998.
- IZQUIERDO PERAILE, Isabel. *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. Valencia: Diputación de Valencia. Servicio de Investigación Prehistórica, 2000.
- JARDÓN GINER, Paula. *Raspadores en el Paleolítico Superior: tipología, tecnología y función en la Cova del Parpalló (Gandía, España) y en la Grotte Gazel (Sallèles-Cabardès, Francia)*. Valencia: Diputación Provincial, 2000.
- JARQUE I BAYO, Francesc. *Espillet i el Drac: Libro Primero de la trilogía "Espills i Dracs"*. Valencia: Ajuntament, 2000.
- JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA MILITAR (3ª. 1993. Sevilla). *Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (s. XV-XVIII): Actas de la II Jornadas nacionales de Historia Militar Sevilla, 9-12 marzo 1993*. Sevilla: Cátedra General Castaños, 1993.
- JUNCO, Josefina. *Murmullo de aromas: [Exposición]: Josefina Junco: Museo Casa Natal Jovellanos*. Gijón: Ayuntamiento, 2001.
- JUST, Alfredo. *Aldredo Just*. Valencia: Generalitat Valenciana, D.L. 1995.
- KEVENHULLER, Hans. *Diario de Hans Khevenhüller, Embajador Imperial en la Corte de Felipe II*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Felipe II y Carlos V, 2001.
- KINO. *Kino: escultor y viajero: Catalogación de la obra de Enrique Gamarra*. Vitoria - Gasteiz: Gráficas Vicuña, 2001.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Guerras de mar del emperador Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- LÓPEZ TERRADA, Mª José. *Tradición y cambio en la Pintura valenciana de flores 1600-1850*. Valencia: Ayuntamiento, 2001.
- LOZOYA, Marqués de. *Ismael Blat Pintor español*. Madrid: Hauser y Menet, 1951.
- LUZ. *Luz de las Imágenes: Segorbe: Desconocida Admirable: Septiembre 2001*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- LUZ. *Luz de las Imágenes: Segorbe: sept. 2001 - marzo 2002*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- MARCO, Sixto. *Sixto: [Exposición]: Antológica I*. Alicante: Diputación, 1993.
- MARINER SAURI, Enrique. *Bronce en la luz*. Valencia: (Tip. Artística Puertes), 1972.
- MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc A. *Valencia 1900: Movimientos sociales y conflictos políticos durante la guerra de Marruecos, 1906-1914*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2001.
- MATEO GÓMEZ, Isabel. *El Bosco en España*. Madrid: CSIC, 1991.
- MATEU IBARS, Mª Dolores. *Consideraciones sobre el culto y arte de San Vicente en Cataluña: La hagiotoponimia de San Vicente Mártir según fuentes arquitectónicas del románico catalán*. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2000.
- MELCHOR MONSERRAT, José Manuel. *Arquitectura rural tradicional a la ribera del Millars (Castelló)*. Castellón: Diputació, D.L. 2001.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis. *Obra de dos grandes escultores: Miguel Ángel Trilles y Miguel Blay*. Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar, 2001.
- MEMBRADO I TENA, Joan Carles. *Indústria ceràmica de La Plana de Castelló*. Castelló: Diputació Provincial, 2000.
- MESEGER FOLCH, Vicente. *Carlismo y Carlistas de Alcalá de Xivert*. Alcalá de Xivert; Benicarló: Ayuntamiento: Centre d'Estudis del Maestrat, 2001.
- MÍNGUEZ, Víctor. *Pere Ribera: [Exposición]: enigmas primigenios y espejos oscuros*. Castellón: Diputación, 2001.
- MIRADAS. *Miradas contrapuestas: [Exposición]: Arte último en el museo de León*. León: Junta de Castilla y León, 2001.
- MIRÓ, Joan. *Miró [Exposición]: Museo Jovellanos 20 jul.-7 agosto 1982*. Gijón: Ayuntamiento, 1982.
- MIRÓ, Joan. *Miró: [Exposición]: gravats de 11 de juny al 31 jul. 1991: Espais Centre d'Art contemporani*. Girona: Espais Centre d'Art Contemporani, 1992.

- MIRÓ, Joan. *Miró en la Caja: [Exposición]*. Gijón; Barcelona: Caja de Ahorros de Asturias: Fundación Joan Miró, D.L. 1990.
- MORÉ, Mariano. *Mariano Moré [Exposición]: Una presencia artística: Gijón, agosto-sept. 1999*. Gijón: Ayuntamiento, 1999.
- MULCAHY, Rosemarie. *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- MUSEO. *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón: Ibercaja, 2000.
- MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL. Alicante. *Legados = LLegats del MARQ [Exposición]*. Alicante: Diputación Provincial, 2001.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE SANTANDER. *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander, 1993.
- MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y DE LAS ARTES Suntuarias GONZÁLEZ MARTÍ. *Guía de visita*. Valencia: Amics dels Museus de la Comunitat Valenciana & CiberMuseu Interactiu, 2000.
- MUSEOS. *Museos en el Mundo*. Barcelona: Salvat, D.L. 1974.
- MUSEOS. *Museus i Col·leccions obertes al públic = Museos y Colecciones abiertas al público = Museums and collections open to the public*. Barcelona: Generalitat. Departament de Cultura, 2001.
- MUSEUS. *Museus i Col·leccions obertes al públic = Museos y colecciones abiertas al público = Museums and Collections open to the public = Musées et Collections ouvertes au public*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2001.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- NAVARRO ALEMANY, Rosa. *Semana Internacional de Música de Cámara de Monserrat: Evolución y análisis*. Monserrat: Ajuntament, 2000.
- NUEVA. *Nueva Generación de Arquitectos Japoneses: [Exposición]*. Gijón: Ayuntamiento: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, [1999].
- OBRAS. *Obras maestras de la Dulwich Picture Gallery [Exposición]*. Madrid: Fundación Banco Bilbao Vizcaya, 1999.
- OLUCHA MONTINS, Fernando. *Ventana del Museo: Breves comentarios a propósito de algunas piezas del Museo de Bellas Artes de Castellón*. Castellón: Diputació Provincial, 2001.
- OLLER Y BONO, Mauro Antonio. *Proclamación del Rey Ntro. Sor. Dn. Carlos III (Que Dios Guarde) en su fidelissima Ciudad de Valencia, presentada al público en esta memoria*. Valencia: Ayuntamiento, D.L. 1997.
- ORTEGA VIDAL, Javier. *Escorial: dibujo y lenguaje clásico*. Madrid: Sociedad Estatal conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- PACIFICO. *Pacífico inédito 1862-1866: Exposición fotográfica*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales: Sociedad Estatal Quinto Centenario... [etc.], 1992.
- PALACIO ÁLVAREZ, Alfonso. *Pintor Luis Fernández: encuentro íntimo*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, D.L. 2001.
- PALAU DE LA MÚSICA Y CONGRESOS DE VALENCIA. *Sonata Piano Forte*. Valencia: Palacio de la Música y Congresos, 1997.
- PALLASMAA, Juhani. *Animales arquitectos: el funcionamiento ecológico de las contrucciones animales = Animal architects: ecological functionalism of animal constructions = Architekten der Tierwelt: ökologischer Funktionalismus von Tierbauten*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001.
- PARDO MOLERO, Juan Francisco. *Defensa del Imperio: Carlos V, Valencia y el Mediterráneo*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2001.
- PASSOLA, José M^a. *Artesanía de la piel: Encuadernaciones en Vich siglos XII-XV*. Vich: Colomer y Muntmany S.A. Fábrica de Curtidos, 1968.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio. *Tratado de Arquitectura Hispano-Musulmana. I. Agua*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- POÉTICAS. *Poéticas del lugar: Arte público en España: Andreu Alfaro... [et al.]: 7 junio - 16 sept.. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001.*
- PEREDA, Felipe. *Arquitectura elocuente: El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- PEREZ DE CASTRO, Pedro. *Pedro Pérez de Castro, 1823-1902: Pintor, acuarelista y Litógrafo: Museo de Bellas Artes A Coruña jul.-agosto 1992*. A Coruña: Unión Fenosa, 1992.
- PICASSO. *Picasso en Madrid: colección Jacqueline Picasso: 25 oct. 1986-10 en. 1987: Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- PICASSO. *Picasso: [Exposición]: Caixa de remordiments*. Valencia: Bancaixa, 2001.

- PINAZO, Ignacio. *Ignacio Pinazo: [Exposición]: Museo Nicanor Piñole, Gijón 6 abril - 13 mayo 2001....* Valencia: IVAM, 2001.
- PINAZO, Ignacio. *Imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo.* Valencia: Fundación Bancaja, 2001.
- PINTORES. *Pintores Españoles de la Escuela de Paris: [Exposición]: Palacio Revillagigedo.* Gijón: Caja de Ahorros de Asturias, 1992.
- PINTURA. *Pintura Valenciana del siglo XIX.* Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.
- PINTORES. *Pintures murals del presbiteri de l'església Reial Santuari de la Mare de Déu de la Font de la Salut.* Valencia: Dirección General de Patrimoni Artístic, 2001.
- PORREÑO, Baltasar. *Dichos y hechos del señor Rey Don Felipe Segundo, el Prudente, Potentissimo y Glorioso Monarca de las Españas y de las Indias.* Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración centenarios Felipe II y Carlos V, 2001.
- PRADA, Concha. *Concha Prada.* Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- PRADOS DE LA PLAZA, Francisco. *José Francisco Sureda y Blanes: Un pintor para la Historia.* Mallorca: Impr. Androver, 1998.
- PREMIO. *Premio Nacional de Grabado 2000: [Exposiciones]: convocado por Calcografía Nacional.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Real Academia de San Fernando; Philip Morris, 2000.
- PREMIO BANCAIXA DE PINTURA Y ESCULTURA (28º.2001. Valencia). *XXVIII Premio Bancaja de Pintura y Escultura.* Valencia: Fundación Bancaja, 2001.
- PREMIO DE PINTURA FUNDACIÓN MAINEL (4º. 2001. Valencia). *IV Premio de Pintura Fundación Mainel - 35: [Exposición].* Valencia: Fundación Mainel, 2001.
- PRODAN, Gianna. *Diccionario del Arte del siglo XX en la Provincia de Ciudad Real: Artistas, entorno, Escuelas y Tendencias.* Ciudad Real: Diputación Ciudad Real, 1997.
- PROYECTOS. *Proyectos para Huelva: [Exposición]: Ejercicios de Escuela.* Huelva; Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2001.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Jardín de cactus.* Lanzarote: Fundación César Manrique, 2000.
- REAL ACADEMIA CATALANA DE BELLAS ARTES DE SANT JORDI. *Exposición antológica de pintura. oct. - nov. 2000: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* San Sebastián: Reial Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, 1999.
- REAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI. *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.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA. *Exposición conmemorativa del primer centenario del nacimiento del Académico Juan Miguel Sánchez Fernández 1900-1973.* Sevilla: Real Academia Santa Isabel de Hungría, 2000.
- REALISMO. *Realismo español contemporáneo: Exposición itinerante.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, D.L. 1976.
- RECARTE, M^a Teresa. *Ilustración vasca y renovación educativa: La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.* Salamanca: Universidad Pontificia, 1990.
- RECALL. *Recull d'Estudis sobre Meliana, 1989-1997.* Meliana: Institut Municipal de Cultura, 1998.
- REGLÁ CAMPISTOL, Joan. *Felipe II y Cataluña.* Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios Felipe II y Carlos V, 2000.
- REGLAS. *Reglas de Catalogación.* Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- RENACIMIENTO. *Renacimiento mediterráneo: Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV ...: Valencia, Museo de Bellas Artes del 18 mayo al 2 sep. 2001.* Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2001.
- RIGALT I FARRIOLS, Lluís. *Vistas de la Barcelona antigua, 1867-1884: [Exposición] nov. 1998.* Barcelona: Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi: Autopistas C.E.S.A., 1998.
- RIVA MUÑOZ, Tomás. *Quan érem emigrants.* Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2002.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *Arquitectura religiosa Valenciana 1958-1985.* Valencia: Ajuntament, 2001.
- ROMERO COLOMA, Aurelia María. *Aportaciones al estudio de la imagería procesional Jerezana desde los siglos XV al XX.* Jerez de la Frontera: Gráficas Anfra, D.L. 1996.
- RUBIÓ I LLUCH, A. *Documents per a la història de la cultura catalana medieval.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000.
- RUEDA, Gerardo. *Gerardo Rueda: collages: 30 jul. - 14 set. 1997: Museo de Belas Artes da Coruña.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

- RUIZ ALCÓN, M^a Teresa. *Vidrio y Cristal de La Granja*. Madrid: CSIC. Instituto Diego Velázquez, 1985.
- SAENZ DE MIERA, Jesús. *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo: La fama de El Escorial en el siglo XVI*. Madrid: Sociedad Estatal Conmemoración Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- SALÓN DE OTOÑO DE PINTURA (3^o. 2000. A Coruña). *Tercer Salón de Otoño de Pintura 2000 A Coruña*. A Coruña: Diputación Provincial, 2000.
- SÁNCHEZ MORENO, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional, 1983.
- SCRIPTA. *Scripta in Honorem: Enrique A.Llobregat Conesa*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert: Consell Valencià de Cultura, 2000.
- SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA (20^a. 2000. Monserrat). *XX Setmana Internacional de Música de Cambra: Monserrat 2000: del 22 al 29 de juliol*. Monserrat: Ajuntament, 2000.
- SEMPERE, Vicent Felip. *Recull per a una Història de Nules (Barcelona 1977-Nules 2000)*. Nules: Caixa Rural de Sant Josep, 2000.
- SERRANO, Pablo. *Pablo Serrano 1908-1985 [Exposición]: Palacio Revillagigedo: Gijón*. Oviedo: Caja de Asturias, 1993.
- SETMANA INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA (21^a. 2001. Monserrat). *XXI Setmana Internacional de Música de Cambra: del 21 al 28 de jul. de 2001*. Monserrat: Ajuntament, 2001.
- SILVESTRE DE EDETA, Manuel. *Silvestre de Edeta [Exposición]: El taller, el Aula, la Escultura: Sala Josep Renau del 9 al 22 de nov. de 2000*. Valencia: Universidad Politécnica, 2000.
- SILVESTRE DE EDETA, Manuel. *Silvestre de Edeta [Exposición]: marzo 2001* Almudí. Valencia: Ajuntament, 2001.
- SILVESTRE VISA, Manuel. *Manuel Silvestre [Exposición]: el espacio intemporal: Pinturas 2000, obra gráfica 1995-00: mayo-julio 2001: MACAY: Universitat Politècnica*. Valencia: Universidad Politécnica, 2001.
- SOLSONA MONTÓN, David. *Historia y costumbres en el ermitorio de Sant Joan de Penyagolosa*. Castelló: Diputació, 2001.
- SORDES URBIS: *la eliminación de residuos en la ciudad romana: actas de la reunión de Roma 15-16 nov. 1996*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.
- SUMMA ARTIS. *Fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. (Compra).
- TERRITORIOS. *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina: Museo de Arte contemporáneo elche del 8 de mar. al 19 abril*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil Albert, 1995.
- TOMÁS, Antonio. *Antonio Tomás: el grabado y su lenguaje: Sala de Exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia del 4 de abril al 6 mayo 2000*. Valencia: Universidad Politécnica, D.L. 2000.
- TOSCA, Vicente. *Facsimil de los Tratados: Tratado XIV De la Arquitectura Civil. Tratado XV De la Montea y Cortes de Cantería*. Valencia: Universidad Politécnica. Vicerrectorado de Cultura: ICARO Colegio Territorial de Arquitectos, 2000.
- TRADICION. *Tradición e Innovación en Roma: Pintores pensionados de la Academia de España 1949-1975: Academia de España en Roma oct.-nov. 1999*. Roma: Academia de España, 1999.
- TRATADOS. *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI y XVII [Exposición]: Valencia, Museo de Bellas Artes, del 10 de Abril al 20 de mayo de 2001*. Valencia: Generalitat: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- TRES. *Tres visiones de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix*. Valencia: Bancaixa, D.L. 2001.
- TRÜLZSCH, Holger. *Arquitecturas de Paris de Claude-Nicolas Ledoux: [Exposición]: 66 fotografías de Holger Trülzsch: Colección Museo Carnavalet. Paris. Gijón: Ayuntamiento, 1991*.
- TUSET, Salvador (1883-1951). *Salvador Tuset (Valencia, 1883-1951): Exposición conmemorativa en el 50 aniversario de su muerte. Abril-Mayo 2001*. Valencia: Ayuntamiento, 2001.
- UNESCO. *Protection of monuments and sites against atmospheric pollution: A bibliography compiled by the Unesco-ICOMOS Documentation Centre*. Paris: UNESCO-ICOMOS, cop. [1983].
- UNESCO. *Conservación de l'art rupestre: deux études, glossaire illustré*. Paris: UNESCO ICOMOS, cop. [1985].
- UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA. *Doctores Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica, 2001.
- VALDÉS, Manolo. *Manolo Valdés [Exposición]*. Barcelona: Galeria Maeght, D.L.1988.
- VALENCIA (C.A.) *Ley de Patrimonio. Ley de Patrimonio Cultural de la Comunidad Valenciana [borrador]*. Valencia: Consellería de Cultura, s.a.
- VALENCIA [Llei del Consell Valencià de Cultura. 1994]. *Llei del Consell Valencià de Cultura: llei 12*. València: Consell Valencià de Cultura, D.L. 1994.

- VENTURA I CONEJERO, Agustí. *Castell de Xàtiva*. Xàtiva: Mateu Impresores, 1998.
- VENTURA I CONEJERO, Agustí. *La Confraria de la Minerva a Xàtiva: Una història dels combregars i del Corpus*. Xàtiva: el autor, 2000.
- VERGARA, José. *José Vergara [Exposició]: Metamorfosis*. Torrent: Caja Rural, 1999.
- VICIANA, Martín de. *Crónica de la Inclita y Coronada Ciudad de Valencia*. Valencia: Universidad, 1983.
- VILAGRASA Y TERUEL, Francisco de. *Antigüedad de la Iglesia Catedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*. Castellón: Fundación Bancaja, 2001.
- VILLALMANZO, Jesús. *Catálogo de los pergaminos de Segorbe existentes en el Archivo del Reino de Valencia*. Castellón: Diputación, 1999.
- VIVES, Juan Luis. *Introductio ad Sapientiam = Introducción a la Sabiduría*. Valencia: Ayuntamiento, 2001.
- VOGT, Paul. *Leuchter und lampen aus stahl*. Dusseldorf: Verlag Stahleisen m-b.H., 1963.
- VUIT. *Vuit = ocho artistes joves: Sala de Exposiciones "Juana Francés": Alacant del 1 al 15 de març 1996*. Alacant: Diputació Provincial: Institut Valencià de la Juventut, 1996.
- WALKYRIA. *Walkyria: modelo de referencia en la etapa formativa: sala Josep Renau del 13 enero al 2 febr. 2000*. Valencia: Universidad Politécnica. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2000.
- ZURBARÁN. *Zurbarán: Estudio y conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez*. Madrid: Ministerio de Cultura-Banesto, 1998.

NUEVAS ADQUISICIONES: PUBLICACIONES PERIODICAS RECIBIDAS COMO INTERCAMBIO EN EL AÑO 2001

Por

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

Bibliotecaria de la Real Academia*

ACADEMIA: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1999, n° 88-89

A.CO.PA.H. *Asociación para la Conservación del Patrimonio Histórico*. Valencia, 2001, n° 9

ACTIVIDADES / Dirección General de Promoción Cultural. Valencia, Enero-diciembre 2001.

ALTAMIRA. Santander, 2001, LVI-LVII.

AMIGOS DE LOS Museos. Madrid, 2000, n° 14-15; 2001, n° 16.

ANALES / Real Academia de Doctores. Madrid, 2000, n° 2; 2001, n° 1-2.

ANALES D'Histoire de l'Art et d'Archeologie. Bruxelles, 200, v. XXII.

ANALES de Historia del Arte / Universidad Complutense. Madrid, 2000, n° 10.

ANALES del Museo de América. Madrid, 2000, n° 8.

ANUARIO / Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid, 2001.

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Madrid, 2000, v. XII.

ANUARIO / Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid, 2001.

ARIADNA. Palma del Río, (Córdoba), 2000, n° 16.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO / Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2000, v. LXXXI

ARCHIVO Español de Arte. Madrid, 2000, n° 292; 2001, n° 293-295.

ARCHIVO Hispalense. Sevilla, 1999, n° 249-251.

ARS LONGA. Valencia, 1996-1997, n° 7-8; 200, n° 9-10.

ARTE, Individuo y Sociedad. Madrid, 1998, n° 10.

ARTIGRAMA. Zaragoza, 2000, n° 15.

BOLETÍN Auriense. Ourense, 2000, XXX.

BOLETÍN de Bellas Artes / Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 2000, XXVIII.

BOLETÍN de la Institución Fernán González. Burgos, 2000, n° 221; 2001, n° 222.

BOLETÍN de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid, 2000, n° 35.

BOLETÍN de la Real Academia de Córdoba. 1999, n° 137; 2000, n° 138-139.

BOLETÍN de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2001, n° 38-41.

BOLETÍN de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. San Sebastián, 2001, n° 1.

- BOLETÍN de la Sociedad Castellonense de Cultura.* Castellón, 1999, t. XXV-2.
- BOLETÍN del Instituto de Estudios Gienenses.* Jaén, 2000, n° 176; 2001, n° 177.
- BOLETÍN del Museo del Prado.* Madrid, 1999, n° 35; 2000, n° 36; 2001, n° 37.
- BOLETÍN del Museo e Instituto Camón Aznar.* Zaragoza, 2001, LXXXIII-LXXXV.
- BOLETÍN del Real Instituto de Estudios Asturianos.* Oviedo, 2000, n° 155-156; 2001, n° 157.
- BOLETÍN del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid, 1999, LXV.
- BULLETIN des Musées et Monuments Lyonnais.* Lyon, 2000, n° 2-4
- BULLETIN des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.* Bruxelles, 1994, 1-4; 1995, 1-4
- BULLETIN du Musée Hongrois des Beaux-Arts.* Budapest, 2001, 94.
- BUTLLETÍ de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.* Barcelona, 2000, XIV.
- BUTLLETÍ del Museu Nacional d'Art de Catalunya.* Barcelona, 1999, n° 3; 2000, n° 4.
- CAHIERS d'étude study series / ICOM.* Paris, 2000, n° 9.
- CLAHR: Colonial Latin American Historical Review / New Mexico, University,* 2000, v. 9, n° 3-4
- CAÑA, La.* Madrid, 2000, n° 28-29.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo.* Castellón, 2000, n° 64
- CIVILTÀ mantovana.* Módena, 2001, n° 112.
- CONTRASTES.* Valencia, 2000, n° 12-13; 2001, n° 14,16-17.
- CRÓNICAS.* México, 2001, n° 7.
- CUADERNOS de Arte de la Universidad de Granada.* Granada, 2001, n° 32.
- CUADERNOS de Arte e Iconografía.* Madrid, 1999, t. VIII, 15-16.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo.* Castellón, 2001, n° 65.
- DEBATS.* Valencia, 2000, n° , n° 70-71; 2001, n° 73-74.
- DESCUBRIR el Arte.* Madrid, 2001, n° 28, 31-34
- DIMENS-ARTS.* Valencia, 2001, n° 21.
- ESPACIO, TIEMPO Y FORMA.* Madrid, 2000, n° 13.
- EXPRESSIONS.* Valencia, 1999, v. 15, n° 1; 2000, v. 16, n° 2-4
- FERNANDO DURÁN: Subastas.* Madrid, 1998-2001
- FINARTE España: Subastas.* Madrid, 2001, 29 nov.
- GOYA.* Madrid, 2001, n° 280-284.
- GETTY Publications Catalog.* Los Angeles, 2001, spring.
- IMAFRONT.* Murcia, 1998-1999, n° 14.
- INFORMATIU de Publicacions / Generalitat de Catalunya,* 2001, sept.
- INFORMATIU Museus.* Barcelona, 2000-2001, n° 49, 2001, n° 50, 52.
- ICOMOS.* París, 2001, v. 11, n° 2.
- JOURNAL of the Warburg and Courtauld Institutes.* London, 1999, LXII; 2000, LXIII.
- KÖLNER Museums Bulletin.* Colonia, 2000, n° 3-4; 2001, n° 1-2.
- LETRAS de Deusto,* 2000, n° 89, v. 30; 2001, n° 90-92, v. 31
- MÉRIDA: Excavaciones Arqueológicas.* Mérida, 1999, n° 5.
- METROPOLITAN Museum of Art Bulletin, The.* New-York, 2001, winter, spring, summer.
- MONUMENTUM.* Louvain (Bélgica), 1975, XI-XII

- MURÀ. Almassora (Valencia), 1999
- MUSEO de Pontevedra, 2000, LIV.
- MUSEUMS Journal. Berlin, 2001, nº I-IV; 2002, nº I.
- NATIONAL Gallery Technical Bulletin. London, 2001, nº 22.
- NEW Mexico Historical Review., 2000, nº 4, v. 75; 2001, nº 1-4, v. 76.
- NORBA-ARTE. Cáceres, 1998-1999, XVIII-XIX.
- NOTICIAS del ICOM. Paris, 2001, nº1-2,4.
- NUEVOS Extractos. San Sebastián, 1988-1998.
- ÓPERA Actual. Madrid, 2001, nº 45-48.
- OXFORD University Press. 2001
- PENYAGOLOSA. Castellón, 1985, nº 1-4; 1998, nº 7; 1987, nº 7; 1999, nº 1.
- PRELUDIO. Valencia, 2001, nº 85, 90.
- PUBLICACIÓN / Coservatori Superior de Música de Castellón, 2001, nº 7-9.
- PRINCIPE de Viana. Pamplona, 2000, nº 221, 2001, nº 222.
- QUADERNS del Museu Frederic Marès. Barcelona, 2001, nº 6.
- REALES Sitios. Madrid, 2000, nº 146; 2001, nº 147-149.
- RECERQUES del Museu d'Alcoi, 1999, nº 8
- REVISTA de Estudios Antequeranos, 2001, v, 11-12.
- REVISTA de Estudios Extremeños. Badajoz, 2000, nº 3; 2001, nº 1-2.
- REVISTA Universidad de Antioquía. Medellín, 2000, nº 262; 2001, nº 263-266.
- RITMO. Madrid, 2001, nº 728-737.
- RIVISTA. Dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma, 1998, a. XXXI, nº 53.
- SAITABI. Valencia, 1997, nº 47, 1999, nº 49.
- SAÓ. Valencia, 2000, nº 241-242; 2001.
- SCHERZO. Madrid, 2000, nº 148, 2001, nº 151-160.
- SEMATA. Santiago de compostela, 2001, nº 12.
- SEMINARIO de Arte Aragonés. Zaragoza, 1994, XLVI; 1995, XLVII, 1999, XLVIII
- SIGNOS Universitarios. Buenos Aires, 2000, nº 37.
- TEMAS de Estética y Arte. Sevilla, 2000.
- TERUEL, 1988, 86-II 1989, 87-II.
- TESELA. Valencia, 2001, nº 46.
- TURIA.SO, 1999-2000, nº 15
- YAKKA. Yecla, 2000, Nº 10.
- * Con la colaboración de M^a Dolores Martín y Vanessa Chirivella



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 Valenciana

SEÑORES ACADÉMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 2002

JUNTA DE GOBIERNO

(desde 14 Febrero de 2003)

- Presidente:* Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi.
- Vicepresidente:* Ilmo. Sr. D. Román de la Calle de la Calle.
- Secretario General:* Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez.
- Tesorero:* Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés.
- Bibliotecario:* Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues.
- Conservador:* Ilmo. Sr. D. José M^a Yturralde López.

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)

ACADÉMICOS DE HONOR

S.S. Juan Pablo II

- 03-04-1984 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^a. Orts i Bosch
Jorge Juan, 19. 46004 Valencia.
- 14-12-1999 Excma. Sra. D.^a Matilde Salvador Segarra
Passeig de la Ciutadella, 13, 27.^a Tel 96 352 77 88. 46003 Valencia.

ACADÉMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión

- 02-06-1941 Excmo. Sr. D. Felipe María Garín de Taranco
Residencia Ballesol. Serranos, 7. Tel. 96 391 07 81. 46003 Valencia.
- 23-04-1969 Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández
Gorgos, n.º 18, 9^a. Tel. 96 369 58 29. 46021 Valencia
- 19-06-1969 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: Fernando el Católico, 77, 4^o. Tel. 91 549 25 89. 28015 Madrid.
- 22-03-1972 Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart
Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 96 391 14 54. 46003 Valencia
Y: Director del SEACEX, C/ Zurbarán, 20, 3^a. 28010 Madrid.
- 07-05-1975 Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi
Secretarios Mateu, 22. Tel 96 262 82 40. 46591 Albalat dels Tarongers (Valencia)
- 02-06-1972 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordoñez
Tel. 96 371 89 34 y 96 141 01 93.
Estudio: Colón, 82, 6^o. Tel 96 352 04 62. 46004 Valencia.
- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues
Paseo de la Pechina, 5, 16.^a. Tels. 963 912 301, 963 924 336, 96 352 54 78 (Ext. 4172) 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.
- 17-05-1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos
C/ Juan de Mena, 21, 12^a. Tel. 96 391 45 41 y (en Liria) 96 279 03 31.
Estudio: Doctor Monserrat, 20. Tel. 96 391 33 84. 46008 Valencia.
- 02-12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez
C/ Maestre Racional, 3, 10^a. Tel. 96 374 23 55. 46005 Valencia.

- 07-02-1984 Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García
Llano de la Zaidía, n.º 2-15.ª. Tel. 96 347 24 55. 46009 Valencia.
- 23-04-1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés
Paseo de 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.
- 21-05-1985 Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives
44415 Rubielos de Mora (Teruel). Tel. 978 80 40 54
Y: Sorni, 16. Tel. 96 351 71 99. 46004 Valencia.
- 09-04-1986 Ilma. Sra. D.ª M.ª Teresa Oller Benlloch
Paseo de la Pechina, 29, 4.º, 8ª. Tel. 96 382 31 23. 46008 Valencia.
- 13-05-1986 Ilmo. Sr. D. José M.ª Yturralde López
Guardia Civil, 7, esc. izqda. 4.º A. Tel. 96 362 61 76. 46020 Valencia.
- 03-06-1986 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.
- 21-06-1988 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)
- 21-02-1989 Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch
C/ 227, n.º 4. Tel. 96 132 56 78. El Plantio- La Cañada. 46980 Paterna (Valencia)
- 23-05-1991 Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades
C/ de Paterna, 1, 13ª. Tel. 96 363 26 75. 46110 Godella (Valencia)
- 09-01-1996 Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda
Avda. Constitución, 11. Tel. 96 347 53 99. 46009 Valencia
- 09-07-1996 Ilmo. Sr. D. Román Jiménez Iranzo
Pl. Porta de la Mar, 6. Tel. 96 351 64 97. 46004 Valencia
- 03-03-1998 Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer
C/ Sta. Amalia, 2. Torre I, 9.º Edificio Torres del Turia. Tel. 96 362 70 73. 46009 Valencia.
- 16-11-1999 Ilmo. Sr. D. Francisco Jarque Bayo
C/ Rotos, 16, 5.ª Tel. 96 391 67 32. 46003 Valencia.
- 23-04-1969 Ilmo. Sr. D. Román de la Calle de la Calle
C/ Guillén de Castro, 46. Tel. 96 391 04 42 y 96 386 44 29. 46001 Valencia.

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- 03-04-1990 Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert
Pza. Alfonso el Magnánimo, 12, 1ª. Tels. 96 351 08 69 y 96 351 06 23. 46003 Valencia.
- 10-07-1991 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.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
02-02-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios Villa Sara. Avda. de Pedro Mata, 3	28016 Madrid
12-04-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau Paseo de la Habana, 71. Tel. 91 259 02 69	28036 Madrid
07-01-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio Director Orquesta R.T.V.E. Santa Engracia, 79. Tel. 91 637 45 23	28010 Madrid
06-05-1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid Paseo de Eduardo Dato, 17,1.º, drcha. Tel. 91 410 08 76	28010 Madrid
06-05-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés Alzamora 41, 7º A. Tel. 965 33 76 10	03002 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)
09-07-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez Residencia de Profesores. C/. Universitaria,s/n.	Zaragoza
04-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Ballester, 16 y Canónigo Hidalgo, 1. Tel. 96 531 02 16	03360 Callosa de Segura (Alicante)
04-11-1977	Ilma. Sra. D.ª Asunción Alejos Morán C/ Alcira, 25, 15º. Tel 96 384 03 87	46007 Valencia
	C/ Mayor,12.	46113 Moncada (Valencia)
04-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4º. Tel. 964 26 11 05	12002 Castellón
06-02-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibañez 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	28003 Madrid
	Avda. Constitución, 13,7.º D. Tel. 958 20 35 99	18001 Granada
09-01-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita Apartado, 51. Tel. 96 360 25 13	03730 Jávea (Alicante)
	Avda. Blasco Ibañez, 149-96.ª. Tel. 963 72 83 49	46022 Valencia
09-06-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera Av. Santos Patronos, 43, 4.º, 7ª. Tels. 96 241 32 25 y 96 241 02 83	46600 Alzira(Valencia)
09-06-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio Complejo Residencial "Vistahermosa". Tel. 96 526 39 21 ...	03016 Alicante
05-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez Alberto Aguilera, 69. Tel. 91 543 80 09	28015 Madrid
	Galileo, 14, 5.º D. Tel. 91 448 03 09	

Fecha nombramiento		Residencia
04-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis (+ Abril 2003) Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel. 91 254 64 53	28003 Madrid
09-06-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis Obispo Soler, 26. Tel. 96 153 04 64	46940 Manises (Valencia)
09-06-1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro Director del Museo Municipal "Mariano Benlliure" San Cayetano, 1. Apdo. 18. Tels. 96 540 33 94, 96 540 19 50 y 96 540 15 26	03330 Crevillente (Alicante)
07-06-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola Avda. Catedrático Soler, 36, 3º. C. Tel. 96 526 65 01	03007 Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz Calcografía, 1, 7.ª, drcha. Tel. 91 573 28 43	28007 Madrid
	Guardia Civil, 20, esc. 5, Pta. 35. Tel. 96 361 71 33	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
17-01-1984	M.I. Sr. D. José Climent Barber C/. Moreras, 18, 1.ª	46003 Valencia
	Y: Barchilla, 4-4.º. Tel. 96 392 29 79	46780 Oliva (Valencia)
06-03-1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nacher. Y: 46007 Valencia. Av. Giorgeta, 43, 5º. Tels. 96 341 48 54 y 96 386 42 41	46392 Siete Aguas (Valencia)
07-05-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Mateu Ibars Calabria, 75, 5.º, drcha. Tel. 93 424 07 54	08015 Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas San Gregorio, 17, 1º. Y: Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19ª. Tel. 96 392 29 24	03300 Orihuela (Alicante) 46003 Valencia
06-05-1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín Avda. Carlos VII, 10,1º. Tel 94 483 76 69	48920 Portugalete (Vizcaya)
06-05-1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal Nou del Convent, 1. Tel. 96 242 20 52	46680 Algemesi (Valencia)
09-12-1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Ángel Soriano C/. Duque de Alba, 15, 2º izquierda. Tel. 91 429 35 50	28012 Madrid
09-12-1986	Ilma. Sra. D.ª Teresa Sauret Guerrero	
	C/. Angel Ganivet, s/n. Chalet "Las Golondrinas" Urbanización Tabico Alto Tel. Móvil: 609 54 64 57 y Tel. 952 41 66 63 Alhaurín de la Torre	29130 Málaga
09-02-1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent Gran Passeig de Ronda, 15 ático 3-A. Tel. 973 26 14 47 Y: Universitat de Lleida. Tel. 973 26 43 58	25002 Lleida
09-02-1988	Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto C/. Zaragoza, 39-2.º izqda. Tel. 96 146 16 30	46130 Masamagrell (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
17-01-1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper Seseña, 31, 11.º, 1ª. Tel. 91 518 34 32	28024 Madrid
17-01-1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela Vicente Cabrera, 49, 2.ª, Tel. 96 561 26 37	03100 Xixona (Alicante)
	C/ Alboraya, 42, 1ª. Tel 96 360 77 79	46010 Valencia
17-01-1989	Ilma. Sra. D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá Doctor Guijarro, 7, 1º. Tel. 96 230 04 92	46340 Requena (Valencia)
	C/. Jesús, 79, Esc. B, 2.ª. Tel 96 380 42 74	46007 Valencia
17-01-1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino San Vicente, 32, 6ª. Tel. 96 279 26 83	46160 Liria (Valencia)
12-12-1989	Ilmo. Sr. D. Juan Luis Calvo i Aparisi La Palmera, 4, 2.º C. Tel. 968 86 18 76	30140 Santomera (Murcia)
	Avda. Santa María del Puig, 21.	46132 Almàspera (Valencia)
03-04-1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo Fray Bonifacio Ferrer, 4, 1.º Tel. 964 71 03 60	12400 Segorbe (Castellón)
	Salamanca, 5, 7.º, 13.ª. Tels. 96 333 88 17 – 96 333 22 31 y 96 374 00 05	46005 Valencia
03-04-1990	Ilmo. Sr. D. Vicente Felip Sempere Constitución, 60. Tel. 964 67 47 93 Museo de Nules. Tel. 964 67 47 93	12520 Nules (Castellón)
05-03-1991	Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona C/ Cataluña, 20. Tel 964 21 41 35	12004 Castellón
04-09-1991	Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval C/. Isaac Peral, 44, 3.º, drcha. Tel. 91 549 27 95	28040 Madrid
14-01-1992	Ilmo. Sr. D. Roberto Pérez Guerras Avda. de Novelda, 205. Tels. 96 517 00 95- 909 25 06 51	03009 Alicante
	Colón, 72, 2.º- 4.ª. Tel. 96 353 39 12	46005 Valencia
09-02-1993	Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz Pl. Arturo Piera, 6, 12. 46018 Valencia. Tel. 96 379 10 65 (Part.) y 96 341 06 67 (Ag. EFE)	46166 Gestalgar (Valencia)
05-07-1994	Ilmo. Sr. D. Alberto Darias Príncipe General Ramos Soriano, 10. Tel. 922 28 21 96	38004 Santa Cruz de Tenerife
12-12-1995	Ilmo. Sr. D. Juan Angel Blasco Carrascosa	12192 Villafamés (Castellón)
	Dr. Marañón, 6, 8º. Tel. 96 383 12 26	46920 Mislata (Valencia)
05-03-1996	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez	30520 Jumilla (Murcia)
	Bailén, 12. Tel. 968 79 42 62	30510 Yecla (Murcia)
	Alcalde Albors, 14, 23ª. Tel. 96 385 05 79 y 96 398 33 31	46018 Valencia
05-03-1996	Ilmo. Sr. D. Luis García-Berlanga Martí Avutarda, 2. Tel. 91 352 04 86	28023 Somosaguas (Madrid)
07-07-1998	Ilmo. Sr. D. Fernando Puchol Cuevas C/. Arturo Soria, 310, 18 A. Tel. 91 302 36 51	28033 Madrid

Fecha nombramiento		Residencia
07-07-1998	Ilmo. Sr. D. José Luis López García C/. Abderramhan II, 5-6.º B. el. 968 29 47 28	30009 Murcia
03-03-1998	Ilmo. Sr. D. José Martínez Ortiz Alameda, 29, Tel. 96 217 04 98	46300 Utiel (Valencia)
	Avda. Cataluña, 3, 11-C. Tel 96 369 52 08	46010 Valencia
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. Julio García Casas C/. Montecarmelo, 19, 4.º dcha.	41011 Sevilla
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. Vicente Zarzo Pitarch Gátova, 2. Tel. 961 648 549	46169 Marines (Valencia)
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. José Garnería García.	46117 Bétera (Valencia)
	Avda. General Avilés, 42 bis. Tel. 963 472 335	46015 Valencia
13-03-2001	Ilmo. Sr. D. Vicente Llorens Poy Camino de la Ermita, 48. Tel. 964 522 294	12540 Villarreal (Castellón)
23-04-2002	Ilmo. Sr. D. Ricardo Bellveser Icardo	Torrente (Valencia)
	C/. Guillén de Castro, 100.	46003 Valencia
23-04-2002	Excmo. Sr. D. Antonio de la Banda y Vargas Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría C/. Abades, 12-14.	41004 Sevilla
23-04-2002	Excmo. Sr. D. Jordi Bonet i Armengol Presidente de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi Consolat del Mar, 2 y 4, Casa Llotja, 2º piso.	08003 Barcelona
23-04-2002	Ilmo. Sr. D. Francisco Grau Vegara. C/. Virgen del Puerto, 37, 5º. D. Tel. 91- 548 44 48	28005 Madrid

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento		Residencia
06-04-1954	Ilmo. Sr. Prof. Elviro G. P.Stucogni	Roma (Italia)
06-03-1962	Excmo. Sr. D. Miguel Mújica Gallo	Lima (Perú)
	Y: Embajada del Perú. Príncipe de Vergara, 36, 5.º, dcha. ...	28001 Madrid
09-01-1973	Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry Desouk Strret, 30. Giza Agouza. Tel. 96 344 81 14	El Cairo (Egipto)
04-02-1974	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.)
06-11-1978	Ilmo. Sr. D. Pavel Stepaneck	198 00 Praha 9
	Breitcelova, 11. Tel. (+4202) 8191 53 61	(República Checa)
04-12-1984	Ilmo. Sr. D. Jean Fressinier "La Krakowiak" 79, Av. du Marichal Lyautey. Tel. 04 70 32 94 35	03200 Vichy (Francia)
10-11-1981	Ilmo. Sr. D. Vicente Fillol Roig 44 Rue de Panamá. Tel. 01 46 06 98 42	75018 París (Francia)
	C/ Lírío, 3, 6º. Tel. 96 333 41 85	46024 Valencia
17-01-1984	Ilmo. Sr. D. José M.ª de Domingo-Arnau y Rovira Via Cavour, 17 (Y en Madrid: Apartado 8114)	38100 Trento (Italia)
04-12-1984	Ilmo. Sr. D. Sebastián Capella Pallarés	La Jolla (California)
	6383 La Jolla Scenic dr. SO	92037 (EE.UU.)
10-10-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Segrelles del Pilar Avda. Costa Pinto, 483 A, R C. derecho Tels. 00 35 11 - 484 61 70	2750 Cascais (Portugal)
	Jorge Juan, 6, 4.º, 8ª. Tels. 96 352 77 66- 96 394 34 34	46004 Valencia
12-12-1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao Conde do Bracial, vizconde de Santiago,Grande de Portugal Sociedade Arqueológica Lusitana. T. 069-226 73 75 40	7540 Santiago do Cacem (Portugal)
05-03-1986	Ilma. Mrs. Marion Seabury 915 Nort Bedford Drive Beverly Hills. Tel. (310) 271 7600 ...	90210 California (EE.UU.)
12-02-1988	Ilma. Sra. Adele Condorelli Via 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)
	C/. Mercat, 16. Tel. 96 280 10 72	46722 Beniarjó (Valencia)
17-01-1989	Ilma. Sra. Gianna Prodan	Trieste (Italia)
	Y: Telémaco, 20. Tel. 91 742 93 96	28027 Madrid
14-01-1992	Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls Hoschgasse, 5. Tel. 004114227500	CH-8008 Zurich
	Y: Marqués de Sotelo, 1, 11ª. Tel. 96 394 00 52. Fax 96 394 37 49	46002 Valencia

Fecha nombramiento		Residencia
07-01-1997	Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva Cerrada del Carmen, 36. San Bernabé Ocoatepec 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	10021-01 78 N. York ,USA
13-02-2001	Ilma.Sra. D. ^a 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 Y: Avda. Jacinto Benavente, 27, 8 ^a	Saint Gallen (Suiza) 46005 Valencia

ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

ARTÍCULOS:

La Ermita de la Santísima Trinidad (S. XVI) de Campillo de Altobuey (Cuenca). Historia, arte e iconografía, por <i>Santiago Montoya Beleña</i>	5
El Palacio de Cervelló de Valencia en el siglo XVI, por <i>Mercedes Gómez-Ferrer Lozano</i>	25
En torno al retrato de Doña Germana de Foix, del Museo de Bellas Artes de Valencia, por <i>Rosa E. Ríos Lloret</i> y <i>Susana Vilaplana Sanchis</i>	37
El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, Un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	45
Comercio de importación y exportación de tejidos y complementos de moda en la Valencia moderna, por <i>Ruth de la Puerta Escribano</i>	53
El gusto decorativo en la corte de Carlos IV y Fernando VII: La pintura y los pintores valencianos en las "casitas" del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, por <i>Ester Alba Pagán</i>	65
Una aproximación a los trabajos escenográficos del pintor y académico Rafael Berenguer y Condé (1822-1890), por <i>E. M. Zurita</i> y <i>Carmen Pinedo</i>	81
Pintoras valencianas: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y exposiciones (1869-1900), por <i>Elena López Palomares</i>	101
El antiguo colegio imperial de niños huérfanos de San Vicente Ferrer en Valencia, por <i>Fernando Pingarrón-Esaín Seco</i>	107
La fundición artística e industrial en la segunda mitad del siglo XIX valenciano. Vicente Ríos Enrique (1842-1900), por <i>Luis Mañas Borrás</i>	111
Paisajismo y decoración doméstica de las casas solariegas de Godella, por <i>Concha Ridaura Cumplido</i>	121
Estudio crítico sobre la creatividad de Vittorio Zecchin (1878-1947): "Un corazón domado por el fuego", por <i>Vanessa Chirivella Viana</i>	131

Ricardo Manzanet Millán. <i>Paisajista y pintor de flores</i> , por <i>Ángela Aldea Hernández</i>	139
Un recorrido por la memoria oculta de Salvador Soria, por <i>Francisco Agramunt Lacruz</i>	149
La pintura de paisaje de Francisco Sebastián, por <i>Román de la Calle</i>	159

COMUNICACIONES:

El pintor Vicente Suárez Ordóñez: Estado de la cuestión y nuevas precisiones, por <i>Joaquín Sáez Vidal</i>	171
En torno al pintor José Mataix Monllor: «Santa Pola», una obra inédita, por <i>M.^a Jesús Blasco Sales</i>	175
Un gran escultor valenciano del siglo XX: Vicente Navarro. Su obra a través de «La Esfera» (1914-1930), por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	181

DISCURSOS ACADÉMICOS:

El arte de la imagen. Las reales academias y el arte contemporáneo, por <i>Santiago Rodríguez García</i>	191
La estética neoclásica en la nueva España: dependencia y originalidad, por <i>Dra. Elisa García-Barragán Martínez</i>	199
Historia y desarrollo de la trompà, por <i>Vicente Zarzo Pitarch</i>	211
Perspectiva y función de la crítica de arte, por <i>José Garnería</i>	221
“Joaquín Rodrigo, 1901-1999 el compositor español más universal del siglo XX”, por <i>Salvador Seguí Pérez</i>	231
La luz en la poesía de Vicente Gaos, por <i>Ricardo Bellveser Icardo</i>	239
Memoria del Curso Académico 2001-2002, por <i>Salvador Seguí Pérez</i>	249
In memoriam, por <i>Javier Delicado</i> y <i>Ángela Aldea</i>	260
Recensiones de libros, coordinadas por <i>Javier Delicado</i>	263
Publicaciones recibidas y de intercambio año 2001	295
Relación de Académicos	309

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

La Ermita de la Santísima Trinidad (S. XVI) de Campillo de Altobuey (Cuenca).

Historia, arte e iconografía:

<i>Pergamino cosido en la solapa del libro de cuentas (Siglo XVIII) de la Ermita de la Santísima Trinidad. Campillo de Altobuey. Cuenca</i>	6
<i>Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Vista de Abside. Foto: S. Montoya</i>	7
<i>Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Escala 1:1000</i>	8
<i>Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Puerta lado Epístola</i>	8
<i>Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Artesonado de la cabecera. Foto: S. Montoya</i>	9
<i>Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Espadaña. Foto: S. Montoya</i>	9
<i>Altar Mayor. Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. S. XVI. Foto: S. Montoya</i>	9
<i>Santísima Trinidad. Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. S. XVI. 1,45 x 0,90 m. Óleo sobre tabla. Ermita del Padre Eterno. Campillo de Altobuey (Cuenca). Foto: S. Montoya</i>	11
<i>Resurrección. (S. XVI). Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. Ermita de la Santísima Trinidad. Foto: S. Montoya</i>	12
<i>Resurrección. 1590. Alonso Vázquez. (S. XVI) Iglesia de Santa Ana. (Sevilla)</i>	12
<i>"Resurrección de Cristo", grabado de Jan Sadeler, a partir de un dibujo de Martín de Vos</i>	12
<i>Ermita de la Santísima Trinidad. La Trinidad. Detalle. Tabla central del Altar Mayor. S. XVI. Foto: S. Montoya</i>	17
<i>Símbolos Trinitarios</i>	17
<i>Iconografía y símbolos Trinitarios</i>	19
<i>Trinidad trifacial. París, 1517. Ilustración de un misal</i>	20
<i>Ilustración del "Sylova Philosophorum". Tratado alquímico de Cornelius Petraeus de Hamburgo. Siglo XVII</i>	21
<i>Ermita de la Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey (Cuenca). Puerta lado Evangelio</i>	23

El Palacio de Cervelló de Valencia en el siglo XVI:

<i>Detalle del entorno de la plaza de Predicadores en el plano de Valencia de 1828</i>	26
<i>Detalle del entorno de la plaza de Predicadores en el plano de Valencia de 1853</i>	26
<i>Detalle del palacio de Cervelló en el plano de Tosca de 1704</i>	26
<i>Vista de la plaza de Predicadores en la vista de Valencia de Wijngaerde (1564)</i>	27
<i>Vista de la plaza de Predicadores en el plano de Tosca de 1704</i>	27
<i>Vista del Palacio de Cervelló en el dibujo de Guesdon</i>	27

En torno al retrato de Doña Germana de Foix, del Museo de Bellas Artes de Valencia:

<i>Imagen 1.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, Madrid, Biblioteca Nacional. De un grabado que aparece en la portada del libro Noticias y Documentos relativos a Doña Germana de Foix, del Marqués de Cruilles, actualmente en la colección Nicolau Primitiu de la Biblioteca Valenciana</i>	38
<i>Imagen 2.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, Valencia, Museo de Bellas Artes</i>	40
<i>Imagen 3.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, detalle, Valencia, Museo de Bellas Artes</i> ...	42
<i>Imagen 4.- Anónimo: Retrato de Doña Germana de Foix, detalle del escudo, Valencia, Museo de Bellas Artes</i>	43
<i>Imagen 5.- Escudos heráldicos de los Duques de Calabria. Detalle de la portada del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia</i>	43

El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, Un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia:

FIG. 1 – ELCHE. <i>Capilla de la Comunión de la Basílica de Santa María.</i> <i>Alzado del interior</i> (Foto Francisco Jarque)	47
FIG. 2 – CASTELL PEREZ, Ignacio: <i>Retablo de Santa Ana con María niña.</i> Año 1768. Crucero izquierdo de la Iglesia mayor de Santiago, de Jumilla. (Foto E. Cañizares, 1928). Este retablo barroco servirá de modelo para el que unos años después –en 1773– tallará José González de Coniedo para el crucero derecho de dicho templo, y que se pondría bajo la advocación del <i>Dulce Nombre de Jesús</i> , del que subsisten, almacenados, algunos restos en algún que otro desván de la iglesia. Ambos retablos son eco del que hiciera el primer autor mencionado para la Iglesia parroquial de Peñas de San Pedro (Albacete) ...	48
FIG. 3 – YECLA. <i>Camarín de la Virgen de las Angustias</i> , de la Capilla de la Orden Tercera, de la Iglesia de San Francisco. Detalle de la decoración de la bóveda. Año 1767. (Foto Francisco Jarque)	50
FIG. 4 – YECLA. Detalle del contrarretablo y columna entorchada del Camarín de la Virgen de las Angustias, obra de 1769 de José González de Coniedo. (Foto: Javier Delicado)	50

Comercio de importación y exportación de tejidos y complementos de moda en la Valencia moderna:

Mantón de Manila de seda a flores, de estilo imperio. Principios del siglo XIX. Colección particular de Castellón	60
Mantón de Manila de seda a flores y motivos animalísticos, de estilo imperio. Principios del siglo XIX. Colección particular de Castellón	61
Mantón de Manila de seda de estilo chino con figuras de caras de marfil. Promedios de siglo XIX. Colección particular de Valencia	61
Litografía para pañal de abanico en soporte de papel, de estilo chino, 1853. Fábrica de Antonio Pascual y Abad, de Valencia. Colección Aire Arte, Valencia	61
BERNARDO FERRANDIS: <i>La chulapa.</i> Oleo sobre lienzo, 1882. Museo de Bellas Artes de La Habana (Cuba). Mujer popular luciendo el mantón de Manila y saya de madroños, de estilo Goyesco	61
Muestra de pañal de abanico de tela realizado en China. (Fotografía cedida por Pamela Koe, Subdirectora del Museo Internacional del Aeropuerto de San Francisco, USA)	62
Revés de abanico de estilo chino, de hacia 1850. Colección particular, Valencia	62
VICTOR MOYA CALVO: <i>Mujer con mantilla y abanico.</i> Oleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de La Habana (Cuba)	63

El gusto decorativo en la corte de Carlos IV y Fernando VII: La pintura y los pintores valencianos en las “casitas” del real sitio de San Lorenzo de El Escorial:

Fig. 1. Mariano Salvador Maella. <i>Sitio de Tarifa.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	70
Fig. 2. Benito Espinós. <i>Guirnalda de Flores.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	73
Fig. 3. Miguel Parra. <i>Florero en un jardín.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	73
Fig. 4. Miguel Parra. <i>Florero en un jardín.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	74
Fig. 5. Miguel Parra. <i>Cesto de flores en un jardín.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	75
Fig. 6. Miguel Parra. <i>Florero y cesto de flores en un jardín.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	75
Fig. 7. Miguel Parra. <i>Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real, de Valencia.</i> Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.	75

Una aproximación a los trabajos escenográficos del pintor y académico Rafael Berenguer y Condé (1822-1890):

Retrato de Rafael Berenguer y Condé. <i>Lápiz sobre papel realizado por Alegre Cremades</i>	81
---	----

Título de Catedrático de la asignatura de Dibujo aplicado a las Artes y la Fabricación concedido a Rafael Berenguer por el Ministerio de Fomento el 17 de abril de 1855	84
Escena pintada al temple. Bóveda de la iglesia de Macastre (firmada en el ángulo inferior izquierdo)	84
Decoración realizada por Rafael Berenguer para la comedia de magia <i>Un pacto con Satanás</i>	87
Diploma concedido a Rafael Berenguer en 1876 por el Teatro Español de Alicante, en agradecimiento por los trabajos realizados en dicho coliseo	94
Dibujo de decoración teatral, perteneciente al archivo familiar	97
Pintoras valencianas: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y exposiciones (1869-1900):	
Estatutos de la Real Academia de San Carlos. Valencia, 1828.	102
Noticia de los Artistas Valencianos del Siglo XIX. 1877.	103
El antiguo colegio imperial de niños huérfanos de San Vicente Ferrer en Valencia:	
Fig. 1.- Frontera del colegio a la calle de Roger de Lauria, casi en su esquina con la de Colón. ...	109
Fig. 2.- Aula de la escuela de niños	109
Fig. 3.- Capilla.	110
La fundición artística e industrial en la segunda mitad del siglo XIX valenciano.	
Vicente Rios Enrique (1842-1900):	
Fig. 1.- JULIO CEBRIÁN MEZQUITA: <i>Retrato del fundidor Vicente Rios Enrique</i> . Pintura sobre una pandereta. Año 1878.	111
Fig. 2.- COLADA EN FUNDICIÓN: Fotografía anónima. Archivo José Huguet.	112
Fig. 3.- LUIS GILABERT. <i>Retrato de la Reina M.^a Cristina de Hagsburgo</i> . Bronce fundido por Vicente Rios en 1879.	114
Fig. 4.- LUIS GILABERT. <i>El rey Alfonso XII</i> . Bronce fundido por Vicente Rios en 1883.	115
Fig. 5.- LUIS GILABERT. <i>Busto de Vicente Querol</i> . Obra fundido en bronce por Vicente Rios. Año 1883.	116
Fig. 6.- JOSEAIXA: <i>El humanista Luis Vives</i> . Bronce fundido por Vicente Rios Enrique. Año 1880. Claustro de la Universitat de València (E. G.)	116
Fig. 7.- MUESTRARIO FUNDICIÓN ARTÍSTICA E INDUSTRIAL. Bustos grabados, figuras y medallas de bronce, fundidas por Vicente Rios Enrique 1883, para la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País.	118
Paisajismo y decoración doméstica de las casas solariegas de Godella:	
GODELLA. Pabellón de juegos de la casa de Salvador Oliag, visto desde la acequia de Montcada.	123
GODELLA. Fachada principal de la casa solariega de la marquesa de Llanera.	125
GODELLA. Vista de la casa de la marquesa de Colomina desde el jardín.	126
La situación del jardín en alto sobre la acequia de Montcada, lo convertía en un mirador natural desde el cual se observaba toda la huerta de Valencia.	127
GODELLA. Vestíbulo de la casa Valls.	128
GODELLA. Panel cerámico de la casa de Juan Dordá.	128
Estudio crítico sobre la creatividad de Vittorio Zecchin (1878-1947): "Un corazón domado por el fuego":	
VITTORIO ZECCHIN: <i>Bárbaro</i> . Vidrio, 19'5 x 12'5 cm. Años 1913 - 1914. Museo del Vidrio. Murano	134
VITTORIO ZECCHIN: <i>Libélula</i> . Vidrio, 7'5 cm. Año 1922. Colección privada. Treviso	134
VITTORIO ZECCHIN: Panel del ciclo " <i>Las mil y una noches</i> ". Oleo y oro sobre lienzo, 171 x 290 cm. Año 1914. Colección privada.	136

VITTORIO ZECCHIN: " <i>La Dogaressa</i> " Tempera y óleo sobre vidrio, 24 x 24 cm. Año 1913. Colección privada	136
VITTORIO ZECCHIN: Placa vitrea, representando " <i>la Dogaressa</i> " 19 x 19 cm Años 1913-1914. 134. Galerie Rittharler. Mónaco de Baviera.	137
VITTORIO ZECCHIN: " <i>Vele Latine</i> ". Lana. Año 1920 "Rasegna d'Arte Antica e Moderna" Marzo 1920.	137
Ricardo Manzanet Millán. Paisajista y pintor de flores:	
Ricardo Manzanet Millán. <i>Flores</i> , 35 x 45 cm., 1920. (Colección particular)	142
Ricardo Manzanet Millán. <i>Flores</i> , 64 x 80 cm., 1930. (Colección particular)	142
Ricardo Manzanet Millán. <i>Tormenta</i> (marina), 64 x 80 cm., 1885. (Colección particular)	143
Ricardo Manzanet Millán. <i>Anochecer en la costa</i> (marina), 90 x 50 cm., 1890. (Colección particular)	143
Ricardo Manzanet Millán. <i>Paisaje valenciano</i> , 64 x 80 cm., 1900. (Colección particular)	144
Un recorrido por la memoria oculta de Salvador Soria:	
<i>El pintor Salvador Soria</i>	150
<i>Arrêtez-vous</i> , 1947, O/t, 172 x 117 cm	151
<i>La alquitranadora</i> , 1958, limaduras de hierro, alquitrán, arena y madera, 139,4 x 101 cm	152
<i>Máquina para el espíritu AL-3pg</i> , 1972, acero lacado y cola, 34,5 x 38 x 38 cm	152
<i>Máquina para el espíritu AL-3pv</i> , 1976, acero lacado y cola, 62 x 43 x 41 cm	154
<i>El pintor Salvador Soria ante una de sus obras</i>	157
La pintura de paisaje de Francisco Sebastián:	
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Desnudo académico</i> . 1947. Lápiz sobre papel. 30 x 20 cm. Colección del artista (Foto: Juan García Rosell)	162
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Mi hijo Paco</i> . 1970. Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm. Colección del artista (Foto: Juan García Rosell)	162
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Macizo de flores</i> . 1974. Acrílico sobre lienzo. 100 x 114 cm. Colección particular (Foto: Juan García Rosell)	163
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Malvarrosa</i> . 1978. Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm. Colección del artista (Foto: Juan García Rosell)	163
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Inundación</i> . 1981. Óleo sobre lienzo. 84 x 72 cm. Colección del artista (Foto: Juan García Rosell)	164
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Albufera</i> . 1982. Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm. Colección particular (Foto: Juan García Rosell)	164
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Lanzarote</i> . 1989. Óleo sobre tabla. 33 x 41 cm. Fondos del IVAM (Foto: Juan García Rosell)	165
FRANCISCO SEBASTIAN. <i>Lanzarote</i> . 1990. Óleo sobre lienzo. 100 x 103 cm. Colección privada (Foto: Juan García Rosell)	166

COMUNICACIONES:

El pintor Vicente Suárez Ordóñez: Estado de la cuestión y nuevas precisiones:	
Vicente Suárez Ordóñez. <i>Alegoría de América</i> . Diputación Provincial de Alicante	172
Vicente Suárez Ordóñez. <i>Alegoría de Asia</i> . Diputación Provincial de Alicante	173
Vicente Suárez Ordóñez. <i>Alegoría de África</i> . Diputación Provincial de Alicante	173
En torno al pintor José Mataix Monllor: «Santa Pola», una obra inédita:	
"Santa Pola", J. Mataix	178

Detalle de la dedicatoria "Al simpático amigo Dr. Castañer", J. Mataix	178
Un gran escultor valenciano del siglo XX: Vicente Navarro. Su obra a través de «La Esfera» (1914-1930):	
Vicente Navarro. La Aurora "La Esfera". Año II. Núm. 76. Madrid, 12 de junio de 1915.	183
Vicente Navarro. Estatua del Pintor Ignacio Pinazo. "La Esfera". Madrid, 14 de mayo de 1921.	185
Vicente Navarro. Retrato de Margarita Alcahalí. "La Esfera". Año X. Núm. 495. Madrid, 30 de junio de 1923.	186
Vicente Navarro. Busto de S. M. D. Alfonso XIII. "La Esfera". Año XIV. Núm. 690. Madrid, 26 de marzo de 1927.	187
Vicente Navarro. Maternidad. "La Esfera". Madrid, 17 de diciembre de 1927.	187
Vicente Navarro. Busto de Cervantes. "La Esfera". Madrid, 25 de octubre de 1930.	188

DISCURSOS ACADÉMICOS:

Perspectiva y función de la crítica de arte:

CLAUDE MONET: La emblemática exposición impresionista de 1974, rechazada por la crítica oficial, se realizó en un espacio alternativo al académico.	222
TRISTAN TZARA: Los escritos de los dadaístas sobre el arte se convirtieron en obra de arte. ...	223
FLUXUS: El desarrollo tecnológico favoreció la interrelación entre disciplinas.	224
MARCEL DUCHAMP: El objeto en sí mismo carece de sentido si el crítico no es capaz de explicar la circunstancia que lo produce y sus consecuencias en la Historia del Arte. ...	225
SANDRO CHIA: La Transvanguardia es un ejemplo característico de corriente artística surgida a la sombra del mercantilismo crítico.	227

"Joaquín Rodrigo, 1901-1999 el compositor español más universal del siglo XX":

SAGUNTO. Casa natalicia del maestro Joaquín Rodrigo	232
Joaquín Rodrigo, 1928. Alumno de Paul Dukas en París	233
Joaquín Rodrigo en Nueva York en 1958	235
El maestro Joaquín Rodrigo con S. M. la Reina Dña. Sofía en 1990	237
El maestro D. Joaquín Rodrigo	237

Memoria del Curso Académico 2001-2002

El profesor D. Jaime Siles recibiendo la acreditación de Académico Correspondiente. (Foto Paco Alcántara)	249
La profesora Dra. D. ^a Elisa García-Barragán en su discurso de ingreso en la Academia como Miembro Correspondiente. (Foto Paco Alcántara)	250
El Dr. D. Ramón Almazán, Intendente de la Orquesta de Valencia, en su disertación sobre la Opera "Maror". (Foto Paco Alcántara)	250
La concertista D. ^a Marisa Sedano en la audición musical ofrecida en el seno de la Academia el día 11 de diciembre de 2001. (Foto Paco Alcántara)	250
El Cuarteto de Cuerda Master III en el concierto celebrado el día 8 de enero de 2002. (Foto Paco Alcántara)	251
D. Miguel Álvarez Argudo en el recital de piano ofrecido el día 26 de febrero de 2002	251
Portada de diptico conmemorativo de los actos celebrados en la Academia con motivo del centenario del nacimiento del compositor D. Joaquín Rodrigo	251
El musicólogo D. Vicente Zarzo Pitarch recibiendo el diploma acreditativo de su condición de Académico Correspondiente. (Foto Paco Alcántara)	252
El Académico Correspondiente D. Julio García Casas en su discurso de ingreso en la Real Academia en acto celebrado el día 7 de mayo de 2002. (Foto Paco Alcántara)	252

D. Vicente Llorens Poy en su discurso de toma de posesión como Académico Correspondiente de la institución en sesión pública celebrada el día 4 de junio de 2002. (Foto Paco Alcántara)	252
El Académico Correspondiente D. José Pascual de Quinto y de los Ríos en conferencia ofrecida el 14 de mayo de 2002. (Foto Paco Alcántara)	252
III Premio de Pintura "Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", patrocinado por Ámbito Cultural "El Corte Inglés". Acto de la entrega del Primer Premio al artista D. Francisco Javier Soria Ortega por la obra titulada <i>Lugar único para una forma</i> , celebrado el 24 de abril de 2002.	256

In Memoriam

El pintor y académico D. Julio A. Fernández Argüelles en el acto de clausura del II Congreso de Reales Academias Españolas de Bellas Artes, celebrado en Valencia el día 6 de octubre de 2001. (Foto Paco Alcántara)	259
Julio A. Fernández Argüelles. "La madre", o/1, 100 x 103 cm.	259
El Dr. D. Ramón Rodríguez Culebras en la sesión del II Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, celebrado en Castellón en octubre de 2001. (Foto Paco Alcántara)	260

**CONSEJO DE REDACCIÓN DE
ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO**

(desde Marzo de 2003)

EXCMO. SR. D. JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI
PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA Y DIRECTOR DE LA REVISTA

ILMO. SR. D. ROMÁN DE LA CALLE DE LA CALLE
VICEPRESIDENTE

ILMO. SR. D. SALVADOR SEGUÍ PÉREZ
SECRETARIO GENERAL

ILMO. SR. D. MIGUEL ÁNGEL CATALÁ GORGUES
BIBLIOTECARIO

ILMO. SR. D. ANTONIO ALEGRE CREMADES
ACADÉMICO DE NÚMERO

ILMO. SR. D. MANUEL GALDUF VERDEGUER
ACADÉMICO DE NÚMERO

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 y 96 369 05 00.
Fax: 96 393 48 69.
<http://www.realacademiasancarlos.com>

ESTA PUBLICACIÓN SE EDITA CON LA COLABORACIÓN DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES:



AJUNTAMENT DE VALENCIA





REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
VALENCIA

ISBN 84-922839-9-8



9 788492 283996