



# rchivo de Arte Valenciano



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
VALENCIA

Año LXXXV

2004

Número único



# Archivo de Arte Valenciano



Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

VALENCIA

2004

*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.: 84-934040-1-2

DEPÓSITO LEGAL: V-2603-2005

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](mailto:imprensa@marimontanyana.com)

# ARTÍCULOS



# EL RETABLO VALENCIANO DE SANTA CRUZ DE MOYA

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

*Universidad de Castilla-La Mancha*

## RESUMEN

El retablo procedente del pueblo de Santa Cruz de Moya (Cuenca, palacio episcopal), es una de las realizaciones más notables de la pintura gótica valenciana de la fase internacional. Han pervivido diez pinturas de un conjunto desmembrado que en origen contuvo el doble de paneles. En pésimo estado de conservación hasta tiempos cercanos, su limpieza las ha puesto en valor. Las tablas comparten interrogantes de autor (¿Pere Nicolau?, ¿Gonçal Peris?) y cronología con un grupo estilístico que incluye los retablos turolenses de Sarrión y Albetosa. El artículo reconstruye la estructura original del retablo y analiza los problemas historiográficos en el contexto del arte de la época.

## ABSTRACT

*The altarpiece coming from the village of Santa Cruz de Moya (Cuenca, Episcopal Palace) is one of the most remarkable works in the Valencian Gothic painting of the international phase. The altarpiece consisted of twenty panels but ten only have survived. They were in terrible conservation state until near times but their recent cleaning has shown its authentic value. The panels share author's queries (Pere Nicolau?, Gonçal Peris?) and chronology with a stylistic group in the one that the altarpieces of Sarrión and Albetosa (Teruel) are included. The article reconstructs the original structure of the altarpiece and it analyzes the historical difficulties in the context of the art in that period.*

El retablo de los Gozos de María procedente del pueblo de Santa Cruz de Moya (Cuenca), es una de las realizaciones más notables de la pintura gótica valenciana de la fase internacional. Han pervivido diez pinturas de un conjunto que, deshecho muchos años atrás, duplicó en origen el número de paneles. En pésimo estado de conservación hasta hace escasas fechas, su reciente limpieza las ha puesto en valor, sacando a la luz la belleza que contienen<sup>1</sup>. (Una inmediata exposición de obras restauradas, a celebrar en la catedral de Cuenca, podrá certificarlo). La oportunidad es inmejorable para, además de difundir la buena nueva, efectuar una reflexión sobre los dilemas historiográficos que han generado dichas pinturas, poniéndolas en relación con el contexto del arte de la época. Y es que son varios los interrogantes (de autor y cronología) que continúan sin ser resueltos de modo categórico por los estudiosos, dentro del debate crítico sobre la pintura gótica valenciana del gótico internacional.

El retablo de los Gozos de María fue descubierto en 1977 en la Ermita del Espíritu Santo de Santa Cruz

de Moya, donde apareció descabalado, en un penoso estado de conservación y carente de buena parte de sus paneles y mazonería. Resulta difícil de creer que la pequeña y apartada ermita que lo almacenaba fuera su primer destino. Más verosímil se antoja la hipótesis de que procede de la propia iglesia parroquial. La advocación de ésta como Nuestra Señora de los Ángeles podría reforzar la idea de que adornó un día su altar mayor. Las pinturas conservadas<sup>2</sup> son: *Virgen entronizada con el Niño y ángeles* (143 x 104 cm. en su estado presente, ya que fue aserrada en la parte inferior con pérdida de una franja horizontal de unos 35 cm de alto), *Ángel de la Anunciación* (T. 39 x 28 cm.), *Natividad* (T. 62,5 x 72,5 cm.),

<sup>1</sup> Las tablas de Santa Cruz de Moya han sido restauradas en el período 1995-2003 por Guillermo Fernández García (panel central), Ángel Sevilla Panadero (predela) y Luis Priego Priego (calles laterales).

<sup>2</sup> La ilustraciones incluidas en este estudio son cortesía del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de Cuenca, de la Universidad de Castilla-La Mancha. (Fotos: Ángel Suárez y Juan Ignacio Domínguez).

*Presentación del Niño en el Templo* (T. 59 x 71 cm), *Resurrección* (T. 58,5 x 72,5 cm), *Ascensión* (T. 59 x 71 cm), *Pentecostés* (T. 58 x 72 cm; en el proceso restaurador, se ha optado por repintar una amplia sección rectangular en el ángulo inferior izquierdo, que había desaparecido completamente<sup>3</sup>), *Última Cena* (T. 49,5 x 33 cm), *Oración en el Huerto* (T. 49,5 x 33,5 cm) y *Prendimiento* (T. 49,5 x 33 cm; con pérdida de la capa pictórica en la mitad derecha, conservándose a la izquierda una franja vertical de unos 15 cm de ancha). Las tres últimas van contenidas en un mismo tablero, correspondiente a la predela. Tableros únicos engloban también, respectivamente, *Ángel de la Anunciación* y *Natividad*, *Presentación del Niño en el Templo* y *Ascensión*, y *Resurrección* y *Pentecostés*.

Las tablas de Santa Cruz de Moya fueron dadas a conocer por Miguel Ángel Catalá a finales de 1977, con algunas consideraciones sobre su contexto histórico y estilístico. Las adscribe lógicamente a la escuela valenciana, con fecha de principios del siglo XV. Sobre su autor, propone como posibilidad al antiguamente denominado Maestro valenciano de Burgo de Osma, discípulo de Pere Nicolau, sin descartar la intervención de este último. (Y recuerda la identificación efectuada por Heriard Dubreuil del Maestro de Burgo de Osma con Jaume Mateu). Alude asimismo a cuestiones de estructura e iconografía<sup>4</sup>. De entonces acá ha merecido la atención de diversos estudiosos, aunque no hayan coincidido en sus conclusiones.

El retablo de los Gozos de María resulta completamente exótico dentro del panorama histórico de la pintura conquense, atendiendo a los actuales límites de la diócesis y de la provincia. Pero la situación en el pasado era muy diferente, y explica el hecho con plena coherencia. Cuando el rey Jaime I estableció en 1239 los confines del reino de Valencia, independiente dentro de los que componían su Corona de Aragón (la ciudad de Valencia fue conquistada a los musulmanes el año anterior), uno de los límites quedaba establecido en el pueblo de Santa Cruz: "et ad Sanctam Crucem". Desde el punto de vista eclesiástico, perteneció primero a la diócesis de Segorbe-Albarracín, y luego a la de Segorbe (fueron desmembradas en la segunda mitad del siglo XVI); hasta el tercer cuarto del siglo XX en que pasó a la jurisdicción de la diócesis de Cuenca. Si la pertenencia a una escuela, la valenciana, no ofrece ninguna duda, sucede lo propio con la fase estilística

que acredita, el gótico internacional. Los problemas surgen al querer apellidar al artífice de la obra, con claras discrepancias entre los autores que se han ocupado del retablo.

Dejando a un lado otros matices, las corrientes básicas de interpretación son dos y contrapuestas. La primera de ellas, la más antigua, ubica el retablo en el obrador de Pere Nicolau (activo entre 1390 y 1408, en que falleció). Un documento fechado el 30 de agosto de 1404 vincula a este pintor con el retablo de Sarrión (Teruel), que ha servido a su vez de base para asignarle altares afines como los de Albentosa (Teruel), Santa Cruz de Moya y otros. Especialmente Saralegui en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, ya asoció a este pintor (bien en solitario o con colaboradores) un nutrido conjunto de obras: altar de Albentosa (ya atribuido por Tormo en 1925), retablo de la Virgen del Museo de Bilbao, pinturas de Burgo de Osma y otras. Nicolau sería el fundador de una importante escuela pictórica que, a través de sus discípulos, alcanzaría el promedio del siglo XV. Si el jefe del taller sería autor seguro de las composiciones (y de algún altar completo como el de Albentosa), los discípulos debieron de participar en la ejecución de parte de las otras obras citadas, que evidencian manos distintas<sup>5</sup>.

La otra tendencia historiográfica pospone la fecha de realización del retablo de Santa Cruz hasta la década de los veinte, insertándolo en una completa y valiente reordenación del gótico valenciano. Rechaza el documento de 1404 como asociable a Nicolau, cuando antes había servido a la crítica para adjudicar al maestro tanto aquél como distintas obras afines. Para José i Pitarch, aceptar la carta de pago introduciría problemas insolubles, dejando casi toda la primera mitad del siglo XV con escasas piezas. En su lugar, otorga todo el peso demostrativo a la correlación entre pinturas y cronología evolutiva que

<sup>3</sup> Una vez adoptada esta decisión, habría sido más preciso tomar como referencia la tabla hermana del retablo turolense de Sarrión, que es idéntica a la de Santa Cruz.

<sup>4</sup> CATALÁ GORGUES, M. A., "La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias". (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, leído el 20 de diciembre de 1977). *Archivo de Arte Valenciano*, 48 (1977), p. 126.

<sup>5</sup> HERIARD DUBREUIL, M., "Pintura: Gótico Internacional". En *Historia del Arte Valenciano 2. La Edad Media: el Gótico*. Valencia, 1988, pp. 196-202.

acreditan. Transfiere a Gonçal Peris la mayor parte de las piezas antes atribuidas a Nicolau, engrosado el catálogo con otras producciones como las del Maestro de Burgo de Osma. Peris habría sido el maestro que más encargos obtuvo en Valencia entre 1405 y 1451. Ello probaría su buen hacer en el oficio, así como su influencia en aprendices formados con él y en pintores más jóvenes con los que colaboró.

Por otra parte, Pitarch subraya cuestiones sin resolver como la posible formación del citado artista en la década de 1380, cuando la pintura valenciana privilegiaba la línea italo-gótica de los Serra, representada allí por Llorens Zaragoza; o la cronología documentada tan corta de Nicolau (1390-1408). El rechazo del documento de Sarrión se explicaría por las concordancias de este altar con otros retablos encuadrados en las cuatro primeras décadas del siglo XV. De tal manera, adjudica a Pere Nicolau todo el grupo de obras homologable con el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia; con lo que, a su juicio, quedarían equiparadas de manera lógica la biografía del artista y la cronología que por su estilo acreditan las obras.

El proceso histórico habría nacido en la última década del siglo XIV, cuando la pintura valenciana se incorpora al gótico internacional con la llegada de artistas foráneos: el florentino Gerardo Starnina (1395-1401) y el flamenco Marçal de Sas (1392-1410). La síntesis entre los dos maestros iniciadores la llevarían a cabo, en la raya del 1400, Pere Nicolau, Antoni Peris, Jaume Mateu, Gonçal Peris y Guerau Gener. Tras una primera etapa (c. 1404-1412) de muy directa relación con Marçal y después del retablo de Santa Marta y San Clemente (1412), Gonçal Peris se habría distanciado en buena medida de la herencia de Marçal, seleccionando la parte lírica con la que alcanzaría su mejor vena en lo de Bilbao, Albentosa, Burgo de Osma, *Verónica* del Museo de Valencia, retablo de Santa Bárbara de Puertomingalbo (Teruel), etc. En el copioso corpus pictórico se incluye, lógicamente, el retablo de Santa Cruz de Moya. Sería este un período muy amplio (c. 1412-1440), que Pitarch considera de las grandes obras, al que sucedería un tercero (c. 1440-154) receptor de nuevas influencias (por ejemplo flamencas)<sup>6</sup>.

Tan novedosa teoría, con la propia ubicación histórica del altar de Santa Cruz de Moya (que es lo que realmente aquí importa), ha sido rebatida des-

pués por Joan Aliaga. Este autor reivindica de nuevo la carta de pago de 1404 como probatoria de un trabajo conservado de Nicolau que, a su vez, demostraría su autoría sobre los otros retablos. Asegura que un conjunto de obras tan cuantioso y diverso estilísticamente como el que analiza Pitarch debe de corresponder a varios pintores, con caracteres evolutivos que no se podrían justificar por la trayectoria interna de un solo pintor. Además, el estilo del altar de Sarrión sería coincidente con la fecha misma del documento de 1404.

En lo que se refiere a la personalidad de Gonçal Peris, la desdobra en dos artistas homónimos diferentes discriminando las noticias de archivo. El primero sería Gonçal Peris a secas, al que vincula con datos desde 1362 (en que constaría ya en los archivos como "conseller" de Valencia) hasta 1423. El segundo sería Gonçal Peris de Sarriá (o "àlias Sarriá" según muchos documentos) con noticias desde 1380 en que, necesitado de tutor por su minoría de edad, es citado como hijo del difunto Joan Peres. Su ciclo vital proseguiría hasta 1451, en que falleció. Por lo que respecta al conjunto de las obras consideradas por Pitarch sólo de Peris, las segrega en bloques correspondientes a varios maestros. La aceptación de la carta de 1404 le lleva a retomar la hipótesis anterior a Pitarch, adjudicando a Pere Nicolau los altares de Bilbao, Sarrión (donde tal vez colaboró con él su sobrino y heredero Jaume Mateu), Albentosa y Santa Cruz de Moya. Las similitudes formales entre estos dos últimos retablos en detalles, temática y técnica pictórica, probarían según su criterio que obrador y artífice serían los mismos en ambos casos, como "una obra repetida hecha en el mismo momento para lugares distintos". Gonçal Sarriá, seguidor de Nicolau, sería el autor del retablo de Santa Bárbara originario del pueblo turolense de Puertomingalvo (Museo Nacional de Arte de Cataluña), retablo de San Martín (Museo de Bellas Artes de Valencia), etc. Según esta nueva hipótesis, el antes considerado prolífico Gonçal Peris queda reducido al altar de Santa Marta y San Clemente del mencionado museo valenciano y algunas tablas más. En cuanto a

<sup>6</sup> JOSÉ i PITARCH, A., *Pintura gòtica valenciana. El període internacional*. Tesis doctoral (Resumen). Universidad de Barcelona, 1982, pp. 22-31; y "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques". En E. LLOBREGAT y J. F. YVARS, *Història de l'art al país valencià 1*. Valencia, 1986, pp. 171-229.

otras obras significativas del grupo, como los fragmentos procedentes de El Burgo de Osma, pasarían al círculo de Gonçal Sarriá-Jaume Mateu<sup>7</sup>.

Originariamente, el retablo de los Gozos de María de Santa Cruz de Moya debía de mostrar la siguiente estructura: predela con nueve pinturas y cuerpo principal de tres calles con tres cuerpos en las laterales y dos en la del centro, a los que habría que sumar los remates respectivos. Debió de albergar, pues, veintiún temas de pincel, de los que diez se conservan. (Habría que considerar asimismo, entre lo desaparecido, la decoración de los desconocidos pero inevitables guardapolvos). Por estructura y proporciones, el retablo de Santa Cruz de Moya concordaría, dentro de los de su tiempo y ámbito estilístico, en mayor medida con el desaparecido de Albentosa que con el del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por citar algunos ejemplos significativos. Mientras que el panel central del retablo de Bilbao igualaba la altura de los dos primeros cuerpos de las calles laterales, en Albentosa y Santa Cruz de Moya los rebasaba claramente en elevación. Téngase en cuenta que la dimensión primitiva de la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*, antes de ser absurdamente aserrada, alcanzaría un alto aproximado de 180 cm, sobrepasando los 142 cm de los dos primeros cuerpos que la flanquean. (El desaguisado tal vez tuviera origen en el deseo de igualar la pieza principal con los dos primeros cuerpos de las calles laterales, en alguna recomposición del altar producida en fecha ignorada). De tal modo, el doselete que sin duda cubrió en tiempos pasados el tablero de la *Virgen entronizada con el Niño*, contactaría con el arranque de los pseudo-gabletes que coronan los encasamientos del tercer cuerpo de las calles laterales.

Se ha apuntado en algún momento que el banco pudo desplegar siete pinturas en total, pero ello solo sería posible si quedara estrictamente en la vertical del cuerpo del retablo, con los guardapolvos recordados y saledizos más arriba. Sin embargo, la contemplación de los otros altares del mismo tiempo y círculo que el de Santa Cruz de Moya evidencia que, en todos ellos, la predela sobresale para sustentar la base de los guardapolvos. En este caso, según nuestra hipótesis, la parte conservada correspondería a la calle del Evangelio, habiéndose perdido –con la media docena de temas de pincel que contenían– las otras dos secciones correspondientes a las calles



*Virgen entronizada con el Niño y ángeles.*  
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

central y de la Epístola. Sería bastante similar a los bancos de los retablos de Sarrión y Albentosa. Desenvolvería así una amplia secuencia iconográfica sobre la Pasión. A los tres episodios conservados habría que sumar los desaparecidos, seguramente dedicados a la Flagelación, Camino del Calvario, Santo Entierro y algún otro, con “Cristo Patiens” en el centro.

En lo que respecta al núcleo del retablo, la calle central solo conserva –y mutilado– el tablero de la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*. Echamos en falta en la parte superior un panel doble similar al de *Natividad-Ángel de la Anunciación*, aunque más grande por la mayor anchura de la calle central. Desde luego, el remate superior incluiría el obligado Calvario. En cuanto a la desconocida pintura que

<sup>7</sup> ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia, 1996, pp. 29-44 y 77-112.

debió de existir entre el Calvario y la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*, antes que en la Coronación de la Virgen (como en Sarrión) habría que pensar en su Dormición (como en Albentosa y Bilbao). Las calles laterales quedan perfectamente definidas en su composición y una de ellas, la del lado del Evangelio, se conserva completa desde la sección citada de la predela hasta el coronamiento con el *Ángel de la Anunciación*. La *Natividad* acompaña a este último, con lo que su ubicación ofrece pocas discusiones. Las dudas afectan si acaso a la colocación de los dobles paneles rectangulares. En los retablos de Sarrión y del Museo de Bilbao, los superpuestos *Resurrección* y *Pentecostés* ocupan la calle del Evangelio, pero nada obliga a pensar algo idéntico para Santa Cruz. Nuestra hipótesis contempla una lectura lógica de los Gozos de María de izquierda a derecha y de arriba abajo. La Anunciación aparece dividida –según costumbre italiana que subraya Heriard Dubreuil para Sarrión<sup>8</sup>– en los coronamientos de las dos calles laterales, el *Ángel* en la del Evangelio y la Virgen (en paradero ignorado) en la de la Epístola. Debajo del ángel anunciador se encuentra la *Natividad*, a la que correspondería en el otro lado la perdida Epifanía. La *Presentación del Niño en el Templo* del Evangelio concuerda en el mismo nivel con la *Resurrección* de la otra calle; y lo mismo sucede con la *Ascensión*, dispuesta simétricamente respecto del *Pentecostés* del lado de la Epístola. (Las espigas de los tableros confirman por cierto esta hipótesis).



*Presentación del Niño en el Templo y Ascensión.*  
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

Comprobadas las discrepancias entre las distintas corrientes críticas antes mencionadas, quedan patentes los problemas en el análisis del arte valenciano de la primera mitad del Cuatrocientos. Las divergencias no afectan a estudiosos separados por décadas en su actividad crítica, sino a autores que elaboran sus propuestas con escasos años de diferencia. Todo ello no hace sino subrayar la existencia de un rompecabezas historiográfico que no acaba de verse resuelto. Contemplado en conjunto, su clarificación no es lo que en este lugar debe preocuparnos, pero sí lo tocante al retablo de Santa Cruz de Moya. Por ello, plantharemos algunas reflexiones sobre el particular, dejando asimismo en el aire algunos interrogantes.

Estamos de acuerdo con José i Pitarch en que la carta de pago a Pere Nicolau del 30 de agosto de 1404, por el retablo de la iglesia de Santa María de Sarrión, resulta incómoda para la catalogación global

de la pintura de Valencia coetánea y posterior a dicha fecha. Sin embargo, aunque parezca paradójico, la carta no puede ser rechazada sin otros argumentos. Se trata de uno de los escasísimos contratos de autor que pueden ser relacionados con una obra conservada, en el contexto de la pintura valenciana de su tiempo, y ese hecho lo convierte en un referente histórico casi único. Los argumentos en positivo aportados para aceptar el documento resultan convincentes, aunque no conste la advocación del altar<sup>9</sup>. Pero, ¿puede derivarse de ello la adjudicación directa e inapelable a Nicolau tanto del retablo de Sarrión como de toda la serie homologable con este

<sup>8</sup> HERIARD DUBREUIL, M., *op. cit.* p. 122.

<sup>9</sup> Véase el estado de la cuestión en ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, pp. 76-77.

altar? Aquí es donde encajaría la explicación a la paradoja antes observada. El liderazgo de un taller no siempre implicaba que el maestro ejecutara ineludiblemente en persona y en solitario todos los contratos firmados. Los mismos historiadores que defienden la validez del documento de 1404 y la autoría de Nicolau sobre Sarrión, introducen la presencia de algún colaborador. Heriard Dubreuil considera que Nicolau debió de pintar completo el retablo de Albentosa, pero en los restantes intervenirían asimismo varios colaboradores, porque afloran distintas manos en la ejecución; refiriéndose en concreto al altar de Sarrión, opina que la "composición del retablo debió partir del propio Nicolau, pero en su ejecución pudieron intervenir otras manos<sup>10</sup>. Se ha llegado a pensar incluso en Jaume Mateu, sobrino y heredero de aquél, que trabajó en el taller de su tío hasta el fallecimiento de éste<sup>11</sup>.

Los pueblos de Sarrión y Albentosa se encuentran muy próximos entre sí (9 kilómetros), en el límite de la provincia de Teruel con la de Castellón, en la carretera (o en la proximidad de la misma) que une la capital turolense con Segorbe. Santa Cruz de Moya tampoco se encuentra excesivamente alejada en el plano, a unos 60 kilómetros de Albentosa saltando el conjunto montañoso de Javalambre. Con las estrechas afinidades verificables entre ellos, los retablos realizados para las tres localidades componen un todo estilístico y geográfico, una suerte de grupo próximo a la Sierra de Javalambre. Para el análisis subsiguiente, hay que recordar que del retablo de Albentosa, destruido por completo durante la Guerra Civil, y de alguna tabla del de Sarrión, únicamente se conservan viejas fotografías en blanco y negro. Dicho queda a su vez lo mucho que falta del retablo de los Gozos de María de Santa Cruz de Moya objeto de este artículo, aunque sin fotografías que guarden la menor pista de lo perdido.

Según los paneles que han llegado hasta nosotros, el retablo del pueblo conquense comparte con los altares de Sarrión y Albentosa al tiempo los siguientes asuntos iconográficos: *Natividad*, *Resurrección*, *Ascensión*, *Pentecostés* y *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*. Los cuatro primeros temas son idénticos en los tres retablos, tanto en lo que se refiere a los esquemas compositivos, como a la traza, las fisonomías de los personajes y los más nimios detalles. La coloración, por el contrario, no es coincidente. La *Presentación del Niño en el templo*, que no iba

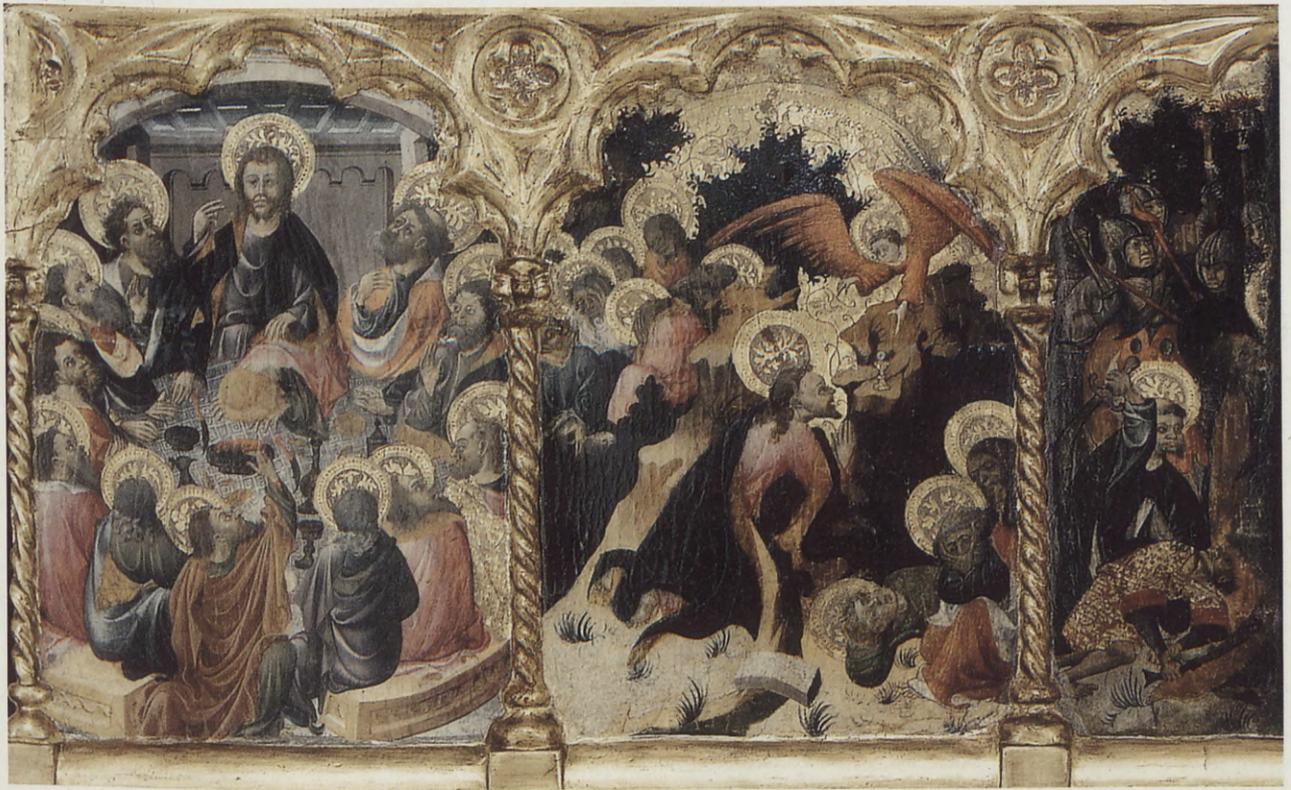


*Resurrección y Pentecostés.*  
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

incluida en Sarrión, es similar en Santa Cruz y Albentosa. También vincula específicamente el *Ángel de la Anunciación* a estos dos conjuntos (porque el de Sarrión ofrece un diseño divergente); el único matiz es que las alas aparecen frontales en Albentosa, mientras que en Santa Cruz se ven en perspectiva. La *Virgen entronizada con el Niño y ángeles* resume muy bien todos los problemas citados. Recoge con suficiente fidelidad un modelo muy reproducido en el grupo estilístico al que pertenece: Sarrión, Albentosa y Santa Cruz; al que habría que sumar otras producciones homologables como la de El Burgo de Osma (París, Museo del Louvre).

<sup>10</sup> HERIARD DUBREUIL, M., *op. cit.*, pp. 200 (pie de foto) y 202.

<sup>11</sup> ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, p. 117.



Última Cena, Oración en el Huerto y Prendimiento.  
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

Reiteramos nuestro convencimiento de que la carta de pago a Pere Nicolau de 1404 alude al retablo de Sarrión, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Siendo esto así, parecería que el camino más fácil para nosotros, y también el más lógico, debería ser el de aceptar la autoría del artista tanto sobre este retablo como sobre las otras obras afines. El silogismo resulta a primera vista irrefutable: si la premisa mayor asegura que Nicolau tenía contratado un retablo para Sarrión en esa fecha, y la menor confirma la existencia de un retablo de la época procedente de esa localidad turolense, la conclusión debería caer por su propio peso. Sin embargo, perviven interrogantes en el aire que no pueden ser ignorados. Mientras no queden resueltos, nos obligan a exponerlos y a permanecer por el momento en el campo poco confortable de la duda.

Pitarch tiene razón al decir que la autoría plena de Nicolau sobre Sarrión obliga a comprimir cronológicamente todo el grupo que, para sintetizar, hemos denominado del Javalambre, en los escasos años que van de 1404 a 1408. Resulta una

carambola histórica llamativa que, en una época en que las obras atribuibles a un mismo pintor se espacian debido a las pérdidas a lo largo de muchos años, conservemos (físicamente o con material fotográfico) tres grandes conjuntos realizados a la vez o de modo consecutivo.

Los especialistas en la pintura valenciana del siglo XV relacionan inevitablemente con este grupo otro altar de los Gozos de María, el que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La obra se fecha habitualmente hacia 1400. Nos sorprende que, en tan corto lapso de cuatro años, este altar muestre tantas divergencias en composiciones, traza y presentación de los personajes con el retablo de Sarrión y, por ende, con el grupo entero del Javalambre. La *Anunciación* por ejemplo, aparece incluida en un solo tablero, y no seccionada en dos tablas distintas, a las que separa la calle central, como en los otros retablos. La *Natividad* es completamente distinta al modelo de Santa Cruz en número y disposición de los personajes. Lo mismo ocurre con la *Resurrección*, una de las composiciones más características del grupo, que



Ángel de Anunciación y Natividad.  
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

exceptuando los tópicos Resucitado y sepulcro en posición frontal, propone en el altar de Bilbao una serie de soldados completamente distintos a los de Sarrión, Albentosa y Santa Cruz de Moya, que a su vez son idénticos entre sí. Y repetiríamos la existencia de variantes de fondo en la *Ascensión* y en el *Pentecostés*.

Si en todos los casos –incluido Bilbao– pensáramos en Pere Nicolau como su autor, extrañaría que un pintor tan proclive a reproducir con absoluta fidelidad las mismas composiciones y tipos humanos en Sarrión, Albentosa y Santa Cruz de Moya, no hubiera hecho lo mismo respecto del antecedente bilbaíno. (Sobre el que existe completa unanimidad en considerarlo inmediatamente anterior a los otros). Es éste uno de los enigmas que deberán ser aclarados. Bien al contrario, Nicolau habría olvidado por

entero sus creaciones anteriores para reemplazarlas completamente cuatro años después en Sarrión; y, una vez sustituidas, las habría calcado sin fatiga en otros retablos durante los años sucesivos.

Se constatan importantes pintores con documentos pero sin obras, escaso número de obras documentadas ante buena porción de anónimas, y una intrincada red de vínculos estilísticos apreciables entre todas ellas. (¿Qué papel, por ejemplo, desempeña en este oscuro escenario crítico un pintor como Jaume Mateu, nada menos que sobrino y heredero de Nicolau?<sup>12</sup>). Ante este panorama, ¿cómo determinar el exacto pincel de Pere Nicolau, si los estudiosos le hace compartir su única producción “segura” –el retablo de Sarrión– con al menos otra mano? Añadamos a esto la “diferencia de espíritu” que, con frecuencia, se ha percibido entre los altares supuestamente armónicos en su factura y consonantes con el estilo de Nicolau<sup>13</sup>.

Por otra parte, cabe dudar de que los tres retablos del grupo del Javalambre se ejecutaran en el mismo momento –como en una cadena de montaje– para lugares distintos. Nos convence más el efecto dominó tan perceptible en siglos pasados, cuando una obra de éxito entre sus contemporáneos originaba otros encargos al mismo taller con la cláusula de máxima semejanza respecto a aquella. El altar de Sarrión pudo encargarse primero y luego seguirle, en años posteriores, los de Albentosa y Santa Cruz de Moya. En todas las épocas, los obradores artísticos han acumulado amplios repertorios de plantillas compositivas y modelos figurativos luego reproducidos en distintos momentos y contratos.

La diferenciación estilístico-cronológica ofrece tenaz resistencia. Por ejemplo, cuando se subraya en la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles* procedente de El Burgo de Osma una paleta fiel al cromatismo preciosista del gótico internacional, con “tonalidades reforzadas y menos matizadas” que en el grupo

<sup>12</sup> A Mateu se le ha llegado a considerar uno de los dos pintores más importantes de la primera mitad del siglo XV valenciano (JOSÉ I PITARCH, A., *Pintura gótica...*, op. cit., p. 31).

<sup>13</sup> Por citar un ejemplo, Gudiol acepta la autoría de Nicolau sobre Sarrión, pero percibe en el retablo de Albentosa “una diferencia de espíritu que no logramos definir con exactitud”. (GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica*. Madrid, 1955, p. 149).

Sarrión-Albentosa-Santa Cruz<sup>14</sup>. Sin embargo, la tabla homónima de Santa Cruz de Moya ofrece esos caracteres con la misma intensidad –si no mayor– que en la citada tabla del Museo del Louvre; con la que, por cierto, guarda mayores similitudes que con la versión perdida del retablo de Sarrión.

Esta tabla de El Burgo de Osma reproduce bien los problemas. Por mencionar sólo a algunos estudiosos que han estudiado la obra, ha sido atribuida al Maestro de Burgo de Osma (que recogería el modelo de Nicolau en Sarrión-Albentosa-Santa Cruz)<sup>15</sup>, a Gonçal Peris<sup>16</sup> y al círculo de Gonçal Sarriá-Jaume Mateu. En este último caso, la fluctuación entre nombres como Mateu, Sarriá o un anónimo seguidor de alguno de ellos<sup>17</sup>, resulta bien demostrativo de la encrucijada historiográfica. Los que sí nos parecen evidentes son los vínculos estilísticos del retablo de Santa Cruz de Moya con el grupo de pinturas que unas veces se ha adscrito a Gonçal Sarriá<sup>18</sup> y otras a Gonçal Peris<sup>19</sup>: retablo de santa Bárbara de Puertomingalbo, *San Miguel* de Edimburgo, *Verónica y Anunciación* del Museo de Valencia, tablas procedentes de El Burgo de Osma y otras obras. El dibujo nervioso y especialmente marcado, así como las

expresiones tan vivaces, acreditan a un maestro con fuerte personalidad dentro del gótico valenciano.

Con todas estas incógnitas, y al igual que sucede con el conjunto de la pintura valenciana de la época, el altar de los Gozos de María de Santa Cruz de Moya continúa siendo un problema abierto. Esperemos que, en el futuro, nuevos datos permitan aclarar sin dudas la personalidad del verdadero autor de este retablo, fuese Nicolau (lo que por ahora dudamos) o cualquier otro. En cualquier caso, la limpieza de las tablas conservadas servirá de eficaz referente comparativo, y el esplendente estado actual estimulará, sin duda, el interés de los especialistas en pintura del gótico internacional.

---

<sup>14</sup> HERIARD DUBREUIL, M., "Pintura: Gótico Internacional...", *op. cit.*, p. 212.

<sup>15</sup> HERIARD DUBREUIL, M., *ibidem*.

<sup>16</sup> JOSÉ i PITARCH, A., "Les arts plàstiques...", *op. cit.*, p. 194.

<sup>17</sup> ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, p. 111.

<sup>18</sup> ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, pp. 100-112.

<sup>19</sup> JOSÉ i PITARCH, A., *op. cit.*, p. 229.



# UNA SAGRADA FAMILIA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE ROCAFORT ATRIBUIBLE AL PINTOR MIGUEL DE PRADO

VÍCTOR MARCO GARCÍA\*  
*Museo de Bellas Artes de Valencia*

## RESUMEN

Entre las escasas pinturas que se han conservado procedentes del antiguo convento de agustinos calzados de Rocafort, destaca por su antigüedad y calidad de ejecución esta tabla representando a la *Sagrada Familia*. Tradicionalmente atribuida al pintor Vicente Macip, una revisión profunda de la obra la revelará como obra indiscutible de Miguel de Prado, pintor activo en Valencia en el primer tercio del siglo XVI.

## ABSTRACT

*Among the scanty paintings that have remained proceeding from the former convent of agustinos Rocafort's footwears, this table stands out for his antiquity and quality of execution representing to the Holy Family. Traditionally attributed to the painter Vicente Macip, a deep review of the work will reveal it as Miguel de Prado works, active painter in Valencia in the first third of the XVIth century.*

Localizada actualmente en la capilla del Santísimo Cristo de la Providencia de la iglesia de San Sebastián Mártir de Rocafort, supone uno de los testimonios artísticos más importantes de los que se han conservado del antiguo convento de agustinos calzados, asentados en esta población desde 1434. La escasa documentación existente sobre este cenobio no permite, de momento, obtener ningún dato sobre el emplazamiento original de la obra en aquel recinto, aunque atendiendo a su estilo, propio de la pintura valenciana del primer tercio del siglo XVI, resultaría lógico pensar que formara parte de alguno de los altares de las diferentes capillas de la iglesia, cuya construcción coincide cronológicamente con la de la pieza que nos ocupa.

En ella, se representa idílicamente la Sagrada Familia: la Virgen, sedente, con el Niño en su regazo, y San José, a los que en esta ocasión, se les ha sumado San Juan Bautista, niño. Sobre ellos observamos un cortejo de ángeles en diferentes actitudes: dos de cuerpo entero, amenizando la sacra reunión

con instrumentos musicales (con sacabuche el de la derecha y flauta y lira de cuerda frotada el de la izquierda), otro par que se limita a simplemente contemplar la escena, y un último encargado de sostener la corona sobre la cabeza de la Virgen. En un segundo plano es visible un paisaje montañoso con vegetación, en el que se aprecia una ciudad de perfil amurallado con diversos torreones y algunos puentes entre los que discurre un río.

## AUTORÍA

En cuanto a la autoría de la obra, la propuesta que ha tenido mejor aceptación en los últimos años ha sido la planteada por Aguilera Cerni<sup>1</sup> quien, en

\* Becario de Investigación de la Consellería de Cultura, Educación y Deporte de la Generalitat Valenciana.

<sup>1</sup> AGUILERA CERNI, Vicente: "Noticia de una nueva obra de Vicente Macip", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1957, pp. 45-47.

su estudio de 1957, la atribuyó al pintor Vicente Macip, basándose fundamentalmente en el estrecho parentesco de la figura de San José con las principales del *Bautismo de Cristo* de Joan de Joanes, tabla conservada en la Catedral de Valencia y que, hasta fecha relativamente reciente, venía siendo considerada como obra del viejo Macip. La reciente revisión de las figuras de Vicente Macip y Joan de Joanes realizada por Benito Doménech<sup>2</sup> en sendas exposiciones dedicadas a ambos artistas, y un mejor conocimiento de los que trabajaron en Valencia en las primeras décadas del siglo XVI, demuestran el equívoco de Aguilera Cerni en su atribución.

Las características formales de la tabla de Rocafort coinciden plenamente con un importante conjunto de obras que hoy en día se atribuyen al pintor Miguel de Prado, conocido por su colaboración junto a Miguel Esteve en la decoración de los lunetos de la antigua capilla de los Jurados de Valencia, labor que fue llevada a cabo entre 1518 y 1519 por ambos artífices según consta en el contrato publicado por Tramoyeres en 1919.<sup>3</sup> En este conjunto del que actualmente se conserva parte de un apostolado, se reconocen fácilmente dos manos: una (San Pablo, San Juan y Santos Bartolomé y Felipe) de tipos mejor resueltos, formas delicadas, rostros marcadamente ovals y suaves modelados, que debieron ser realizados por Esteve, maestro pintor desde 1510, y otra (San Andrés, San Pedro y Santiago el Mayor) de estilo menos creativo y severo, caracterizado por presentar unos perfiles muy marcados, que debió de ser la de Prado. La comparación de estos fragmentos conservados de la *Capella dels Jurats* con el *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes de Valencia, permitió a Carles Soler identificar este artista con el desconocido Maestro del Grifo, propuesta que sigue siendo aceptada por la crítica hasta la fecha.

En torno al retablo vicentino, se han puesto en relación una abundante nómina de obras, algunas de ellas conservadas también en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Leandro de Saralegui incluye en su producción dos tablas, cuyos temas son *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*, procedentes del convento de San Agustín de Valencia<sup>4</sup>. Catalá Gorgues ya las identifica como de Miguel del Prado, relacionándolas con un *Calvario* conservado también en el mismo museo, e indicando la posibilidad de que fuera del mismo autor y pudiera haber

formado parte de un mismo retablo descabalado<sup>5</sup>. La misma opinión es aceptada, aunque con algunas reservas, por Samper Embiz, quien localiza un *Santiago Apóstol* en el Museo Lázaro Galdiano, semejante en dimensiones, estilo y técnica a la pareja de santos agustinos<sup>6</sup>.

Otras obras importantes que es necesario destacar en la producción de Prado son un *Jesús entre los doctores* y una *Epifanía* en la iglesia de Santo Tomás - durante algún tiempo atribuidas a Yáñez- y dos tablas que representan el *Tránsito de la Virgen*: una actualmente desaparecida, que se encontraba en la iglesia de Villar del Arzobispo, y otra que todavía se conserva hoy en la colección Lassala. Por último, destacar una tabla en la colección Serra de Alzaga que representa a los santos médicos *San Cosme y San Damián*, incluida recientemente en el corpus de obras de este artista por Benito Doménech<sup>7</sup>.

El conjunto es lo suficientemente importante como para permitir definir con bastante exactitud el estilo de Miguel de Prado. Sus obras comparten una idéntica paleta cromática y muestran un estilo severo, de líneas muy marcadas, en unas composiciones en las que conviven las nuevas formas renacentistas de los Hernandos con modelos de la tradición medieval. Resulta muy particular la manera de resolver las carnaciones y los rostros, muy deudora del arte de Fernando de Llanos, ya que sus personajes presentan, en la mayoría de ocasiones, unos rasgos fisonómicos sumamente individualizados. También resulta peculiar su forma de realizar las manos, con

<sup>2</sup> Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando y GALDÓN GARCÍA, José Luis: "Bautismo de Cristo", *Vicente Macip (h. 1475- 1550)*, catálogo de exposición, Valencia, 1997. Y BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de exposición, Valencia, 2000.

<sup>3</sup> TRAMOYERES BLASCO, Luis: "La capilla de los jurados de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1919, pp. 73-100.

<sup>4</sup> SARALEGUI, Leandro de: "Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1944, pp. 34-37.

<sup>5</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: "Miguel de Prado", *El Món dels Osona*, catálogo de exposición, Valencia, 1994, pp. 204-207.

<sup>6</sup> SAMPER EMBIZ, Vicente: "Un Santiago Apóstol del Maestro del Grifo en el Museo Lázaro Galdiano, *Goya. Revista de Arte*, nº 265-266, Madrid, 1998, pp. 274-276.

<sup>7</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Santos Cosme y Damián", *La Luz de las Imágenes*, catálogo de exposición, vol. II, Valencia, 1999, p. 440.

unas falanges considerablemente alargadas, y una ejecución de los pliegues de los ropajes definidos acertadamente por Benito como de "textura acolchada" que, de nuevo, ponen de manifiesto la fuerte influencia del arte de Llanos.

La *Sagrada Familia* de la iglesia parroquial de Rocafort reúne toda esta serie de rasgos estilísticos, por lo que a partir de ahora deberá de considerarse sin vacilación como obra suya, constituyendo uno de los trabajos más hermosos y representativos dentro de su producción. Si se establece una comparación entre esta obra y el *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes, tal afirmación se verá de nuevo reforzada, pues en ambas obras se puede apreciar el empleo de unos mismos modelos. El rostro del segundo ángel del margen izquierdo de la tabla de Rocafort es prácticamente idéntico al que sostiene el cuerpo del *Cristo Muerto sostenido por ángeles*,



MIGUEL DE PRADO. *Sagrada Familia*.  
Óleo sobre tabla. 97,5 x 66 cm. Rocafort.  
Iglesia parroquial de San Sebastián Mártiri.

situado en la parte central de su predela. Ambos están representados en la misma posición y muestran idénticos rasgos faciales y peinado. Los rostros infantiles del Niño y del Bautista son hermanables a los de la pareja de cabezas de serafines alados que flanquean a Dios Padre en el guardapolvo superior del retablo vicentino. Las figuras principales de ambas piezas, San Vicente Ferrer y la Virgen con el Niño, son resaltadas en ambos casos sobre un fondo dorado que las destaca del resto y las dota de un halo de divinidad.

## FUENTES FORMALES

Lo primero que reclama la atención en la obra es el naturalismo de cierta ascendencia leonardesca, que tuvo que ser asimilada por Miguel del Prado a través de la figura de los *Hernandos*. Para la representación de la Virgen con el Niño, Miguel de Prado debió de inspirarse en el del *Descanso en la huída a Egipto*, realizado por Fernando de Llanos en las puertas del retablo mayor de la Catedral<sup>8</sup>. Este modelo, a su vez, recuerda a la *Virgen de los Husos* de Leonardo, obra actualmente desaparecida, pero conocida a través de las diversas copias que de ella se hicieron. La posición del Niño Jesús es más fiel a este modelo que la de la Virgen, apareciendo representado con una pierna encogida y otra colgando, e inclinándose hacia un lado, mientras lo sujeta su Madre con el brazo izquierdo. Resulta curioso el hecho de que los *Hernandos*, en las numerosas interpretaciones que de este modelo realizaron, cubran siempre en mayor o menor grado la desnudez del Niño, mientras que Miguel de Prado lo representa totalmente desnudo, demostrando una mayor fidelidad al modelo de Leonardo.

De igual modo, se hace irresistible establecer una comparación entre la Virgen de Rocafort con la realizada por Fernando Yáñez para la iglesia de San Nicolás, en la tabla que representa a *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. El modelo de Prado muestra una gran dependencia del de Yáñez, sobre todo en la mirada y facciones del rostro: un peinado similar, frente despejada, tabique nasal pronunciadamente recto, boca prieta y unos ojos entreabiertos de mirada

<sup>8</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos: Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de exposición, Valencia, 1998, pp. 78 y 144-147.



MIGUEL DE PRADO. *Retablo de San Vicente Ferrer*.  
Valencia. Museo de Bellas Artes.



MIGUEL DE PRADO. *San Pedro*. Detalle  
Valencia. Museo de la Ciudad.

pensativa y nostálgica. La ejecución de las manos y la delicada forma en que sujeta las rosas recuerdan muy de cerca a la Virgen de Prado que, curiosamente, porta otra rosa en su mano derecha. Parece, pues, que el pintor realizara una síntesis entre los modelos marianos realizados por los Hernandos para la Catedral y la iglesia de San Nicolás.

También parece haberse inspirado Prado en otros modelos de los Hernandos para realizar los ángeles del cortejo celeste de la parte superior de la composición. Portan la típica indumentaria cortesana de los primeros años del siglo XVI y, tanto en aspectos como el diseño, la composición, el tratamiento de los plegados y el acuchillado de las mangas son muy deudores de los realizados por Fernando Yánez en algunas de sus obras. Sirvan como ejemplo el grupo de ángeles centrales del *Juicio Final* de la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca, los dibujos de *Niños músicos* conservados en el Museo del Louvre o las *Deidades* del órgano de la Catedral de Valencia, obras del entallador Jaume Vicent, cuyos diseños fueron realizados por Yánez.

La figura de San José se distancia del lenguaje formal de los Hernandos y delata un manejo de diferentes fuentes en la misma obra por parte del pintor. Miguel de Prado toma como modelo para la realización de esta figura el de Cristo del *Descenso de Cristo al Limbo*, obra del pintor Sebastiano del Piombo que, actualmente, se conserva en el Museo del Prado. Se puede observar en las imágenes como las facciones del rostro de Cristo y el santo comparten unos mismos rasgos fisonómicos: La posición y volúmenes de cabeza y cuello son idénticos, al igual que el peinado y la forma en que caen los mechones de cabello. También Prado tomará del Cristo de Piombo la mirada baja de ojos entornados, copiando la misma disposición de cejas y párpados. El tabique nasal se muestra en ambas obras recto y pronunciado, y la boca ligeramente entreabierta. De igual modo, es prácticamente idéntica la forma de modelar los plegados de los ropajes, y la ejecución de la mano y el brazo izquierdo. Resulta curioso el poder comprobar, como Miguel de Prado, copió exactamente la mano incompleta del Redentor, tal y como la debió conocer, sin los añadidos de las dos bandas



FERNANDO LLANOS. *Descanso en la huida a Egipto*. Detalle  
Valencia. Catedral, Retablo Mayor.

laterales que actualmente presenta la tabla piombesca. Estos debieron ser añadidos en fecha posterior para agrandar su formato, y en la actualidad ofrecen una visión de la mano completa.

La visión sesgada de la mano, su desplazamiento hacia el lateral derecho de la composición y, definitiva, la modernidad de la figura de San José, fue sin duda lo que llevó a Martínez Aloy a pensar en que el santo fuera un repinte realizado en época posterior: "Pocas antigüedades pueden admirarse; quizá sea la de mayor estima una tabla de la Virgen, en cuya composición se ha introducido por moderno pintor la imagen de San José, que constituye con las otras figuras un grupo interesante y a la vez insólito, de la Sagrada Familia".<sup>9</sup> Del mismo modo, recordemos que este "moderno San José", sería el que determinaría que Aguilera Cerni adjudicara la paternidad de la tabla

de Rocafort al pintor Vicente Macip, puesto que para la realización del *Bautismo de Cristo* de la Catedral de Valencia, su autor, Joan de Joanes, se inspira en los rasgos faciales del Cristo de Piombo del *Descenso al Limbo*, para elaborar los rostros de Jesús y el Bautista.

La obra que hemos referido de Piombo llegó a la ciudad de Valencia en el año 1521 entre las pertenencias de don Jerónimo Vich, embajador en Roma entre 1516 y 1519. A su regreso de Italia, trajo, entre otras cosas, el gran patio de mármol de Carrara junto con las pinturas de Sebastiano del Piombo del *Nazareno ayudado por el Cirineo* y el retablo-tríptico que en el centro tenía la *Lamentación ante Cristo muerto* y, a los lados, las escenas del *Descenso de Cristo al Limbo* y la *Aparición de Cristo a los Apóstoles*. El empleo por parte de Prado de los modelos formales de Piombo es de suma importancia, pues sitúa la ejecución de la tabla de Rocafort en una fecha siempre posterior al año 1521 y anterior a 1537, año en que el pintor ya se cita como muerto<sup>10</sup>.

Este testimonio viene a corroborar de nuevo la teoría planteada por Benito Doménech de que el más temprano testimonio de la proyección de los modelos de Piombo en Valencia lo proporciona Miguel del Prado<sup>11</sup>. La influencia en la obra del pintor valenciano de los "piombos" de la casa Vich, ya había quedado manifiesta en otras obras de su producción, como por ejemplo el ya referido *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes.

## ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

No resulta extraño en la pintura del renacimiento el hecho de poder contemplar en un ambiente idílico y agradable a la Sagrada Familia con San Juan Bautista, niño. Sin embargo, por sorprendente que parezca, no hay que pasar por alto que las representaciones del tema de la Sagrada Familia no fueron

<sup>9</sup> MARTÍNEZ ALOY, José: *Geografía General del Reino de Valencia* (dirigida por F. Carreres Candi), Provincia de Valencia, Tom. I, Barcelona, 1920-1927, p. 1013.

<sup>10</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Miguel de Prado. Retablo de San Vicente Ferrer", *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra Selecta*, Valencia, 2003, p. 94.

<sup>11</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Sebastiano del Piombo y España*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1995, pp. 56-72.



SEBASTIANO DEL PIOMBO. *Descenso de Cristo al Limbo*.  
Detalle. Madrid, Museo del Prado.



MIGUEL DE PRADO. *Sagrada Familia*. Detalle.

frecuentes a lo largo de la Edad Media, pues al no haberse basado en los Evangelios Canónicos, corrían el riesgo de haber sido mal vistas por algunos miembros de la Iglesia más estricta<sup>12</sup>.

En los siglos XV y XVI los personajes que generalmente se mostraban junto a la Virgen y el Niño eran Santa Isabel y el pequeño San Juan Bautista. San José no siempre aparecía representado en estas reuniones familiares, a las que con frecuencia gustaban también de acudir los ángeles u otros santos. No es este el caso, puesto que en la obra que nos ocupa aparece representado el santo patriarca. Su presencia tiene más importancia de la que parece, y se presenta casi en un primer plano dispuesto a ocupar el cargo de importancia del que tanto tiempo estuvo relegado: el de esposo de María y padre del Redentor. Porta la vara, su atributo característico, y es presentado en esta ocasión como un hombre joven de cabellos oscuros, rompiendo de esta forma

con la tradición medieval, que gustaba de representarlo bajo el aspecto de un anciano de cabello blanco.

La obra de Prado conservada en Rocafort constituye un ejemplo temprano de esta nueva sensibilidad josefina. Baste como ejemplo ilustrativo de ello, establecer una comparación entre ésta y una *Sagrada Familia* realizada por Miguel Esteve, que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>13</sup>. Aunque entre ellas no debe de haber una gran diferencia temporal, Esteve, que desarrolló su producción al igual

<sup>12</sup> MÂLE, Emile: *El barroco, el arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 281-282.

<sup>13</sup> Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º inv. 86. Óleo sobre tabla. Dimensiones: 91,5 x 68,5 cm. La obra procede del Convento de Santo Domingo de Valencia y pasó al museo con la Desamortización. Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Miguel Esteve. Sagrada Familia" en *Cinco siglos de pintura valenciana*, catálogo de exposición, Valencia, 1997, pp. 40-41.



MIGUEL ESTEVE. *Sagrada Familia*. Valencia. Museo de Bellas Artes

que Prado en la Valencia del primer tercio del siglo XVI, nos ofrece una visión completamente distinta del santo: como un anciano y ocupado en sus labores de carpintero, disminuye su importancia, relegándolo a un segundo plano de la composición y dejando en un primer plano a la Virgen con el Niño en compañía de Santa Isabel y San Juan Bautista niño.

Tras esta nueva sensibilidad tuvo que estar la *Suma de los dones de San José*, obra escrita por el dominico Isolanus, impresa en Pavía en 1522, que supuso un aumento generalizado de la devoción al santo patriarca, y no tardó en difundirse por todo el catolicismo, empeñada en mostrar al santo como una criatura angélica dotada de todas las perfecciones. Ésta parecía estar escrita para seducir a las órdenes monásticas, pues se encargaba de destacar entre sus principales virtudes, las de pobreza, castidad y obediencia, convirtiéndolo de este modo en el modelo natural del religioso. De esta forma, fueron los conventos los primeros en exaltar y fomentar su culto<sup>14</sup>.

En cuanto al culto josefino del convento de agustinos de San Sebastián Mártir de Rocafort, tampoco debe pasarse por alto la presencia de Fray Jacobo Pérez, Obispo Cristopolitano, que ocupó el cargo de provincial de la Corona de Aragón en 1455. Personalidad culta y distinguida, el padre general de la Orden de San Agustín le nombró el 15 de marzo de 1485 prior del convento de Rocafort. Entre sus numerosas virtudes, destacaban las de ser devotísimo de la Virgen y de San José, fomentando su culto enormemente en aquellos lugares por los que pasaba, como atestiguan sus principales biógrafos<sup>15</sup>.

Sin embargo, a pesar del interés que supone esta imagen "renovada" de San José en una fecha considerablemente temprana, seguirá ocupando un segundo lugar, dejando la importancia a los verdaderos protagonistas, que son María, como madre de Dios y reina de los cielos, y Jesús, como redentor y salvador del mundo. La Virgen aparece ocupando el espacio central de la obra y mostrando al Salvador en su regazo como si de un trono viviente se tratase, recordando en cierta medida el icono de la *Theotokos*. Los ángeles en el cielo le sujetan la corona, encargándose estos de reforzar la importancia de María como soberana celeste.

Aunque el tema representado en la obra pueda parecernos una simple representación familiar en un momento de la infancia de Cristo, se encuentra en ella un significado velado de especial importancia. La clave para entenderlo está en la flor que porta la Virgen en su mano derecha: una rosa roja. La naturaleza de las flores ha provocado que sean consideradas desde antiguo como símbolos de vida y de regeneración por su época de floración, que coincide con el resurgir de la Naturaleza en primavera, y también de perfección y de pureza espiritual por su belleza. Evidentemente los primeros pueden relacionarse más fácilmente con Jesús, siendo los últimos más acordes con María, pero el verdadero significado que parece querer transmitir es la idea de que "Cristo es la flor y ornato del mundo", tal y como afirmaban Orígenes, Beda, San Agustín y otros Padres de la Iglesia.

<sup>14</sup> MÂLE, Emile: *op. cit.* p. 283.

<sup>15</sup> JORDAN, Jaime: *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de san Agustín*, tomo I, Valencia, 1712, pp. 240-241.

Si nos centramos más concretamente en la especie de la flor, el tipo iconográfico de la “Virgen de la Rosa”, en el que vemos a María portando una rosa en su mano, está basado en un pasaje de San Bernardo de Claraual, quien destacó por su ardiente propagación de la devoción a la Virgen: “*Quid dicemus de te, o praeclara mater Inter. milieres? Si solem te dixerimus, splendidior es. Si rosam, floridior es*”.<sup>16</sup> La Virgen no es siempre la que aparece portando la flor, puesto que, aunque en menor número, también existen representaciones en las que Jesús es el portador.

Las rosas de pétalos rojos han sido consideradas generalmente como símbolos de la Pasión del Señor. Para San Alberto Magno, la rosa roja simboliza el dolor de María en la Pasión de su Hijo: “*Ipsa [Maria] vero non suo sanguine, sed sanguine Filii rubricata; et ideo quasi rosa: quantum enim Filius passus est corporaliter, tantum ipsa compassa est Filio, quando fides in omnibus defecerat praeter ipsa*”.<sup>17</sup> San Ambrosio ve en ella el símbolo de la sangre de Cristo: “*Carpis rosam, haec est Dominichi corporis sanguinem*”.<sup>18</sup>

Si atendemos a todos estos conceptos, daremos con el verdadero significado de la obra y vemos de forma inmediata cómo la forma en que el pintor representa a los componentes de la Sagrada Familia no ha sido escogida de forma arbitraria y todo encaja perfectamente en una fácil lectura: María con el Redentor en brazos dirige su mirada a la rosa que porta en la diestra, y medita totalmente abstraída sobre la futura Pasión del Hijo de Dios que, con su muerte libraré al hombre del pecado. Se trata del

tema de la “*Compassio Mariae*”, en el que conviven la alegría y encanto de un momento familiar de la infancia de Cristo, con la preocupación interior de la Virgen por la inevitable misión redentora de su Hijo. Un ejemplo ilustrativo de ello son las palabras que María revelara a Santa Brígida: “*Los dolores de Jesús eran mis dolores, porque su corazón era mi corazón*”.<sup>19</sup>

San Juan Bautista, niño, aparece representado en el ángulo inferior izquierdo con sus atributos característicos que, son la piel de camello y el bastón, y su presencia viene a reforzar todo este discurso. El Bautista, con su mirada, requiere la atención del espectador estableciendo con éste un diálogo y reafirmando de nuevo el verdadero trasfondo de la composición por medio de dos vías: la icónica, con la representación del Cordero de Dios, y la escrita, con la filacteria del “*ECCE H[OMO] [AG]NUS DEI*”. La inscripción se encarga de sintetizar el significado de la obra, mostrándonos al Hijo de Dios en su naturaleza humana como el Cordero sobre el cual pesa una amenaza, y que, finalmente, será inmolado en la cruz.

<sup>16</sup> SAN BERNARDO DE CLARAVAL: *Tractatus ad laudem Gloriosae V. Matris*, MIGNE, PL, 182. 1147 C-1148 A.

<sup>17</sup> SAN ALBERTO MAGNO: *Mariale de Laudibus*, Opera Omnia, vol. 36, p. 669, n. 33.

<sup>18</sup> SAN AMBROSIO: *Psalmun CXVIII Expositio*, MIGNE, PL, 15.1.1390.

<sup>19</sup> SANTA BRÍGIDA DE SUECIA: *Celestiales revelaciones de Santa Brigida, princesa de Suecia*, Madrid, 1901, p. 489.

# ELS FRESCOS DE LA CASA SANTONJA PALAU DELS MARAU UN TEMPLE MAÇÓ DEL SEGLE XIX EN L'OLLERIA (VALÈNCIA)

JOSEP-VICENT VIDAL I VIDAL<sup>1</sup>

Llicenciat en Ciències de la Informació  
CEU San Pablo - Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

La conocida popularmente como Casa Santonja de l'Ollería, edificio que también podemos considerar como Palacio de los Marau, posee en su interior unas interesantes pinturas murales que decoran la caja de escalera y el salón principal, ofreciendo un aspecto insólito en cuanto a su significado en lo que respecta a la decoración de palacios y casonas solariegas ochocentistas.

El autor, en el estudio que presenta, pone dichas pinturas en relación con el movimiento liberal y masónico de la época (primer tercio del siglo XIX), llegando a la conclusión de que quizás el espacio que habilita el salón principal se trate de un templo masón.

## ABSTRACT

The well-known one popularly like Santonja House of l'Ollería, building which also we can consider like Palace of the Marau, has in its interior interesting paintings murals that decorate the walls of the stairs and the main hall, offering an unusual aspect as far as their meaning with regard to the decoration of palaces and family houses of the eight hundred.

The author, in the study that presents, puts these paintings in relation to the liberal and "masónico" movement of the time (first third of century XIX), reaching the conclusion that perhaps the space of the main hall is a temple masón.

*"¡Sentenciado estoy a muerte!*

*Yo me río*

*no me abandone la suerte,  
y al mismo que me condena,  
colgaré de alguna antena,  
quizá; en su propio navío  
[...]*

*Que es mi barco mi tesoro,  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar"*

*"Canción del Pirata",*

**José de Espronceda** (1808-1842)

Membre de la *Confederación de Comuneros*

saló principal i unes altres estances de l'edifici? ¿I quina és la raó de la seua existència? ¿I què tenen a veure amb els propietaris de l'edifici? Aquestes són les preguntes bàsiques que ens fan suscitar l'interès i la curiositat per una manifestació cultural insòlita que hi ha al municipi de l'Ollería, al País Valencià.

De primer, hem de dir que aquesta singular manifestació cultural són unes pintures al fresc realitzades en una casa de caràcter senyorial, situada al carrer del Ravalet núm. 11 de la població olleriana i que, actualment, és de propietat municipal<sup>2</sup> després de la seua adquisició el 1997 amb el

## INTRODUCCIÓN

¿Què signifiquen les pintures que hi ha a la Casa Santonja // Palau dels Marau? ¿Què s'amaga darrere d'eixes figures que adornen el sostre de l'escala, el

<sup>1</sup> La primera edició d'aquest text ha estat publicada en edició virtual a <http://www.rutadelvidre.com> on es mostren actualment en fotografies tots els frescos de la Casa Santonja // Palau dels Marau.

<sup>2</sup> *La casa Santonja de l'Ollería (Valencia) Estudio histórico. Propuesta de intervención y adecuación y memoria valorada previos a su restauración para su adaptación como sede de la Fundación del Museo del Vidrio de la Comunidad Valenciana y Centro de Estudios Internacionales del Vidrio.* Estudi inèdit. Any 2000.

propòsit de construir el Museu Valencià del Vidre. Tot i això, fins ara no s'ha realitzat cap actuació important de restauració i l'edifici comença a patir greus efectes de deteriorament.

Per la composició arquitectònica l'edifici es pot considerar com a palau de l'època atesa la seua grandària, i que la van ocupar senyors amb títol nobiliari, títol d'*hidalgúia* atorgat el 1818 (al llindar de l'entrada figura l'escut nobiliari de la família en relleu de pedra). L'estructura es cataloga dins de les construccions de cases senyoriales de final del s. XVIII. Uns palaus i cases senyoriales que tenien també una profusa decoració amb la intenció de mostrar la riquesa dels seus propietaris. Així, és molt semblant pel que fa a la planta i composició de la façana a la casa de la Baronia o a la casa del Marqués de Montemira d'Ontinyent<sup>3</sup>, per citar uns edificis senyoriales propers i de la mateixa època. Per tant, l'edifici es construiria o reconstuiria al final del s. XVIII o principi del XIX; diem reconstuiria perquè el terratrèmol del 1748 que fa afectar la zona va enderrocar algunes construccions properes de la població. A més la família propietària de l'immoble, els Marau, habitaven a l'Olleria, segons la informació de què disposem, des de final del s. XVII tot i que no sabem on<sup>4</sup>. Per tant, l'edifici tal com el coneguem, amb la seua esplendor, serviria per acollir el matrimoni d'Estanislao Marau Bru i Dolores Leiva dels quals parlarem més endavant i als quals pertany l'escut nobiliari de l'entrada<sup>5</sup>.

En total l'immoble ocupa una extensió de aproximada de 2.000 m<sup>2</sup> de planta i més de 1.200 m<sup>2</sup> de construcció dividits en distintes estances i tres altures; planta baixa, primera planta o principal i andana superior. El pas dels anys ha provocat que les distintes habitacions hagen sofert canvis importants en l'estructura. Com a exemple, a la primera planta, on estaven les estances principals dels senyors, als anys 60 del s. XX es van construir dos pisos de lloguer a cada lateral de l'edifici<sup>6</sup>. Tot i aquesta reestructuració, és una sort que no afectara al saló central i al sostre de l'escala que s'han mantingut pràcticament intactes durant dos-cents anys.

Tant el sostre de l'escala, un sostre fals, per cert, com el saló principal són singulars perquè està totalment decorat en pintura al fresc. És a dir, aplicada directament sobre la paret amb una tècnica perfecta que no permet marge d'error. Aquestes



FOTO 1.- Escala d'accés al pis superior on s'aprecia l'arc de guix que impedeix que des d'eixa posició es pugua veure la pintura del sostre de l'escala.

pintures, per les seues característiques van estar realitzades a principi del s. XIX i s'emmarcarien dins de l'estil neoclàssic de l'època. Per la composició sembla que no fóra un sol autor qui realitzara tota l'obra pictòrica. És possible que almenys hi intervingueren dues mans. Açò, òbviament es tracta d'un interpretació a simple vista per l'esquematzació de les figures en uns casos i, la perfecció en els detalls en uns altres. A hores d'ara desconeguem qui va ser l'autor o quins van ser els autors de la magnífica i desconcertant composició pictòrica.

Pel que fa a la interpretació d'aquestes pintures, objecte de la nostra investigació, trobem en principi

<sup>3</sup> PEREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, F. *Palacios y Casas Nobles de la Provincia de Valencia* Federico Doménech SA. Valencia, 1999.

<sup>4</sup> VIDAL VIDAL, JOSEP-VICENT. "Casa Santoja // Palau dels Marau (II)". En *Llibre de Festes de l'Olleria* 2001. Ajuntament de l'Olleria. Pàgs. 115-117.

<sup>5</sup> La importància de la família dels Marau a l'Olleria i als pobles del voltant es pot estudiar a. RAMÍREZ ALEDÓN, G. *Llauradors i Vidriers. Població, economia, govern local i religiositat a l'Olleria del segle XIX* Col·lectiu l'Olla. L'Olleria, 1999. Aprofite per agrair-li a aquest incansable historiador, Germà Ramírez tota la col·laboració i la informació prestada que ha sigut de màxim aprofitament per a la present investigació.

<sup>6</sup> També sabem que existeix la cuina original feta de taulells de ceràmica que va ser traspasada a una altra casa en una altra població. Es pot veure la imatge a GUEROLA I BLAY, Vicent. *La pintura ceràmica a Carcaixent: estudi, classificació i catàleg raonat: plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. València. Universitat Politècnica de València. Carcaixent. Ajuntament, 2002.



FOTO 2.- Imatge de final del s. XIX de l'exterior de l'edifici on es veu tot el conjunt i on en primer pla a la dreta estaven les construccions destinades a les bodegues.



FOTO 3.- Imatge de final del s. XIX on apareix Carlota Escobar envoltada de coloms al peu de l'escala, on s'aprecien en detall les rajoles de ceràmica de l'escala, hui en dia desapareguts. Es curiosa aquesta foto perquè en el sentir popular ha quedat la frase "És millor ser colom en la Casa Santonja que llaurador".

que no es tracta de figures religioses, sants, verges, etc., malgrat que alguns elements tenen característiques semblants (figures femenines, àngels, etc.). Podria ser, ja que moltes cases senyoriales contenen pintures i escultures de caire religiós, amb la intenció que serviren de protecció de l'edifici i dels seus propietaris. A més, durant els segles XVII i XVIII,

època de la contrareforma i del barroc, els senyors invocaven l'adoració i eren els protectors dels ordes religiosos<sup>7</sup>.

A pesar de la seua semblança, tampoc es tracta de figures mitològiques gregues i/o romanes que es van reprendre a l'Art Neoclàssic de final del segle XVIII i principi del XIX<sup>8</sup> exportades des de França amb l'afany revolucionari i imperialista encapçalat per Napoleó. I que a les nostres terres va tindre un episodi destacat amb la Guerra de la Independència o Guerra del Francès. I, a més, tot i que mantenen una relació més pròxima, tampoc són esgrafiats vegetals decoratius típics a molts palaus ni la



FOTO 4.- Detall dels personatges que figuren al sòcol del saló principal. Aquest ens recorda a Napoleó.

<sup>7</sup> Un exemple clar i proper el trobem al Palau Ducal de Gandia, es pot veure a PEREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, F. Op. Cit.

<sup>8</sup> A palaus de l'època com els del compte de Cervelló, el marquès de Dos Aigües de València existeixen pintures murals d'aquest estil. Es pot veure a PEREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, F. *Palacios y Casa Nobles de la ciudad de Valencia* Federico Doménech, SA. Valencia, 1997.

combinació d'aquests amb escenes marines que trobem a distintes decoracions de palaus de l'època<sup>9</sup>.

Descartades aquestes tres possibilitats, podríem dir que els frescos fan referència a les arts liberals, que iniciant-se en la tradició educativa de l'edat mitjana arriben a l'etapa de la Il·lustració on s'exalten i al mateix temps es pretén anar més enllà. Però, les arts liberals són set (Aritmètica, Astrologia, Dialèctica, Geometria, Gramàtica, Retòrica i Música) i les figures humanes del saló principal de la casa en són dotze i l'única que coincideix és la Música. Tanmateix, existeix un gravat del s. XVIII de les arts liberals molt significatiu i semblant a les figures de les pintures murals de la Casa Santonja // Palau dels Marau<sup>10</sup>.

No obstant, aquest fenomen, la Il·lustració pot ser clau per entendre el significat de la simbologia dels frescos. Els avanços en el coneixement de les matèries durant els segles XVII i XVIII, va possibilitar que a final d'aquest darrer segle es publicara l'obra més important a l'època: *L'Enciclopedia* de Diderot i D'Alembert. Aquesta obra pretenia abastar tots els coneixements existents en eixa època i donar-los un sentit científic. Sens dubte era l'obra que tot estudiós havia de llegir, a pesar que no estava acceptada des del punt de vista eclesiàstic perquè desmuntava les teories de la Fe. I a més, contenia un sentit polític de reformes dels estats, qüestió que per als senyors de l'Antic Règim tampoc els era beneficiós.

Tot plegat, al s. XVIII, triomfen les revolucions anomenades liberal-burgeses. A Anglaterra, a Holanda, als Estats Units d'Amèrica i a França. Aquestes revolucions estaven patrocinades per una classe nova en la societat integrada per comerciants, nous terratinents i gent de professions liberals, formada a les universitats, amb poder econòmic però no polític que exigia reformes per al seu desenvolupament atés que la majoria de regnes començaven a tindre una decadència prou notable i, fins i tot, arribaven a situacions de fallida econòmica.

Donat que aquesta classe burgesa té les portes tancades en el sistema polític i social i no pot participar directament, busca formes de participació, reunió i decisió política. I amb això, naix un moviment que arriba als nostres dies i que se'n diu Maçoneria o Francmaçoneria<sup>11</sup> (que vol dir maçoneria lliure). És tracta d'unes associacions de persones que tenen

el seu origen a Anglaterra a principi del segle XVIII<sup>12</sup> i que arrepleguen l'hermetisme dels gremis dels antics constructors de catedrals (maçó en francès significa obrer) i al qual volen donar-li un caire místico-religiós, social i polític (en l'estudi de la maçoneria és el pas de la maçoneria operativa a la maçoneria especulativa<sup>13</sup>). En principi, la maçoneria es presenta com a defensora de la dignitat humana i de la fraternitat; i l'objectiu d'aquesta és el perfeccionament moral i cultural dels seus membres a través de la filantropia, l'educació i l'humanisme<sup>14</sup>. Podem dir que és una nova forma de coneixement pseudo-religiós, totalment pagà i distint a les tradicionals creences deistes.

La maçoneria, per tant, s'organitza en societats secretes, amagades de la llum pública. I per això mateix, contenen rituals i simbologia pròpia perquè entre ells es reconenguen (ja passava amb els gremis d'obrers i altres oficis, que passaven els coneixements d'uns als altres mitjançant rituals i jurant lleialtat a l'ofici i que tenien una escala de valors i una jerarquia). Ja hem dit que són principalment burgesos, gent amb diners, que forma aquestes associacions tot i que en alguns moments també hi formen part eclesiàstics i algun noble que reconeix la nova ideologia i aspira al canvi.

No cal dir que des de les instàncies de poder més reaccionari o conservador han estat perseguides

<sup>9</sup> Són significatius en aquest cas els frescos de la Casa del Marqués de Montemira a Ontinyent, la Casa de la Marquesa de Montortal a Carcaixent, la Casa dels Borja a Cullera o el mateix Palau del Marqués d'Albaida a Albaida. I també la Casa del Baró de Santa Bàrbara a Ontinyent, on no són tan abundants, però on hi ha una pintura certament semblant al conjunt de frescos de la Casa Santonja // Palau dels Marau i que podria ser del mateix autor. Es poden veure a PEREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, F. *Palacios y Casas Nobles de la Provincia de Valencia*.

<sup>10</sup> *Les Arts Liberals encapçalades per la Geometria* en Antologia. <http://www.geocities.com/gloyam/s13antol.html>. Consultat el 15-12-2004.

<sup>11</sup> TUOVIA (TEDDY) GOLDSTEIN PM. *La Francmasoneria. Preguntas y respuestas*. Edició Virtual 1998. en <http://www.geocities.com/fmasoneria/pr.html>. Consultat el 15-12-2004.

<sup>12</sup> TÀXIL, LEO *La España Masónica por D. Gabriel Jogand-Pagés. Leo Tàxil según documentos oficiales justificativos que obran en poder del autor* Imprenta y librería de la Inmaculada Concepción. Barcelona 1888. Reproduït per Servicio de Reproducción de Libros. Librerías París-Valencia. Copia Facsimil. Valencia, 1993.

<sup>13</sup> TUOVIA (TEDDY) GOLDSTEIN PM. Op. Cit.

<sup>14</sup> CRUSELLES, J. M. "Masonería" en *Diccionario Histórico de la Comunidad Valenciana*. AAVV. Manuel Cerdá (director) Editorial Prensa Valenciana. Valencia, 1992. Volum II. Pàg. 514.

aquestes associacions. I que en moments revolucionaris i progressistes els seus dirigents han abastat el poder polític, com és el cas del general Riego del 1820 al 1823 (època del Trienni Liberal) o en l'etapa de les dues repúbliques per posar exemples espanyols<sup>15</sup>. A més cal considerar la seua importància en diferents països, no només Anglaterra on la maçoneria està totalment reconeguda i el Monarca anglès és el cap de l'organització, sinó també a Sud-amèrica i més especialment als Estats Units d'Amèrica, baluard important de la maçoneria als s. XVIII, XIX i XX<sup>16</sup>.

Amb açò, podríem plantejar una línia d'interpretació de la simbologia dels frescos de la Casa Santonja // Palau dels Marau des del punt de vista liberal-maçònic. Fem, doncs, un recorregut per les distintes pintures per intentar esbrinar si podrien contindre aquesta ideologia maçònica i/o liberal-revolucionària.

## PINTURA DEL SOSTRE DE L'ESCALA

La primera de les pintures que trobem a la casa, amb interès d'estudi<sup>17</sup>, és la que hi ha al sostre de l'escala que dona accés a les estances de la primera planta. Hem de pensar que el visitant si no accedeix al pis superior, on estarien les habitacions, no pot veure aquesta pintura, ja que un arc de guix sobreposat impedeix la vista des de baix.

El fresc té pintats als cantons, dins d'una balconada que dona profunditat a la composició, els quatre escuts heràldics del matrimoni Marau Bru – Leiva López. Aquest matrimoni es casa el 1813. Estanislao Marau Bru és un militar del cos d'artilleria que ha estat a les places de Gibraltar i Màlaga, d'on és natural la seua dona. I que aconsegueix el càrrec militar de tinent coronel<sup>18</sup>. Fins ara no se sap que ells tinguen un títol nobiliari atorgat directament. Si no és ella qui va aportar el títol a la família, ja que damunt de l'escut del cognom Leiva apareix el cap d'un lleó (també reproduït en l'escut de pedra del llindar d'entrada a la casa) No obstant això, el germà Antonio Marau Bru rep, arran de les seues accions militars en la Guerra contra els francesos, el títol d'*Hidalguía* el 1818<sup>19</sup>. Els Marau són els propietaris de l'edifici fins a final del segle XIX quan és traspassat a Julio Santonja Ansaldo que és qui li dona el nom popular a la casa<sup>20</sup>.



FOTO 5.– Figura central de la pintura del sostre de l'escala. Tot i estar deteriorada, pel pas del temps, s'aprecia la flama damunt del cap que té aquesta al·legoria de la benaurança.

<sup>15</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, ISABEL. "La masonería como organización liberal" en *La Revolución Liberal. Congreso sobre La Revolución Liberal española en su diversidad peninsular (e insular) y americana*. Madrid, Abril de 1999. Colección: Anejos de la Revista Trienio, Ilustración y Liberalismo. Alberto Gil Novales (ed.) Madrid, 2001. Pàgs. 279 - 294.

<sup>16</sup> JACQ, CHRISTIAN. *La masonería. Historia e iniciación*. Ediciones Martínez Roca. Madrid, 2004.

<sup>17</sup> A altres estances de la casa també es pot entreveure com l'edifici estaria totalment decorat amb frescos. Però, a les habitacions que s'han usat com a habitatge, aquestes pintures murals han estat emblanquinades o tapades amb papers. Això no obstant, a la planta baixa, existeix un fresc xicotet d'estil més modernista que retrata un matrimoni en un port marítim. Aquest sembla ser el conegut com el Malecón, al Port de l'Havana; atés que el matrimoni entre Gerònima Marau Leiva i Indalecio González del Valle van residir a Cuba durant una temporada. Archivo General Militar de Segovia. Sección 1ª. Legajo G-3127. Folio 10.

<sup>18</sup> Archivo General Militar de Segovia. Sección 1ª. Legajo M-512. Folios 5.

<sup>19</sup> Arxiu del Regne de València. Secció Real Acuerdo. *Libro del Real Acuerdo del año 1818*. Libro 113. Pàgs. 613-618.

<sup>20</sup> VIDAL VIDAL, JOSEP-VICENT. *Op Cit*.

Aquesta pintura del sostre de l'escala conté al mig una figura ja de per sí interessant, és tracta d'una figura femenina amb una palma en una mà, una corona de llorer a l'altra i una flama damunt del cap. I, tot i que està damunt d'un núvol, no té res a veure amb les tradicionals verges catòliques representatives de l'Assumpció. Com a al·legoria utilitzada des de ben antic simbolitzaria la benaurança<sup>21</sup> (la "dicha" en castellà) També podria tractar-se d'una dona llibertària a l'estil dels quadres de Delacroix i a l'estil de l'estàtua de la Llibertat dels Estats Units d'Amèrica (a París n'existeix una altra totalment igual), o de la Biblioteca Pública Arús de Barcelona<sup>22</sup>, que al mateix temps són derivacions directes de les *Niké* gregues (una figura d'aquestes és l'escultura coneguda com la *Victòria de Samotràcia*. La maçoneria conté un caràcter místic que busca els seus orígens i símbols en les tradicions més antigues<sup>23</sup>) Aquestes figures signifiquen a final del s. XVIII i principi del s. XIX el triomf de la revolució liberal. Per dates més o menys coincideix, la primera Constitució espanyola, conseqüència del primer intent revolucionari liberal espanyol, "la Pepa" s'aprova el 1812 a Cadis; i la pintura ha de ser coetània.

A més, existeixen tres elements més, interessants: un àngel amb una banderola que posava "Honor al mérito" (diem posava perquè a causa del deteriorament de l'immoble aquesta part s'ha enderrocat. Tot i això, conservem una fotografia feta fa uns set anys on encara es veu aquesta part), i que està justament al cap de la figura femenina anterior. El mèrit és un aspecte molt interessant entre els liberals atès que el seu plantejament d'escala social no es basa en el naixement en una classe noble sinó en el desenvolupament a través del mèrits personals. També en els exèrcits els mèrits atorguen els graus militars. Evidentment hi ha un enalment molt considerable del mèrit.

També hi ha un altre àngel amb un gos en el collar del qual posa "Lealtad", i té a les mans una L amb la mateixa tipografia i disposició que les L de l'escut de la Ciutat de València. Obviament significa la lleialtat a la pàtria, i alhora, també a la ideologia. Des del punt de vista maçònic podria significar la inicial de Lògia. És també un element reproduït en altres quadres de l'època<sup>24</sup>.

Finalment, hi ha una au, possiblement una grua, també amb una banderola que posa "Vigilancia".

Està situada molt a prop de l'escut dels Marau. Possiblement, si hi ha un jurament de lleialtat a la pàtria ha d'haver una vigilància de l'estat de les coses. A més, es tracta d'un militar garant de l'Estat. A principi del segle XIX no hi havia cossos públics de vigilància, com ara la policia, etc., i l'exèrcit era el principal observador de la situació. És a dir, l'exèrcit i altres cossos militar que es van crear, com ara la *Milicia Nacional*, tenen una participació directa en la política; fet evident a tot el segle XIX en què pren part en tots els moviments i decisions polítiques (els generals Riego, Espartero, Nàrvaez, O'Donell, etc., per tots coneguts, van estar al capdavant del govern espanyol). La grua és una au simbòlica, té la propietat que vigila, quan les altres dormen, i sap parlar, segons les tradicions esotèriques<sup>25</sup>.

Aquesta pintura, que aparentment només mostraria els escuts de la família, és un anticipi del que vindrà a continuació amb les pintures del saló i que ja mostra eixa ideologia liberal d'una forma un tant dissimulada. El significat, sens dubte, és el triomf de la nova ideologia i és el triomf del mèrit personal; d'un personatge fill de funcionaris (de Francisco Marau, advocat dels Reials Consells i Alcalde Major a Bunyol, a Albaida i a l'Olleria<sup>26</sup>) que posseeix un càrrec militar important i, alhora, una riquesa econòmica personal que li permet retirar-se de la carrera militar i dedicar-se a altres negocis. Com ara al conreu de la vinya i a la producció de vi, tot i que encara no està demostrat.

No obstant això, a la coneguda com a Casa Marau, al camí de l'Olleria a Guadasséquies, hi ha una pintura mural en una de les estances que hi posa "Bodega Marau. 1880". I també una part important del

<sup>21</sup> BATTISTINI, MATILDE. *Símbolos y Alegorías*. Col·lecció: Los diccionarios del Arte. Ed. Electa. Barcelona, 2003.

<sup>22</sup> Es pot veure a [www.bpa.es](http://www.bpa.es) Aquesta Biblioteca pública va ser fundada pel mestre maçó Rosend Arús el 1895. I és coneguda pel seu fons al voltant de la maçoneria. A més Arús, va ser coautor del *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*.

<sup>23</sup> *Op. Cit.* JACQ, CHRISTIAN.

<sup>24</sup> *Carlos IV creando almirante a Godoy*, de Francisco Llácer (1781-1857) en la Real Academia de San Carlos de València i *Valencia declara la guerra a Napoleón* (1810), de Vicente Castelló Amat (1787-1860). Palau dels Comtes de Cervelló de València.

<sup>25</sup> SHEPHERD, ROWENA Y RUPERT. *1.000 símbolos. Lo que significan las formas en el arte y el mito*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002. Pàg. 198.

<sup>26</sup> Arxiu del Regne de València. Secció Real Acuerdo. *Libro del Real Acuerdo del año 1818*. Libro 113. Pàgs. 613-618.

paviment ceràmic de la casa, un paviment dels s. XVIII i XIX d'alt valor amb taulells de Manises i Portugal, mostra parres de vinya entrelaçades. El Marau és un burgés adinerat, però, tot i això, no abandona la ideologia liberal que li ha fet guanyar un reconeixement social, i per descomptat, un mèrit personal<sup>27</sup>. És més, els seus fills i nebots continuaran amb la tasca de la defensa de la ideologia liberal<sup>28</sup>.

## PINTURES DEL SALÓ PRINCIPAL

Aquest saló està situat al primer pis, just en mig de tota l'edificació i s'accedeix directament des de l'escala, tot i això existeixen tres portes més per les quals es podia accedir i que comunicaven totes les habitacions de la planta. A primera vista el que més destaca del saló principal de la casa és la decoració al detall de tota l'estança i, principalment, el color verd que hi predomina. Aquest color és el color del liberalisme segons la tradició d'aquesta ideologia. Es tracta d'un color neutre, no és ni el roig ni el blau,



FOTO 6.- Figura de la Justícia al saló principal.

esquerres, dretes<sup>29</sup>. I, a més, popularment és el color de l'esperança. Els elements pintats, per la seua banda, estan disposats de la manera següent:

És necessari comentar-los un per un per veure que ens aporten.

## FIGURES HUMANES

En total hi ha dotze figures humanes, semblants a les cariàtides gregues, en una disposició rectangular al voltant del saló. Totes aquestes estan pintades a grandària natural i col·locades damunt d'una columna, la qual cosa els dóna unes dimensions considerables. Hi ha onze figures femenines i una masculina. Són les següents, ja que dalt de cada figura estan els noms corresponents: Música, Poesia, Arquitectura, Pintura, Prudència, Justícia, Astronomia, Religió, Mèrit, Unió, Pau i Guerra. El número dotze ja de per sí és significatiu són dotze els mesos de l'any, els dotze signes del zodíac i dotze eren els apòstols. Com també, segons alguns ritus, per a formar una Lògia maçònica dotze és el número mínim de components que hi ha d'haver<sup>30</sup>.

## MÚSICA

És tracta, com hem dit en la introducció, d'una de les arts liberals, l'única de les tradicionals set arts que està representada al saló. La música és la mesura del temps i apel·la a l'harmonia. En el seu afany d'entendre el funcionament del món i de l'univers per a la maçoneria la música és una manera científica de mesura. També pot ser de concentració personal i d'aspiració a un estat místic. La tradició

<sup>27</sup> RAMÍREZ, GERMÀ. Op. Cit.

<sup>28</sup> Ibídem. I VIDAL i VIDAL, JOSEP-VICENT "La Casa Santonja // Palau dels Marau (III) Els diputats de l'Olleria" en Llibre de Festes de l'Olleria 2003. Ajuntament de l'Olleria, 2003. Pàgs. 65-66.

<sup>29</sup> MUÑOZ ECHEVARRÍA, M<sup>a</sup> ELENA Y OCAÑA VÁQUEZ, M<sup>a</sup> JESÚS, "Aproximación a la iconografía y simbología masónica" en "Masonería, Revolución y Reacción. IV Simposium Internacional de Historia de la Masonería Española (1989)". Ferrer Benemeli, J. A. (Coord.) Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990. Vol. II.

<sup>30</sup> Diccionario simbólico de la masonería Revista El Taller. Revista de estudios masónicos en <http://www.geocities.com/Athens/Olympus/4770/0diccio.htm>. Consultat el 15-12-2004.



FOTO 7.- Escena del Port Marítim al saló principal.  
Una al·lusió a Gibraltar.



FOTO 8.- Escena de la Cacera al saló principal.  
Una al·lusió a Bunyol.

maçònica també conté un aspecte de realització personal, iniciàtic, és a dir, quasi religiós, però fugint de la religió tradicional.

Al mateix temps es tracta d'un art de diversió i de ball. La figura conté, igual que la musa de la música, un llaüt a les mans. El ball entre els nobles i burgesos del segle XVIII era una forma de relació social. Als palaus s'organitzaven sopars i balls per relacionar-se uns amb altres. Per tant, la música jugava un paper important entre les relacions, i, possiblement, fora l'art amb més acceptació social. Fins i tot, la tradició maçònica diu que Mozart va ser un maçó i les composicions guarden relació amb la seua ideologia.

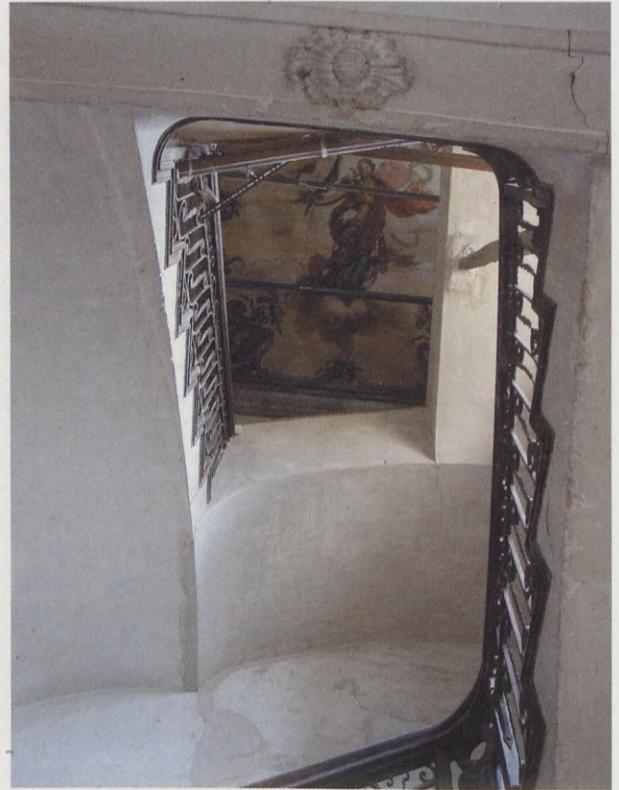


FOTO 9.- Vista de la pintura del sostre de l'escala  
des de l'arrancada de l'escala.

## POESIA

La poesia està relacionada amb la música. També és un art de mesura del temps, ritme, etc. Era una de les arts més cultivades entre els literats del temps. No hem d'oblidar que, fins i tot, les creacions teatrals estaven desenvolupades en rima i en vers. La lectura de poesia als salons era també prou comuna en l'època. Permetia, igual que la música, aspirar a un estat de consciència superior a l'habitual.

La figura, no obstant això, ens aporta un altre aspecte. De primer té el braç esquerre desplaçat. Entre els maçons açò vol dir un acte de presentació davant d'un altra persona que interpretaria que aquesta és maçona. D'una altra banda, té una estrella de cinc puntes, una *Estrella pentagramàtica*, a la mà. Aquest és un símbol important a la maçoneria<sup>31</sup>. Significaria el grau de fadrí dins l'organització (en la maçoneria

<sup>31</sup> *Ibidem*.



FOTO 10.- Escut del matrimoni Marau Bru-Leiva López al llindar de la porta d'entrada a la casa.

els tres graus bàsics són: aprenent, fadrí i mestre<sup>32</sup>). Alhora és un símbol molt usat des dels grecs, des de l'escola de Pitàgores, per a qui el número "és la mida de totes les coses i l'arrel de les proporcions de l'harmonia universal". Aquesta doctrina va passar dels filòsofs als constructors (hem de pensar per exemple en la forma de construcció de les piràmides egípcies) i viceversa.

També trobem una estrella de sis puntes, una estrella de David al front de la figura femenina. Un símbol molt significatiu de les tradicions jueves. Si més no, segons les creences religioses, i també paganes, el poble jueu és el poble elegit per Déu i en aquest figura un personatge amb el qual es relaciona la tradició maçònica i hermètica, el Rei Salomó, fill del Rei David; al Temple del qual sempre existeix una al·lusió en qualsevol organització hermètica i esotèrica<sup>33</sup>. La pròpia maçoneria es considera hereva d'aquestes tradicions i apel·la a passatges antics de la història antiga, com ara, a la Construcció del Temple de Jerusalem, obra del Rei Salomó, els Templaris, etc., fet que actualment apareix en forma de novel·les literàries<sup>34</sup> i, fins i tot, en films cinematogràfics<sup>35</sup>. L'organització maçònica està donant-se a conèixer de forma massiva a través d'Internet<sup>36</sup>.

## ARQUITECTURA

És una altra ciència de mesura. En aquest cas d'edificis, però també dins la tradició maçònica de persones. L'arquitectura és la base de la maçoneria,

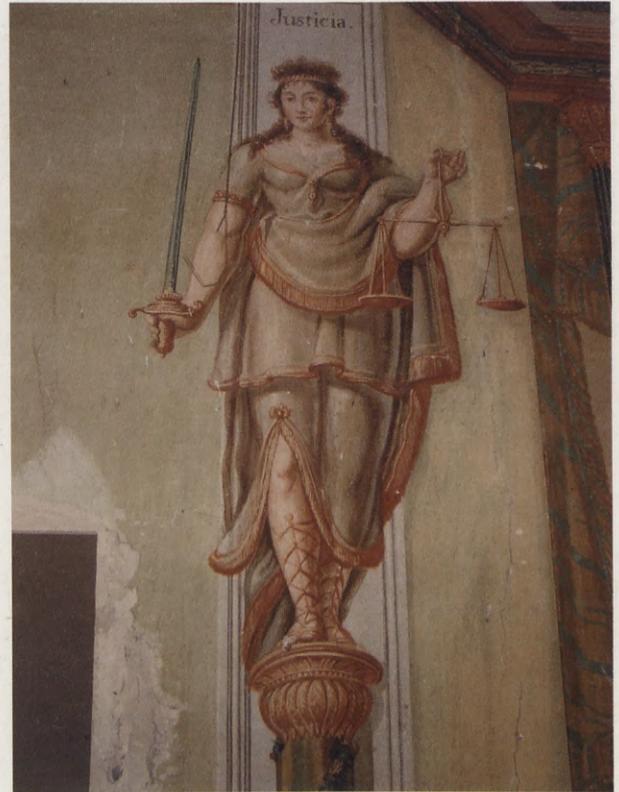


FOTO 11.- Figura de la Justicia al saló principal.

<sup>32</sup> FERRER BENEMELL, J.A. "Ritos y grados en la masonería" en "La masonería española. 1728-1939. Exposición" Instituto de Cultura " Juan Gil-Albert" Diputación de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Alicante 1989. Pàgs. 17-28. Sobre aquest autor, hem de dir que és qui més ha estudiat el fenomen de la maçoneria a l'estat espanyol. Fins i tot és el Director del Centro de Estudios Masónicos que hi ha a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Saragossa. <http://rayuela.uc3m.es/~nogales/MAS/cehmeind.html> Consultat el 15-12-2004.

<sup>33</sup> Op. Cit. JACQ, CHRISTIAN.

<sup>34</sup> Matilde Asensi (*Iacobus, El último Catón*) en el cas espanyol i Dan Brown (*El código da Vinci, Ángeles y demonios*), en el cas estado-unidenc en són un clar exemple.

<sup>35</sup> El darrer a aparèixer ha estat *La búsqueda (National Treasure)* de Jon Turteltaub. EEUU, 2004.

<sup>36</sup> Fent una recerca amb el buscador "Google" amb la paraula "Logia" ens apareixen més de 200.000 pàgines relacionades amb aquest moviment, la majoria de les quals pertanyen a llotges maçòniques de parla castellana que s'exposen a la xàrcia. És més si ho fem amb anglès amb la seqüència "Grand Lodge", són quasi sis milions de pàgines les que es mostren. Com hauran comprovat, la present investigació cita alguna d'aquestes pàgines, aquelles que hem considerat més serioses des del punt de vista científic.



FOTO 12.- Al·legoria d'Àsia al llindar d'una de les antigues portes del saló principal.



FOTO 14.- Al·legoria d'Europa al llindar d'una de les portes que es conserven del saló principal.



FOTO 13.- Detall de la figura de l'arquitectura amb els seus elements simbòlics.

els maçons originaris són obrers que construeixen edificis, principalment, catedrals o en èpoques més llunyanes, piràmides i temples religiosos com hem dit abans. Per això, tenen un coneixement d'enginyeria superior que els permet plantejar construccions colossals. Fan una mesura exacta d'altures, contrapesos, etc. Els elements tradicionals d'identificació de la maçoneria venen a significar les eines amb les quals els maçons antics creaven la pedra perfecta i amb les quals els maçons moderns han de construir-se com a homes perfectes en saviesa i comportament. A més, es consideren els tres pilars bàsics de la maçoneria, la força, la saviesa i la bellesa que s'havien de desenvolupar en les construccions antigues i també en la construcció personal.

Per a ells, el món està regit pel GADU<sup>37</sup> el Gran Arquitecte De l'Univers, que seria la idea de Déu que tenen els maçons. És a dir, l'Univers està regit per una disposició numèrica, matemàtica, geomètrica, etc., és a dir, que tot es pot mesurar i que Déu va oferir aquesta saviesa als humans. I tindre aquest coneixement és conèixer Déu (més o menys com dictava la doctrina de Plató).

En la figura trobem dos símbols essencials: L'un és un nivell, eixa espècie d'esquadra, però que té una plomada penjant just enmig. El nivell és el símbol de la rectitud, d'harmonia, també. "En el mig està la virtut" com deia Aristòtil. És la perfecta mesura arquitectònica perquè l'obra no puga caure. Per a un maçó significa el seu estat de perfeccionament, la idea de rectitud que ha de seguir en el desenvolupament personal. Aquest símbol tindrà una llarga tradició política ja que tots els moviments revolucionaris i d'esquerres l'adaptaran en els seus anagrames, com ara, el *Cantón Valenciano de la República Federal del 1873*<sup>38</sup>.

L'altre símbol és una espècie de plànol. És tracta d'una *Planxa traçada*. En aquest cas conté el dibuix d'un temple, que és el Temple de Venus, que en la tradició alquímica es refereix a la Primavera i és el

<sup>37</sup> Op. Cit. *Diccionario simbólico de la masonería*

<sup>38</sup> *Sello del Cantón de Valencia (1873)* en *Diccionario Histórico de la Comunidad Valenciana*. AAVV. Manuel Cerdá (director) Editorial Prensa Valenciana. Valencia 1992. Volum II. Pàg. 670.



FOTO 15.- Figura de la Religió al saló principal.

millor moment per extraure l'aigua de la pedra. Per als maçons en general, és el plànol del dibuix de la construcció que s'ha de dur a terme. En els rituals maçònics d'iniciació, als nous membres se'ls fa escriure en uns fulls les seues intencions com a persona. Fan el mateix que en el cas d'una construcció; escriure o dibuixar allò que en acabant hauran de construir.

## PINTURA

La pintura també és harmonia, mesura i plasmació de la natura a un espai bidimensional. Els pintors tradicionals han de guardar la proporció en les seues creacions perquè continguen una disposició harmònica. Les perspectives són molt importants en l'art de la pintura, i això, també, és arquitectura. Evidentment, és una altra art amb molta acceptació a l'època. És la manera d'educar els que no saben ni llegir ni escriure i també és la manera de mostrar els símbols.



FOTO 16.- Detall de l'escena del Port Marítim on apareix el matrimoni propietari de la casa.

En el fresc, la figura conté una paleta de pintura, amb més o menys els set colors de l'Arc de Sant Martí. Però, el més destacable és que al mig de la paleta, com si foren els colors que està utilitzant, estan els tres colors bàsics dels quals eixen tots els altres, és a dir, el roig, el groc i el blau. Qui sap emprar aquests colors, juntament amb el negre, sap fer una creació pictòrica.

Fent una interpretació més enllà, i en clau política, sembla que estiguen disposats a la manera de la tradicional bandera republicana de colors roig, groc i morat. Aquesta bandera va ser utilitzada pel general Riego en el seu pronunciament del 1820<sup>39</sup>. I posteriorment, ha estat adaptada per tots els moviments republicans de l'estat espanyol.

## PRUDÈNCIA

Amb aquesta figura es passa d'un estat més artístic a un altre més filosòfic. La Prudència és una virtut. És més, és la que conjuga les altres 7 virtuts, Justícia, Fe, Esperança, Templança, Caritat i Força<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> CASTRO ALFÍN, D. "Simbolismo y ritual en el primer liberalismo español" en *Populismo, Caudillaje y discurso demagógico* ÁLVAREZ JUNCO, J. (comp.). C.I.S./Siglo XIX. Madrid, 1987. Pàgs. 287-317.

<sup>40</sup> A la Creu Coberta en el camí d'accés al Santuari de la Verge de Balma a Sorita del Maestrat a Castelló es poden contemplar també uns frescos molt interessants amb la representació simbòlica d'aquestes 7 Virtuts. No cal dir que contenen similituds amb els frescos de la Casa Santonja // Palau dels Marau pel que fa a la representació simbòlica. En aquest cas, la Prudència, també conté un espill.



FOTO 17.- Escena del Port Marítim al saló principal.  
Una al·lusió a Gibraltar.



FOTO 18.- Detall de la figura de la Pintura en què es veu una possible representació de la bandera tricolor, de la República.

Ser prudent es pot pensar que és mantindre l'harmonia en un pla personal. En la tradició maçònica es tractaria de mantindre el secretisme, no difondre lleugerament els coneixements apresos. Per això, la maçoneria crea tot el simbolisme, per a dir, les coses sense dir-les i interpretar-les aquells que ho coneixen directament i no altres.

El fresc té dos símbols també molt importants dins la tradició maçònica. Un seria el ceptre, configurat a una punta per una figura amb volum que conté dos caps. És tracta de la figura del déu Janus Bifront (o els dos sants joans, Sant Joan Baptista i Sant Joan Evangelista, en la tradició catòlica, que representen els solsticis)<sup>41</sup>. Una figura que esdevé de la tradició romana. A un costat hi ha una cara d'aspecte més

jove i a una altra una cara d'aspecte més vella. És tracta del passat i del futur. Per això, de l'altra punta es despenja una clau. És la clau del present. Aquest símbol apel·la a què allò que és en el passat es representarà en el futur, i que hom té la clau del present per canviar. Així, la prudència és la virtut que s'ha d'usar.

L'altre símbol és un espill. En el ritu maçó d'incorporació a l'organització, quan el nou membre ha escrit el seu full d'intencions a la *Planxa traçada* dins d'una cambra fosca *Cambra de reflexió* (habitació que possiblement existisca a la casa ja que hi ha una cambra amb aquestes característiques i amb el paviment ceràmic més ric de tot l'immoble) se l'introdueix amb els ulls embenats dins del saló, amb el peu esquerre descalç<sup>42</sup> (fet interessant com veurem a les figures de la Religió i la Unió) on estan tots els membres de la *Tinguda*, o reunió maçònica, on se li indica que es lleve la bena i faci mitja volta i davant seu li presenten un espill, i el mestre diu les següents paraules: *Coneix-te a tu mateix*. Açò vol dir que el nou membre s'ha de conèixer al detall, defectes, virtuts, etc., per aspirar a la perfecció, al grau de mestre maçó. En la tradició maçònica, el nou membre ha de morir primer, simbòlicament, per després renàixer com a home nou ple de virtuts<sup>43</sup>.

## JUSTÍCIA

La justícia és una altra virtut. El maçó ha de ser just en totes les coses. Políticament, en l'època de l'Antic Règim la justícia l'administraven els reis i els nobles arbitràriament, en allò que es va conèixer com l'absolutisme. En la tradició liberal i/o maçònica la justícia ha de tindre un sentit raonable. Per això de la revolució francesa naix la Declaració Universal dels Drets Humans. És a dir, la justícia ha de ser igual per a tots.

El més curiós del fresc, a banda de tindre una espasa, que és la que administra la justícia, la que té el poder de decisió, i de tindre la balança que significa que la justícia ha de ser equitativa, és a dir, s'ha de contraposar una part amb l'altra, és que la figura té els ulls descoberts.

<sup>41</sup> Op. Cit. BATTISTINI, MATILDE.

<sup>42</sup> Op. Cit. Jacq, Christian. Pàg. 250.

<sup>43</sup> Op. Cit. *Diccionario simbólico de la masonería*



FOTO 19.- Figura de la Poesia i a la dreta figura de la Música.

En aquest cas la justícia no és cega, com en altres manifestacions simbòliques. La justícia és oberta i coneixedora. Per al maçó que coneix el funcionament de les coses té prou capacitat de raó per administrar la justícia obertament. Obviament, eixa és l'aspiració. Ser just i tindre fraternitat amb els altres.

## ASTRONOMIA

L'astronomia és una altra de les ciències de mesura. Mesura l'Univers i el seu funcionament. Conèixer l'univers és essencial per conèixer-se a un mateix. L'astronomia és la ciència que primer va desmuntar tot el pensament catòlic en demostrar que la terra girava al voltant del sol i no al revés, tal com va fer Galileo Galilei. Els maçons, igual que els homes prehistòrics, senten una profunda admiració pel sol, els seus temples estan dirigits a l'est d'on naix diàriament l'astre rei. És la renovació diària de la vida i de les intencions d'home ple de virtuts.

El fresc conté una bola del món, atrapada entre els braços, signe del coneixement astronòmic, i a més

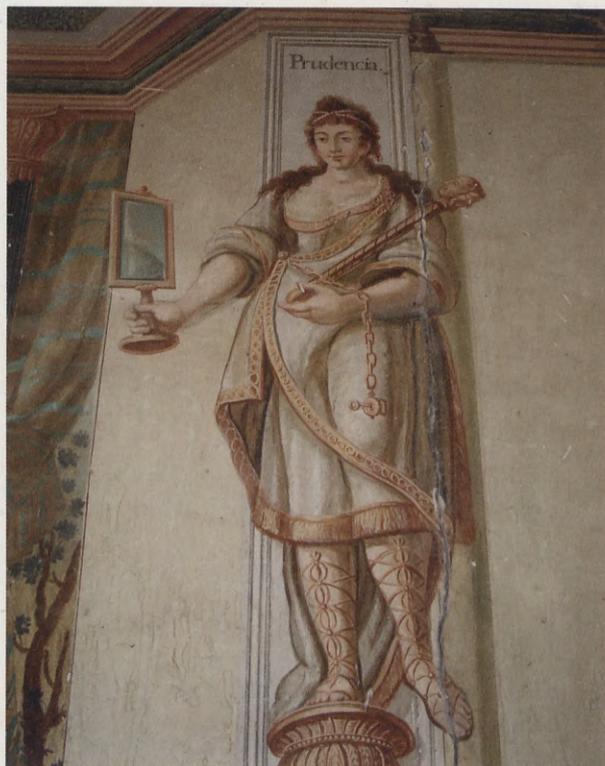


FOTO 20.- Figura de la Prudència al saló principal.

un volum representatiu d'eixe coneixement. I un compàs que mesura eixa bola del món. El compàs és un dels instruments més característics de la maçoneria. Obviament, serveix per a mesurar. Tradicionalment, la maçoneria s'ha representat amb un compàs i una esquadra, símbols de la mesura i de la rectitud<sup>44</sup>.

## RELIGIÓ

Es tracta d'una de les figures més cridaneres del saló. Apel·la a una deïtat, certament, no catòlica, ni mitològica. La religió per als maçons és el conjunt de ritus que permeten el coneixement mitjançant, sobretot, la geometria, la mesura de les coses. Si es coneixen el funcionament de les coses, un es coneix

<sup>44</sup> FERRER BENEMELI, J.A. "Ritos y grados en la masonería" en *La masonería española. 1728-1939. Exposición*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Diputación de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Alicante, 1989. Pàgs. 17-28.



FOTO 21.– Figura central del sostre de l'escala en l'estat en què estava fa set anys. Hi apareixen els àngels amb la banderola "Honor al mérito".

a sí mateix i arriba a un plànol superior, a un plànol d'il·luminació. La flama sempre ha de restar encesa en les tingudes maçòniques<sup>45</sup>.

Per això, la figura conté una flama damunt del cap. Es tracta d'una religió de revelació, d'il·luminació, de llibertat, no d'opressió ni de càstig. Com en el cas de la figura de la pintura del sostre de l'escala té comparació amb les estàtues de la llibertat. La figura té un vestit cerimonial, del cap fins als peus, la qual cosa indica, igual que l'altra figura amb el vestit fins als peus, la *Unión*, que conté una importància especial, són part fonamental del ritual maçònic. A més totes dues, tenen el peu esquerre descalç.

Al mateix temps, en una mà conté un llibre al lloc del qual s'indica, *La Ley*. No apel·la a la Bíblia



FOTO 22.– Figura de la Unió al saló principal.



FOTO 23.– Detall de la pintura del sostre del saló on apareix la grua amb la banderola "Vigilancia". A la dreta està l'escut nobiliari dels Marau.

<sup>45</sup> BAROJA, PIO. *Juan Van Halen, el oficial aventurero*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1981. Pàg. 115.



FOTO 24.- Panoràmica del saló principal on es veu la pintura de la Cacera.



FOTO 25.- Panoràmica del saló principal on apareix la pintura del Port Marítim.

directament, sinó a la llei; a la llei universal de tots els pobles del món per igual. Per a la maçoneria ha de regnar la fraternitat entre els pobles i cap religió és més que una altra. Les lleis i les declaracions, com ara les constitucions dels estats i les declaracions universals de drets humans, són les que han de marcar l'esdevenir de la història. De tots és conegut l'eslògan de la Revolució Liberal Francesa del 1789: "Llibertat, Igualtat i Fraternitat".

En l'altra mà, i damunt d'un ceptre, hi ha un ull. Eixe és l'Ull de Déu que ho observa tot i que observa l'actuació de qualsevol maçó. És el GADU, que abans comentaven en el cas de l'Arquitectura. En la tradició maçònica eixe és un símbol molt usat, el qual, sol figurar enmig de l'esquadra i el compàs.

## MÈRIT

El mèrit en la tradició liberal és la clau per entendre la seua posició política. La burgesia, que és qui desenvolupa aquesta ideologia, entén que les persones són importants pels seus fets no pel naixement en una classe social o una altra. Els mèrits personals són els que permeten acumular riqueses i en l'època comença a haver-hi aspiracions de classe i possibilitats de pujar en l'escala social. En la pintura del sostre de l'escala és lloa el mèrit i la benaurança i ací també adquireix la seua importància.

La figura conté a les mans una corona de llover, símbol en la tradició romana del triomf. Els burgesos

han fet la seua revolució liberal i han triomfat amb les constitucions.

També, la figura conté una safata plena de monedes que significa l'acumulació de les riqueses a partir d'eixe mèrit. Des del punt de vista maçònic podria tractar-se del *Sac de la vídua*<sup>46</sup>. És a dir, una espècie de recol·lecta comuna entre tots els membres de la Lògia maçònica per fer aportacions a obres socials i caritatives i amb això mostrar la seua fraternitat i caritat amb la resta de persones.

## UNIÓ

En la tradició maçònica s'apela a la unió de totes les races del món. El món ha d'estar unit i ha d'avançar en una sola direcció. També en les llotges maçòniques els seus membres han d'estar units en els seus propòsits. Si es tracta de societats secretes han de conèixer-se i unir-se per evitar ser descoberts. També eixa unió significa l'ajuda al company.

El fresc conté tres representacions gràfiques molt interessants des del punt de vista que estem desenvolupant. En primer lloc, igual que la religió la figura està vestida d'una forma cerimonial i amb el peu esquerre descalç i descobert. Està apel·lant directament a un ritual maçònic, el ritus de la *Cadena d'Unió*<sup>47</sup>. Al final de les *tingudes*, els seus membres

<sup>46</sup> Op Cit. *Diccionario simbólico de la masonería*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

s'agafen les mans, perquè una volta fora dels temples la solidaritat maçònica mai es trenque.

En segon lloc, la figura conté un escut on es veuen, com si estigueren reflectides, dues mans unides representatives d'aquesta cadena d'unió<sup>48</sup>. Sobre aquestes dues, hi ha dues serps entrecruades. Aquestes dues serps són molt significatives ja que formen part de la tradició hermètica i esotèrica. És a dir, els coneixements maçònics no s'han de revelar aleatòriament, qui vulga aspirar al coneixement maçó ha de passar pels distints ritus. És la força que uneix la maçoneria.

En tercer lloc, la figura conté a les mans dos ciris encenent-se l'un a l'altre. Representen la il·luminació i el coneixement que passa d'uns maçons als altres. És una flama també de llibertat. Ja hem dit que la flama sempre ha d'estar encesa i per això en les tingudes hi havia ciris encesos al voltant dels temples, principalment tres que corresponien, als ja citats pilars bàsics de la maçoneria, la força, la saviesa i la bellesa.

## PAU

La pau universal és una altra aspiració dels maçons. L'Univers ha de viure en pau per poder tindre harmonia i felicitat. La fraternitat amb els pobles obliga a mantindre situacions de pau per no crear divergències entre els pobles.

La figura conté un colom amb una branca d'olivera. En l'actualitat, un símbol universalment acceptat com a símbol de la pau. Però, hem de pensar que en eixa època aquest símbol no estaria comunament tant usat com ho està ara. El colom també significa la llibertat dels pobles. També, a l'altura del ventre té un llaç bastant utilitzat pels liberals a principi i mitjan del s. XIX<sup>49</sup>. Si probablement, els frescos van estar realitzats durant el Trienni Liberal, aquesta pau, seria la pau aconseguida, amb el triomf liberal.

## GUERRA

És tracta de l'única figura masculina de les dotze del saló. Més o menys s'assembla als déus mitològics de la guerra, grec i romà i Ares i Mars<sup>50</sup>. Tot i que en

la tradició maçònica la guerra és un element a eliminar, hem de pensar que el propietari de la casa, Estanislao Marau Bru, és un militar amb grau de tinent coronel i que, per tant, manté un respecte pel bel·licisme. També, a final del s. XVIII i principi del XIX era molt comú que hi hagueren llotges maçòniques a l'exèrcit espanyol<sup>51</sup>, atés que aquestes van arribar, com hem comentat, de la mà dels militars anglesos a la península pels ports marítims (significativament Gibraltar)<sup>52</sup> on hi havia una constant vigilància dels exèrcits a causa de les nombroses guerres de l'època. Per tant, per a ells, la guerra era un element indispensable de garantia de l'ordre i vigilància de l'estat.

El símbol més destacable d'aquest fresc és el sac que té més o menys amagat darrere de la mà dreta. És un sac de diners ja que conté el símbol \$, actualment representatiu del dòlar, però, que a l'època s'usava com a representatiu de qualsevol moneda. Aquest símbol representa que l'exèrcit ha de ser pagat i que el mèrit dels militars fa que s'acumulen riqueses.

<sup>48</sup> Aquestes dues mans entrecruades resulten molt significants per determinar si els Marau, propietaris de l'edifici eren maçons. És així, perquè el llibreter i Diputat a Corts Generals al Trienni Liberal, Vicente Salvá, íntim amic de Melchor Marau, de qui parlarem més endavant, les usa com a símbol de la seua reconeguda Biblioteca Salvá. Aquest personatge se sap documentalment que era mestre maçó. RAMÍREZ ALEDÓN, G. *Epistolario de Vicente Salvá y Pérez (1786-1849). I: Entre la política y la literatura, 1805-1836*. Biblioteca Valenciana (en preparació).

<sup>49</sup> RAMÍREZ ALEDÓN, G. (Coord.). *El primer liberalisme: L'Aportació valenciana* Biblioteca Valenciana. Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques de la Generalitat Valenciana. València, 2001.

<sup>50</sup> SHEPHERD, ROWENA Y RUPERT. Op. Cit. Pàg. 105.

<sup>51</sup> FERRER BENEMELI *Masonería española contemporánea. 1800-1868*. Estudios de historia contemporánea siglo XXI: Ed. Siglo XXI. Madrid 1980. Vol 1. Pàgs. 153-154.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

I significativament Op. Cit. TÀXIL, LEO. Obra interessant per ser un atac foribund a la maçoneria. A la pàgina VII diu literalment: "La más antigua de estas autoridades centrales es el Gran Oriente Nacional de España, que proviene directamente de la Gran Logia Madre de la Franc-Masonería española, que fue fundada en 1726. Efectivamente, de este año data la introducción de la secta en España. En 1726 la Gran Logia de Inglaterra otorgó constituciones a una Logia de ingleses que se había formado en Gibraltar".

## ESCENES MURALS

Existeixen al saló dues escenes murals destacades per la seua dimensió i allò que hi ha pintat. A simple vista veiem que es tracta d'una cacera i d'un port de mar, disposats en forma de balconada pictòrica. Més enllà d'això, trobem que en totes dues figuren sengles columnes a cada banda de l'escena, a més eixa espècie de balcó conté un paviment mosaic amb la forma d'un tauler d'escacs, negres i blancs. Aquesta és una composició usada en tots els temples maçons<sup>53</sup>.

Eixe pis amb la forma del tauler d'escacs, significa la contraposició de forces entre el bé i el mal, la nit i el dia, el Gin i el Gan, etc. És la combinació i coneixement d'uns elements i altres els que fan arribar a l'estat de perfecció. En la tradició maçònica també hi ha dues columnes alçades damunt d'un paviment negre i blanc. Són les columnes de Jakin i Boaz. És a dir, les columnes d'entrada al temple (en referència al Temple de Jerusalem)<sup>54</sup>, al lloc de realització personal. A més, hi ha pintada una cortina recobrint les columnes, aquesta cortina pot al·ludir a la cortina que hi havia en el mateix Temple de Jerusalem davant el sancta sanctorum, el lloc que contenia l'Arca de l'Aliança<sup>55</sup>.

## ESCENA DE LA CACERA

Aquesta és una escena molt curiosa, s'assembla a les obres dels pintors holandesos del XVI, per la profunditat de la perspectiva i la minuciositat dels objectes. Animals, natura i hòmens estan disposats en una perfecta harmonia, malgrat la violència de la imatge; dues figures estan disparant un tret. Es tracta d'una de les caceres típiques de gent adinerada de final dels segle XVIII i principi del XIX. Una cacera a la tardor. Tot i això, les figures dels pastors, en primer plànol, alleugeren i infantilitzen, alhora, la càrrega violenta. Per descomptat, no es tracta una escena bucòlica; podem dir que també hi ha una aportació simbòlica. El tret del caçador va dirigit cap a un cérvol, animal que en les tradicions esotèriques s'identifica amb la figura del rei, i més concretament en aquest cas podríem dir que apel·laria a Ferran VII<sup>56</sup>. Des que aquest rei pren el tron el 1814, i deroga l'obra de la Constitució del 1812, els grups liberals, principalment els més exaltats, organitzats en societats patriòtiques<sup>57</sup> o llotges maçòniques, intenten retornar l'obra liberal mitjançant conspiracions<sup>58</sup>

i, fins i tot, destitueixen el Borbó, quan accedeixen al poder durant l'etapa més exaltada del Trienni Liberal, i l'acusen d'incapacitat per al càrrec<sup>59</sup>. Després, Ferran VII portarà a terme durant la Dècada Ominosa una dura repressió contra aquestos personatges, fins i tot, amb policia secreta i persecució en l'exili<sup>60</sup>.

Troblem representades unes altres aus que també tindrien un caràcter simbòlic, relacionat amb tradicions esotèriques, oques, galls, etc. A la banda esquerra de l'escena mural, tenim el dibuix d'un poble esquematitzat. El dibuix és d'una zona de secà amb un molí i un castell al fons que aparentment ens pot fer pensar que es tracte d'un poble de Castella. O, fins i tot, d'un poble d'Andalusia ja que el propietari de la casa va passar bona part de la seua vida en aquest territori.

No obstant això, la hipòtesi més plausible ens fa plantejar que pugua tractar-se de Bunyol, el poble natal d'Estanislao Marau Bru (que va nàixer allí quan son pare era l'advocat dels reials consells i alcalde major d'aquesta població). Tot i que, en l'actualitat

<sup>53</sup> Op. Cit. *Diccionario simbólico de la masonería*

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Op. Cit. SHEPHERD, ROWENA Y RUPERT. Pàg. 320.

<sup>56</sup> O potser, si ho relacionem amb el cas Francés, podria representar Lluís XVI que va ser guillotinat a França dins del capítol de la Revolució Francesa.

<sup>57</sup> GIL NOVALES, A. *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823)* Ed. Tecnos. Madrid, 1975.

<sup>58</sup> RAMIREZ ALEDON, G. (Coord.). *El primer liberalisme: L'Aportació valenciana*. És molt interessant per a aquesta investigació la participació en la política estatal del grup de liberals valencians i els continuats intents colpistes encapçalats pels germans Beltrán de Lis que van estar darrere de quasi totes les conspiracions anti-absolutistes (1817, 1819 més coneguda com a Conspiració de Vidal i, principalment la de Rafael Riego en Cabezas de San Juan on es va aconseguir la victòria liberal). es pot veure indicat a ROMEO MATEO, M. C. *Entre el orden y la revolución. La formación de la burguesía liberal en la crisis de la monarquía absoluta (1814-1833)* Instituto de Cultural Juan Gil-Albert. Alicante, 1993.

<sup>59</sup> Arxiu del Congrés dels Diputats. "Diarios de las sesiones de Cortes" Legislatura Sevilla-Cádiz, 1823. 11 de Junio.

<sup>60</sup> MORALES RUIZ, J. J. "Fernando VII y la masonería española" en Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea. Número 3 Dossier. 2003. I RAMÍREZ ALEDÓN, G. *Literatura para el combate anticlerical: La Bruja o Cuadro de la Corte de Roma, de Vicente Salvá (1830)*, Spagna contemporanea. Torino, 2005 (en premsa) Molt interessant en aquest cas són els *Papeles reservados de Fernando VII* que existeixen a l'Arxiu del Palau Reial de Madrid.

el poble no s'assembla en res al petit nucli de la pintura, la forma del campanar i la cúpula de l'església sí que són semblants. A més, Bunyol té un riu que travessa el poble per un dels seus costats<sup>61</sup>.

Analitzant el contingut de la pintura des del punt de vista maçònic, ens hauríem de detindre en aquest fet que pugui ser Bunyol. Els maçons atorgaven als seus membres un malnom per a ser reconeguts entre ells i, per a simbòlicament, apel·lar al nou estat de perfecció. Eixe malnom, normalment, estava compostat per la població de naixement i per un atribut o virtut. Per tant, aquest és el lloc de naixement i seria la primera part del malnom<sup>62</sup>.

### ESCENA DEL PORT

Aquesta escena és més comuna en l'època. És curiós pensar que és una escena primaveral, l'anterior ja hem dit que és a la tardor (una altra contraposició de valors en sentit simbòlic. A més, aquesta està situada al Sud mentre que l'anterior ho està al Nord. Geogràficament on estan situades les ciutats simbolitzades). Un port marítim amb vaixells a la mar. És la vista als nous móns, a les colònies, i a les riqueses d'ultramar. La disposició és tant comuna que la Reial Societat Econòmica d'Amics del País, de València, l'adapta com a anagrama de la seua associació. Aquesta societat, òbviament, té molt a veure amb els moviments il·lustrats i liberals de final del XVIII i principi del XIX.

A la pintura trobem un port de mar, amb una atalaia de vigilància a la dreta, damunt de la qual hi ha una bandera anglesa. Eixa bandera, ens pot fer pensar que es tracte del port de Gibraltar<sup>63</sup>, dominat a l'època pels anglesos; on va estar destinat com a militar Estanislao Marau<sup>64</sup>. Ja hem explicat la importància de la plaça de Gibraltar en la història de la maçoneria de l'estat espanyol. Pot significar un reconeixement als orígens i, també, al fet que qualsevol Lògia maçònica ha d'estar reconeguda per considerar-se acceptada en el ritu per la Gran Lògia d'Anglaterra.

En eixe port de mar, els pescadors amb barretina al cap estan preparant les xarxes de pescar. Però, la majoria de personatges, estan, podríem dir, en actitud de descans. Hi ha, per tant, una distinció de classes. És curiós, també, que al fons es represente

una figura solar des d'un punt de vista infantil. Ja hem dit que el sol és un element molt significatiu per a la maçoneria. Aquest sol crepuscular, significa la mort simbòlica de la qual parlàvem adés. També trobem una figura femenina amb un xiquet a dintre de l'aigua. Element que es pot relacionar amb l'Era d'Aquari. Com en el cas de l'altra escena, la pintura també conté aus considerades simbòliques, i més encara, estan agrupades en conjunts de tres.

En primer pla, figura una parella amb una actitud passiva, de passeig, amb un jove negre i amb un gos. És tractaria evidentment, del matrimoni Marau-Leiva, el negret seria el criat (l'esclavitud negra era una força important de treball i no s'abolirà fins a la dècada dels noranta del s. XIX). I el gos, l'animal de companyia i de lleialtat, és molt semblant al gos de la pintura del sostre de l'escala. Curiosament, Estanislao Marau duu a les mans uns binocles pels quals està mirant.

Ja hem dit que la tradició maçònica atorga un malnom als seus membres compostat de dos termes. En principi, aquells que correspondria al lloc de naixement, podria ser Bunyol. Ací, veiem representat el propietari de la casa amb una actitud de vigilància; mira a través dels binocles. Si recordem una de les banderoles de la pintura del sostre de l'escala que se situava a prop de l'escut heràldic dels Marau, també, indicava, vigilància.

Per tant, podríem afirmar, si suposem que Estanislao Marau Bru pertany a una Lògia maçònica, que el malnom que rebria entre els companys seria el de Bunyol-Vigilància. A més dins dels graus i funcions dels membres de la maçoneria, existeix el grau de Vigilant, una volta aconseguit el primer grau de Mestre, la funció del qual es preparar el temple i

<sup>61</sup> Aquesta és una circumstància molt curiosa atés que Bunyol està reconegut com un poble amb llarga tradició maçònica. Al seu cementeri hi ha una multitud de tombes amb símbols de persones que van pertànyer a la maçoneria, principalment del s. XX.

<sup>62</sup> Op. Cit. *Diccionario simbólico de la masonería*

<sup>63</sup> FERRER BENEMELI, J. A. *La masonería española en el siglo XVIII* Estudios de historia contemporánea siglo XXI. Ed. Siglo XXI. Madrid 1980.

<sup>64</sup> Archivo General Militar de Segovia. Sección 1ª. Legajo M-512. Folios 5.

introduir els nous membres als ritus de la tinguda maçònica<sup>65</sup>.

## PINTURES DELS CONTINENTS

Damunt de les quatre portes que antigament donaven accés al saló des de les altres estances, i a la part del sòcol a cada costat de les portes hi ha també unes pintures que al·ludeixen als continents. Als quatre continents que es coneixien a principi del s. XIX, Europa, Àfrica, Amèrica i Àsia<sup>66</sup> (Oceania seria descobert i colonitzat pels anglesos a meitat del segle XIX).

A la part del llindar de la porta, hi ha una escena més o menys gràfica dels personatges més característics dels continents, mentre que a la part de baix, són personatges solts dins de figures geomètriques. En cada conjunt, les figures estan representades amb els vestits típics de cada lloc. Açò demostra una coneixença notable de la idiosincràsia de cada continent. És a dir, mostra un nivell intel·lectual obert i ampli de qui mana fer les pintures o de qui les realitza. Són curioses algunes de les disposicions de les figures, fent gestos que també es poden considerar maçònics; uns gestos que servirien per reconèixer-se els uns als altres sense alçar sospites entre aquells que no són maçons.

## EUROPA

És tracta d'una escena que representaria l'Imperi Espanyol. Els vestits de les figures del primer plànol corresponen a la roba dels segles XVI i XVII. A més dins de l'escut estan representats els símbols dels regnes de la península i també apareix un conill, símbol de la península Ibèrica. Evidentment, hi ha un enaltiment del Regne d'Espanya com a dominador del món.

Curiosament, en els plànols posteriors els personatges porten vestits coetanis a l'època de realització de les pintures, principi del XIX. Igual que a les vores de les portes, a la part de baix, on estan representades figures amb vestits angles, holandesos, francesos, etc. Un d'ells recorda el personatge de Napoleó amb el barret creuat i la mà posada dins de la jaqueta militar. Hem de recordar que el seu germà Josep I va regnar a Espanya després de l'abdicació

de Carles IV el 1808 fins al 1814 i de qui se sap que també fou maçó. A més, durant la Guerra del Francès, la maçoneria va tindre un augment donada aquesta circumstància i donat que part de l'exèrcit francès també pertanyia a llotges maçòniques<sup>67</sup>.

## ÀFRICA

Trobem una altra escena amb personatges del continent. Més bé, del desert del Sàhara, pel terra despoblat i les palmeres al fons a la manera d'un oasi. Al fons també apareixen dos personatges damunt d'un camell.

Les figures del primer plànol representen els àrabs, fins i tot, fumant amb una pipa llarga, en cas d'una figura i, una altra, com si fóra un mercader tradicional. També apareix un lleó, animal representatiu del continent africà.

## AMÈRICA

El continent americà està escenificat pels indígenes característics d'Amèrica central i Amèrica del Nord. Hi ha una cabanya típica d'aquestes poblacions i uns arbres tipus avets. En les figures del primer plànol es representa l'ofertament de riqueses o donacions al cap de la tribu.

Però, el més curiós és la cacera que es representa a la banda esquerra de la pintura. Un indi llançant una fletxa a una au, molt semblant a les aus fènix. També una altra figura, a la part dreta, conté una au en les mans, es tracta d'una àguila. Animal que representa el continent americà i símbol, explotat, actualment pels nord-americans.

## ÀSIA

De totes aquestes escenes, la del continent asiàtic és la que potser tinga més relació amb la maçoneria

<sup>65</sup> FERRER BENEMELI, J. A. "Ritos y grados en la masonería" en *La masonería española. 1728-1939. Exposición* Pàgs. 17-28

<sup>66</sup> Unes pintures simbòliques dels continents que curiosament són semblants a les que existeixen a les quatre pexines de la cruïlla de la Galeria Victorio Emmanuelle de Milán.

<sup>67</sup> FERRER BENEMELI, J. A. *Masonería española contemporánea. (1800-1868)*

i la tradició esotèrica. La composició, també, té dues figures centrals amb un animal, una espècie d'os panda. Les seues vestiments són de caire xinés o tailandés.

Però, des del punt de vista maçònic destaca, a la part dreta, l'adoració del sol que practiquen els personatges dibuixats. A més, hi ha representat un altar o ara ritual amb una flama encesa. Ja hem indicat el significat de la flama i la il·luminació. I ací es comprova l'admiració de la maçoneria pel sol que naix d'Orient<sup>68</sup>, és a dir, d'Àsia. Japó es coneix com "el país del sol naixent". Eixe sol també està infantilitzat i és molt semblant al de la pintura del port.

### PINTURES DEL SOSTRE DEL SALÓ

A banda de les parets laterals, el sostre del saló també està pintat amb minuciositat. Elements geomètrics es combinen amb altres de caire més simbòlic. En mig dels pilars travessers hi ha dibuixats un conjunt de muses i figures, més o menys, mitològiques que fan referència a les arts del ball i de la música. Fet que en un principi ens faria pensar que es tractava d'un saló de ball.

Però, a banda d'aquestes figures, estan representats, envoltant tot el saló, els dotze signes del zodíac amb el nom del mes al qual representen. És a dir, està representada la cosmologia de l'Univers. Eixos signes estan entrelaçats els uns amb els altres per unes garlandes de flors, element que també s'identifica amb la *Cadena d'Unió*<sup>69</sup>. Popularment, als s. XVIII i s. XIX els mesos de l'any es representaven des del punt de vista de l'agricultura i la climatologia, açò és, des del punt de vista de l'ofici de la majoria de la gent. Ací canvia totalment eixa concepció.

Els signes del zodíac aporten una visió més profunda i filosòfica de l'esdevenir de l'Univers. Hi ha una interpretació astrològica, totalment diferent al que es fa actualment amb els horòscops. Tot i que aparent, els signes del zodíac i els mesos no tenen un orde clar, hem de dir que estan alineats segons a l'element natural que pertany el signe. En la manera següent:

Al Nord, Àries, Lleó i Sagitari que corresponen, segons la interpretació astrològica, a l'element del



FOTO 26.- Detall de la pintura del sostre de l'escala on es veu l'àngel amb el gos i la 'L' amb la tipografia de les eles de l'escut de la ciutat de València.

Foc. Al Sud, Aquari, Bessons i Balança que són els corresponents a l'Aire. Mirant de l'Est a l'Oest, s'observen els signes de Peixos, Cranc i Escorpí que formen part de l'Aigua. I, finalment mirant de l'Oest a l'Est, trobem Capricorn, Verge i Taure, que són els identificats amb la Terra. Per tant, aquest fet també guarda una relació amb la maçoneria atés que aquesta té una profunda admiració per aquestos signes del zodíac i el seu significat i simbolisme com a disposició de l'Univers. De fet, si tracem unes línies geomètriques seguint l'ordre cronològic dels mesos als quals pertanyen els signes, açò és, de gener fins a desembre, trobem que es forma una figura geomètrica semblant a una escala de caragol; cosa que correspon al signe del número Fi; número màgic entre els pensadors grecs i els pensadors del renaixement i que s'usa com a proporció de totes les coses.

És a dir, el sostre del saló és una representació de l'any i una representació, per extensió del mateix Univers que tant, l'un com l'altre es repeteixen cíclicament. Si relacionem aquesta representació amb tot el conjunt del saló, tot junt podria formar un *imago mundi*, cosa que significa la representació de l'Univers, de totes les esferes de la vida, la terrestre i la celestial.

<sup>68</sup> Op. Cit. *Diccionario simbólico de la masonería*

<sup>69</sup> *Ibidem*.

## MELCHOR MARAU

Feta tota aquesta interpretació dels frescos de la Casa Santonja // Palau dels Marau des del punt de vista maçònic, en fa pensar que el propietari de la casa o algú dels membres de la seua família formara part de la Maçoneria o, almenys, coneguera el moviment directament o indirecta. Hem de dir que del tinent coronel Estanislao Marau no disposem fins ara de més dades que apunten cap a aquesta possibilitat. Com hem explicat, és un militar que està destinat durant un temps a Gibraltar. Durant aquesta estada és possible que comencera la seua relació amb la maçoneria per tot allò que hem exposat.

Una altra possibilitat, amb menys documentació encara i poc factible a partir de les dades de què disposem, és el fet que es té la creença a França, segons fonts orals que hem consultat de persones lligades a la maçoneria francesa, que fou el marquès d'Albaida, que va introduir la maçoneria en la península. La majoria d'investigadors apunten que foren llotges angleses les primeres que es van establir a Gibraltar. Això no obstant, entre la maçoneria anglesa i la francesa sempre hi ha hagut disputes i, fins i tot, algunes llotges no es reconeixen entre si<sup>70</sup>. Els francesos es consideren els portadors de la maçoneria a l'estat espanyol durant l'episodi de la Guerra del Francès. És el que podríem considerar una mitja veritat. Apuntant cap a aquesta possibilitat i pensant que els nobles i senyors durant la guerra es posicionaren al costat dels francesos per no perdre les seues possessions i per fer front a les revoltes camperoles, el marquès d'Albaida, contactara amb membres i autoritats de l'exèrcit francès, per descomptat maçons i formara part de l'organització. Per aquesta via li arribaria el contacte amb la maçoneria a Francisco Marau, pare d'Estanislao Marau, i mà dreta del marquès. I després els seus descendents continuarien dins l'organització. Òbviament es tracta d'una possibilitat llunyana.

Però hem dit descendents, en sentit general, perquè sí que hi ha un personatge, que hem descobert recentment dins de la família al qual podem considerar totalment maçó. Aquest és Melchor Marau, nét de Francisco Marau, nebot d'Estanislao Marau i fill de Antonio Marau (que hem dit que rebia el títol d'*Hidalguía* el 1818 i que va ser l'arrendatari dels impostos per a les obres del port de València del 1820 i membre de les Junes Electorals de Partit per la



FOTO 27.- Detall de la pintura del sostre de l'escala on apareix en un cantó l'escut nobiliari dels Marau.

circumscripció de Xàtiva el 1821<sup>71</sup>). Melchor Marau naix a l'Olleria a final del s. XVIII i es llicencia en Lleis per la Universitat de València<sup>72</sup>.

A banda, d'aquestes dates biogràfiques, ens trobem davant d'un personatge amb un pes específic a la política de l'estat espanyol, centrada en l'etapa del Trienni Liberal. Melchor Marau, es converteix en diputat a les Corts Generals durant el Trienni Liberal, quan accedeixen al poder els liberals més exaltats (la data d'alta com a diputat és el 22-2-1822 i la baixa el 27-9-1823)<sup>73</sup>. A més, és triat vicepresident de les Corts el 7 de febrer de 1823 durant la legislatura extraordinària. Curiosament seria una vicepresidència curta que duraria dotze dies, fins al 19 de febrer del mateix any. Qüestió que ens mostra com de convulsa va estar la política de l'estat espanyol durant el Trienni Liberal. Nombroses van estar les seues intervencions en la cambra<sup>74</sup>, i va mostrar un tarannà totalment liberal amb la defensa de l'abolició dels senyorius i l'exigència d'un reconeixement a Joaquín Vidal (cap de la conspiració del 1819 que va ser delatat i mort a la forca pels absolutistes), que el

<sup>70</sup> Op. Cit. Jacq, Christian.

<sup>71</sup> ROMEO MATEO, M. C. Op. Cit. Pàg. 193.

<sup>72</sup> Arxiu Històric de la Universitat de València. L. 62 f. 49v. -50r. L. 66 f. 188v.- 189r.

<sup>73</sup> Arxiu del Congrés dels Diputats. Sèrie de documentació electoral: leg. 9 n° 5.

<sup>74</sup> Arxiu del Congrés del Diputats. *Índice del Diario de las Sesiones de Cortes. Legislatura de 1822. Marau (Sr. D. Melchor) i Índice del Diario de las sesiones de Cortes. Legislatura Extraordinaria de 1822 y 1823 Marau (Sr. D. Melchor).*

seu nom es col·locara en el saló de sessions de les Corts<sup>75</sup>.

Perquè diem que era maçó? A banda de les seues apel·lacions en les Corts per la defensa de la Constitució i de l'estat liberal, la primera dada que ens fa sospitar aquest fet és que va formar part de la Tertúlia Patriòtica de València, organització en la qual figuraven un bon nombre de maçons<sup>76</sup>. En segon lloc, perquè considerem que era company i amic íntim de Vicente Salvá, de qui hem dit que documentalment se sap que era mestre maçó<sup>77</sup>. A més, era cunyat de Vicent Navarro Teixeira<sup>78</sup> (no sabem si estava casat amb una germana d'aquest, però intuïm que Navarro podia estar casat amb Dolores Marau o Manuela Marau, germanes de Melchor, per la relació de propietats a l'Olleria<sup>79</sup>), que va ser ministre durant el govern d'Evaristo Sanmiguel (del 5 d'agost del 1822 al 12 de maig de 1823). Un govern que va estar considerat radical i d'influència maçònica. També la seua vicepresidència a les Corts coincideix amb la presidència de Francisco Javier Istúriz, de qui es tenen dades documentals que fou maçó<sup>80</sup>. A més, després de la victòria absolutista el 1823 ha d'exiliar-se per figurar en les llistes de perseguits per votar a favor de la destitució de Ferran VII<sup>81</sup>. El seu exili es produiria a Londres en maig de 1824 a bord del vaixell *Francis Feeling* i en companyia d'Àngel Saavedra, duc de Rivas<sup>82</sup>.

I més concretament, Melchor Marau es relaciona amb el grup de liberals valencians més exaltats configurat entorn als germans Beltran de Lis, principalment de Manuel; de qui M<sup>a</sup> Cruz Romeo diu que va tindre una participació en les conspiracions de 1817 i 1819. Es va exiliar a Gibraltar entre els anys 1817 i 1820 i va finançar el pronunciament de Riego el 1820. A més, va ser president de la Societat Patriòtica de València i se'l relaciona amb un "Partit Republicà" format per comuns<sup>83</sup>. Aquesta dada és interessant per relacionar-la amb tot el que hem comentat fins ara. D'una banda la idea d'estar relacionats amb un partit republicà, ja hem vist algunes al·lusions a aquesta ideologia i en aquests termes els considera un text anònim i inèdit contemporani a aquesta època, "y todos los demas que conspirando contra toda Testa Coronada intentan hacerse dueños absolutos del genero humano. La R es inicial con que se distingue a los Republicanos"<sup>84</sup>. I d'altra el fet que Melchor Marau, i la resta de la família, formaren part dels comuns. La comuneria va ser

una escissió de la maçoneria duta a terme pels liberals més exaltats el 1821<sup>85</sup>. Aquesta organització acomplia amb els canons de la maçoneria, però en matèria política reivindicava una radicalització (és interessant veure la seua relació amb el periòdic *El Zurriago*<sup>86</sup>).

Segons explica Marta Ruiz Jiménez<sup>87</sup>, a partir de la normativa comunera exposada en els *Estatutos de la Confederación de Comuneros Españoles, Reglamento para el Gobierno Interior de la Confederación de CC.ESP.* i el *Codigo Penal para los Tribunales de las Fortalezas de Confederación de CC.ESP.* extretes dels papers reservats de Ferran VII, la *Confederación de Comuneros* disposava de "cuatro fortalezas, a saber: Alcázar de la Libertad, Castillos, Torres y Casas fuertes [...] La reunión de todos los comuneros de una merindad (división provincial) se constintituye en Comunidad o en Merindad (aquestes depenen de la divisió provincial durant el Trienni

<sup>75</sup> Arxiu del Congrés dels Diputats. Legislatura de 1822. 15 de Abril de 1822. Pàg. 846.

<sup>76</sup> *Lista de individuos suscritos a la Tertulia Patriòtica de esta capital* Imprenta de Venancio Oliveres. Valencia, 1821.

<sup>77</sup> "1828, Avril, 6, Marsella" en RAMÍREZ ALEDÓN, G. *Espistolario de Vicente Salvá y Pérez (1786-1849)*. I: *Entre la política y la literatura, 1805-1836*.

<sup>78</sup> ALCALÀ GALIANO, A. "Recuerdos de un anciano" en LLORENS, V. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid. Ed. Castalia, 1979 Pàg. 207-208.

<sup>79</sup> RAMÍREZ ALEDÓN, G. *Lauradors i Vidriers. Població, economia, govern local i religiositat a l'Olleria del segle XIX*.

<sup>80</sup> La Lògia *Taller Sublime* de Cadis celebrava tingudes a sa casa. En ALCALÀ GALIANO, A. *Memorias*. T. II, en *Obras escogidas*, T. II B.A.E. LXXXIV, Pàg. 10.

<sup>81</sup> Arxiu del Congrés dels Diputats. "Diarios de las sesiones de Cortes" Legislatura Sevilla-Cadiz, 1823. 11 de Junio.

<sup>82</sup> LLORENS, V. Op. Cit. Pàg. 207-208.

<sup>83</sup> ROMEO MATEO, M. C. Op. Cit. Pàg. 197.

<sup>84</sup> *Profesores de la Francmasoneria conocidos hasta ahora en España, 1ª Relación (1821), 2ª Relación, 3ª Relación*. Fondo Cultural Espín de Lorca (Murcia). Sección 4ª, Legajo 3, nº 52. En ell apareixen citats i catalogats com a republicans, en primer lloc, els mateixos germans Beltran de Lis (literalment *depositario de las Armas de las Partidas Republicanas que se mantienen en esta Corte, pagadas por el, y se ofrecieron a la Villa de Madrid en 9 de Febrero de 1821 cuando se despojo al Rey de su Guardia Real*"), i els diputats Riego, Evaristo Sanmiguel, Canga Argüelles, Martínez de la Rosa, Romero Alpuente, Álvarez Mendizábal i Alcalà Galiano, entre d'altres.

<sup>85</sup> RUIZ JIMÉNEZ, M. "La Confederación de Comuneros Españoles en el Trienni Liberal (1821-1823)" en *Trienio. Ilustración y liberalismo*. Revista de Historia. Nº 35. Madrid, Mayo 2000.

<sup>86</sup> RUIZ JIMÉNEZ, M. *El liberalismo comunero: una consideración especial de "El Zurriago" (1821-1823)* Tesis Doctoral dirigida pel professor Alberto Gil Novales i llegida al Departament d'Història de la Comunicació Social de la Facultat de Ciències de la Infomació de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>87</sup> *Ibidem*. Pàg. 174.

Liberal. I hem de considerar en aquest cas, la província de Xàtiva) que al pasar de 17 comuneros contarà con una Junta Gubernativa compuesta de: 5 comuneros de la Merindad, más 1 comunero "diputado" por Torre; [...] Se organizarán en dos comisiones de trabajo: una llamada de Vigilancia; y otra de Justicia. Esta Junta reside en la capital de la merindad y sus sesiones se celebran en una estancia llamada CASTILLO DE LA LIBERTAD [...] Toda Merindad se divide en un número indeterminado de TORRES [...] constituirán una comisión, llamada de Vigilancia. Para toda reunión comunera que oscile entre los 3 o 6 comuneros se forma los que se denomina CASA FUERTE que dependerá de la Torre más cercana [...] Las sesiones solían celebrarse en domicilios particulares donde se habilitaba alguna habitación al efecto".

## CONCLUSIÓ

A la vista d'aquesta explicació i en relació amb tot el que hem anat desgranant, podem considerar el saló principal de la Casa Santonja // Palau dels Marau com a un lloc destinat a la reunió de membres de la Confederació Comunera, que al mateix temps també forma part de la tradició maçònica. Seria, per tant, en la nomenclatura maçònica, un Temple maçó.

Si considerem que durant el Trienni Liberal es va crear la província de Xàtiva, tot i que la reunió

comunera hauria de realitzar-se a la capital de la merindad, també podria donar-se el cas que es poguera realitzar a l'Olleria, població pròxima; per tant la casa la podríem considerar un *Castillo de la Libertad*. Queden prou clars elements com la Vigilància, la Justícia, en relació amb les comissions que es creen, i la mateixa Llibertat. No obstant això, si considerem la relació numèrica del saló, sempre considerant els números relacionats amb el dotze, més concretament el tres i el sis, i pensant que l'Olleria era un poble rural i que serien pocs els membres de l'organització el més segur és que fóra una *Casa Fuerte*.

Més enllà d'aquestes interpretacions, el ben cert és que els frescos ens aporten un caràcter insòlit i desconegut en les decoracions de palaus del s. XIX. La composició pictòrica no fou un desig arbitrari de l'autor o dels autors, ni molt menys els frescos tenen una disposició arbitrària; els propietaris de l'edifici, els Marau, tenien la intenció de demostrar quina era la seua ideologia i quina havia estat la seua formació com a persones. Aquestes pintures murals són, per tant, un document gràfic d'incalculable valor, el retrat d'una etapa de la historiografia social, les primeres dècades del XIX, amb la lluita dels liberals-burgesos per l'abolició de l'Antic Règim i l'establiment d'un Estat Liberal i la participació en aquests fets de la maçoneria espanyola i, molt possiblement, la comuneria.



# ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTISTA ALICANTINO CARLOS ESPINOSA MOYA, ASPIRANTE A PINTOR DE CÁMARA DE FERNANDO VII.

ESTER ALBA PAGÁN

*Departamento de Historia del Arte  
Universitat de València<sup>1</sup>*

## RESUMEN

Este trabajo pretende realizar una aproximación a la figura del pintor alicantino Carlos Espinosa, cuya personalidad artística sigue siendo, en gran medida, desconocida para nosotros. Hijo de Agustín Espinosa, se le suele mencionar como pintor de Cámara al servicio de Carlos IV. Nuestro estudio en el Archivo de Palacio Real de Madrid y el hallazgo del Expediente Personal de Carlos Espinosa entre la documentación de los miembros de la Real Casa, ponen en duda tal afirmación. La solicitud de Carlos Espinosa se realiza en 1818, durante el reinado de Fernando VII. Las causas de la negativa del monarca a aceptarlo como miembro de su corte de pintores serán esclarecidas en este artículo.

## ABSTRACT

*The aim of this work is intended to give a good picture of the artist Carlos Espinosa. He was born in Alicante. At the present, his artistic influence is still unknown for most of the people. Actually, he has been known as Agustín Espinosa son's who worked as a chamber artist of Carlos IV's court. Our studies at the Royal Palace in Madrid have led us to a different vision. The actual information found from the Carlos Espinosa Personal dossier does not present the known story. This paper is intended to give the reasons for Carlos Espinosa to be rejected by Fernando VII as a chamber artist of his court.*

El presente estudio intenta esclarecer algunos enigmas en torno a la desconocida figura del pintor alicantino Carlos Espinosa, hijo de Agustín Espinosa, quien fuera uno de los artistas más prolíficos del barroco decorativo alicantino. A la falta de datos sobre la vida del artista, debido en gran parte a la poca fortuna historiográfica que ha padecido el arte de la primera mitad del siglo XIX, hemos de añadir los errores que algunos estudios han ido repitiendo, al adjudicar a Carlos Espinosa la categoría de pintor de Cámara de Carlos IV. En este artículo, a través del análisis de la documentación del Archivo de Palacio Real de Madrid, intentamos corregir esta confusión, aclarando que nunca llegó a gozar de dicha categoría al servicio de la Casa Real, sino que, por el contrario, no fue más que uno de los muchos aspirantes que presentaron su candidatura a ocupar

un cargo en la nueva corte tras la restauración borbónica de Fernando VII, en 1814, y la consecuen- te política de remodelación de la administración de palacio. Esta reforma supuso, en la vida artística, la depuración de los pintores de cámara de su padre, Carlos IV, especialmente de Mariano Salvador Maella, acusado de "afrancesado", y la jubilación, años más tarde de Francisco Goya. La necesidad de formar un nuevo cuerpo de pintores con el fin de crear una nueva imagen del monarca fue aprovechada por artistas como Vicente López, José Aparicio, o

<sup>1</sup> Este estudio pertenece a un proyecto I+D de mayor amplitud: "Manifestaciones artísticas valencianas del Academicismo a la Modernidad (1790-1930)", que ha merecido la subvención pública de la Generalitat Valenciana (CITIDIB/2002/203), dirigido por el Dr. Rafael Gil Salinas.

José de Madrazo para ocupar un puesto al servicio del monarca, artistas que trabajarían junto a otros pintores de Cámara que conservaron su puesto, como Mariano Sánchez, Camarón Meliá, Zacarías González, etc. Así, Carlos Espinosa se configura como uno de los artistas que vieron frustradas sus aspiraciones, fracaso cuyos motivos intentaremos desentrañar más adelante.

En la actualidad siguen siendo escasas las noticias que poseemos sobre la vida y la producción artística de este pintor. Nace en Alicante el 18 de febrero de 1759, siendo bautizado el mismo día en la parroquia de Santa María, en el seno de una familia de artistas. Su padre, Agustín Espinosa, posee uno de los talleres más prolíficos del barroco alicantino, al que se encargarán gran parte de las decoraciones religiosas del setecientos. Entre los pocos estudios que la historiografía actual ha realizado sobre Agustín Espinosa hallamos los trabajos de Hernández Guardiola<sup>2</sup>. En éstos se hace mención a un joven Carlos Espinosa cuya formación artística se inició en el taller paterno, activo en las tierras de Alicante. Es posible incluso, que de forma precoz trabajase, según indica Hernández Guardiola, en los últimos años del siglo XVIII, en algunas de las decoraciones que su padre dirigió en las iglesias de Alicante, ciudad en la que ocupó el cargo de Pintor de la Ciudad.

Como indica este investigador, Agustín Espinosa fue natural de Palma de Mallorca e hijo de Antonio Espinosa y de Inés Cervera<sup>3</sup>. Se casó en primeras nupcias con Teresa Anaya, natural de la villa de Callosa del Segura. De este matrimonio nacieron Agustín Bautista, primogénito y también pintor, y Francisca Espinosa<sup>4</sup>. Tras el fallecimiento de su mujer contrajo matrimonio con Vicenta Moya, natural de Muchamiel, con quien tuvo nueve hijos: Vicenta, bautizada en la iglesia parroquial de Santa María de Alicante, —como el resto de sus hermanos—, el 17 de enero de 1743; Sebastián, el 21 de enero de 1745; Vicenta Antonia el 30 de julio de 1746; José Francisco el 26 de septiembre de 1748; María Rosa el 19 de diciembre de 1751; José Domingo el 23 de diciembre de 1753; Francisco Antonio el 11 de febrero de 1756; Carlos, de quien tratamos en este artículo, nacido el 18 de febrero de 1759 y, finalmente, Luis Gonzaga, bautizado el 15 de marzo de 1761. Las pruebas documentales aportadas por Hernández Guardiola corroboran la información proporcionada por Martínez Morellá sobre el hecho de que Agustín

Espinosa fue el padre del pintor Carlos Espinosa<sup>5</sup>. Sin embargo, la información sostenida por estos dos autores de que Carlos Espinosa fue pintor de Cámara de Carlos IV es errónea. Como demostraremos no llegó a poseer nunca el cargo de pintor de Cámara, y mucho menos de Carlos IV.

Sabemos que Carlos Espinosa, tras la creación de las academias, marchó a Madrid para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando, donde aparece matriculado en 1773, cuando contaba con 15 años de edad, según noticia de Pardo Canalís<sup>6</sup>. Como otros pintores valencianos que marchan en esos momentos a Madrid, —como Asensio Julià—, buscaba alcanzar la consideración de artista académico que estos estudios proporcionaban. De esta manera se rompía con la tradición gremial anterior con la pretensión de conseguir el prestigio que avalaba la institución académica madrileña.

Es bastante sintomático que la marcha de Carlos Espinosa a Madrid se produzca tan sólo un año después de la muerte de su padre en 1772. Como ha indicado Hernández Guardiola, Agustín Espinosa trabajó en Alicante con taller propio, teniendo como colaboradores más inmediatos a sus hijos: Agustín

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, "Agustín Espinosa, un pintor en Alicante durante el siglo XVIII. Aproximación a su vida y obra" en *IEA*, 1983, n.º 38, pp. 157-170; "Vida y obra de Agustín Espinosa. Nuevas atribuciones", pp. 107-141. En: *Pintura decorativa en la Provincia de Alicante*, Tomo III (Otros conjuntos y pintores del siglo XVIII), Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputación de Alicante, Alicante, 1994.

Agustín Espinosa es uno de los artistas de mayor importancia del siglo XVIII alicantino, ocupado esencialmente en la pintura religiosa, en la que se manifiesta cercano a la estética de Antonio Villanueva.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Vida y obra de Agustín Espinosa...", p. 109. Esta información aparece recogida en las actas de bautismo de sus hijos. En 1754 aparece mencionado en el padrón de Alicante con edad de 50 años, por lo que debió nacer, como argumenta este autor, hacia 1704.

<sup>4</sup> Fueron bautizados el 7 de septiembre de 1733 y el 15 de julio de 1735 respectivamente. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Vida y obra de Agustín Espinosa...", p. 109.

<sup>5</sup> Hernández Guardiola a través de la publicación del acta de bautismo atestiguó definitivamente la vinculación existente entre estos dos pintores alicantinos. HERNÁNDEZ, L., "Agustín Espinosa, un pintor en Alicante...", p. 150 y ss., "Vida y obra de Agustín Espinosa...", p. 112, corroborando la información dada por Vicente Martínez Morella.

<sup>6</sup> PARDO CANALÍS, Eduardo, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando, de 1752 a 1815*, Madrid, C.S.I.C., 1967, p. 32. Contaba con quince años y era natural de Alicante.

Espinosa el menor, que tras la muerte del padre heredaría el taller, y Antonio. De hecho en las obras documentadas del artista se observa una intensa actuación de los miembros del taller. Hacia 1770, según Hernández Guardiola, el peso del taller recaería en sus hijos Agustín y Antonio, dada la avanzada edad del maestro, que se mostraban en sus obras claros seguidores de la estética paterna, especialmente evidente en los lienzos de *San Juan Crisóstomo*, *San Joaquín*, *Santa Ana y la Virgen* y *San José y el Niño* del presbiterio de la iglesia de Santa María de Alicante<sup>7</sup>. Carlos Espinosa comenzaría, por tanto, a formarse en los rudimentos de la pintura en el taller paterno, un taller que, a pesar de la multitud de pintores que Alicante tenía en esos momentos, prácticamente monopolizaba el encargo de lienzos para la decoración de las iglesias alicantinas, por lo que debió gozar de una gran consideración artística entre los comitentes del lugar. Hernández Guardiola, a través del análisis estilístico de las obras documentadas y atribuidas al taller de Espinosa, considera que su producción artística se basó esencialmente en la copia de grabados para la realización de las composiciones, algo frecuente entre los pintores locales del setecientos, y de la obra de maestros del seiscientos, especialmente visible en la evocación de detalles jordanescos y del barroco francés junto a la elegancia de las actitudes rococó de algunos de sus personajes. Esta estética se vino a complementar con el conocimiento de la pintura de algunos de sus coetáneos alicantinos, -el taller no debió llevar su producción más allá de los límites de la provincia-, como Bautista Ortega, padrino de su segunda hija, Francisca Espinosa, Pere Joan Valero, su hijo Gaspar Valero, o Bartolomé Albert, entre otros<sup>8</sup>.

A la muerte del padre, Carlos tenía unos catorce años, por lo que aún era un joven pintor en formación. Es posible que el hermano mayor, Agustín, responsable del taller desde entonces, tomase bajo su tutela a los menores y apreciando las aptitudes artísticas del joven, decidiese enviarlo a Madrid para formarse junto a los mejores pintores de la corte de aquel tiempo. No defraudó las expectativas familiares. Durante sus estudios académicos, documentados desde la sala de principios a la de modelo del natural, optó en reiteradas ocasiones a los premios de estímulo de las respectivas salas, concediéndosele varios premios en el estudio del modelo del anti-guo, dos años después de comenzar su formación, en 1775. A partir de esa fecha, la única noticia cono-

cida es su marcha como pensionado a Roma, obteniendo una de las becas otorgadas por Carlos III para ampliar los estudios artísticos de los alumnos de San Fernando en Roma, ciudad en la que residía, todavía, en 1818, cuando solicita el nombramiento como pintor de cámara a Fernando VII.

Hernández Guardiola dio a conocer un interesante documento en el que en escritura notarial de enero de 1777, sus hermanos mayores<sup>9</sup> dejan constancia

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ, L., "Vida y obra de Agustín Espinosa...", pp. 116-117: "De 1770 data la documentación relativa a otros lienzos del pintor y su taller. Con fecha de 26 de septiembre, nuestro autor presentó carta de pago por el valor de varios trabajos de dorado, barnizado y pintado de la cajonada de la sacristía de Santa María, otras obras en la misma iglesia y por dos cuadros, uno de San Rafael y otro de San Juan Crisóstomo, así como dos visuras a la obra del Camarín de la Virgen. Este documento condujo a Rafael Navarro a considerar ambas obras como de Agustín Espinosa, ignorando al autor de los otros dos lienzos compañeros, el de San Joaquín con la Virgen y Santa Ana y el de San José y el Niño (...), que forman parte -junto con los dos anteriores- de la decoración rococó del presbiterio de Santa María de Alicante. (...) Del análisis estilístico de los mismos, se deduce que uno de ellos (el de San Rafael o Tobías y el Ángel) es, sin lugar a dudas, obra del maestro Espinosa, mientras que el otro (San Juan Crisóstomo) ha de circunscribirse a su taller, a su hijo homónimo Agustín, o a su otro hijo Antonio, también pintor (...)"

<sup>8</sup> Agustín Espinosa debió contar con una sólida formación artística y un válido dominio técnico que especialmente se evidenciaba como "buen paisajista (...), que simultaneaba tanto los encargos de lienzos, como el dorado y pintado de distintos objetos, así como ciertos trabajos de escultor, propio de una concepción artesanal y gremial del arte en los pequeños núcleos urbanos de la España de su tiempo". HERNÁNDEZ, L., "Vida y obra de Agustín Espinosa...", p. 114.

<sup>9</sup> Archivo Municipal de Alicante. Protocolo de Francisco Gentil. 1777, fol. 850 y ss. *Escritura de venta de una casa, heredada del padre, Agustín Espinosa, por sus hijos*: "En la ciudad de Alicante á tres de Enero de mil settos setenta y siete años: Antemi el Ess.no de S.M. pp.co del numero y juzgados de la misma y testigos ifrescritos, fueron prtes Agustín Espinosa, de ejercicio Pintor, Juan Bautista Sevilla y Vicenta Espinosa, consortes, Joseph Espinosa mayor de los veinte años y menor de los veinte y cinco autorizado del Dr. Baltasar Antón su Procurador y curador ad lites y este en igual calidad de curador de Carlos Espinosa, mayor de los dieciocho y menor de los veinte y cinco, residente en la Villa y Corte de Madrid, vecinos los demás de esta ciudad, á quienes doy fe que conozco. Y Dixerón Que por muerte de Agustín Espinosa Padre común de los concurrentes, con arreglo a su ultima disposición testamentaria baxo la qual falleció y havia otorgado ante el Ess.no Juan Fran.co Perez Cuevas en primero de Mayo de mil sett.os setenta y dos, se formaron ante el mismo y por los Albaceas testamentarios de dicho difunto autos de Ynventario, valoración y justiprecio de todos los bienes dros y acciones remanentes en las herencias de dicho Agustín Espinosa, Theresa Anaya y Vicenta Moya

de la decisión de la venta de una casa heredada del padre con el fin de obtener beneficios para sufragar los gastos de formación artística de Carlos y del viaje, que en calidad de pensionado real de Carlos III, iba a iniciar a Roma. Deciden de esa manera sufragar los estudios y proporcionar los “mayores adelantamientos á los dos menores –Carlos y José Espinosa- en sus respectivos destinos, a saber del Carlos el Noble Arte de Pintura que profesa con aprovechamiento en la Real Academia de San Fernando y para emprender su viaje por disposición de S.M. á la Corte Romana con el fin de perfeccionarse en su mayor utilidad y beneficio (...)”. Este documento no sólo proporciona una información valiosa que complementa nuestros conocimientos sobre el momento en la que el joven pintor debió emprender el viaje a Roma, posiblemente entre 1777 y 1778, cuando contaba con una edad de diecinueve años, sino que es indicativo del esfuerzo que la familia realizó para proporcionarle la mejor formación posible. De hecho, el taller no debía encontrarse en su mejor momento productivo. A pesar de que Agustín Espinosa obtuvo el cargo de Pintor de la Ciudad en 1772, vacante tras la muerte de su padre<sup>10</sup>, con posterioridad el taller aparece documentado en trabajos menores, por lo que debió ir perdiendo protagonismo entre los círculos artísticos alicantinos.

De esta época de formación queda la escasa información que poseemos de la producción artística de Carlos Espinosa. De su paso por la Academia de San Fernando, consta la única obra conocida de este pintor, una copia del *Autorretrato de Mengs*, que realizó durante su aprendizaje académico y que es posible que presentase como mérito durante su pensionado real en la Academia de Roma. De hecho, Ossorio<sup>11</sup>, nos aclara que en 1784, como pensionado, remitió a la Academia de San Fernando, “dos retratos copias de Mengs, que representaban á dicho profesor y su mujer”, siendo el primero el que hoy se conserva en el museo de la Academia de San Fernando. Así pues, podemos establecer en aras de esta información que entre 1775 y 1784 mantuvo su categoría como pensionado de Carlos III.

De nuevo es Ossorio el que nos informa que, a finales del siglo XVIII, trabajó en Roma para el cardenal Despuig y que en la casa de los Condes de Montenegro (Palma) existía un *Beato Sebastián de Aparicio, franciscano lego al que socorren dos ángeles con varios manjares*, añadiendo que desconocía “más

detalles sobre su vida”, sin ponerlo en relación con su progenitor, el pintor alicantino Agustín Espinosa, labor que realizó Hernández Guardiola, como hemos visto anteriormente.

En 1788, todavía se encuentra pensionado en Roma, desde donde remite a la Academia de San Fernando un cuadro de su invención que representa la *Aparición de Jesús a la Magdalena en el huerto*, posiblemente con la intención de mantener su pensión en el nuevo reinado de Carlos IV. En el Archivo de la Academia de San Fernando consta esta obra de Espinosa entre las que de forma periódica enviaban los pensionados a la institución madrileña para su aprobación: “Habiendo manifestado el Sr. Protector que deseaba examinarse la Junta y diese su dictamen sobre las obras que últimamente le habían enviado de Roma los Pensionados del Rey en aquella Corte, dispuse que se expusiesen dichas

sus consortes premuertas. (...) por la que resulta haverse adjudicado á los quatro otorgantes Agustín, Vicenta, Josph y Carlos Espinosa (...) una casa de habitación que haze esquina situada frente la fuente y huerto de la Iglesia Parroquial de Stª Maria y Calle Principal del Barrio de la Villa Vieja de esta población (...) repartidos los reditos entre los interesados á proporción de su haver les cabia una cantidad tan modica que para nada podia sufragarles el paso que vendida dicha propiedad y distribuido su importe entre los mismos contribuía y asegurava los mayores adelantamientos á los dos menores en sus respectivos destinos, a saber del Carlos el Noble Arte de Pintura que profesa con aprovechamiento en la Real Academia de San Fernando y para emprender su viaje por disposición de S.M. á la Corte Romana con el fin de perfeccionarse en su mayor utilidad y beneficio (...)”, transcrito en HERNÁNDEZ, L., “Vida y obra de Agustín Espinosa...”, pp. 211-213.

<sup>10</sup> Archivo Municipal de Alicante. Cabildos. 1772. Ar. 9. Lib. 66, fol. 212. *Muerte de Agustín Espinosa y nombramiento de su hijo homónimo como Pintor de la Ciudad*: “Mayo 1772 (...) visto Memorial de Agustín Espinosa de ejercicio Pintor en que expone que en el día diez de este mes fallecio su Padre Agustín Espinosa Maestro Pintor q fue de esta Ilt.e Ciudad, dejando cinco Hijos tres Doncellas y dos Mozos constituidos estos en menor de edad, y todos con pocos medios para su subsistencia. En cuia atención sup.ca se le confiera la Plaza de Pintor q.e obtenia dho su Padre para poder con sus productos subvenir á sus Hermanos. Sus Señorías condescendieron en esta instancia con la calidad q.e expresa. Notif á Agustín espinosa y accep.on (...) En Alicante y referido día treze de mayo de mil setecientos setenta y dos: Yo el Esno hice saber á Agustín Espinosa el nombramiento de Mro Pintor hecho en su favor. Y en su inteligª dixo que lo aceptarán y accepto con la condicion que expresa y lo firmo. Doy Fe Agustín Espinosa ante mí, Nicolas Pro”. HERNÁNDEZ, L., “Vida y obra de Agustín Espinosa...”, p. 211.

<sup>11</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (2ª ed.), p. 202.

obras de Pintura y Escultura: estas eran (...) Las demás pinturas de Dn Carlos Espinosa y Dn Vicente Velázquez; de aquel una invención de la Aparición de Cristo a la Magdalena en el Huerto y de este tres medias figuras que representan un Sn Sebastián copia de Guido Reni, una sibila copia del Guercino, y una Sta. María Magdalena de invención (...) Y por lo tocante a las de Velázquez parecieron bien y más atendiendo la Junta que no hacia mas de un año que había ido a aquella ciudad, con muy pocos principios<sup>12</sup>.

En más de una ocasión, como hemos visto, se le ha considerado pintor de Cámara de Carlos IV, así lo recogen autores como Espí Valdés o Martínez Morella<sup>13</sup>. Tal confusión se debe a la existencia de un memorial en el Archivo de Palacio Real en el que el pintor Carlos Espinosa solicita el nombramiento como pintor honorífico de Cámara. Sin embargo, tal petición se realiza en 1818 durante el reinado de Fernando VII. Anteriormente su vinculación con la corte se debe únicamente, como hemos visto, a su condición de pensionado real en Roma, primero bajo el reinado de Carlos III y posteriormente, desde 1788, en el de Carlos IV.

La petición realizada por el artista a Fernando VII desde la ciudad de Roma, en la que residía desde la concesión de su pensión para acceder al cargo de pintor de Cámara es, por tanto, muy posterior. La existencia de un expediente personal de Carlos Espinosa en los archivos reales, junto a los de otros pintores como Vicente López, Bernardo López, Madrazo, Maella, etc., que sí que obtuvieron tal consideración, puede haber sido la causa de que se le haya considerado, en más de una ocasión, artista al servicio de la Casa Real, suponiendo por su pronto inicio en la pintura, que lo era de Carlos IV<sup>14</sup>.

Nada más alejado de la realidad. Una lectura pormenorizada de los documentos que se conservan en dicho expediente muestra que tras la petición de nombramiento a pintor de la Corte, el aspirante es evaluado por el Primer Pintor de Cámara, en ese momento Vicente López, y por los miembros de la Junta de la Academia de San Fernando. Tras la emisión de los respectivos informes la aspiración del pintor alicantino se ve frustrada, siendo rechazada la petición ante la falta de conocimiento que ambas instituciones manifiestan poseer de la obra del artista. Tras la negativa, es posible que

Carlos Espinosa se quedase, finalmente, en la ciudad italiana, donde poseería una clientela establecida, y no regresase a España.

Según consta en el expediente personal conservado en Palacio Real de Madrid<sup>15</sup>, obtiene el nombramiento de "profesor de bellas artes" en 1808, datando la solicitud de nombramiento como pintor de cámara de Fernando VII de 1818. Así, el 20 de octubre de ese año el Mayordomo Mayor envía al Sumiller de Corps un oficio en el que le comunica que: "Para dar cuenta a S.M. según me manda por su especial decreto puesto al margen de la adjunta instancia del Pintor Carlos Espinosa, en que solicita plaza de pintor de Cámara con la asignación que fuere del R<sup>o</sup> agrado de S.M., se servirá V.E. informarme lo que se le ofrezca y parezca."

Días después, el 26 de octubre de 1818, el Sumiller de Corps, el conde de la Puebla, solicita el informe pertinente al Primer Pintor de Cámara, Vicente López, en el que debía establecer la valoración que considerase oportuna y proporcionar información acerca de lo que "sepa acerca del mérito artístico del Pintor D<sup>o</sup> Carlos Espinosa, residente en Roma y de las demás circunstancias que le caracterizen".

Sin duda, sus años de trabajo en Roma, donde debía residir desde la concesión de los estudios de pensionado, alejado de los círculos artísticos cortesanos y académicos españoles, no favoreció la consideración positiva de Vicente López. Su alejamiento de la realidad artística de la corte madrileña, así como

<sup>12</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Madrid. 1788. Junta Ordinaria de 1 de junio de 1788.

<sup>13</sup> ESPÍ VALDÉS, Adrià, "Ambiente artístico en Alicante. Pintores", en *Neoclasicismo y Academicismo en tierras alicantinas, 1770-1850*. Diputación de Alicante, Alicante, 1997, p. 201; repetida desde que MARTÍNEZ MORELLA, Vicente, *Pintores alicantinos del siglo XIX*. Alicante, Artes Gráficas Alicante, 1951; MARTÍNEZ MORELLA, Vicente, "José Aparicio", en *Información*, Alicante, 6 febrero 1963, p. 36, menciona a Agustín Espinosa como padre del "famoso pintor de Cámara de Carlos IV", Carlos Espinosa; HERNÁNDEZ, L., "Vida y obra de Agustín Espinosa...", p. 112.

<sup>14</sup> En 1819, Carlos Espinosa contaba ya con sesenta años, una edad realmente avanzada para pretender el estatus que demandaba. Era, por tanto, un artista ya experimentado que se encontraba ya en el declive de su madurez artística.

<sup>15</sup> Archivo de Palacio Real. Madrid. *Expediente personal del pintor Carlos Espinosa*. Caja 323, expediente 45.

el desconocimiento que los pintores de la Real Casa y la Academia de San Fernando manifestaron sobre su persona, perjudicaron las aspiraciones del ya maduro pintor alicantino.

Es un hecho destacable que desde el nombramiento de Vicente López como primer pintor de Cámara en 1815, son muchos los artistas valencianos que obtienen la consideración de pintores de Cámara, debido a la influencia ejercida por este pintor en la corte. Tal es el caso de algunos de sus discípulos como Miguel Parra (1780-1846), emparentado con Vicente López, de quien era cuñado, o de José Ribelles y Felip (1778-1835), quien fuera uno de sus discípulos más aventajados. En ambos casos el pintor valenciano se muestra protector y dispuesto a apoyar a los artistas cercanos a su círculo, Antonio Gros, Cavanna, como años más tarde hiciera, igualmente, con sus hijos Bernardo y Luis López. Situación bien diferente es la que atañe a Carlos Espinosa. En el informe que el 28 de noviembre de 1818, Vicente López, dirige al Sumiller de Corps se muestra especialmente intransigente:

“Por el oficio de V. E. De 25 de octubre del mismo, he visto el ynforme que se me pide sobre el mérito artístico, y demás circunstancias que caracterizan a D<sup>n</sup> Carlos Espinosa, residente en la corte de Roma y en su consecuencia devo decir.

Que en cuanto a lo primero con respec(to) a su Mérito en la Pintura, no he visto ninguna de sus Obras, y por la cual pueda ynformar de su habilidad.

Y en cuanto a las demas circunstancias, como no he tenido trato con este Artista nada puedo decir ni asegurar.

Pero soy de la opinión que este ynforme lo podrá dar mejor que yo ni otro la R<sup>l</sup> Academia de S<sup>n</sup> Fernando.

Es cuanto puedo decir y entiendo con respecto al ynforme q<sup>e</sup> V.E. se ha servido pedirme”.

La palpable reticencia del primer pintor de la Corte es suavizada con la solicitud de un informe pertinente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, petición que se efectúa el 15 de diciembre de 1818. El 27 de enero de 1819, Martín

Fernández Navarrete remite un oficio en el que se informa que:

“En la junta ordinaria que celebró la R<sup>l</sup> Academia de S<sup>n</sup> Fernando el día 24 de este mes hice presente el oficio de V. E. y la adjunta instancia que incluía de D<sup>n</sup> Carlos Espinosa residente en Roma solicitando el nombramiento de pintor de Camara con la asignación que sea del R<sup>l</sup> agrado.

Para informar la Academia sobre esta pretensión conforme V.E. desea, hizo reconocer lo que constase en su Archivo relativamente a dicho Profesor, y como há tantos años que reside fuera de España, y no ha remitido á la Academia obra alguna de su mano, no puede graduar su mérito y habilidad en el día; pues solo existen noticias de que se matriculó á la edad de 15 años por discípulo de la Academia; que siguió en ella su carrera artística sin intermisión desde principios hasta el modelo natural inclusive que hizo constantemente oposición a los premios de estímulo en las respectivas salas y que se le adjudicaron varios aun en el estudio del modelo del antiguo hasta poco después de 1775, desde cuya época nada consta, pues parece haber permanecido pensionado en Roma donde tal vez será más conocido por sus obras que aquí, no existiendo alguna en la Academia que pueda servir para juzgar de su mérito con el acierto y justificación que desea la Academia.”

De forma evidente, la Academia de San Fernando se niega a realizar cualquier tipo de valoración positiva al respecto de la petición de Carlos Espinosa de ser aceptado como pintor de la Casa Real. En esta ocasión, la corporación académica argumenta, como anteriormente hiciera Vicente López, un total desconocimiento de la producción artística del pintor en ese momento. Sin embargo, reconoce que ha sido alumno de la Academia y pensionado en Roma. Para nosotros, por otro lado, este informe es sumamente útil para reconstruir los primeros años de formación del artista, al proporcionar información sobre los premios que consiguió en las salas de modelo del antiguo antes de 1775.

Sin embargo, en el escrito dirigido a palacio subyace también cierta reticencia a dar un informe favorable. Por un lado, no se asevera de forma tajante que obtuviese la pensión a Roma cuando esa

información constaba y consta aún hoy en día en los archivos académicos y se indica que entre los fondos de la Academia no se conservaba ninguna obra del artista a partir de la cual sus profesores pudiesen realizar una valoración de su calidad artística. Como hemos visto anteriormente, esto no era del todo cierto. Carlos Espinosa, como pensionado, había enviado desde Roma algunos cuadros a la Academia de San Fernando de Madrid como parte indispensable de los ejercicios académicos con los que los pensionados debían mostrar los adelantos artísticos alcanzados. Entre ellos destaca el cuadro que representaba la *Aparición de Jesús a la Magdalena en el huerto*, según se puede extraer de la documentación conservada en el archivo de la Academia, que envió hacia 1788, y que fue presentado a la Junta de ese año, así como la copia del *Autorretrato de Antón Rafael Mengs*, que aún se conserva en el museo académico, y el de la esposa de éste.

Parece, así, que la Academia supuestamente pretendía negar el conocimiento de un artista que en ese momento era ajeno a los círculos de influencia de la institución y de la corte. Es más, la frase "parece haber permanecido pensionado en Roma donde tal vez será más conocido por sus obras que aquí" resume, en mi opinión, perfectamente la actitud mantenida por la Academia no exenta de cierto cinismo. A ello obedece cierto grado de proteccionismo que la corporación mantenía hacia sus profesores y académicos, ninguneando, incluso me atrevo a decir despreciando, a aquellos que habían marchado fuera y habían desarrollado una carrera artística desvinculados de su institución de origen.

Como pone de manifiesto el mecenazgo del cardenal Despuig, resulta plausible pensar que Carlos Espinosa gozaba de cierto reconocimiento en la ciudad de Roma como artista, lo que, sin duda, le llevó a solicitar el nombramiento real. Sin embargo, la falta de obras conocidas en España, únicamente las referidas a su etapa de formación en la Academia, motivaron la contradisposición de los académicos y de los pintores de la corte a favorecer a un pintor foráneo alejado de los círculos de influencia cortesanos.

No obstante, la demanda de Carlos Espinosa se adecuaba al espíritu de renovación que inicia Fernando VII a su regreso. La restauración de la monarquía borbónica en 1814, tras los años de la Guerra

de la Independencia y la reposición en el trono de Fernando VII, supusieron un cambio sustancial en la corte. Era necesario iniciar un proceso de depuración de todos los miembros al servicio de la monarquía y reorganizar la administración de palacio con un equipo de funcionarios afín al monarca y a la política reaccionaria impuesta. Igualmente, era necesario contar con artistas cercanos a la facción legitimista, con el fin de iniciar un proceso de difusión de la nueva imagen real por todo el reino acorde con los principios que establecía el absolutismo despótico de Fernando VII. Para ello, una de sus primeras decisiones será el nombramiento de dos artistas, ambos de origen valenciano, como pintores de la Corte en 1815, José Aparicio, y Vicente López. Este último convertido en su Primer Pintor se consolidará como una de las personalidades artísticas más influyentes en el reinado fernandino.

La llegada de José Aparicio a la corte y su nombramiento como pintor de Cámara se había gestado desde Roma, donde había permanecido como pensionado. Desde allí, había dirigido una instancia al monarca entregándole en obsequio el cuadro del *Rescate de los cautivos por Carlos III*, solicitando al mismo tiempo su nombramiento como pintor de cámara, que se hace efectivo 23 de agosto de 1815<sup>16</sup>. La obra presentada había gozado de gran éxito en los círculos eclesiásticos romanos, defensores de la legitimidad monárquica de Fernando VII frente al imperialismo napoleónico. El cuadro *El rescate de cautivos en tiempos de Carlos III* fue muy alabado por la crítica romana, y le valió el nombramiento como

<sup>16</sup> Es nombrado por Real Orden, tras la petición que el pintor dirige, directamente, al monarca, tras ofrecer el cuadro del *Rescate*. *Archivo Palacio Real. Expediente Personal*. Madrid. 1815: "No hablaría, Señor, de recompensas, teniendo por la mayor el que V. M., haya admitido el referido cuadro; pero hallándome sin recurso alguno para pagar las muchas deudas contraídas durante el tiempo del cautiverio de V. M., en que no recibí la pensión que tenía asignada, y habiéndose aumentado las deudas para pagar los gastos del largo viaje desde Roma a esta Corte; recurre á la generosidad de V. M., suplicando se digne nombrarle Pintor de Cámara, con aquel sueldo que, sea del superior agrado de V. M., no bastándole para mantenerse con su familia la pensión que disfrutaba en Roma, y V. M. se ha servido mandar consignarle por orden de 15 de febrero de este año, gracia que espera merecer la beneficencia de V. M.". ESPÍ VALDÉS, Adrià, "José Aparicio: Pintor Alicanteño y de Corte", en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 1978, nº 23, p. 27.

Académico de Mérito en la Academia de San Lucas<sup>17</sup>. Se trataba de una obra que en palabras del propio artista "(...) tiene singular mérito de perpetuar un acto de la piedad religiosa del Sor. Carlos III (...)". Esta gran tela se expuso en la Chiesa della Rotonda, en 18 de junio de 1814, y la prensa local se hace eco, con ciertos elogios, de este cuadro del "(...) bravo autore (...) Il Signore Giuseppe Aparicio, di Alicante"<sup>18</sup>.

Aparicio trabajó en Roma, realizando encargos que en gran medida llegarían de la curia romana más contrarrevolucionaria, partidaria de la legitimidad monárquica. Un ejemplo significativo del apoyo de los prelados romanos es el encargo del lienzo del altar mayor de la iglesia de Santa Trinitá de Genzano de Roma, que representa *La Trinidad con las ánimas del Purgatorio*<sup>19</sup>, colocado en el altar mayor de la iglesia en 1814, y que en 1930, Previtali atribuye a un "certo Aparissio"<sup>20</sup>, en realidad el pintor alicantino José Aparicio Inglada. El caso de Aparicio no es un caso aislado los pintores españoles pensionados en Roma en el momento de la invasión española pronto se muestran férreos defensores de la monarquía borbónica, sufriendo incluso persecución política. A las consecuencias políticas se unen las estrecheces económicas inherentes al retiro de la pensión real que disfrutaban, por haberse negado a jurar al rey intruso, José Bonaparte. Muchos de estos artistas fueron hechos prisioneros y conducidos al castillo de Sant Angelo<sup>21</sup>, en 1808. Tal es el caso de artistas españoles como Antonio Solá, José de Madrazo, Aparicio, y Cubero. Tras su liberación, en la mayor parte de los casos fueron protegidos por los sectores antinapoleónicos, especialmente por miembros de la curia romana y española.

El caso de Carlos Espinosa no debió ser muy diferente. De hecho, sus contactos con miembros destacados de la jerarquía eclesiástica datan de antiguo. Así, hemos visto que Ossorio menciona como uno de sus protectores más destacados al cardenal Antonio Despuig y Dameto (Palma de Mallorca, 1745 - Lucca, Italia, 1813), para el que consta que realizó alguna obra. Antonio Despuig era, en esos momentos, uno de los eclesiásticos españoles de mayor influencia en Roma. En 1791 había sido Obispo de Orihuela, y desde 1795 ocupó el mismo cargo en la diócesis de Valencia. El 7 de mayo de 1785 había sido promovido a la auditoria de la Rota romana, permaneciendo durante seis años en Roma, tiempo en

el que posiblemente conocería a Espinosa. Es posible que este acercamiento se reforzase al ocupar posteriormente las sedes de Orihuela y Valencia. Tras un breve período como arzobispo de Sevilla, el 30 de enero de 1799 regresa a Roma, donde Pío VII lo nombra cardenal el 11 de julio de 1803. De hecho, Ossorio menciona algunas obras de Espinosa en la colección de los Condes de Montenegro, de origen mallorquín como Despuig, concretamente un lienzo que representaba al *Beato Sebastián de Aparicio, franciscano lego al que socorren dos ángeles con varios manjares*. Este lienzo debe tratarse de una de las obras que Carlos Espinosa realizó para Antonio Despuig y Dameto y que, posteriormente, pasaría a manos de la familia de los condes de Montenegro y Montoro, título aristocrático de los Despuig, al pasar a formar parte de sus posesiones, por herencia, la finca que el prelado mallorquín poseía en Palma de Mallorca, la residencia campestre de la Raixa. En este edificio, el cardenal Despuig fundó un museo de antigüedades y de pintura, fundamentalmente italiana, en el que

<sup>17</sup> Archivo de Palacio Real. *Expediente Personal*. Madrid, 26 de julio de 1815. "(...) del rescate, que tiene el singular mérito de perpetuar un acto de la piedad religiosa del sor Dn Carlos III y el de haber merecido la aprobación de V.M. Había merecido con grandes elogios de los distinguidos profesores de Roma, como consta de los papeles públicos, que acompañan y lo acreditan el haber sido nombrado Académico de mérito de los de Sn. Lucas (...)". ESPÍ VALDÉS, Adrià, "José Aparicio...", p. 19.

<sup>18</sup> Según ESPÍ VALDÉS, Adrià, "Ambiente artístico en Alicante...", p. 206, los romanos son muy generosos a la hora de hablar del alicantino, llegando incluso el abate Guattani a compararlo con los mejores pinceles del Siglo de Oro español. En el *Giornale Romano*, el once de junio de 1814, se habla de él como "...Valenziano qual é, non gli era duopo mendicare da alcuna scuola o nazione il brio di una immaginazione calda e pittorica, molto meno e indagare i segreti arcani della tevolazza, chi era e creciuto fra i Velasquez, i Ribera, i Morillos...".

<sup>19</sup> REDÍN MICHAUS, G., "Un cuadro monumental de José Aparicio en Roma", en *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, 2000, pp. 161-163.

<sup>20</sup> PREVITALI; GALIETI; CERCHIARI, *Genzano di Roma*. Albano, 1930, p. 34. Anteriormente este cuadro había figurado como obra de anónimo español, MELCHIORI, G., *Roma e i suoi contorni*. Roma, 1856; NIBBY, A., *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta dei dintorni di Roma*. Roma, 1848, p. 112; APA, M., *Tracce di memoria. Arte e cultura a Genzano di Roma*. Genzano, 1982, pp. 175-183.

<sup>21</sup> CAMPDERÁ, B.; MORAL, A. M., "El pintor José Aparicio y la corte de Fernando VII", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. LXXIV, 1998, p. 117. Años más tarde, ya repuesto Fernando VII en el trono de España se le concedió la cruz de prisionero civil por su posicionamiento público.

figuraba la obra de Carlos Espinosa, lo que testimonia la calidad artística alcanzada por el pintor allicantino. Antonio Despuig, a raíz de sus viajes por Italia, patrocinó excavaciones en Ariccia desde 1787 a 1796. Con la cerámica, los bronce y las esculturas encontradas creó una importante colección que dió origen al museo de la Raixa. Para instalar el museo en su residencia campestre de Raixa vinieron a Mallorca los escultores Pascual Cortés y Luis Melis, y los escarpelinos Juan Tribelli y Francisco Lazarini, contratados por tres años. Parte de la colección, juntamente con la biblioteca, se dispersó a la muerte del cardenal; otra parte, ahora en el castillo de Bellver, pasó al Ayuntamiento de Palma, mientras que otras obras pasaron a formar parte de la colección de los condes de Montenegro y de Montoro que pasaron a tener en su heredad la propiedad de la Raixa<sup>22</sup>.

La ostentación de dicho cargo por un español supuso, sin duda, un importante revulsivo para el círculo de artistas pensionados españoles en Roma, especialmente para los valencianos, relaciones que se estrecharían tras los sucesos de Bayona en 1808. Tras la reposición del monarca, se abren nuevas perspectivas para estos pintores, y el éxito alcanzado por José Aparicio, y posteriormente por José Madrazo, ambos artistas pensionados en Roma y nombrados pintores de Cámara de Fernando VII, debió suponer un aliciente para otros artistas que como, Carlos Espinosa, intentaron sin éxito alcanzar una posición cortesana.

Las razones del fracaso no debemos buscarlas más que en el hecho del nombramiento de Vicente López, en 1815, como Primer Pintor de Cámara, entre cuyas funciones residía informar sobre la conveniencia o no del nombramiento de nuevos pintores que debían entrar al servicio del monarca. A partir de ese momento, cubiertas las expectativas del monarca de crear un cuerpo de pintores de Cámara *ex novo*, depurando a los pintores que trabajaron al servicio de su padre Carlos IV y del gobierno intruso, o bien relegándolos de sus funciones, los nuevos nombramientos se verán supeditados a la influencia de López en la corte, favoreciendo especialmente a los miembros de su círculo más cercano.

Así, ambos informes, el de López y la Academia, fueron claves para entender, finalmente, la decisión negativa del monarca al nombramiento de Carlos Espinosa como pintor de cámara, siendo dicha

comunicación efectiva el 17 de febrero de 1819: "Enterado el Rey N.S. de lo expuesto por V.E. en 6 de este mes<sup>23</sup>, no ha venido en acceder a la solicitud de D. Carlos Espinosa profesor de Pintura en Roma, relativa a que se le conceda plaza de pintor de Cámara, con la asignación que fuere del Real agrado de

<sup>22</sup> "El predio Raxa es un valle florido y plantado de riquísimos frutales, entre montañas elevadas, cubiertas de olivos, almendros y vides. Dista de Palma dos leguas y media. En tiempo de la dominación sarracena se llamó Araxa, y está contiguo á otro predio que perteneció al ilustre moro Beni Atzar, cuyo nombre conserva. En la conquista de Mallorca, el rey D. Jaime premió los servicios del famoso conde de Ampurias D. Ponce Hugo, con el predio Raxa. Despues pasó la propiedad á Bernardo Guillen, sacrista de Gerona: luego á la nobilísima familia (le San Martí: de esta á la muy noble de Zaforteza Tagamanent; y en el año de 1620 á la de Despuig, ilustre estirpe de los Condes de Montenegro y de Montoro, que ahora la poseen. El Emo. Sr. D. Antonio Despuig y Dameto, hijo digno de estos egregios señores, y uno de los que con la púrpura cardinalicia, con la gran cruz de Carlos III, y con el patriarcado de Antioquía aumentó los aquilatados timbres de su casa; este varon sabio y crítico consumado, hallándose en Italia, supo que en la Ariccia habia un terreno plantado de viñas, donde la antigua gentilidad tuvo el soberbio templo que Domiciano dedicó á Egeria, ninfa del bosque de Acricia. Este sitio lo habia comprado el signor Gabino Hanmilton, pintor escocés y entendido anticuario, que murió en Roma en 1797, con objeto de buscar los vestigios y especular con ellos; y como este investigador, desacertado ó sin fortuna, habia consumido su dinero sin conseguir el fin que se propuso; el cardenal Despuig le compró la propiedad del terreno para proseguir los trabajos." BOVER, Joaquín María, *Noticia histórico-artística de los museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma, 1845.

<sup>23</sup> Hace referencia al oficio enviado por el Sumiller de Corps al Mayordomo real en el que expresa: "Devuelvo a V.E. la instancia de D<sup>n</sup> Carlos Espinosa, Profesor Español de pintura en Roma, que de V. Excm. me remitió V. E. En 20 de oct. <sup>re</sup> ult<sup>o</sup> para que informe acerca de la suplica que hace al Rey N. S. de que sé digne nombrarle su Pintor de Cámara con la asignación que sea de su R<sup>l</sup> agrado, apoyado en las circunstancias que expone.

Habiendo tomado las noticias convenientes acerca del mérito artístico de este interesado, resulta de ellas que fue discípulo de la R<sup>l</sup> Academia de las nobles artes de S<sup>n</sup> Fern.<sup>do</sup> de esta Corte, en la que principió su carrera artística y continuó sin intermisión hasta el modelo natural inclusive, en cuyo tiempo se le adjudicaron algunos de los premios de estímulo q. <sup>o</sup> ganó por oposición en las diferentes salas, hasta poco después del año de 1775; desde cuya época nada se sabe acerca de los provechos que haya hecho en la pintura pues no se ha visto ninguna obra suya en esta R<sup>l</sup> Academia, por la que pudiera formarse idea de su mérito sobresaliente en la pintura; en cuya virtud S.M. se dignaría resolver conforme mas sea de su R<sup>l</sup> agrado en la suplica que hace el interesado". *Archivo de Palacio Real de Madrid*. Madrid. 6 Febrero 1819. *Expediente personal de Carlos Espinosa*. Cj. 323/exp. 45.

S.M. de cuya R<sup>l</sup> orden lo comunico a V. E. para su inteligencia y noticia del interesado.”

Será esta negativa la última noticia que poseemos del pintor alicantino, ya entrado en la ancianidad, pues en el momento de su solicitud contaba con unos sesenta años de edad. Es posible que dada su avanzada edad quedase finalmente en Roma y no regresase a España. Sin embargo, no podemos descartar la posibilidad de que precisamente su petición al monarca venga dada por el hecho de que Carlos Espinosa decidiese regresar a su tierra natal para pasar sus últimos años y, ante la carencia de una clientela y apoyos en España, intentase asegurarse una posición económica y una ancianidad segura entrando al servicio de Fernando VII.

A pesar de que poco a poco la figura de Carlos Espinosa comienza a ser aclarada, son todavía escasos los datos que nos pueden proporcionar una reconstrucción más o menos completa de su figura. El expediente de Archivo de Palacio Real viene a añadir alguna noticia más sobre este enigmático pintor de cuya vida poco conocemos y aún menos de su obra. En la actualidad se conocen pocas obras atribuidas a Carlos Espinosa. La más conocida es el ya mencionado *Autorretrato de Rafael Mengs* que se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid. Recientemente una obra de Carlos Espinosa, concretamente una acuarela de un *Paisaje con noria* (12 x 14'5 cm), fechada en 1800 –durante su estancia en Italia–, apareció en el mercado artístico, siendo subastada el 16 de enero de 1991. En la exposición *Neoclasicismo y Academicismo en tierras alicantinas*, celebrada en 1997, Lorenzo Hernández Guardiola relacionaba la figura de Carlos Espinosa con un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, en la iglesia concatedral de San Nicolás de Alicante, copia del lienzo del mismo asunto de Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739-Madrid, 1819), que Morales fecha hacia 1772<sup>24</sup>. La copia alicantina, realizada a finales del siglo XVIII, se trataría de una obra de formación del artista en la que peca de un marcado dibujo, aunque revela las dotes de un artista capacitado. Esta obra nos proporciona la posibilidad de que pudiera trabajar por esas fechas en la ciudad de Alicante, no siendo descartable, para Hernández Guardiola, que



CARLOS ESPINOSA. *Copia del Autorretrato de Mengs*. Academia de San Fernando (n.º 540). Madrid

se trate de una obra de juventud de Carlos Espinosa realizada durante su época alicantina todavía bajo el influjo del taller de su padre, el pintor Agustín Espinosa. Sin duda, su papel en el taller paterno, especialmente dedicado a la decoración de las iglesias de Alicante, debió ser habitual antes de su marcha a Madrid para completar su formación artística en la Academia de San Fernando. Sin embargo, a partir de ese momento, en concreto tras su marcha a Roma, su figura se desvanece. Tan sólo reaparece con la petición realizada al monarca en 1819 para de nuevo sumirse en las sombras de la más absoluta oscuridad.

<sup>24</sup> MORALES MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza, 1996, n.º 23, pp. 107-108.

# MUJER Y ARTE DE LOS SIGLOS XVI AL XIX. APORTACIONES VALENCIANAS.

VICENT IBIZA I OSCA

*Doctor en Filosofía*

## RESUMEN

El autor incide en el papel desempeñado por la mujer a lo largo de la historia del arte, particularizando luego en lo que concierne a su presencia en el arte valenciano de los siglos XVI al XIX, haciendo un análisis de aquellas mujeres pintoras que tuvieron relación con la Real Academia de San Carlos, y reivindicando la figura femenina en el marco historiográfico de las Bellas Artes.

## ABSTRACT

*The author studies the role of the woman along the history of the art, especially in her presence in the Valencian art of the XVIth and XIXth century, doing an analysis of those women painters who had relation with her Real Academia de San Carlos and claiming the feminine figure in the frame historiografico of the Fine Arts.*

### 1.- ARTE Y MUJER.

A lo largo de las distintas etapas históricas podemos observar como han existido mujeres artistas y creadoras de calidad, aunque han tenido que desarrollar su trabajo en unas condiciones de sumisión al paradigma masculino, siendo sus creaciones ocultadas o minimizadas. Aceptar las características de sujeto en la mujer creadora era una anomalía que debía evitarse, o cuando menos adaptarse. Así, en las pocas biografías y escritos de las obras de mujeres artistas no se refería a éstas como entes autónomos, sino como a hijas, esposas o madres, o bien se las definía en su carácter no profesional, diletante, o en otros casos se la minusvaloraba recluyéndolas en géneros "menores" como las flores, bodegones o retratos. A pesar de estos obstáculos hemos podido constatar como en todas las épocas ELLAS han estado presentes y han contribuido a la producción artística.

Las fuentes para conocer la vida y costumbres cotidianas de las mujeres en la Edad Media son sobre todo las representaciones artísticas que muestran sus actividades en los capiteles de las iglesias románicas y góticas, en las sillerías de los coros de

las catedrales, en los cuadros y en las escenas bordadas en los tapices y en las ilustraciones pintadas en los márgenes de los códices. Así en las referencias iconográficas y documentales encontramos las pruebas de su participación en las diversas formas de producción cultural, desde la construcción hasta la iluminación de manuscritos o los bordados. En la ciudad de Ferrara, en el Palacio Schifanoia, encontramos en unos frescos el ejemplo de como las cortesanas ocupaban el tiempo realizando las tareas que tenían socialmente asignadas: tejer, coser, bordar... También encontramos testimonios de cómo en la educación de la nobles se incluía su formación musical.

Su participación activa en el campo de la pintura la podemos constatar en diversas ilustraciones, como ocurre con la miniatura del *Libro de las Nobles Damas* donde aparece una pintora realizando una obra religiosa mientras su ayudante muele los pigmentos, otro tanto ocurre en la obra *De claribus Mulieribus*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tamar, *De Claribus Mulieribus*, de Boccacio, 1355-1359. Bibliothèque Nationale, MS. Fr.12420, f.101v, (en CHADWICK, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, pág. 31).

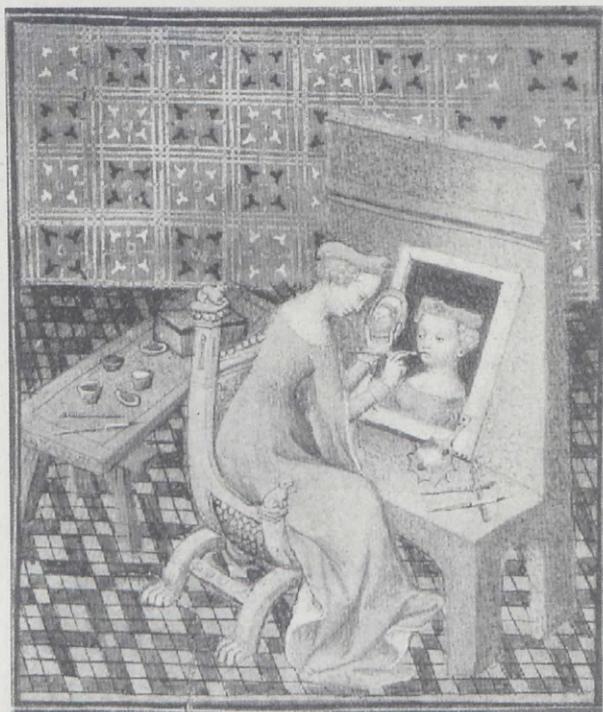


Fig. 1.— *Thamar, De Claribus Mulieribus, de Boccacio, 1355-1359. Bibliothèque Nationale, MS. Fr.12420, f.101v, (en CHADWICK, Whitney, Mujer, Arte y Sociedad, Barcelona, Destino, 1992, pág. 31).*

de Boccacio, donde encontramos la ilustración de otra artista realizando su autorretrato.

La participación de las mujeres en obras de arquitectura queda reflejada en algunos documentos; así en los Libros de Fábrica de la Catedral de Toledo hay constancia de la participación de algunas de ellas, pero siempre citadas en los niveles profesionales inferiores, de peonaje, aunque hay excepciones como es el caso de la cantera medieval del siglo XVI **María Pierronda** citada por la investigadora Margarita Estellés<sup>2</sup> a la que se requiere para dar su opinión en la construcción de un puente, empresa heredada posiblemente de su padre; en el documento se advierte que no acuda su marido, porque no entiende de estos negocios. Bien de una manera directa o indirecta, como obrera o como consejera en la obras de aquellos edificios que iba a habitar o que encarga su construcción, descubrimos la participación femenina en esta actividad.

Al estudiar la producción artística en la Edad Media debemos volver a los valores prerrenacentistas y a una división feudal del trabajo que no contempla el modelo individual de artista. Así, ciertos oficios considerados como artesanos fueron ocupados básicamente por mujeres como son el bordado, muy importante en la ornamentación privada y eclesiástica, la cestería, la platería y la elaboración de tapices, piezas imprescindibles en la decoración de iglesias, castillos, palacios y otras residencias nobiliarias; estas producciones artísticas estuvieron realizadas en gran parte por anónimas manos femeninas.

La valoración social de la producción artística se dará en el Renacimiento, será el momento en el que se produce la individualización, y el pintor, el arquitecto o el escultor obtienen la categoría de artistas, y esto no ocurre por casualidad como explica la investigadora Luz de Ulierte<sup>3</sup>, ya que será en esta época cuando se crea una ruptura en la consideración social entre las diversas artes: la llamadas Bellas Artes (Arquitectura, Escultura y Pintura) pasan a ocupar la categoría de Alta Cultura, mientras que las demás (Cerámica, Bordado, Tejido, Joyería etc.) serán consideradas Baja Cultura, denominándose hasta no hace mucho Artes Menores, denominándose en la actualidad Artes Decorativas o Suntuarias). Mientras que las primeras eran de dominio masculino, el aprendizaje y realización de las segundas correspondía a un ámbito principalmente femenino. Este hecho plantea la doble pregunta de que, si las mujeres se dedicaban a las artes decorativas por ser estas inferiores, o si las artes decorativas se convirtieron en cuestión menor por haber sido realizadas por mujeres.

Otra vertiente de este problema lo plantea la profesora Marián L.F. Cao<sup>4</sup>, se trata de la diferencia que

<sup>2</sup> GARCÍA CHICO, Esteban *Documentos para la Historia del Arte en Castilla*; Palencia. (Cita de Margarita Estellés Marcos, en "La mujer y el arte en los documentos de los siglos XVI y XVII" en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*. CSIC, Ed. Alpuerto, Madrid, 1997, Pág. 118).

<sup>3</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de, "El Arte es género ambiguo: Consideraciones metodológicas acerca de la Historia del Arte y las mujeres", en *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga 1996, pp. 21-38.

<sup>4</sup> CAO, Marian L.F., "La creación artística: un difícil sustantivo femenino", en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Ed. Narcea, Madrid, 2000, pp. 24-27.

entre Arte y Artesanía ha establecido la Historia del Arte al delimitar el objeto de estudio de la distinción conceptual entre ambas actividades. Así, mientras que el Arte queda definido como el objeto de estudio de la disciplina, la Artesanía queda fuera, sin olvidar que ésta realiza los productos de la creatividad de la mayoría de las mujeres, quedando relegada a un plano inferior. Existen diversos elementos caracterizadores que en la Historia del Arte al uso, diferencian arte y artesanía en relación con la capacidad de sujeto, con los materiales y con la individualidad:

- Se considera que el artesano posee capacidades "mecánicas" mientras que el artista posee cualidades y disposiciones... pero existen muchos textos que alaban la habilidad manual, el preparado de las pinturas, el parecido con el natural en los artistas clásicos, y no por eso dejan de ser considerados artistas.

- Se argumenta que la artesanía se realiza con materiales "menos nobles" como el tejido, vidrio, cerámica o metal, mientras que el arte queda vinculado con la piedra, el lienzo, la madera, "materiales nobles"... pero ya hace mucho tiempo que encontramos obras realizadas en metal o con otros materiales como la cerámica o el vidrio que son considerados como arte.

- Se plantea que la artesanía se realiza de forma anónima o colectiva, mientras que el arte se realiza de manera individual... pero como bien sabemos el concepto de individualidad del artista ha sido falsamente transmitido a lo largo de la historia y, además, está bien documentado como desde el siglo XVI en los talleres de los artistas trabajaba un colectivo de pintores y aprendices que realizaban la mayor parte de la obra siendo dirigidos por el artista.

- Se dice que la artesanía presenta producción a pequeña escala, de diversos objetos iguales, mientras que el arte trabaja un objeto único... pero la aparición de tecnologías del seriado, la xilografía, la fotografía dieron paso a la producción en serie de la obra artística.

- Por último se considera que la artesanía elabora objetos con una finalidad práctica, mientras que el arte debe tener como función el goce estético. A pesar de esto, hoy en día hay muchos objetos

domésticos o religiosos que son considerados artísticos.

Como podemos comprobar, la distinción entre arte y artesanía presenta numerosas ambigüedades que responden más a prejuicios socioculturales y de género que a las cuestiones inherentes al material, técnica utilizada o calidad del trabajo.

El textil, largo tiempo asociado a la actividad femenina, no ha conseguido aún separarse de la categoría de artesanía, incluso cuando se trata de obras individuales no seriadas. Queda claro que el género marca una vez más, las clasificaciones, prevaleciendo las producciones realizadas por hombres por encima de aquellas realizadas por mujeres. Como vemos, el concepto de genio, de artista masculino occidental está fuertemente enraizado en las concepciones y clasificaciones artísticas hasta el punto de servir de guía para excluir o incluir una obra como Arte, o arte de segunda clase. Es evidente que revisar el concepto de arte y artesanía permitirá sacar del anonimato a miles de mujeres y hombres que en el pasado trabajaron en ramas de la creatividad humana que se han valorado como inferiores sin otro criterio que los prejuicios sociales o sexuales. Es por lo tanto necesario reflexionar sobre los contextos que nombran, conceptualizan y jerarquizan las obras artísticas para revisar discutir y argumentar sobre el tema, tratando de encontrar la ideología oculta que subyace en estos conceptos. Porque es evidente que la consideración social de lo artístico viene dada por la sociedad y en esta sociedad el papel de la mujer es subsidiario y por tanto su relación con la producción artística ha sido considerado también subsidiario. Además si vemos que las normas, por las que el producto artístico es valorado cambian según la época y cómo éstas han sido elaboradas desde el poder (poder que no ha sido detentado nunca por las mujeres), no es de extrañar, pues, que la visión de lo que es Arte, desde siempre sea una visión netamente masculina; por otra parte cuando descubrimos que en otras culturas se aplican normas distintas para valorar la producción artística, nos hace pensar, que el esquema de pensamiento adoptado por Occidente no tiene por qué ser el único válido. Así, para China y en general para el mundo oriental, lo que traduciríamos como Artes Mayores son la Caligrafía, Pintura, Música y Poesía, mientras que la escultura y sobre todo la Arquitectura, quedan en el dominio de las artes menores, a mucha menor altura que los bronceos o las porcelanas muy apreciados.

## 2.- ARTISTAS ANTERIORES AL SIGLO XVIII.

La profesora Maite Beguiristain<sup>5</sup> explica cómo es en el Renacimiento cuando se concede por primera vez a la mujer el estatus de ser humano concediéndole el alma, aunque se mantiene un criterio de inferioridad biológica y ética; es la época en la que la aparición del comercio acentúa la separación entre la vida pública y la privada y la simultánea transformación del arte conlleva por vez primera la separación del Arte y de la Artesanía, colocándose el primero en el ámbito de lo público (controlado por los hombres); nos encontramos en los inicios de la auténtica parálisis del desarrollo intelectual de las mujeres. El cambio del estatus del artista pone las cosas más difíciles para las mujeres.

Es en el Renacimiento una época en que las diversas situaciones sociales y económicas influyen en la existencia de las mujeres, así la organización familiar del taller artístico y la frecuencia de matrimonios entre los miembros de familias dedicadas a una misma profesión explica que las mujeres se familiarizasen con la actividad del padre o esposo y en determinadas ocasiones asumieran el oficio del varón rivalizando incluso con él. Ejemplos de de esto los encontramos en diversos países y situaciones; así es muy conocido el caso de **Marietta Robusti** (Tintoretta) (Venecia 1560-1590), hija primogénita de Jacopo Robusti (Tintoretto) que trabajó junto a sus hermanos Domenico, Marco y Giovanni Battista en el taller paterno durante más de quince años extendiéndose



Fig. 2.- VAN HEMESSEN, *Caterina*, Retablo del Monasterio de Santa Ana de Tendilla (Guadalajara), Óleo sobre tabla, 355 cm. de alto, 229 cm. de ancho cerrado y 447 cm. abierto, Cincinnatti Art Museum de (Ohio, USA).

su fama de retratista por las principales cortes europeas. Otro caso es el de **Caterina Van Hemessen** (Amberes c.1528-c.1587) pintora flamenca que formó parte del taller de su padre Jan Sanders Van Hemessen (Amberes c. 1500-Haarlem 1556); trabajando en este taller realizó las nueve tablas del cuerpo central y de la predela del *Retablo de Santa María de Tendilla*<sup>6</sup>, conservado en la actualidad en el Cincinnatti Art Museum de Ohio en los Estados Unidos.<sup>7</sup>

En el ámbito valenciano hemos de destacar las figuras de **Dorotea Macip** (Valencia ? - 1609) y **Margarita Macip** (Valencia ? - 1613) hijas del pintor valenciano Vicente Juan Macip conocido en el mundo artístico como Juan de Juanes. Ambas trabajaron junto a su hermano Vicente en el taller paterno y aunque se carece de datos biográficos y obra firmada de las artistas, el hecho de que en el testamento del pintor otorgado el 20 de diciembre de 1579 declarase como herederos universales a su esposa Jerónima Comes, y a sus hijos Vicente, Margarita y Dorotea nos permite plantear la hipótesis de que ambas participaron activamente en la producción del taller paterno y a su muerte siguieron realizando sus obras en el mismo. La tradición popular y diversos testimonios literarios así lo afirman. Se considera que pintaron en memoria de su padre el *Retablo de la Capilla de las Ánimas* de la Parroquia de la Santa Cruz de Bocarent, lugar donde estaba enterrado. Así lo recoge Antonio Ponz (1725-1792)<sup>8</sup>: "Aquí se han tenido vulgarmente por obras de una hija de Juanes..."

Coetáneo de ellas el poeta Cristóbal Virués escribe el año 1609 los siguientes versos en un soneto dedicado a Juan de Juanes: "En pincel y colores, Juan Vicente, / en ingenio y pintura, Margarita, / en discreción y gracia Dorotea".

<sup>5</sup> BEGUIRISTAIN, María Teresa, "Arte y mujer en la Edad Media" en *Asparkia*, n<sup>o</sup>2, UJI Castelló, 1995.

<sup>6</sup> VAN HEMESSEN, Caterina, *Retablo del Monasterio de Santa Ana de Tendilla* (Guadalajara), Óleo sobre tabla, 355 cm. de alto, 229 cm. de ancho cerrado y 447 cm. abierto, Cincinnatti Art Museum de (Ohio, USA).

<sup>7</sup> HERRERA CASADO, Antonio, *Monasterios Medievales de Guadalajara: Monasterio Jerónimo de Santa Ana*, AACHE ediciones, Guadalajara, 1997.

<sup>8</sup> PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1792.



Fig. 3. – MACIP, Margarita o JOANES, Margarita, Santo Obispo Cartujo (atribución). Óleo sobre tabla, 43x17 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

José Albí<sup>9</sup> atribuye el *Salvador* (Colección John Ford, Londres) como ejecutada por la misma mano que el *Retablo de la Ánimas*, obra con la que guarda una relación tipológica directa.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan dos óleos sobre tabla de *Santos Obispos Cartujos*<sup>10</sup>, cuya atribución es de Miquel Juan Porta o Margarita Macip.

En el registro de defunciones de la Parroquia de la Santa Cruz de Bocairent encontramos las partidas de defunción de las dos hermanas: “Divendres 17 de giner (...de 1609...) soterraren en lo bas de les animes a una germana de Joanes pintor. Dorotea Joanes, donzella”.

“Dumenche desat de Febrer (...de 1613...) soterraren en lo fosar á Margarita Joanes”.<sup>11</sup>

Otros testimonios de producción artística femenina la encontramos en el ámbito de los monasterios, son la “monjas pintoras” que realizan su obra en el interior de los conventos que superan en muchos casos el estadio devocional y ofrecen una producción de calidad contrastada, así el podemos citar a **Ende** que se identifica como *pintrix*, considerada la primera pintora medieval hispana, cuyo nombre aparece junto a los de los presbíteros Emetrio y Senior como los autores de las ilustraciones de uno de los códices conservados de los Comentarios del Apocalipsis del Beato de Liébana, es el conocido como *Beato de la Catedral de Gerona*, datado el año 975, esta iluminadora era una monja del monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora), éste era un cenobio doble compuesto por una comunidad masculina y otra femenina regidos respectivamente por un abad y una abadesa que llegó a congregar a 600 personas. A pesar de la escasez de datos se conoce el papel de algunas monjas escribas e ilustradoras en los monasterios medievales.<sup>12</sup>

En esta época existe interés por parte de familias de la nobleza de incluir en la educación de sus hijas la práctica de la pintura, y aunque estas damas cultivasen este arte como afición. En una sociedad que

<sup>9</sup> ALBÍ, José, *Juan de Juanes y su círculo artístico*, París-Valencia, 1979, Vol. II, Págs. 462-470.

<sup>10</sup> MACIP, Margarita o JOANES, Margarita, *Santo Obispo Cartujo* (atribución). Óleo sobre tabla, 43x17 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia. (Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia)

<sup>11</sup> ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897. (Copia facsímil, París-Valencia, 1987)

<sup>12</sup> MARTÍNEZ, Cándida et alii, *Mujeres en la Historia de España*. Planeta, Madrid, 2000.

consideraba la pintura como un arte bajo y servil, son de destacar las referencias de artistas que nos transmiten los tratadistas con el objetivo de asentar la condición liberal y noble del arte de la pintura, un ejemplo es el de **Isabel Sánchez Coello** (Madrid 1563/4-1612) poetisa y pintora hija primogénita de Alonso Sánchez Coello (Benifairó de les Valls -Valencia- 1563 / Madrid 1588), Juan Pérez Moya<sup>13</sup> la menciona como una de las damas que había en España de más habilidades, a la que su padre le enseñó a dibujar y a retratar con parecido y corrección, y su madre la honestidad, el decoro, compostura y otras dotes correspondientes a una doncella virtuosa.<sup>14</sup>

### 3. ARTE Y ARTISTAS EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Aunque el ejercicio de la pintura y la escultura era una tarea mayoritariamente masculina, con el Romanticismo las mujeres se incorporaron en un número significativo al campo de la producción artística. Aunque su valía cualitativa fue más bien escasa, hemos de recordar que la pintura y el dibujo forma parte en la educación de las hijas de las clases altas; las mujeres de la familia real participaban en exposiciones y recibían clases particulares, otro tanto ocurría con las damas de la nobleza. Con un deseo de imitar a la aristocracia las niñas de la burguesía, aprendían a dibujar y pintar, siempre como afición.

Cuando se daba el paso a la vocación las posibilidades de aprendizaje de las Bellas Artes disminuían, para la profesora Estrella de Diego<sup>15</sup> era éste el mayor de los problemas que habían de superar las mujeres dedicadas al arte, ya que la formación en la bellas artes iba asociada a la moralidad en un sistema en el que ética y estética servían para ayudar a la mujer a comprender la belleza moral y a educar a sus hijos. La pintura y el dibujo eran aceptadas mientras no superasen el terreno de la afición, siendo rechazados los intentos de dedicación profesional. Eran en definitiva un entretenimiento para consuelo en los momentos de soledad.

El aprendizaje fue particular, utilizando las cartillas o los tratados de dibujo, muchos de ellos aplicados a las "señoritas" con dibujos de flores o aplicados a las labores. También existían algunas

escuelas para señoritas donde podía aprenderse dibujo, solfeo o labores y en ocasiones encontramos iniciativas institucionales como la escuela de arte de la Sociedad de Amigos del País de Sevilla o la Escuelas de Artes y Oficios. Mención aparte merece la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid<sup>16</sup> que ofrecía la posibilidad de estudiar con pintores profesionales. Las dificultades de las alumnas en la formación de las pintoras queda de manifiesto en la exclusión de las mujeres de la clase del natural, es decir la prohibición de pintar el cuerpo humano desnudo, además encontramos otra discriminación a la hora de matricularse en el centro, mientras los alumnos podían ingresar presentando una solicitud al Director, las alumnas debían aportar una certificación de haber obtenido algún premio en las Escuelas de Artes y Oficios.

#### 3.1. Las Academias y las académicas.

Las Academias constituyen un modelo de institución artística que se gestan el siglo XVII por la necesidad de los creadores de configurar una organización diferenciada de los gremios, frente al gremio, los artistas plantearon una alternativa institucional que introducía un nuevo modelo de formación en el que las clases tanto teóricas como prácticas serían impartidas por artistas reconocidos que dignificaban la enseñanza y por tanto la valoración de la actividad de los alumnos. Por otra parte las academias intentaron monopolizar la capacidad

<sup>13</sup> PÉREZ MOYA, Juan, *Santas e Ilustres mujeres*, Madrid 1583. (Cita de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las mujeres pintoras en España" en AA. VV., *La imagen de la mujer en el arte español*, Ed. U. A. Madrid, Madrid, 1990, Pág. 75).

<sup>14</sup> BRUER-HERMANN, Stephanie, *Alonso Sánchez Coello. Vida y obra*, en "Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II", Museo del Prado, Madrid 1990. (Cita de José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "La Mujer y el Arte Madrileño del siglo XVII" en *La mujer en el Arte Español*, VIII Jornadas de Arte, CSIC, Ed. Alpuerto, Madrid 1997)

<sup>15</sup> DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español*, (Cuatrocientas olvidadas más), Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>16</sup> La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid, se desvincula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1846, estaba dividida en dos niveles, el de principiantes, donde se formaban los alumnos en las técnicas del dibujo y de la figura; y el nivel más avanzado donde durante tres o cuatro años los alumnos se matriculaban en distintas asignaturas, cada una impartida por un profesor que controlaba la asistencia y otorgaba menciones.

de otorgar títulos, siendo ésta una de las modificaciones más importantes ya que les permitía ejercer un control ideológico sobre la profesión y al mismo tiempo les daba el poder de otorgar la posibilidad del ejercicio del arte de forma profesional. En este sentido consolidaron la consideración de las bellas artes como una actividad espiritual, más elevada que la simple actividad artesanal de la época medieval y colocaron a la pintura al mismo nivel que otras actividades de reconocido prestigio, como era el caso de la poesía o las matemáticas, pertenecientes ambas a las llamadas artes liberales.

Las academias españolas del siglo XVIII se crearon siguiendo el modelo francés durante los reinados de la nueva dinastía borbónica impulsora del Despotismo Ilustrado, en efecto, los ilustrados consideran que el arte deber estar al servicio del Estado y con este objetivo se desarrollará el funcionamiento de las academias. La primera en establecerse fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752, que en sus estatutos aprobados en 1757 seguía el modelo de La Academia de Pintura y Escultura de París, definiendo tres tipos de académicos: el primero es el de Académico de Honor, destinado a toda persona que fuera conocedora de cualquiera de las tres ramas del arte: Pintura, Escultura o Arquitectura. Estos miembros fueron escogidos en su mayoría por el prestigio que concedían a la Academia, generalmente personas de la nobleza. El segundo nivel de socio era el de Académico de Mérito, este rango se concedía a los que demostraban merecer la acreditación artística; para ser elegido, un artista debía presentar a la Academia cualquier tipo de obra artística (una pintura, una escultura o un proyecto arquitectónico). Aquellos artistas que mostraban cierto talento artístico pero que no llegaban a la calidad de los anteriores eran nombrados Académicos Supernumerarios, el tercer nivel de la Academia.

La investigadora Teresa Ann Smith realiza un interesante estudio sobre la participación de las mujeres en la Academia de San Fernando<sup>17</sup> donde explica que entre los años 1752 y 1808 existieron en ésta 175 Académicos de Honor, 208 de Mérito y 54 Supernumerarios, de todos estos 34 fueron mujeres, por lo que su presencia fue bastante influyente en el funcionamiento y la configuración del modelo artístico del momento, ya que de las 34 académicas 24 fueron Académicas de Mérito, además 4 de ellas

fueron nombradas Directoras Honorarias, distinción reservadas a artistas de gran calidad que contaban con el reconocimiento del monarca, éstas fueron **Mariana de Silva Bazán y Sarmiento, Mariana de Waldstein, la Princesa Alexandra Listenois Beaufrément y Mariana Uries y Pignatelli**, pudiendo comprobar en los expedientes de la Academia como las pintoras al igual que sus homólogos masculinos, fueron juzgadas, como consta en los estatutos, por una evaluación completa de su trabajo, teniendo una participación activa en la vida artística de la academia.

En otras ciudades españolas fueron creándose, siguiendo el mismo patrón, diversas academias, así la Academia de San Carlos de Valencia comenzó a funcionar como Junta Preparatoria desde 1765 y publicó sus estatutos en 1768; la apertura de la Academia de San Luis de Zaragoza se produjo en 1754, pero su existencia siempre fue un tanto inestable; la de la Purísima Concepción de Valladolid se creó en 1796 y la de San Carlos de México en 1784.

En el siglo XIX se produce un aumento considerable en el número de académicas, aumento que la profesora Estrella de Diego<sup>18</sup> no considera como un avance de las artistas en el devenir artístico, ya que las Academias mantienen las restricciones en la formación femenina con su no admisión en las clases del natural, hecho que comportará la ausencia del género más valorado en la época, la pintura de historia; además argumenta cómo estas instituciones van quedándose como un reducto cada vez más cerrado e impermeable a cualquier influencia exterior. Curiosamente las restricciones en la formación de las pintoras acabaran a final de siglo, cuando se produce la decadencia de las academias y cuando la formación artística más avanzada se dará fuera de las mismas.

Este planteamiento no es compartido por Teresa Ann Smith<sup>19</sup> para quien la participación de las

<sup>17</sup> ANN SMITH, Teresa, "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *La mujer en el Arte Español VIII Jornadas de Arte, CSIC, Alpuerto, Madrid 1997*.

<sup>18</sup> DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español...* (op. cit.)

<sup>19</sup> ANN SMITH, Teresa, "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia..." (op. cit. pág. 282)

mujeres en la Academia de San Fernando debe englobarse en una tendencia más generalizada del acceso de la mujer en la esfera pública, llegando a ser consideradas artistas de calidad, como el caso de **Ana María Mengs** (1751-1792) pintora de Corte del infante D. Luis, que presentó tres obras al pastel para conseguir su ingreso, así como **Faraona María Magdalena Oliveiri** nombrada Académica de Honor en 1759 y otras que corroboran que su acceso a la institución no era una gracia concedida sino que respondía a un talento y un trabajo bien realizado. El hecho de que muchas de las que solicitaron el ingreso presentaran retratos refuerza esta argumentación. Considera la investigadora que las mujeres españolas adquieren un nuevo tipo de visibilidad en la esfera pública durante el siglo XVIII, y que su participación en el mundo institucional del arte es sólo una indicación y un ejemplo importante. Una seria evaluación de las obras de estas artistas, así como la exposición de las mismas en exhibiciones públicas y en la Juntas de la Academia, sugiere que su participación fue más importante de lo que hasta ahora se ha afirmado. Así, a través de actividades consideradas hasta entonces pertenecientes a la esfera privada (en este caso la pintura), estas artistas crearon un espacio nuevo y delimitaron el papel de las mujeres en la esfera pública.

### 3.2. Pintoras Valencianas

#### 3.2.1. Académicas en la Real Academia de San Carlos de Valencia

El antecedente de esta Real Academia se remonta al año 1754 en el que los artistas Ignacio y José Vergara se dirigieron al rey Fernando VI solicitando permiso para crear una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura en Valencia. El Rey accedió y quiso que se denominara con el nombre de su esposa, la reina Bárbara de Braganza; por lo tanto la primera academia artística valenciana se llamó Academia de Santa Bárbara. Los estudios quedaron establecidos en tres aulas de la Universidad de Valencia y el fallecimiento del rey, en 1759, supuso, también la desaparición de la Academia.

En 1762 los académicos valencianos que habían fundado y mantenido viva la anterior Academia, apoyados por los altos cargos municipales de la Ciudad, decidieron solicitar autorización del rey Carlos

III para crear una Academia, que, puesta bajo su Regio Patronato, fuera continuadora de la anterior. El Rey autorizó su creación aceptando que llevara la denominación de Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos, aprobándose los Estatutos en 1766. Las enseñanzas que se impartían eran las de Arquitectura, Pintura, Escultura y Grabado. Más tarde el Rey promovió una nueva enseñanza que se denominó de *Flores y Ornatos aplicados a los Tejidos*, dentro la más pura tradición ilustrada.

La presencia de mujeres artistas en esta institución la podemos constatar desde sus inicios en los archivos de la Academia, en los repertorios y diccionarios del siglo XIX<sup>20</sup> y en los dos artículos publicados por la investigadora Elena López Palomares<sup>21</sup>, en éstos explica la autora como en los estatutos de 1766 no se excluye a las mujeres de las enseñanzas de las artes ya que al referirse a los alumnos afirma que "...Todos los naturales de estos mis Reynos i extranjeros serán admitidos individualmente a los estudios de la Academia...", a pesar de ello hay escasa referencias a alumnas que participaran en los cursos.

Vicente Boix y el Barón de Alcahalí citan a las siguientes académicas de los siglos XVIII y XIX: **Jesualda Sanchis**, viuda de Pedro Infant, también pintor, se dio a conocer a fines del siglo XVII, por haber fundado y dirigido una academia de pintura, de la que salieron discípulos tan notables como Gaspar de la Huerta y otros; **Asunción Ferrer y Crespi**, (Valencia ? - 1815) nombrada Académica de Mérito el 26 de octubre de 1795, su especialidad fueron las obras en pastel; **Casilda Bisbal**, nombrada Académica Supernumeraria el 9 de Agosto de 1798; **Micaela Ferrer**, de la que en las actas de la Academia

<sup>20</sup> BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1894.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid 1868.

BOIX Vicente, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia 1877.

<sup>21</sup> LÓPEZ PALOMARES, Elena, "Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: 1768-1849" en *Asparkia* n° 5, Universitat Jaume I de Castelló, 1995, pp. 37-46  
"Pintoras Valencianas: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Exposiciones (1869-1900)", en *Archivo de Arte Valenciano* n° 83, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 2002, pp. 101-104.

se escribe: «En 23 de Abril de 1804, falleció en esta Ciudad Doña Micaela Ferrer creada Académica de mérito en 13 de abril de 1777. Manifestó no desmerecer este título por su continua aplicación a la pintura y al dibujo, á cuya habilidad debió su manutención, viviendo sola y sin separarse jamás de todos los deberes que hacen apreciable á una mujer.»; **María Vicenta Ramón Ripalda**, pintora de afición, nombrada Académica de Mérito por la pintura en 1801; **Eulalia Gerona de Cavanés**, pintora de afición, creada Académica de Mérito el 22 de julio de 1802; presenta a la exposición de Barcelona en 1803 el cuadro *Virgen con el Niño*, esta obra le servirá para ser nombrada Académica de Mérito de la de San Fernando el año 1819; **María del Pilar Ulzurrum**, distinguida aficionada nombrada Académica de Mérito de la Real de San Carlos en 1804, obteniendo posteriormente análoga distinción en la de San Luis de Zaragoza; **Inés González**, Académica de Mérito que presenta varias miniaturas a las Exposiciones Públicas de Valencia de 1845 y 1846 entre las que destacaba una *Dido*. Regaló a la Sociedad de Amigos del País un retrato del *Barón de Santa Bárbara* y es suyo un lienzo conservado en el Museo Provincial que representa *Dos fumadoras*; **Josefa Mayans y Pastor**, pintora aristócrata que llegó a ser Directora Honoraria de la clase de pintura, el Museo provincial conserva un magnífico pastel que representa a *Una Virgen*; **Manuela Mercader Caro**, Académica de Mérito, de la que el Museo Provincial conserva una *Cabeza de San Francisco*, fue nombrada Directora Honoraria de la clase de Pintura.

Una mención especial merece la pintora **María Dolores Caruana Berard** (Valencia 1813-1853), discípula de Vicente Castelló que realizó a los 19 años diversos retratos de su familia, dominando el color y el dibujo a la perfección lo que le llevó a ser nombrada Académica del Mérito el 21 de Agosto de 1837. Podemos citar entre sus obras: *Autorretrato*, óleo de factura fresca y agradable propiedad de su nieto D. Federico Tío; el *Retrato de D. Juan Luis Cuñat y Villarroya* cuñado de la autora y propiedad de su viuda, aunque duro, tiene gran vigor y verdad en su factura; el *Retrato de Doña María del Rosario Berard*, propiedad de su biznieto D. José Caruana que atrae por su frescura y colorido con unas manos magistralmente acabadas y el *Retrato del niño Juan Luis Cuñat* que tiene un aire de distinción y originalidad con gran destreza en el dibujo y la composición que evoca a Rembrandt y a Gainsborough.<sup>22</sup>

En las Colecciones de la Real Academia de San Carlos se encuentra la obra *Muerte de Santa Genoveva*, donada a la institución por la artista.

En el artículo ya citado de Elena López indica que el nombramiento de estas autoras como académicas son títulos con escaso valor y de carácter honorífico ya que ninguna mujer fue nombrada para cargos que supusieran obligaciones y actividades reales en el funcionamiento de la Academia, a pesar de todo, esta presencia manifiesta la voluntad de las mujeres con inquietudes artísticas, aunque las estructuras en las que se mueven no les facilitarían en absoluto el camino de su formación.

### 3.2.2. Otras Artistas.

El Museo de Bellas Artes de Valencia conserva en sus fondos diversas obras de pintoras que desarrollaron su arte durante el siglo XIX y principios del XX,

De la pintora **Elena Cararabias** conserva la obra:

*Un banco en el parque*, 1897

Óleo sobre tela

200 x 70 cm. (2259)

Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 4 .- CARABIAS, Elena, *Un banco en el parque* (1897).

Óleo sobre lienzo, 200 x 70 cm.

Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

<sup>22</sup> *Archivo de Arte Valenciano*, nº 2 Julio-Diciembre de 1917. Pág. 109 L. R. de la S.

De la pintora **Concepción Escobedo de Mayans**, natural de Zaragoza citada por Ossorio Berard<sup>23</sup> indicando que era alumna del Vicente Poleró y que presentó dos cuadros a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid el año 1881, se conserva la obra:

*Retrato de Eugenio Escobedo*, 1880  
Óleo sobre lienzo  
92'7x 77'8 cm. (3090)  
Museo de Bellas Artes de Valencia

Inscripciones en el ángulo inferior izquierdo, en rojo:

"Al S. D. EU. Escobedo / su hija Concha". De trás en bastidor etiqueta blanca con letras a máquina

"Donativo de la Sra. de Escobedo, viuda de Mayans."

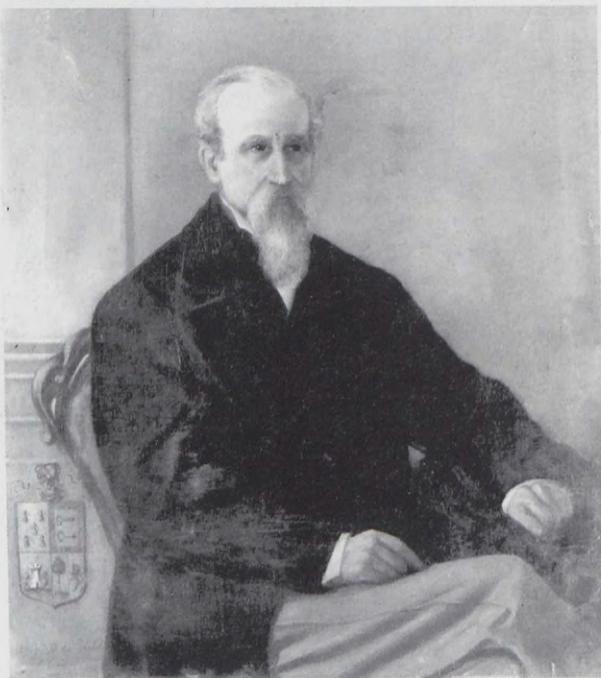


Fig. 5.- ESCOBEDO de MAYANS, Concepción, Retrato de Eugenio Escobedo (1880). Óleo sobre tela, 92'7 x 77'8 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia.

De la pintora **Antonia Farreras Bertran**<sup>24</sup>

*Flores*  
Óleo sobre lienzo  
45'9 x 45'7 cm. (oval). (23141)  
Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 6.- FARRERAS BERTRAN, Antonia, Flores. Óleo sobre lienzo, 45'9 x 45'7 cm. (oval). Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

De la **Señorita Montesinos**<sup>25</sup> se conserva la obra:

*Retrato del Infante Felipe Próspero*  
Óleo sobre lienzo  
75'3 x 59'8  
Museo de Bellas Artes de Valencia

<sup>23</sup> OSSORIO y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles*, Madrid, 1868.

<sup>24</sup> Pintora especializada en pintura de flores que participa en la Exposición General de 1894 y en la de 1896 donde presentó tres cuadros *Flores*, *Claveles* y *Peonías*. En la Exposición General de 1898 concurre con *Claveles* y *El último servicio*. Con obras de tema floral desde 1894, la encontraremos asiduamente exponiendo en la Sala Parés de Barcelona. En el mes de abril de 1896 presentó sus obras junto a las pintoras *Visitación Ubach* y *Júlia Puiggarí Brull*. Participó en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, celebrada el mes de junio de 1896, y en Tercera Exposición Femenina de la Sala Parés de 1898. En 1907 concurre a la Exposición Internacional de Arte de Barcelona. Participa también, en la exposición colectiva de artistas leridanos de 1912 con cinco obras y fue galardonada en diferentes certámenes internacionales. El año 1935 se realizó en la ciudad de Valencia una exposición suya con veinticuatro cuadros de flores. Catálogo *Museu d'Art Modern de Lleida "Jaume Morera"*. Lleida 1991.

*Ribalta. Revista Valenciana de Arte*. Vol. I 1936-36 n° 3, pág. 16  
COLL, Isabel, *Diccionario de Mujeres Pintoras del siglo XIX*, Centaure Groc, Barcelona, 2001.

<sup>25</sup> La coincidencia del apellido y el hecho que Manuel Ossorio y Berard la cite como Señorita Montesinos nos permite aventurar la hipótesis de que se trate de la pintora **Victoria Montesinos y Espartero**, pintora de afición hija del Duque de Victoria.



Fig. 7.- MONTESINOS, *Señorita ¿MONTESINOS y ESPARTERO, Victoria?* Retrato del Infante Felipe Próspero. Óleo sobre lienzo, 75'3 x 59'8 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

De la pintora, **Segunda Martínez Robles** se conserva la obra pintada en 1828: *Fray Cirilo Alameda*, Miniatura oval, 7'5 x 7'5 cm. de los ejes.

La única obra pintada por una mujer que está expuesta en el Museo pertenece a **María Sorolla García** (Madrid 1890-1956)<sup>26</sup>:

*La Chula*

Óleo sobre lienzo

60 x 50 cm. (1308)

Museo de Bellas Artes de Valencia

Otras autoras valencianas que merecen ser citadas son:

**Elena Sorolla de Pons** (1895-1975), escultora, hija del pintor Joaquín Sorolla discípula del valenciano José Capuz, expone en Barcelona, Londres y en el Lyceum Club femenino de Madrid. Se conservan



Fig. 8.- SOROLLA GARCÍA, *María, La Chula*. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

<sup>26</sup> SOROLLA GARCÍA, María (Madrid 1890-1956), nace en Madrid el 13 de abril de 1890, siendo la hija favorita de su padre el pintor Joaquín Sorolla. Su mala salud obliga a la familia a trasladarse en 1906 a los montes del Pardo donde perfecciona su técnica; casada el 1907 con el también pintor Francisco Pons Arnau seguirá practicando su arte y participará en diversas exposiciones: en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1916, en una colectiva de la Universidad de Valencia para recaudar fondos para la construcción del Palacio de Bellas Artes, en 1926 junto a su hermana la escultora **Elena Sorolla** Lyceum Club Femenino de Madrid. Fue nombrada Académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el año 1944, la muerte de su esposo en 1953 marca la última etapa de su vida personal y artística en la que se recogen retratos de sus nietos y apuntes de sus viajes por tierras de Galicia y Valencia, Murió en Madrid el 19 de junio de 1956. El año siguiente, su hijo Francisco Pons Sorolla decidió trasladar los restos de sus padres a Valencia al tiempo que donó a la Academia de San Carlos cuatro obras pictóricas: tres del padre *Cerezas, Paisaje nevado y Valenciana*, y una de la madre, *La Chula*, obras expuestas en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

AGRAMUNT, Francisco, *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Albatros, Valencia, 1999.

Catálogo "Mujeres en el arte español (1900-1984)" Madrid 1984. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, n° 62. Madrid, 1916.

quince esculturas suyas en el Museo Sorolla de Madrid.

**Isabel Pascual Abad y Francés**, pintora, hija y discípula del litógrafo alcoyano Antonio Pascual Abad que presentó en la Exposición de Valencia de 1860 un *Herodías* y en la Nacional de bellas Artes de 1866 *La Batalla del Puig de Jaime I el Conquistador*. De ella se conserva en Liria un *Arcángel San Miguel*.<sup>27</sup>

**Eloísa Garnelo y Aparicio**, hermana del pintor natural de Enguera (Valencia) Isidoro Garnelo premiada a la Exposición Internacional de 1892.<sup>28</sup>

**Josefa María Lárraga**, hija y discípula del pintor Apolinario que "... se habituó desde niña en el manejo del lápiz y pincel, a pesar de tener que dominar para ello, no sólo las dificultades inherentes a la parte mecánica del arte, sino las que le ofrecían el defecto físico de tener torcidas y desfiguradas ambas manos. Muy diestra y aficionada a las miniaturas, pintó varios relicarios para los conventos de santo Domingo y San Juan de Ribera."<sup>29</sup>

**Matilde Ridocci** (Játiva 1843-1922) Pintora de la que se conservan diversas obras en el Museo del Almudín de Játiva, Directora de la Escuela Normal de Castellón y Valencia (1900). "Pintora y poetisa a la vez, desgrana en sentidas composiciones poéticas toda la ternura de su corazón, y traslada al lienzo asuntos de gran diversidad. Nada extraño a su ingenio pictórico: la verdosa transparencia del mar, sus vagas fosforescencias, sus algas descoloridas... la alegre tonalidad de los paisajes, todo le es familiar y forma un verdadero museo que puede admirarse en su morada y en las casa de sus amigos..."<sup>30</sup>

**María Luisa Pinazo Mitjans** (Madrid 1912-1990), nieta del pintor Ignacio Pinazo e hija del pintor José Pinazo Martínez y Magdalena Mitjans Sans, su infancia transcurre entre Madrid y Godella, dotada de gran sensibilidad artística comienza desde los 6 años a desarrollar su instinto por la pintura. Expuso una *Naturaleza Muerta* en París, el 1929 y un *Estudio* en el Salón de Otoño de 1931 muy elogiado y reproducido por la prensa. En enero de 1932 expone en el Ateneo

de Alicante y el mismo año en la Sala heraldo de Madrid. La muerte de su padre en 1933 y la posterior Guerra Civil interrumpen la carrera de la artista, que no reanuda hasta los años finales de su vida en la que volvió a pintar en el estudio de Amadeo Roca o en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.<sup>31</sup>

La afirmación inicial de que han existido mujeres artistas en todas las épocas y que su producción ha sido silenciada en la historiografía oficial del arte, ha sido demostrada en la Tesis Doctoral leída recientemente, *Dona i Art a Espanya. Artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*<sup>32</sup>, en la que hemos aportado datos biográficos de 677 autoras activas en España antes de 1936 de las que se han realizado exposiciones o se conservan obras suyas en diversos museos e instituciones españolas. Por lo que respecta a museos españoles, hemos constatado la existencia en sus fondos de 467 obras en 61 de ellos; de éstas solo están expuestas en sus colecciones permanentes 72 obras en 22 museos.

Este hecho nos permite decir que ya es hora de normalizar la situación, ya es hora de incluir a estas autoras en la historiografía oficial, ya es hora de que su obra aflore desde los almacenes y se pueda disfrutar en los museos, ya es hora en definitiva de remediar una injusticia histórica, porque mientras la mitad de la humanidad esté enterrada debajo de la losa del olvido, nunca podremos hablar de una verdadera Historia del Arte.

<sup>27</sup> *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Vicente Boix, Valencia 1877.

<sup>28</sup> *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Barón de Alcahalí, Lo Rat Penat, Valencia, 1894.

<sup>29</sup> *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Barón de Alcahalí, Lo Rat Penat, Valencia, 1894.

<sup>30</sup> PASCUAL Y BELTRÁN, Ventura. *Játiva Biográfica*. Valencia, 1931.

<sup>31</sup> María Luisa F. Longoria Pinazo, Catálogo "Los Pinazo. 100 años de expresión artística". Puerto Autónomo de Valencia, diciembre 1990 - enero 1991.

<sup>32</sup> IBIZA i OSCA, Vicent, *Dona i Art a Espanya. Artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*. Tesis Doctoral no publicada, (Valencia 23 de noviembre de 2004).

# LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA Y SU RELACIÓN CON EL VERSÁTIL MUNDO DEL PAPEL

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ

*Doctora en Historia del Arte*

## RESUMEN

En el presente estudio, hemos intentado exponer la importante relación que ha existido entre la Real Academia de San Carlos y el complejo mundo del papel, escogiendo el período más floreciente de la misma, 1768- 1870. Esto ha sido posible gracias a la aportación de cartas, facturas o recibos de personas relacionadas con este material, de los fondos documentales de su Archivo y, también mediante la observación de sus marcas de agua o filigranas. Tras esta investigación, se ha podido conocer el gran número de fabricantes y de molinos que durante esta larga etapa suministraban papel a la Academia.

## ABSTRACT

*In this research we intend showing the connection between the Royal Academy of St. Carlos and the huge number of affairs related with the paper industry; this research mainly covers the most significant period of the Academy from 1768 to 1870. In the documents of its Archive it has been possible to thackle with receipts, bills or tetterers as with watermarks. It was through this work that a big number of papers-mills and also has been known the name of many manufacturers that did the supply of paper to the Academy.*

La Real Academia de San Carlos ha estado tan íntimamente ligada con el *versátil mundo del papel* a lo largo de su amplia trayectoria histórica, que cuantos acontecimientos u oscilaciones de índole económico, académico o cultural acaecieran a la misma a través de los años, se verían de algún modo reflejados en él. El rastreo e investigación de esta elaborada materia nos ha revelado hechos interesantes que se ignoraban, datos que a simple vista podrían parecer desestimables y que sin embargo nos dicen mucho de la parte de historia de la Academia un tanto desconocida aún. La adquisición de resmas de papel, los molinos que las suministraban, el sutil mensaje que encierran las filigranas o marcas de agua de los documentos de su Archivo, las cartas de los fabricantes comunicando las penurias de los arrieros por los malos caminos para entregar el papel a su justo tiempo, la importancia que tuvieron en su momento los impresores, librereros o encuadernadores para la buena marcha diaria de la docta Corporación, la descripción meticulosa de las facturas de tantos y tantos individuos que estaban relacionados de una forma más o menos directa con este

material... todo esto y alguna cosa más, es lo que se ha pretendido plasmar en este pequeño estudio.

Habiéndonos fijado en la trascendental influencia que esta básica materia ha tenido en esta Real Institución a lo largo de más de dos siglos de existencia, hemos creído oportuno analizar los datos adquiridos tras nuestra investigación, bajo dos aspectos:

- a) Estudio del papel de la Real Academia de San Carlos bajo el punto de vista del contenido documental del Archivo (facturas, cuentas, recibos etc.)
- b) Estudio del papel de la Real Academia de San Carlos mediante la observación de las filigranas o marcas de agua de numerosos documentos de su Archivo

Como la trayectoria a estudiar es demasiado amplia, hemos optado por elegir la etapa comprendida entre 1768 hasta 1870 aproximadamente, por

ser el momento en que la Entidad gozaba de mayor gloria. Además, coincide también este espacio de tiempo, con un auge en el mundo del papel en España, pues por decreto del Rey Felipe III, en el siglo precedente, en nuestro país ya se había dejado casi totalmente de importar papel extranjero –principalmente italiano y francés, así como la materia prima, los trapos– para dar cabida importante al uso del papel nacional.

La citada Institución precisaba mucho papel para solventar los compromisos de cada día, y más en aquella época que era una Entidad de tanto prestigio e importancia. Los propios documentos del Archivo nos hablan de las grandes cantidades de papel que se consumían, así como también de las clases y variaciones que existían del mismo, entre los cuales podríamos destacar los siguientes:

- *El papel Florete fino*, se empleaba para Carteles, Premios y Edictos
- *El papel Imperial*, para pruebas de Repente o Premios
- *El papel Marquilla*, para Carteles en la Sala de Flores
- *El papel Protocolo*, para las Juntas de Gobierno, Juntas de Comisión de Arquitectura, Pruebas de Concursos, Estatutos etc.
- *El papel Salustio o papel Suplido*, era blanco de escribanía. Se le conocía con el nombre de *capellades*, que como su nombre indica, procedía de los Molinos Catalanes de Capellades. Se usaba no solo para escribir sino también para enviar invitaciones o esquelas.

Muchos y variados han sido sin duda los nombres de importantes firmas que desde la fundación de la Academia hasta nuestros días, han contribuido con esta Entidad en todo lo relativo al mundo del papel e impresiones, de los cuales tan pródigamente la misma necesitaba. Nombres como José de Orga, Esteban, Doménech Mar, Imprenta de la Casa de la Beneficencia, Federico Doménech, Doménech y Taronger, etc. participarían de una forma más o menos intensa en las numerosas publicaciones y otros documentos de la mencionada Entidad a lo largo de su historia. Pero aunque bien es verdad que algunos

de los nombres reseñados, constituyen de por sí, importantes y respetables firmas, en ningún aspecto podrían compararse con la ínclita saga de los **MONFORT**<sup>1</sup> a cuyo prestigioso nombre se debe la mayoría de cuantas Memorias, Premios, Edictos, Octavillas, Esquelas o Recibos que desde la fundación de la Academia hasta bien avanzado el siglo XIX emanaron de los talleres de su prestigiosa Imprenta y que la docta Institución todavía conserva.

Sería *Benito Monfort* como cabeza del clan, quien abriera brecha en este mundo relacionado con la industria papelera e imprenta, y tras él su hijo *Manuel Monfort*, que además de servir a la Entidad durante largos años, conseguiría ser primer director del Grabado desde 1775, de la aludida Institución. Después de él, su sobrino *Manuel Monfort y Roda* continuaría dando prestigio al apellido, y tras él su propia viuda *Catalina Rius*, sería quien quedaría al frente del establecimiento en cuestión. Cuantiosos son los Recibos, Facturas, Esquelas, Edictos que el Archivo custodia salidos de la imprenta de esta prestigiosa firma, cuando era regentada por esta singular dama.

En las numerosas Facturas que se conservan y que se imprimieron en la época de estros artesanos, puede apreciarse la enorme cantidad y variedad de papel que ellos mismos necesitaban para sus innumerables compromisos de imprenta. En algunas de ellas, podemos leer lo siguiente, sobre lo que se les pagaba:

<i>Al impresor Manuel Monfort,</i> <i>se pagaron .....</i>	750 R/V
<i>A Benito Monfort, por la impresión de</i> <i>750 ejemplares de Estatutos, Cartelas,</i> <i>Esquelas, Titulos y demas .....</i>	155 Libras y 63 Reales de vellón
<i>Por media resma de papel, plumas y</i> <i>un frasco de tinta .....</i>	19 sueldos
<i>Por el papel de marca mayor .....</i>	58 L, 5 R/v
<i>Por papel de Olanda .....</i>	18 R/Vn
<i>Por papel florete .....</i>	15 L. <sup>2</sup>

<sup>1</sup> ALDEA HERNÁNDEZ, Angela. "La saga de los Monfort, insignes impresores de la Real Academia de San Carlos". Pag. 487-523. *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Córdoba, 2001

<sup>2</sup> ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. CUENTAS. Legajo 1

Los encuadernadores y libreros también ocupan un lugar especial en el mundo relacionado con el papel de la Academia de San Carlos. Muchos de los libros de Actas, Estatutos y libros de los fondos de la Biblioteca, se conservan gracias a su importante colaboración. Ellos también suministraban papel a la Entidad, ya fuera para Pruebas de Oposición –*papel imperial*– para Pruebas de Repente o para la función de Premios –*papel imperialillos*–, o también *papel azulado* para las esquelas de impresión de la Junta de Comisión. *Simón Faure, Salvador Faure, José Espinós, Diego Mallare, Bernardo Francés etc* pertenecen al grupo de profesionales aludidos de las primeras décadas de la fundación de la Academia.

En contadas ocasiones no aparece en las facturas de estos artesanos, la procedencia exacta del papel, pero se expresan claramente cuando las compras de *resmas* de papel blanco de *escribanía* era y venía de Capellades. Transcribimos la siguiente factura de algunos de los libreros que por estos años –1773-1779– servían a la Real Institución:

Al librero Diego Mallare, por 20 pliegos de **papel de Holanda** para las pruebas de Premios, se le pagaron ..... 1 L, 6 R/V

Al librero Simón Faure, por la encuadernación de 24 ejemplares de los Estatutos ..... 11 L, 4 R/V

Al mismo librero por 4 libros de las Ordenanzas de la Academia, en pasta con cortes dorados y las cubiertas doradas. .... 11L, 4 R/V

A Sebastián Mas, fabricante de papel N° 7, por 33 resmas de papel de Tortosa, se pagaron ..... 143 L, 6 R/V

Por el derecho del papel que vino de Tortosa para la impresión de Premios se pagó a la Aduana ..... 21L, 36 R/V.<sup>3</sup>

Además de facturas y notas de gastos relacionados con el papel o con los libreros, también son dignas de mención en esta etapa, diversas cartas procedentes del fabricante de papel *Sebastián Mas*, papelerero de Tortosa y por el contenido de las mismas, podemos darnos cuenta de la gran importancia que tuvo en aquel tiempo este foco papelerero y que la Entidad se abastecía en no poca medida del mismo:

#### 1.- Tortosa Sbre a 7 de 1776

Muy Sr. mio participo a V.M. que el **papel protocolo** me tiene recomendado ya está compuesto y por falta de conductor no está ya en su poder por cuanto los carros tiemblan por los malos caminos y he determinado de conducirlo en cargas aunque será mucho mas la costa de los portes dirá al Sr. D. Benito Monfort que luego que haya Cabi.t<sup>o</sup> se la remitirá la porcion de papel aunque sea por mar y ...aug.q.r

DVML Amigo  
Sebastian Mas (firma)  
AD. Thomas Bayarri<sup>4</sup>

#### 2.- Tortosa y Sbre 12 de 1776

Muy Sr. mío quiero con esta participar a V.M como estamos fabricando el papel protocolo en orden de carta cuya fecha 29 de Sbre. el que le suplico que no me moleste caso de no se concluya para los ultimos del presente yo le aseguro que en cuanto esté concluyendo, se le suministra sin dilacion alguna. Sobre lo que expresa el libro no ha sucedido cosa alguna por el motivo que por arriba no ha sido la lluvia en exceso tan solo como en esta han sido tantas las aguas ya del cielo ya de ojales que el Levante hace salir que una de las fabricas que yo tengo abia onze palmos de el agua pero desgracias no las avido. G.D

Sebastian Mas (firma)  
AD. Thomas Bayarri<sup>5</sup>

Con la misma intensidad que en esta etapa concierne al siglo XVIII, continuará el acopio de papel y sus derivados durante todo el siglo XIX, en la Real Academia de San Carlos, como se aprecia en la gran cantidad de facturas y recibos de papeleros e impresores y cuyo importe, en la mayoría de los casos lo recibirían del secretario de la Entidad D. Mariano Ferrer. En los primeros años del siglo, serán los encuadernadores los que tomarán el papel más relevante al servicio de la Institución; los libros y Libros de Actas de la misma comienzan a deteriorarse por el paso del tiempo y se recurre a estos profesionales a fin de que mitiguen los estragos del

<sup>3</sup> IBIDEM.

<sup>4</sup> IBIDEM

<sup>5</sup> IBIDEM

tiempo, gracias a cuyo celo, tal vez hayan llegado hasta nosotros.

*Cuenta de las Actas que se han encuadernado para la Real Academia de San Carlos*

Ejemplares ..... 12 en cabritilla azul cortes dorados, a 34 R/V

12 en pasta inglesa a 20R/V ..... 240 R/V

a la rustica en tapas azules sin cortar

a 1 ir/V ..... 466 R/V

Por plegar y batir los ejemplares de

papel florete ..... 120 R/V

A la rustica, tapar el papel jaspeado ..... 362 R/V

Importa esta cuenta mil seiscientos veincuatro R/V.

Valencia 30 de Abril 1803

Vicente Beneito (Firma)<sup>6</sup>

Esta primera década del siglo XIX, la podemos considerar muy importante por las aportaciones de las facturas y recibos presentados por algunos acreditados artistas del momento que trabajaban entonces en la Academia. Tal es el caso de Manuel Peleguer, renombrado grabador que llegaría a ser Director de la citada Entidad en 1812. Una de las facturas trata de los mapas delineados por el Padre Tosca, y que el citado artista –Manuel Peleguer– estamparía en papel allá por el año 1809. El nombre de Vicente Vergara, como secretario de la Academia también comenzará a aparecer desde ahora con gran profusión. De estas facturas o recibos del citado artista y de otros profesionales del papel, damos constancia a continuación:

1.- Confieso haber recibido de Agustin Portaña Conserge de San Carlos la cantidad de 22 R/V y son por cuenta y orden de dicha Academia por los Repentes de los Premios Generales

Valencia y Sep. De 1807

Melchor Sacristan

Son 13 riesgos de papel N° 18<sup>7</sup>

2.- Recibí de D. Agustin Portaña, Conserge de la Academia de San Carlos, setenta y dos reales de Vn que son por 300 ejemplares de ojos, bocas y narices estampadas en papel para estudio de dicha Real Academia, que estan cada ciento el papel estampado a 24 R/V. Y para que conste firmo la presente en

Valencia a 3 de Julio de 1808

Manuel Peleguer (Firma)<sup>8</sup>

*Cuenta de las estampas de Valencia, delineada por el PD. Thomas Vte. Tosca que se han hecho para la Real Academia de San Carlos de esta capital*

Por ciento y siete mapas a razon cada uno de doce reales VN por estampar el papel y pegarlas cada una de por si. Son mil doscientas ochenta y cuatro reales

de vellon ..... 1284 R/V

Manuel Peleguer (Firma)<sup>9</sup>

Recibis:

1.- Recibí de D. Agustin Portaña quarenta tres Reales de vellon que son por dos pliegos de papel afiletado a 4 reales el pliego y los tres reales de vellon y 18 Reales de vellon por diez pliegos de papel azul para los repentes de los Premios Generales

Valencia 16 Noviembre de 1810

Manuel Peleguer (Firma)<sup>10</sup>

2.- He recibido de D. Agustin Portaña 120 Reales de Vellon por la numeracion y rotulos que ha escrito para la Real Academia de Pintura, incluso nueve pliegos de papel imperial que ha suplido para dicho efecto.

Valencia 19 Diciembre 1810

Ventura Valero y Montoliu (Firma)<sup>11</sup>

Aunque bien es verdad que esta sucinta exposición de la relación de la Academia con el mundo del papel, a través del estudio de las Facturas, Cuentas, Cartas o Recibos, ha sido atrayente y esclarecedora, pensamos que aún puede superar este interés cuando nos detenemos en observar las filigranas o “marcas

<sup>6</sup> IBIDEM

<sup>7</sup> IBIDEM

<sup>8</sup> IBIDEM

<sup>9</sup> IBIDEM

<sup>10</sup> IBIDEM

<sup>11</sup> IBIDEM

de agua"<sup>12</sup>. La materia prima o papel de que se compone cada una de las hojas documentales nos revela datos importantes de la misma mediante los símbolos identificativos que la acompañan. Estos signos conocidos como marcas de agua o filigranas, imperceptibles a simple vista, se aprecian con todo detalle cuando se las observa al trasluz o con ayuda de un negatoscopio y suelen ir acompañadas de un número, una fecha y un nombre o anagrama. Gracias a estos símbolos podemos saber la procedencia del papel que tenemos en las manos, el nombre del fabricante, a veces el lugar de origen e incluso, en muchos casos por el estilo del dibujo de la propia filigrana, podemos apreciar el país ó región de donde proceden. Inconfundibles nos parecen en la mayoría de los casos las filigranas perfiladas por artífices italianos.

Observando y mirando estas marcas, hemos podido comprobar que el estado de conservación del papel de los documentos estudiados del Archivo en cuestión es óptima, debido a la excelente composición del mismo. Este, en la mayor parte de los documentos estudiados es *verjurado*, es decir que está hecho a mano<sup>13</sup> y, según el molino al que pertenece denota su diversa textura, policromía o calidad. Pero los documentos existentes, a partir de esta fecha, son ya de peor calidad, pues buena parte de los mismos son de procedencia industrial o de papel continuo. La mayor parte de los documentos pertenecientes a la primera época, suelen ser todos pliegos de papel doblado, cuyas medidas son de 40 cm por 29 cm.

### DIFERENTES MOLINOS DE PAPEL Y NOMBRES DE PAPELEROS OBTENIDOS DE LAS FILIGRANAS DE LOS DOCUMENTOS DEL ARCHIVO.

Tras dar un repaso general a los documentos de todo el Archivo y decidirnos por estudiar los que correspondían a la época de esplendor de la Academia, optamos por dividir este espacio de tiempo en dos etapas principales: 1768-1820 y 1820-1870 aproximadamente.

Al ir observando las numerosas filigranas de ambas etapas, pudimos comprobar que las correspondientes a los primeros años, eran las mas variadas y hermosas marcas de agua de todo el conjunto. Después de repasar despacio estas filigranas comenzamos a darnos cuenta de lo que trasmitían, y así

empezamos a adentrarnos en un mundo hasta entonces desconocido para nosotros y a familiarizarnos con los diversos nombres de fabricantes de papel y con sus batanes o molinos papeleros. Por ellas y con ellas hemos aprendido y ahora sabemos los lugares diversos de procedencia del papel del que se componen los documentos del Archivo .

Se pensaba que gran parte del papel empleado por la Real Academia de San Carlos desde su fundación, procedía de *molinos catalanes*, pero por las marcas de agua de los documentos del Archivo, hemos podido comprobar, que además de estos molinos, existían otros muchos de lugares dispersos, de donde procedía esta valiosa y elaborada materia, como eran los *molinos valencianos*, algunos italianos, sin faltar incluso los que parecen de procedencia inglesa u holandesa. Pero aunque todos ellos son importantes centros, destacarán por encima de todos ellos dos focos principales: *el foco valenciano y el foco catalán*.

#### 1ª- Etapa: 1768- 1820

##### A) *Filigranas procedentes de Molinos Valencianos*

<sup>12</sup> La filigrana o marca de agua es la impronta que sobre el pliego de papel deja el fabricante para que su producto sea diferente al de otros fabricante; también es cierto que las filigranas indican la procedencia del molino papelerero donde se fabrica el papel, por lo cual la filigrana aporta datos históricos y además también ayuda a conocer la calidad y formato del papel. Son elementos producidos por hilos de latón o plata y que quedaban sellados. Estas marcas suelen ser diferentes a las de otros fabricantes, por lo que el estudio de las filigranas está totalmente conectado al del papel. El primer país que comenzara a emplear la filigrana fue Italia -Siglo XIII-. Los italianos fabricaban la filigrana disponiendo unos trozos de alambre sobre los alambres del molde que servía para fabricar la hoja de papel, que ocasionaba una huella en el pliego; al escurrirse el agua sobre el que están suspendidas las fibras se producía la filigrana.

<sup>13</sup> El papel hecho a mano se distingue porque observado al trasluz se aprecia en él unas líneas horizontales y otras verticales; estas líneas son las marcas que se han originado al elaborar la pasta de papel. La rejilla que retiene esta pasta de papel está formada por *puntillones* o hilos que la cruzan horizontalmente con una separación mínima entre ellos y, los *corondeles* dispuestos perpendicularmente y separados por una distancia que oscilaba entre ellos 80 mm. Es precisamente sobre esta malla metálica, donde se sujetaba la filigrana que quedaría luego estampada en el papel.

La tradición papelera en el reino valenciano es tan importante y antigua que justamente sería en una de sus ciudades –Játiva– en quien recayera el orgullo de ser la cuna de la industria papelera en Europa. Hacia el año 1050, en la esplendorosa época del Califato de Córdoba, instalarían en Játiva la primera fábrica, cuyo papel era tan extraordinario que se exportaba a Oriente y Occidente. Y es que en esta ciudad se cultivaba el mejor lino para la fabricación de papel, ya que otras plantas como el algodón escaseaba entonces. El papel setabense, hecho con lino, era grueso y esponjoso, de bordes barbados, se trababa al amasijo de lino con almidón de arroz.

El esplendor de la industria papelera valenciana aumenta bajo la Corona de Aragón, y de este modo pasa de Játiva a Cataluña, siendo Gerona y Manresa los principales centros en el siglo XII; pero con el paso del tiempo y a medida que los árabes iban siendo despojados de sus posesiones peninsulares, la fabricación de papel iría también disminuyendo. El analfabetismo comenzó a imperar entre nobles y plebeyos, siendo el papel considerado como materia despreciable y por ende su industria comenzaría a desaparecer. Preocupados por este grave problema, los monarcas cristianos, comenzarían a partir de entonces a dictar ordenes encaminadas a la conservación de esta importante manufactura y de este modo el rey Jaime I de Aragón en 1252, Pedro II de Valencia y III de Aragón en 1278, y Pedro II de Valencia y IV de Aragón en 1338, decretaron que los fabricantes cristianos de papel guardaran las prácticas arábigas, impartiendo severas medidas a quienes las infringieran. Bajo los Austrias y comienzos de la dinastía de los Borbones –siglos XVI y XVII– los molinos papeleros se agrupan en zonas estratégicas junto a ríos, que en Valencia serían el Júcar, el Albaida, el Jalón y el Serpis principalmente, aunque debe puntualizarse que existe en la zona de la región valenciana un foco importantísimo de la fabricación de papel –la villa de Alcoy– que no se encuentra a la orilla de ningún importante río, aunque sí de abundantes manantiales y numerosas fuentes.

A continuación vamos a exponer en síntesis la descripción de las filigranas halladas en los documentos del Archivo pertenecientes a la primera etapa y que corresponden a las localidades papeleras del foco valenciano.

## 1.- Alcoy

Las filigranas encontradas en los documentos del Archivo pertenecientes a molinos papeleros de esta localidad, corresponden a la segunda mitad del Siglo XVIII, etapa en la que la expansión papelera de la misma, daría un giro importante con los industriales y fabricantes los hermanos *D. Vicente y D. Pascual Albors*, quienes consiguieron autorización para convertir en molino papelero un antiguo molino batan o de paños en 1775, situado en la Riera del Molinar, para cuya construcción se trajeron carpinteros de la Fábrica de papel de la Cartuja de Vall de Crist (Segorbe), y pronto lanzan al mercado las primeras “resmas” de papel, el cual sobresalía por su blanco color. En 1776 *D. Roque Barceló*, conseguiría a su vez<sup>14</sup> autorización para construir otro molino papelero en la partida del Molinar, en la parte conocida como “Los Pagos”, y de este modo poco a poco se irían construyendo más y más fábricas hasta llegar a 28 papeleros, entre los que descollarían los siguientes: Francisco UBEDA, Miguel SEMPERE, Francisco ALBORS, Francisco TORRES, Gerónimo SILVESTRE, José GONSALBEZ, José VISEDO, Los MOLTÓ, Pedro SATORRE etc.<sup>15</sup>

En los documentos del Archivo de San Carlos hemos descubierto numerosos documentos con muchas de las firmas citadas de esta localidad. Sirvan de ejemplo las siguientes:

Nº 1.- *Sol y mano*. Fabricante: José VISEDO, papelero que junto a Francisco Torres levantan un molino de papel en el Clot de Marguerit.

Nº 2.- *Escudo con estrellas*. Papelero: JOSÉ BARCELÓ (1797.) Hijo de Roque Barceló quien en 1766 consigue levantar un molino en la Partida del Molinar. Esta filigrana es el escudo monástico de los carmelitas, motivo elegido también por otros papeleros.

Nº 3.- *Circulo estrellado con cruz*. Marca perteneciente al papelero Tomás VILAPLANA, quien en

<sup>14</sup> CERDA GORDO, Enrique. *Monografía sobre la industria papelera*. Alcoy 1967.

<sup>15</sup> ALDEA HERNANDEZ, Angela. “Las filigranas en los documentos del Archivo de San Carlos”. *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Pag. 293. Cuenca 1997.

1783 junto con Francisco Albors, Nicolás Jordá y Francisco Antonio Albors eran dueños de varios molinos a la orilla del río de la Rambla.

Nº 4.- *Torre con castillo rematada por una bandera.* Fabricante: SILVESTRE. Jerónimo Silvestre poseía tres fábricas de papel en la Riera del Molinar; se forma la partición de la misma y corresponde el Molino de Arriba a Francisco Silvestre y el Molino de Abajo a José Silvestre. Francisco Silvestre lo arrendaría luego a Francisco Busquet, padre e hijo. Esta filigrana es un ejemplo claro de la filigrana heráldica que los fabricantes de papel tomaban como referentes de las mismas armerías municipales o imitaban las que tenían mayor prestigio.<sup>16</sup> Los fabricantes de Alcoy en este Siglo, al colocar una o dos banderas sobre las torres, servirían luego de referencia para el escudo municipal, en particular durante el Siglo XIX.

Nº 5.- *Doble cruz ornamentada de flores.* Fabricante: BUSQUET (1783). Esta es la marca de este papelerero. El valor simbólico tanto como el religioso o mágico influiría sin duda en los fabricantes de papel para elegir esta clase de filigranas como marca de su producción.

Al entrar en el Siglo XIX, la industria papelera alcoyana adquiere prestigio mundial por la instalación de máquinas de papel continuo y también de papel de fumar. Alcoy alcanza en este siglo la cifra de 33 molinos dedicados a elaborar papel blanco, de los que son dignos de mención los siguientes fabricantes: Vicente GISBERT, Jose REIG, Antonio ABAD, Antonio TORT, Jose TORT, Vicente BORONAT, Juan BORONAT, Ildefonso SATORRE, Francisco ABAD, Roque BARCELÓ etc.

De este momento también aparecen en la documentación del Archivo numerosas marcas de agua con la firma de muchos de los papeleros descritos, como a continuación indicamos:

Nº 6.- *Doble círculo con el nombre del papelerero inscrito:* TORT 1801. Rancia estirpe papelera y excelentes fabricantes de papel de fumar. La sencillez y esquematismo caracteriza las filigranas de este papelerero.

Nº 7.- *Carro con círculo.* Papelerero: ANTONIO TORT.

Nº 8.-1802. *Doble círculo con cruz inscrita.* Fabricante: SATORRE

Nº 8ª.- *Cruz con racimo de uvas.* Debajo el anagrama del papelerero José Roig (J-R)

Nº 9.- 1808. *Caballo* Fabricante: ANTONIO ABAD. La figura de este caballo es un tanto desproporcionada, pero sin embargo la misma marca seguirá apareciendo dentro de la misma familia años más tarde, aunque el estilo y proporciones mejoran notablemente, como puede apreciarse en la siguiente filigrana.

Nº 10.- 1815. *Caballo* Fabricante: JUAN FRANCISCO ABAD. Durante el periodo comprendido entre 1811 al 1820 y siguientes, como consecuencia de la invención de máquinas para la industria textil, se produjo una grave crisis en la industria del papel, pues muchos molinos papeleros fueron transformados en textiles o algo intermedio. Los molinos que aceptaron una de estas modalidades serían: el de la "Arcada" de M. GISBERT, el de Roque y Vicente BARCELÓ, el de Francisco ABAD, el de PEÑA, el de MÉRIDA etc. Incluso se construyeron sociedades mixtas papeleras, como la de FRANCISCO Y JOSE BORONAT, ALBORS E HIJOS, VALERO Y COMPAÑÍA, TORT Y COMPAÑÍA etc

De este momento, también existen en el Archivo numerosos documentos con estas marcas de fabricantes alcoyanos:

Nº 11.- (1816, 1817). *Torre de castillo con escudo.* Anagrama del fabricante: JN-BT (JUAN BORONAT). Esta filigrana puede catalogarse como filigrana de tipo heráldico.

Nº 12.- *Escudo.* También lleva el anagrama de JUAN BORONAT.

Nº 13.- 1819. *Escudo medieval.* Fabricante: GISBERT Esta es la típica marca utilizada por este industrial alcoyano, catalogada también dentro de filigrana de tipo heráldico. Vicente GISBERT MOLTÓ llegaría a

<sup>16</sup> Hubo varios fabricantes de papel que usarán "la torre" como marca o filigrana de su producto. Tal es el caso de Silvestre en Alcoy, Belda en Bocairente, Guarro en Capellades, etc, porque existía como una especie de mimetismo en las filigranas de tipo heráldico.

ser uno de los fabricantes más importantes y su molino se encontraba en la Ribera del Molinar. José GISBERT fue uno de sus descendientes y en 1829 lo arrendaría a D. Vicente ABAD y a D. Jose Antonio BORONAT.

Nº 14.- *Toro y Caballero con pica*. Fabricante: FRANCISCO MOLTÓ, molinero de la Partida del Algars que poseía Miguel Sempere, sería arrendado a Vicente Peña. Francisco Moltó tenía en 1816 dos tintas. Esta filigrana tiene muchas variantes y principalmente era usada por los papeleros de origen italiano, como QUARTINO, FABIANI, SERRA, GIUSTO etc. Suele aparecer el picador en una cara del folio doblado, y el toro en la otra parte del mismo; debajo normalmente aparece el nombre del papelerero. También es frecuente encontrarla entre los fabricantes alcoyanos, por la gran relación de tipo comercial que existió entre los dos países en décadas anteriores. Su influencia se manifiesta de modo patente en las filigranas.

También son de Ventura MOLTÓ y de Francisco MOLTÓ unas filigranas representando un corazón atravesado por una espada y otra de un doble círculo con un toro inscrito, que aquí no hemos incluido.

En la tercera década del siglo XIX, se observa una considerable disminución en la apertura de nuevas fabricas, entre cuyos motivos podría considerarse la considerable disminución del caudal de los ríos a causa de las constantes sangrías de los batanes textiles, molinos harineros y los papeleros. Las antiguas filigranas comienzan a desaparecer poco a poco y a disminuir la fabricación de esta clase de papel dando mayor hincapié al de papel de fumar.

El impulso de Alcoy, se esparciría en torno a sus municipios cercanos, como Cocentaina, Tibi, Bañeres:

## 2.- Cocentaina (Alicante)

Cabeza de la comarca histórica de su nombre, bañada por el río Serpis, junto a la Sierra Mariola, sobresalió siempre por ser un centro agrícola e industrial de primer orden. Feudo en el Siglo XII de Roger de Lauria, donde también la industria papelera tuvo su importancia, aunque en muchos momentos los fabricantes formaron sociedad con los molinos alcoyanos El primer molino data de 1773;

después se construye otro en 1778 y otro más en 1780.

Hemos localizado bastantes documentos con la marca de agua de fabricantes de esta localidad, de las cuales podemos destacar los siguientes nombres:

Nº 15.- 1789. *Caballero con pica*. Fabricante: COSTILLARES. Este tipo de filigrana tiene innumerables variantes. Fue muy utilizada por papeleros italianos –como ya se ha puntualizado– y con el trasiego comercial<sup>17</sup> existente entre estas tierras levantinas y las italianas, en muchas de las marcas se apreciará notablemente esta influencia.

Nº 16.- 1797. *Doble círculo con campana*. Fabricante: JUAN FRANCISCO CARBLY. El doble círculo también tiene una gran influencia de los papeleros italianos, en particular de los genoveses. El uso de este signo en las filigranas de este papelerero, así como de sus descendientes, es habitual. La campana aparece ya en el escudo que representa a la ciudad y este papelerero la toma como algo simbólico que representa de algún modo a la ciudad citada, Cocentaina.

Nº 17.- *Barco con tres banderas*. Fabricante: ANTONIO ABAD (fabricante alcoyano asociado) debajo con destacadas letras sobresale el nombre de FABRICA DE COCENTAINA.

Nº 18.- *Doble círculo con la silueta de una dama*. 1813. Fabricante: J-B (JUAN BORONAT? Y el nombre de la localidad COCENTAINA. Las líneas de esta marca son realmente muy sencillas y esquemáticas.

## 3.- Tibi (Alicante)

Comarca de Jijona, situada a orillas del Rio Verde; en 1780 había en la localidad cinco molinos.

<sup>17</sup> Los lazos comerciales entre Génova y Valencia se harían tan fuertes, principalmente durante el Siglo XVII que muchos comerciantes genoveses terminaron por asentarse aquí para recibir las continuas llegadas de papel de los molinos papeleros de Italia. Hubo numerosas sagas de familias genovesas establecidas en Valencia, como los Botasso, los Grasso, los Rato... que eran a fin de cuentas los receptores del papel genovés. Cfr. CABANES PERCOURT, Desamparados. "El comercio papelerero de importación en el segundo cuarto del Siglo XVII". *Actas del II Congreso Nacional de Historia del papel*. Pag. 123. Cuenca 1997.

Las filigranas que hemos hallado de esta localidad son muy simples; ambas representan la figura de un árbol con un dibujo muy esquemático.

Nº 19.- *Arbol*. Fabricante: CARBONELL. Debajo del nombre se representa el de la localidad: Tibi

En la provincia de Valencia, había dos núcleos papeleros importantes: el de Onteniente-Bocairente que actuaban como subsidiarias de Alcoy y, el de Buñol, que producía papel de estraza y papel blanco. Existían otros molinos dispersos por la provincia de Valencia que fabricaban papel de estraza, como eran los molinos de Alzira, Anna, Canals, Mislata y Xátiva. Y vinculado en cierta medida a Valencia estaba Utiel.

#### 1.- *Onteniente (Valencia)*

Perteneciente a la fértil comarca del valle de Albaida, es poseedora de grandes industrias entre las cuales no podía faltar la papelera.

Todas las filigranas que hemos hallado en el Archivo de esta localidad pertenecen al Siglo XVIII, y sirvan de ejemplo las siguientes:

Nº 20.- 1792. *Escudo coronado*. Fabricante: MIGUEL MORA, junto al nombre, resalta el lugar de origen, Onteniente. Filigrana de tipo heráldico.

Nº 21.- 1794. *Doble círculo con torre de castillo inscrita*. Fabricante: MIGUEL MORA.

#### 2.- *Bocairente (Valencia)*

Localidad perteneciente al valle de Albaida. Hemos hallado una sola filigrana repetida en muchos documentos, pertenecientes a esta localidad.

Nº 22.- 1792. *Torre medieval coronada con bandera* (aparición de un escudo). Debajo del dibujo sobresale el nombre del fabricante: BELDA. Filigrana de tipo heráldico, muy repetido tanto por fabricantes valencianos como catalanes.

#### 3.- *Anna (Valencia)*

Rica y hermosa localidad bañada por el río Sellent, afluente del Júcar, en Sierra Grossa y que según el

botánico Cavanilles, a pesar de su gran riqueza hidráulica le "habían sacado poco provecho". Formó parte en 1684 de la baronía de Enguera; más tarde el señor feudal de Anna sería el Conde de Cervellón. Contó desde el siglo XVIII con varios molinos, batanes, fábricas de paños y de papel fino y de estraza, configurándose así como un importante foco industrial.

Hemos localizado una única filigrana repetida en varios documentos, perteneciente a esta localidad.

Nº 23.- 1801. *Sol*. Fabricante: FRANCISCO MORENO, del cual sabemos que era un industrial del molino paplero de esta localidad.

#### 4.- *Buñol (Valencia)*

Capital de la comarca de la Hoya de Buñol, situada junto al río Buñol, ha tenido desde antaño una importante industria papelera a la que ha contribuido la abundancia de agua de todo su entorno: manantiales, fuentes, riachuelos... etc. Cavanilles habla ya de que "en Buñol existían tres molinos papeleros, dos de papel blanco y uno de estraza". En 1751 aproximadamente, el Conde de Buñol autorizaría a un comerciante de Valencia a construir un molino de papel para fabricar papel blanco de escribanía. Autorizaría también, a que se construyera junto a este otro molino más pequeño, para papel de estraza. Al cabo de los años, este fabricante tendría graves enfrentamientos con el conde y se hace una remodelación. Ya en 1825 Juan Gómez compraría la mitad del negocio, pero muere prematuramente y tiene que cerrarse. Se construye otro molino paplero cuyo propietario ostentaría el nombre de ANTONIO BARBARROSA -apellido de origen claramente italiano- molino que luego pasaría a su hijo LORENZO BARBARROSA y cuya producción se caracterizaría por ser papel blanco de escribanía.

Se construye otro tercer molino, propiedad de ANDRES BONET, especializándose en papel de estraza. Al cabo de cierto tiempo, decide arrendarlo a la familia BOLUMAR y algo más tarde a JOSE PEREZ. En 1804, el Conde de Buñol vende su molino de papel blanco a ANDRES PEREZ y hacia 1829, su yerno JOSE ESPARZA construye un quinto molino. El conde -verdadero señor feudal- tendría un dominio absoluto sobre la ciudad y molinos, pero

tuvo que aceptar que estos estuviesen subordinados a la agricultura.

Según avanza el Siglo XIX habría en Buñol tres fabricantes de papel: JOSE TELLO, ANDRES PEREZ y JOSE ESPARZA. Después de estos papeleros citados, los dueños de los molinos serían forasteros, exceptuando a JUAN BAUTISTA FERRER que era el empresario más rico del lugar. En la segunda mitad del Siglo XIX, será el fabricante JOSE PEREZ el que sobresaldrá en esta comunidad en la industria papelera y hacia 1860 aparecen los ZANON, Antonio y Venancio BARBARROSA, Silvio ZANON, OSCA y PASCUAL.<sup>18</sup>

Del Siglo XVIII únicamente hemos localizado una sola filigrana de esta localidad.

Nº 24.- 1797 *Cruz*. Papelero: BOLUMAR. Nombre de la localidad: Buñol.

Del Siglo XIX hemos encontrado otras dos, teniendo de común con las del siglo anterior, su llamativa sencillez y esquematismo de los dibujos que eligen estos industriales para la marca de agua de sus manufacturas papeleras.

Nº 25.- 1815. *Doble círculo con dos peces inscritos*. Fabricante: FRANCISCO BARBARROSA.

Nº 26.- *Escudo*. Fabricante: BARBARROSA. Este escudo es muy semejante al de la filigrana de Jose Barceló de Alcoy (1797) y puede incluirse dentro de la tipología heráldica del Monasterio Carmelita.

Nº 27.- *Palmera*. Fabricante: ZANON. El esquematismo y sencillez es la característica más destacable de la marca de este industrial.

En la provincia de Castellón se produjo otro núcleo papelerero vinculado a Segorbe, en que una buena parte de los molinos papeleros pertenecían a la Cartuja de Vall de Crist.

### 1.- *Cartuja de Vall de Crist (Segorbe, Castellón)*

Situada en un paraje de copiosa riqueza fluvial unida al régimen de producción y economía medieval, haría posible la construcción de molinos, no solo papeleros sino también de otro tipo. A pesar de lo

cual se vería afectada en diversos pleitos con otros molinos del entorno y por los agricultores, por el tema del aprovechamiento del agua.<sup>19</sup>

De su importancia como industria papelera dan fe las numerosas marcas de agua de los documentos aparecidos, no solo en el Archivo de nuestra Entidad, sino en otros muchos. En el Archivo de San Carlos hemos localizado gran número de documentos con la filigrana de los molinos papeleros de esta antigua Cartuja, aunque no siempre se representa igual, pues tiene diferencias sustanciales. La marca de agua es un escudo de armas; es el escudo de la Cartuja, catalogándose por tanto dentro de la categoría de filigrana de "tipo heráldico". Existen variantes del mismo escudo:

- Escudo con dos cuerpos, uno acoge el escudo de armas propiamente dicho y, la otra parte acoge solo las letras.
- Escudo con un solo cuerpo, de tipo heráldico, aparece indistintamente con el cuerpo partido o con campo único con las cuatro barras de Aragón.

En cuanto a las letras o epígrafe que le acompañan, también presentará diversas formas: VAL D XPO, VALDRRO y que a su vez puede ir dentro de las volutas del escudo, formando parte de la ornamentación que rodea al escudo o totalmente exento del escudo.

Nº 28.- (1806) *Escudo coronado*. El único nombre que la acompaña es el nombre del molino a que

<sup>18</sup> VERDET GOMEZ, Federico. "Las papeleras en la industrialización de Buñol" *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Papel* Pag. 439. Córdoba 2001.

Fabricantes de papel en Buñol: a) Siglos XVIII y primera mitad del XIX: Gaspar Solernou y Oliva, Antonio Barbarrosa, Lorenzo Barbarrosa, Andres Bonet, Jose Perez y Mañez, Manuel Bolumar, Jose Esparza, Navarro Hernández, Tomás Cervera. b) Segunda mitad del Siglo XIX: Juan Bautista Ferrer, Miguel Gala y Perelló, José Pérez, Bernardo Guarro Fort, Francisco Alba, Juan Ferrer, Francisco Espert Grau, Antonio y Venancio Barbarrosa Zanón, Bautista Zanón. c) Fines del Siglo XIX: Layana e Hijos, Pascual y Compañía, Osca y Alba, Guarro y Mòscardó, Rodríguez Palmer, Pinach y Zanón, Espert y Grau, Agulló Ortiz.

<sup>19</sup> CARBONELL BORJA, M<sup>a</sup> José y MANCLUS CUÑAT, Irene. "Agua y molinos de papel de la Cartuja de Vall de Crist" *Actas del II Congreso Nacional del Papel*. Pag. 377. Cuenca 1997.

pertenece VALDRRO (Vall de Crist). Aquí la parte superior del escudo está rematada por una corona, aunque existen otras variantes como la flor de lis o la mezcla de corona y flor de lis.

Nº 28ª.- *Escudo coronado*. Esta filigrana es más grande y complicada que la anterior, perteneciendo al segundo grupo de filigranas de esta Cartuja.

En esta provincia castellanense otro pequeño núcleo papelero que se abastecía del Río Mijares y eran las localidades de Onda, Fanzara, Toga y Valdilloba. En el Archivo de San Carlos hemos localizado filigranas de Fanzara y Valdilloba.

## 2.-Fanzara (Castellón)

Municipio perteneciente a Lucena del Cid, bañado por el Río Mijares y a una altitud de 120 metros. De esta localidad hemos hallado un tipo de filigrana repetida en numerosos documentos:

Nº29.- *Escudo coronado*. Fabricante: MANUEL GUINOT. Tipología heráldica.

## 3.- Valldilloba (Castellón)

Únicamente hemos localizado una filigrana perteneciente a este molino

Nº 30.- Solamente aparece el nombre del papelero D.FRANCISCO ORÍA, y debajo el nombre de la localidad, VALLDILLOVA

## B) Filigranas procedentes de Molinos Catalanes

El otro gran e importante foco papelero de donde procede una gran parte del papel de la documentación del Archivo, es la región Catalana. La industria papelera, que como ya se ha indicado, fue en el territorio valenciano donde surgió, concretamente en Játiva, en el siglo XII pasa a Cataluña (Gerona y Manresa) y ya en el siglo XV adquiere notable florecimiento. Pero el verdadero crecimiento e importancia de la industria papelera catalana surgiría en el Siglo XVIII, momento en que llegarían a estar activos más de 200 molinos con la obtención de 500.000 resmas de papel.

Cuatro serían los principales grupos fluviales que darían ímpetu a esta gran industria:

- El del ANOIA, con capital en Capellades
- El de la RIBA
- El de RIUDEBITLLES
- El de FLUVIÁ-TERRI <sup>20</sup>

De entre todas ellas, la más destacable sería la del Anoia (Capellades) que fabricó siempre papel de primera calidad. Serían tres los nombres de fabricantes de mayor prestigio de esta región bañada por el Anoia: ROMANÍ en Capellades; COCA en la Poble de Claramunt y, GUARRO en la Torre de Claramunt. Hacia 1740 los molinos del Anoia serían capaces de hacer frente a la enorme demanda de papel estatal, de tal forma que pronto esta Comarca de Capellades se vería vinculada a los Asientos del "Real Sello". A partir de este momento se seguirían abriendo molinos en las siguientes décadas hasta alcanzar la respetable cifra de 29 molinos en 1775. Los nombres de papeleros de las más importantes sagas que surgieron en esta comarca en ese momento y que se distinguieron por la gran calidad de su papel, serían: los ROMANÍ, los FERRER, los FERRERES, los GUARRO etc. Este incremento continuaría durante el Siglo XIX, llegando a alcanzar la cifra de 47 molinos. Pero pronto comienzan a surgir problemas motivados por diversas causas: por un lado los recursos de tipo hidráulico comienzan a dar síntomas de agotamiento; por otra parte las guerras y el endeudamiento del Estado que repercutiría inexorablemente en la caída de la demanda. Y por tanto tienen que cerrarse algunos molinos.

El segundo núcleo papelero sería la RIBA, cuyo primer molino, el de CENTELLES<sup>21</sup> data del Siglo XVI. En el Siglo XVIII funcionaban ya cuatro molinos para papel de estraza. El papel blanco de escribanía no aparecería hasta la llegada del industrial Ignacio CARBÓ (1730). El influjo papelero de este importante núcleo, se extiende a otros municipios cercanos, como el Alcover, Vilaverdell, el Albial, Rojals

<sup>20</sup> GUTIERREZ I POCH, Miquel. "Desarrollo de la manufactura papelera española durante el siglo XVIII". *Actas del IV Congreso Nacional d Historia del papel en España*. Pag.335. Córdoba 2001.

<sup>21</sup> Fabricantes de papel de los molinos de Centelles en el Siglo XVIII: José Font, José Riber, Pedro Valls, Ventura Bargalló, José Pagés, José Torra, José Ferrer, Juan Guarro, Juan Casas, Juan Costas, Ramón Juliá, José Romeu, Juan Llorens Claramunt, etc.

etc. Surgirán varias sagas de industriales papeleros en esta zona, como los CARBÓ, los CARNICER, GARRETA, los CAMP etc.

El tercer centro papeler catalán sería el de RIUDEVITLLES, muy relacionado con Capellades, y el cuarto centro sería el de FLUVIÁ-TERRI con dos ejes: el de Joan les Fonts y Banyoles, cuyo origen se remonta al Siglo XVI.

Al llegar el Siglo XIX llegaría a esta zona Melchor TORRAS i FARRÉS, iniciador de una importante saga de fabricantes de papel.

Hemos localizado en el Archivo de San Carlos, numerosas filigranas pertenecientes a estos molinos catalanes, la mayoría de las mismas pertenecen al Siglo XVIII. La mayor parte de estas marcas, proceden de los molinos de Capellades y, alguna procede de Sabadell..

Nº 31.- 1782. *Rosario*. Nombre del fabricante F-F (FERRERES) de Capellades. Esta marca es la que correspondía a este industrial, la cual incluso se colocaba en la propia cornisa de la puerta del molino en mención.

Nº 32.- 1788. *Arco rematado por cruz*. Fabricante: RUMEU (de Capellades).

Nº 33.- 1787. *Torre de castillo con bandera*. Fabricante: GUARRO. Importante fabricante que llegó a tener 67 molinos y cuyo prestigio aún perdura.

Nº 34.- 1797. *Sirena*. Fabricante: FAERRERES.

## Aragón

La comarca del alto Ribagorza (Huesca) con su multitud de ríos y masa forestal, también fue en épocas preteritas un importante foco de fabricación de papel.

La Real Fabrica de Santhorell, estaba situada en el antiguo Municipio cerca de Barbetas, entre Huesca y Pobla de Segura (Lerida). También a esta fábrica el Rey otorga el título de Real, poniéndola bajo su amparo. Muchos de los molinos papeleros eran "realengo" ya que el propio Rey era quien había dado el terreno para levantar la fábrica y el uso de las aguas

para moverlos; solían ser regalías. Hay varios documentos con esta hermosa y singular filigrana y son testimonio del esplendor que esta fábrica alcanza en el Siglo XVIII.

Nº 35.- *Escudo coronado*. En torno destaca la inscripción de Real Fabrica de Santhorell

### C) Filigranas de procedencia Italiana

Numerosas son las filigranas halladas en el Archivo de procedencia italiana. Llamam la atención rápidamente pues son grandes, bien dibujadas y muy hermosas. Sin duda, a nuestro entender son las mejores de todo el Archivo. La mayoría de las firmas son de procedencia genovesa o molinos papeleros de aquella comarca y representan hermosísimos escudos, hombres con pica a un lado del folio doblado y al otro, el toro embistiendo. Las firmas más repetidas son: AQUA SANTA, FABIANI, GAMUNDI, MAO,, CGB, NM, TCD, MAA, QUARTINO STEFANO, QUARTINO FIORETTO etc. El papel de estos molinos es muy blanco, muy fino al tacto.<sup>22</sup>

Nº 36.- *Caballero con pica*. Lugar de donde procede: AQUA SANTA (Génova)

### D) Filigranas, inglesas y holandesas

También hemos encontrado algunas marcas de agua, procedentes de molinos holandeses.

Nº 37.- Escudo coronado con cuerno inscrito. Fabricante: J. HONEC ZONEN

Nº 38.- Marcas inglesas. Solo el nombre del papeler: SMITH & ALLNUTT 1821

### Tipos de filigranas encontrados en esta etapa

Arbol, Barco, Campana, Caballo, Caballero con pica, Castillo, Carro, Circulo concéntrico, Corazón, Cruz, Escudo, Letras, Mano, Palmera, Rosario, Sol, Toro, Torre, Tulipán

<sup>22</sup> ALDEA HERNANDEZ, Angela. *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Pag. 275-307. Sarriá del Ter 2003.

El estilo de las marcas de agua o filigranas de toda esta etapa descrita, es figurativo. Los fabricantes gustaban de colocar en su producto una hermosa y llamativa marca que denotara enseguida su procedencia, Algunas veces elegían por marca el escudo de su villa, y en otras ocasiones la torre de un castillo medieval rematado por una bandera. Existen fabricantes de papel –en particular en Alcoy– que gustan de representar a un caballero con pica y a un toro; esta filigrana está inspirada en las italianas, pero debe considerarse que el dibujo y acabado de estas últimas es más perfecto. No deja de llamar la atención también la elección de ciertos papeleros por símbolos religiosos (cruz, rosario, cáliz, corazón con espada, sol con el anagrama de Cristo inscrito,...etc.) A veces echan mano de lo fantástico y plasman como marca de su papel animales o seres imaginarios, como la sirena, el dragón, aunque tal vez las eligieran más por un sentido estético que simbólico. La mano abierta y el Sol, parece estar inspirada en la mano votiva dedicada al Sol de origen romano-helenístico. Para algunos papeleros serán las flores sus preferidas, en particular los tulipanes, o el cardo –este último recordaría el antiguo oficio de cardador–. También existen papeleros que preferirán para sus marcas un dibujo demasiado esquemático y diminuto, tal es el caso de los molinos de Buñol o de Tibi que tienen por marca un escueto arbolillo o palmera. El escudo es una marca que se repite mucho en todos los focos papeleros estudiados, tanto los de la zona levantina como la catalana, pero quizás esta última sobresalga más en este tipo de filigrana, ya que sus escudos son además de muy diversos, son grandes de complicadas formas, recordando en algún aspecto a los bellísimos escudos de los papeleros italianos.

## 2ª Etapa: 1820-1860

En esta larga etapa, puede apreciarse la evolución que va experimentando la “marca de agua” a través de los años, apreciándose como lentamente irán disminuyendo las filigranas de *tipo figurativo*, para dar paso a la marca con el *nombre completo del papeler* o únicamente las *iniciales* del mismo.

Por las filigranas, podemos apreciar que los lugares de procedencia del papel del Archivo en este periodo, seguirán siendo en su mayoría los mismos que en las etapas precedentes; y así cabría destacar

por su importancia los Molinos Papeleros de la *Comarca Levantina* –Alcoy, Onteniente, Anna, Buñol, Segorbe, Cocentaina– o de la *Comarca Catalana* –Capellades, La Riba (Tarragona)–; no faltara algún molino Inglés u holandés.

Seguirán siendo, pues, como decimos casi los mismos molinos de la etapa precedente; pero se habrán producido ciertos cambios, en apariencia inapreciables. Los que ahora regentan los molinos serán los nietos o descendientes directos de los fabricantes de entonces, sin faltar viudas de importantes molineros ó también aparecerán conexiones de dos o mas formas de prestigio –que se describe como “Cia”, esto es “Compañía”–. Estos que a continuación exponemos han tenido el honor de mantenerse y de seguir la línea trazada por sus prestigiosos antepasados:

*Alcoy:* JUAN BORONAT E HIJOS, LORENZO LAPORTA, FRANCISCO MOLTÓ, PASCUALABAD.

*Buñol:* ZANON.

*Anna:* VIUDA DE BUENAVENTURA y Compañía.

*Onteniente:* FABRICA DE ONTENIENTE, etc.

Todos estos papeleros, continuarán fabricando papel de diferentes clases (verjurado o prensado) protocolo o imperial (Edictos, esquelas, recibos etc). Proseguirá también apareciendo en bastante medida, papel procedente de la “Cartuja de Vall de Crist” (Segorbe), con sus características y hermosas filigranas, pero pensamos que bien podrían corresponder a restos de antiguas remesas recibidas en la citada Entidad en etapas precedentes.

Como característica digna de destacar en esta etapa es, como ya se ha puntualizado, que a partir de 1825 aproximadamente, empezará a aparecer como única “marca de agua” el “nombre completo y apellido” del fabricante, desapareciendo casi por entero la marca o filigrana de *tipo figurativo*. De este periodo, podríamos destacar los siguientes nombres de papeleros en su totalidad que en esta etapa aparecen en los documentos del Archivo:

**Fabricantes Españoles:** ANGEL POLO, ESTEVAN, M.COCENTAYNA & ANNA, ANTONIO

ZAPATER, BARCELÓ, SABATER, VIUDA DE MANUEL, BAUTISTA PEREZ Y CIA, ANTONIO FIGUERAS, EUSTAQUIO, JUAN GUARRO, BORONAT, MARIANO PUIGDENGOLAS, GUARRO, etc.

**Fabricantes ingleses:** J.WHATMAN, TURKEY Y MIEL

**Fabricantes Holandeses:** HONVIEN

La austeridad seguirá en aumento a medida que transcurre el tiempo y, así incluso los nombres de los papeleros se sintetizan aún más, dando lugar a la aparición de las *iniciales* como única pista de procedencia, lo cual complica enormemente la identificación de la marca y por consiguiente la procedencia del papel. Así podríamos señalar los siguientes:

Z (Zanon); MLL (Martorell?); Mn (Manuel ¿); MP, BAF, AM, MY, PJ, J, M, M,Y.O, AR, A,R.T. etc. (Nº 39).

Otra filigrana que aparece con gran profusión en esta etapa, serán las *iniciales sobre dos ramas*, con la particularidad que suele acompañar que en la segunda hoja del folio plegado suele acompañarla un número y una letra (Iª, IIª, IIIª), (Nº 40) refiriéndose a la clase o calidad del papel. Los ejemplares aparecidos son numerosos y la identificación costosa. Podemos destacar los siguientes: M (folio 1º); EH (folio 2º), M.E, A, Z, B, P, etc.

El papel de este periodo sigue siendo en buena medida *verjurado*, aunque también aparece el *prensado* o de procedencia industrial.

Como la excepción confirma la regla, aparece en muchos documentos una filigrana de carácter figurativo que representa el perfil esquemático del Rey Fernando VII. Aparece de perfil con una cartela circundante que dice ¡VIVA EL REY! (1826) (Nº 41). Época en España de graves acontecimientos políticos y en los que la figura del Rey Fernando VII –por muchos llamado el Deseado– era propicia a toda clase de polémicas. Este ambiente dominante se aprecia incluso en el propio papel, y los fabricantes no tendrán reparo en resaltar –como una especie de propaganda– el anhelo que sintió parte de la sociedad española durante ciertos momentos, por este indigno Rey.

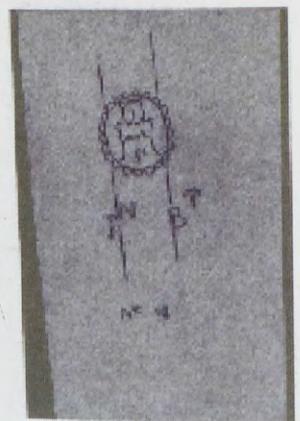
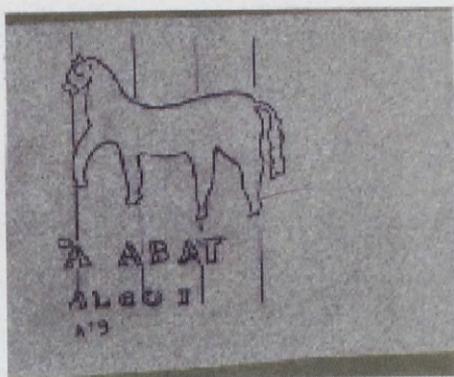
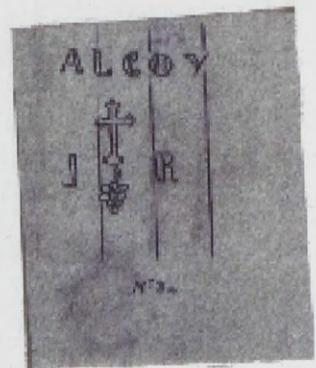
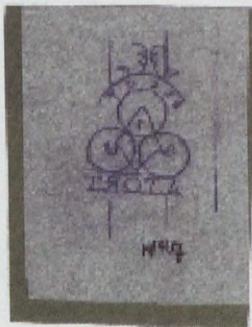
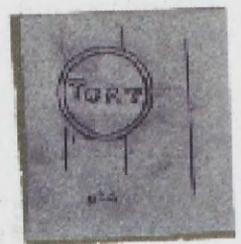
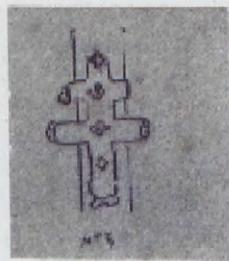
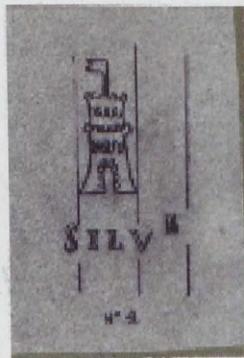
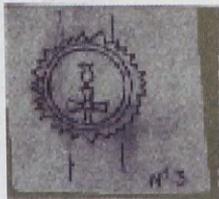
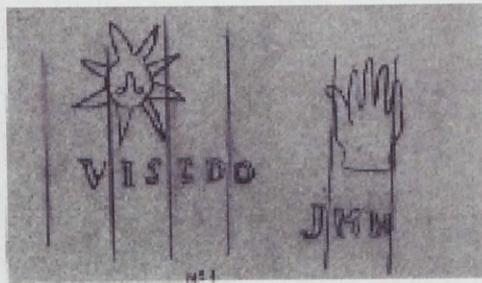
Lleva al lado de la figura del Rey, el nombre del papelerero PEREZ, luego creemos que esta filigrana procede de Buñol, y del fabricante José Pérez.

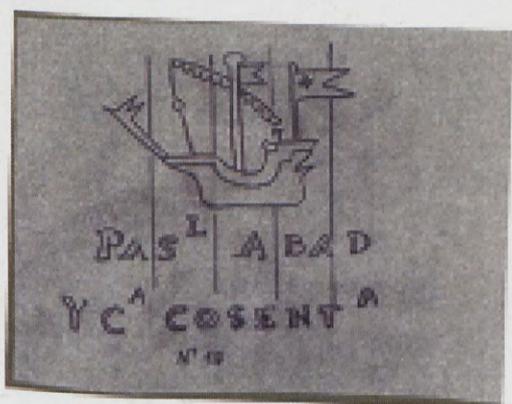
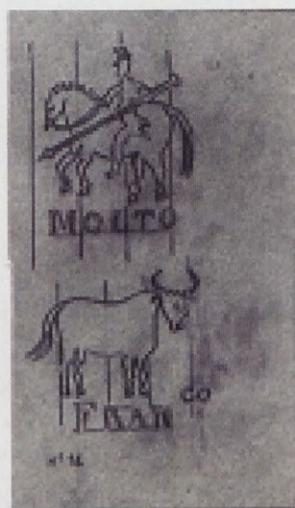
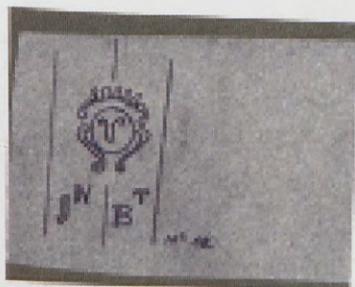
En conclusión tras el rastreo de los legajos de Cuentas y el estudio de las filigranas de gran parte de los documentos del Archivo, nos aventuramos a afirmar que más de 60 marcas de fabricantes de papel aparecen en los fondos del mismo durante estos años –1768-1868– y que por tanto está totalmente clara la procedencia del papel que abasteció a dicho Archivo durante esa larga etapa, que es casi tanto como decir que suministró a la propia Academia: En primer lugar destacarían los **Molinos Valencianos**. Alcoy sería la pionera en cuanto a suministro a la Real Institución; tras ella los Molinos del entorno (Onteniente, Bocairente, Cocentaina, Anna,...), y los Molinos de la zona castellanense (Vall de Crist, Fanzara, Valdilova). Después de estos molinos, sin duda alguna serán los **Molinos Catalanes** quienes se llevarían la palma en administración de papel, sobre todo el “papel blanco de escribanía, conocido como de Capellades. Y detrás de estos importantísimos focos, destacaría otro que no quedaría muy atrás en cuanto a cantidad y calidad de papel, y serán los **Molinos Italianos**. El papel procedente de este país, en verdad es muy abundante, principalmente de los molinos situados en torno a Génova y también es fino al tacto y muy blanco y sus filigranas son sin lugar a dudas las más hermosas de los documentos del Archivo. Aparecen algunos documentos de **Molinos holandeses e Ingleses** y por último, debemos añadir que también la Entidad recibió en algún momento papel del **Molino del foco aragonés**, o sea de la Real Fábrica de Santhorell.

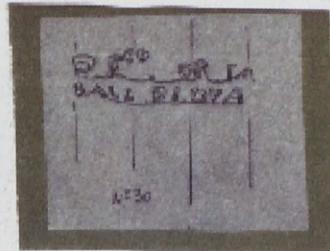
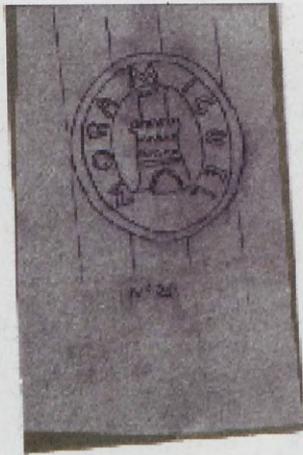
Con este trabajo expuesto, pensamos que puede tenerse una idea aproximada de la importante relación que tuvo la Real Academia de San Carlos con esta elaborada materia –principalmente en esta etapa estudiada– a juzgar por la cantidad de resmas de papel que la suministraban así como los numerosos molinos papeleros que la abastecían. Si hemos logrado despertar el interés por conocer la gran vinculación que esta Real Institución ha tenido siempre con este complejo y atractivo mundo, nos daremos por satisfechos, pues creemos que al menos hemos colaborado en que se conozca mejor su propia historia.

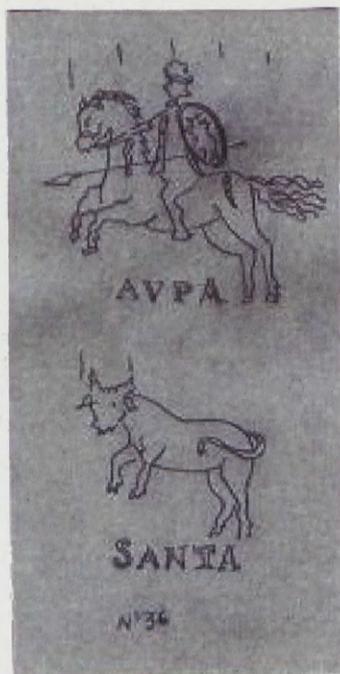
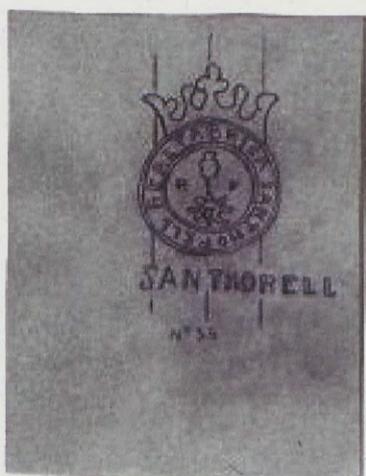
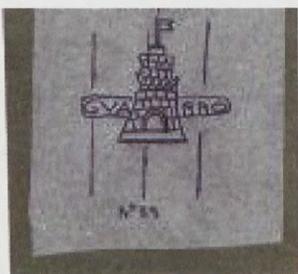
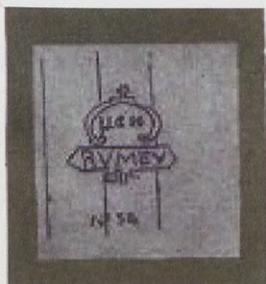
**RELACIÓN DE LAS FILIGRANAS PRESENTADAS.  
 EXTRACTO DEL CONTENIDO GLOBAL DE LOS FONDOS DOCUMENTALES  
 DEL ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS**

NUMERO	FILIGRANA	FABRICANTE	LOCALIDAD	AÑO	DIMENSIONES Ancho x alto
1	Sol con mano	VIEDO	ALCOY	1789	5 X 7
2	Escudo con estrellas	JOSE BARCELÓ	ALCOY	1797	4 X 9
3	Circulo estrellado con cruz	TOMAS VILAPLANA	ALCOY	1783	5 X 5
4	Torre de castillo rematada por bandera	SILVESTRE	ALCOY	1797	2 X 6
5	Doble cruz ornamentada con flores	BUSQUET	ALCOY	1783	4,30 X 6,30
6	Doble circulo con nombre	TORT	ALCOY	1801	4 X 4
7	Carro con circulo	ANTONIO TORT	ALCOY	1801	4 X 6,30
8	Doble circulo con cruz inscrita	SATORRE	ALCOY	1802	3 X 3
8ª	Cruz con racimo de uvas	JOSÉ ROIG	ALCOY	1806	5 X 5
9	Caballo	ANTONIO ABAD	ALCOY	1808	9,30 X 6,30
10	Caballo	JUAN FCO. ABAD	ALCOY	1815	3,30 X 6
11	Torre de castillo inscrita en circulo	JUAN BORONAT	ALCOY	1816	3 X 3,30
12	Escudo	JUAN BORONAT	ALCOY	1817	3 x 4
13	Escudo	JOSE GISBERT	ALCOY	1819	4 x 7,20
14	Caballero con pica y toro	FRANCISCO MOLTÓ	ALCOY	1783	7,30 X 9,30
15	Caballero con pica	COSTILLARES	COCENTAINA	1789	8 x 9
16	Doble circulo con campana	JUAN Fco CARBLI	COCENTAINA	1797	6,30 x 9,30
17	Barco con tres banderas	ANTONIO ABAD	COCENTAINA	1807	10 X 6,30
18	Doble circulo con dama	J-B JUAN BORONAT?	COCENTAINA	1813	4 X 4
19	Arbol	CARBONELL	TIBI	1782	2,30 X 4,30
20	Escudo coronado	MIGUEL MORA	ONTENIENTE	1792	5,30 x 6
21	Doble circulo con torre inscrita	MIGUEL MORA	ONTENIENTE	1794	7 x 8
22	Torre coronada con bandera	BELDA	BOCAIRENTE	1792	6 X 6,30
23	Sol	FRANCISCO MORENO	ANNA	1801	4,30 X 4,30
24	Cruz	BOLUMAR	BUÑOL	1797	2,30 X 3,30
25	Doble circulo con dos peces	FRANCISCO BARBARROSA	BUÑOL	1815	3 x 3
26	Escudo	Fco. BARBARROSA	BUÑOL	1817	2,30 X 3,30
27	Palmera	ZANON	BUÑOL	1818	3 X 4
28	Escudo coronado	CARTUJA DE VALL DE CRIST	CARTUJA DE VALL DE CRIST	1806	4,30 x 5,30
28ª	Escudo coronado	CARTUJA DE VALL DE CRIST	CARTUJA DE VALL DE CRIST		
29	Escudo coronado	MANUEL GUINOT	FANZARA	1790	6 X 7,2
30	Nombre papelero y localidad	FRANCISCO ORIA	VALDILLOVA	1791	7,30 x 2
31	Rosario	FERRERES	CAPELLADES	1782	2,30 X 6,30
32	Arco rematado por cruz	RUMEU	CAPELLADES	1788	4,30 X 4
33	Torre de castillo con bandera	GUARRO	CAPELLADES	1787	6 X 5,30
34	Sirena	FERRERES	CAPELLADES	1797	8,30 x 4
35	Escudo coronado	REAL FABRICA DE SANTHORELL	REAL FABRICA DE SANTHORELL	1768	5 X 6,30
36	Caballero con pica	AQUA SANTA	AQUA SANTA	1774	12 X 11
37	Escudo coronado con cuerno inscrito	J.HONEC ZONEN	HOLANDA	1808	4,30 X 8
38	Nombre del papelero	SMITH & ALLNUTT	INGLATERRA	1821	18 x 3
39, 40	Mno Cro, Mn, Mll	Sin identificar	Sin identificar	1840	
41	Doble circulo con efigie de rey	PEREZ	BUÑOL	1826	6 x 7,30











# REFORMA DE LAS ENSEÑANZAS EN LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS 1900-1901: LA CLASE DE ABANIQUERÍA

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

## RESUMEN

Este artículo versa sobre la Reforma de las Enseñanzas de Bellas Artes en España en 1900. Incluye varios documentos originales del Archivo de la Real Academia de San Carlos, entre los que destaca la Memoria de la Junta de Estudios para adaptar las nuevas clases en el curso 1900-1901. Estas asignaturas eran la Abaniquería, situada en la clase de Acuarela y Paisaje, y la de Cerámica. Otra novedad era crear el Museo de Arte Industrial en las Academias Provinciales de Bellas Artes, con el fin de completar dichos estudios.

## ABSTRACT

*This article is based on the Reform of the Fine Arts Studies in Spain in 1900. It includes several original documents of the Real Academia de San Carlos Archive. Among this, stand out the Memory of the Board of Study with details about the planning of the new disciplines: Fans design and Ceramics. The Fans Design was situated in the same room that Watercolour and Landscape. Other new purpose was the creation of a Museum of Industrial Arts in the Academies of Fine Arts.*

## ENSEÑANZA

En 1900 se dicta una Real Orden en la que se propone un cambio y reestructuración por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de las enseñanzas artísticas que imparten las Academias Provinciales de Bellas Artes, añadiendo asignaturas de carácter técnico, como las de Abaniquería, Cerámica y otras. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos crea una Junta de Estudios con el fin de adaptar las nuevas enseñanzas en el curso 1900-1901.

El resultado de este grupo de trabajo se plasma en la **Memoria** que dicha Junta presenta a la Academia el 1 de febrero de 1901 (Ad. n.º 2), en la que se resaltan las dificultades que ha tenido que sortear al recibir la autorización de las Corporaciones Provincial y Local, que subvencionan los estudios en dicha Academia, el 25 de agosto teniendo que iniciar el curso en octubre, sin que el nuevo planteamiento perjudicase la regular y diaria marcha de la enseñanza.

Después de unos trabajos preparatorios comenzados el 25 de Junio la Junta de Estudios acordaba el

plan general a desarrollar en dos meses, para comenzar el curso el 8 de octubre.

Tema fundamental era el arreglo de los locales, se realizaron los cambios pertinentes de aulas lo que exigió obras de albañilería y carpintería, que se llevaron a cabo con gran actividad.

Otro de los grandes problemas era el de contar con el material necesario para las nuevas enseñanzas, que clasificaron en dos grupos: fijo y técnico. El primero se resolvió utilizando todo lo existente en los almacenes y encargando nuevas mesas y enseres reclamados por los profesores. En cuanto al material técnico, base esencial de la enseñanza, se dotó de nuevos ejemplares de estatuas del antiguo en la clase de Escultura y Dibujo, renovándose también todo el necesario para la clase Elemental.

Las clases de Arté Decorativo, Paisaje, Abaniquería, Fisiología y Cerámica también fueron surtidas de el material adecuado. Esta última fue la más difícil por la índole de la materia que exigía proporcionar al alumno todo el material imprescindible, que muchas veces se tenía que adquirir en el extranjero,

por lo que se retrasó su compra hasta contar con los fondos necesarios.

El problema del alumbrado era esencial en aquella época por la que tuvieron que instalar alumbrado por gas en los locales que no lo tenían y mejorar las instalaciones antiguas. Después de un estudio minucioso de los diferentes sistemas y presupuestos ofrecidos en el mercado, optaron por colocar aparatos con mecheros incandescentes de *Auer*, que proporcionaban una luz mas potente y dulce, aprovechando en parte el sistema anterior de mecheros de libre combustión. Con este nuevo sistema se consiguió que no aumentase el gasto, a pesar de haber triplicado el número de focos.

En el reajuste de espacios se tuvo que habilitar uno nuevo para la Biblioteca, trasladando los libros y también parte de la Galería de Grabados, retirándola de la galería de paso, donde se hallaba expuesta a continuos percances.

Con el fin de proporcionar material actualizado para las nuevas enseñanzas, se realizó una política de compra de las revistas y publicaciones mas punteras en las Artes Decorativas Modernas con lo que se suscribieron a *The Studio* de Londres, *Das Interior* y *Vorbilder* de Alemania, *Art et Décoration* y *Le Modèle* de Paris, todo ello después de consultar a los profesores sobre su utilidad. Estas compras se realizaron a través de la Librería Parera de Barcelona y queda constancia en el Archivo de la Academia del importe de las suscripciones, haciendo esta un esfuerzo económico. (ARASC Leg. 88/1/4)

La biblioteca se abrió al público el 15 de noviembre de 1901 de cinco a siete de la tarde, aumentando el número de lectores, en su mayoría alumnos. Todo ello demostró que no habían sido vanos los esfuerzos de la Junta al acordar la reforma, existiendo un nuevo elemento de educación complemento de la clase, como indicaba la Real Orden de 18 de enero del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

En el nuevo plan de estudios se contemplaba la creación de un **Museo de Arte Industrial**, complementando la educación artística de la clase. Ante la dificultad de semejante proyecto la Junta de Estudios se dedicó a su estudio, y cuando ya funcionaban regularmente las clases comenzó enviando a los industriales y fabricantes una invitación, firmada por



Abanico con escena galante. Finales del siglo XIX.

el Secretario Luis Tramoyeres con fecha de enero de 1901, redactada en español, francés, inglés y alemán, a que donaran cualquier material incluido en las siguientes clases:

1. Productos de las industrias de carácter artístico en todas sus aplicaciones.
2. Primeras materias utilizadas en esas industrias y sus transformaciones.
3. Aparatos mecánicos aplicables en la elaboración de las propias industrias.
4. Dibujos, albums, catálogos, prospectos, tarifas, anuncios etc. Relativos a las mismas (A.d. nº 3)

Al mismo tiempo se realizaba contactos personales con fabricantes de Manises para que contribuyeran a la formación de dicho Museo. La Junta se complacía de la acogida que se había dispensado a tales gestiones y pensaba que se podía dotar a Valencia de un centro de educación artística pionero en España.

También se crearon dos clases de estudios auxiliares, de Electrotecnia y de Química Industrial. Desde el primer momento la Comisión organizadora procuró mantener estas clases fuera del plan puramente artístico confiando la primera asignatura al Centro Instructivo Electricista y a D Antonio Suárez Chiglione. La Academia aceptó vigilar las clases y abonar la consignación correspondiente.

La Junta de Estudios dedicó todo su empeño en adaptar las nuevas asignaturas a las ya existentes



Abanico con cabeza de muchacha. Finales del siglo XIX.

base fundamental de la enseñanza clásica. El plan de estudios quedó de la siguiente forma:

**Arte Decorativo.**— Comprende las enseñanzas de aplicación general a las industrias artísticas como la metalistería, ebanistería, talla, etc.

**Artes policromas.**— Todas las enseñanzas cuyo primer elemento es el color como la Acuarela, y demás procedimientos aplicados a la abaniquería, como la litografía, etc. Cerámica, esmaltes y pintura sobre vidrio.

Por otra parte, se dio mayor desarrollo a las Enseñanzas de la Pintura y Escultura en su grado superior. Con arreglo a este plan se crearon las asignaturas de Dibujo Elemental de Figura, Fisiología e Higiene obreras y Teoría de la composición decorativa. Todos los profesores tenían clase diaria, complementando con la fase práctica de las asignaturas, de acuerdo con la normativa de instrucción pública.

Con el fin de controlar la enseñanza se realizaron reglamentos interiores de algunas clases. La de Arte Decorativo, Escultura y Colorido se redactó de común acuerdo, consultados los profesores respectivos.

Al incorporar nuevas asignaturas se hizo necesario aumentar el profesorado. Para la clase práctica de Abaniquería y cromolitografía se amplió el ofrecimiento a D. Rafael Sanchis Arus y se acordó concederle una gratificación por sus trabajos durante el curso. Lo mismo se hizo con la clase de Cerámica,

cuyo carácter práctico requería un profesor dedicado a esta especialidad, por lo que la Junta eligió a D. Luis Soria que fue nombrado con carácter interino asignándole una retribución anual.

Finaliza la memoria haciendo hincapié en el robustecimiento de la enseñanza clásica de Pintura y Escultura *colocándola al nivel de las Escuelas mejor organizadas de España y fuera de ella.*

Respecto a las nuevas enseñanzas ha mantenido el criterio de atender en preferente lugar a las más esenciales, organizándolas de un modo práctico y en armonía con las exigencias de las industrias artísticas de la localidad

Tal fue el contenido de la Memoria presentada por la Junta de Estudios el 1 de febrero de 1901 y aprobada en Sesión de Academia de 13 de febrero de 1901.

Con el fin de hacer un seguimiento de la marcha de las nuevas enseñanzas, el Presidente de la Academia nombró a un grupo de profesores encargados de inspeccionar dichas clases. Fueron seleccionados Juan Dorda, Joaquín Agrasot, Carlos Giner, Joaquín Arnau, Luis Ferreres y José Serrano Morales. Con fecha de 2 de abril de 1902, se les pidió un informe sobre la marcha de los estudios, recogiendo cuantas observaciones se les ocurran para que la Junta de Estudios pueda ocuparse de las reformas que convenga introducir, con conocimiento de causa. (A.d. n° 5)

A esta petición del Presidente contesta rápidamente Joaquín Agrasot, encargado de la inspección de las clases de Acuarela, Paisaje y Abaniquería (A.d. n° 6) en los siguientes términos:

La marcha de las clases de Acuarela y Paisaje, con numerosos y constantes alumnos es satisfactoria. Sin embargo los alumnos de la clase de Abaniquería no son tan puntuales en la asistencia de clase, sobre todo en la segunda mitad de curso, cuando tienen que atender al trabajo de los talleres mas intenso en esa época del año.

Tampoco se aplican en los estudios del natural, a pesar de los esfuerzos del profesor. En cuanto al material de clase de abaniquería seria conveniente renovar los modelos con más frecuencia, para evitar el amaneramiento de los alumnos. Añade una

sugerencia de orden práctico, que consiste en dotar la clase de agua o una fuente o depósito, para evitar el continuo salir y entrar de los alumnos para renovar el agua manchada de color.

Todo ello nos da idea de que los alumnos de abaniquería eran aprendices en los talleres de abanicos y que no tenían muchas inquietudes en aprender a dibujar y les bastaba copiar los modelos con precisión, cayendo en el amaneramiento que subraya Agrasot en muchos casos. Tampoco asistían con asiduidad a las clases, lo que hacía más difícil su adelanto.

Este informe refleja el estado del diseño de la abaniquería en Valencia en torno a 1900, que se conformaba con copiar modelos sin experimentar otras inquietudes creativas. Este hecho lo hemos puesto de relieve en nuestros estudios sobre la industria abaniquera en Valencia, por lo que reclamábamos una enseñanza más completa para los aprendices.<sup>1</sup>

Con la inclusión de la clase de Abaniquería en la Enseñanza de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se ponían los medios necesarios para elevar el nivel artístico de dicha industria valenciana, tan apreciada en España y en América latina, a juzgar por las exportaciones en esas fechas. A partir de ese momento surgirán figuras importantes y creativas en el diseño de abanicos, entre las que destaca Povo, artista dedicado también al diseño gráfico, decoración y escenografía.

Para el curso siguiente también se designan nuevos vocales para la inspección de las clases con una circular de 20 de octubre de 1902 (A.d.nº 7). Los nombrados son:

D. Carlos Giner para las clases de Colorido, Acuarela, Paisaje y Abaniquería.

D. Antonio Martorell, para las clases de Historia, Anatomía y Perspectiva.

D. José Camaña para Dibujo del Antiguo y Natural.

D. Juan Dorda para Escultura, Arte Decorativo, Cerámica y Pintura Mural.

Se les piden las observaciones que crean oportunas y que comuniquen por escrito las que se refieran a los puntos siguientes:

1º. Observaciones acerca de la forma de darse la enseñanza y reformas que importe introducir en la misma,

2º. Material técnico mobiliario de clase, local para su estudio y reformas del mismo, y

3º. Resultado de la enseñanza durante el curso y de los exámenes; medios que convenga adoptar en cada caso.

Con esta designación se continúa el control de las nuevas enseñanzas y de las clásicas, haciendo una valoración continuada sobre los aspectos más importantes, a fin de que la Junta de Estudios tenga un conocimiento de los problemas y de las necesidades inmediatas, para poder tomar las medidas oportunas referidas a su resolución.

Por último, es curiosa la relación de pequeños gastos del mes de diciembre de 1901, en relación con estas nuevas enseñanzas: por transporte de azulejos desde Manises 3 pts., por transporte de tierra refractaria 30 cts., por petróleo para la clase de Cerámica 45 ct. . (A.d. nº 4)

---

<sup>1</sup> Rodrigo Zarzosa, C. *Colección de Abanicos del Museo Nacional de Cerámica*. Madrid, 2000

1. 1900, diciembre, 22

**Proyecto de presupuesto de Estudios para 1901**  
(ARASC Leg. 88/1/1D)

<b>Ingresos</b>		
Ingreso de la Diputación	Ptas.	15.000
Idem del Ayuntamiento	"	15.000
Idem de Matrículas	"	1.000
Total ingresos	"	31.000
<b>Gastos</b>		
De personal	Ptas	22.000
De material	"	9.000
Total gastos	"	31.000

Las 9.000 pesetas para material se descomponen así:

Modelos	Ptas.	1.600
Gas	"	1.300
Calefacción	"	200
Material fijo	"	800
Idem técnico	"	2.000
Reparaciones clases	"	700
Apertura curso	"	400
Gastos de Secretaría	"	700
Id. Biblioteca	"	300
Gratificaciones al personal docente temporero	"	800
Imprevistos	"	200
Total	"	9.000

Nota: Aprobado en Junta de Estudio el 22 de Dicbre. 1900

*Tramoyeres  
Srio. Gral.*

2. 1901, febrero, 13

**Memoria que la Junta de Estudios presenta a la Academia dándole cuenta de los trabajos / para el planteamiento de las nuevas enseñanzas en el curso de 1900 a 1901**  
(ARASC Leg. 88/1/6-88/1/6A10)

**A LA ACADEMIA**

La Junta de Estudios acude hoy a la Academia en pleno, dándole sumaria cuenta / de todos los tra-

bajos realizados para plantear / el nuevo régimen de las enseñanzas subvencionadas por la Excm. Diputación Provincial y / Excmo. Ayuntamiento conforme a la amplia / autorización que le fue conferida en sesión / de 25 de Agosto último. /

Grandes han sido las dificultades que ha / tenido que vencer la Junta para dar cumplimiento al encargo recibido pero la Prnc. / pal, aparte de otras de carácter personal e inter- / no, ha sido la falta de recursos. Afortunadamente todas esas dificultades fueron vencidas en la medida necesaria y la Junta tuvo / la inmensa satisfacción de que el día 8 de / Octubre comenzaran las clases principales / y sin que el planteamiento perjudicase a / la regular y diaria marcha de la enseñanza. /

**Trabajos preparatorios.** Los trabajos bien / sabeis no comenzaron hasta fin de Agosto. / El día 24 fueron aprobadas las bases y dos días / después se reunía la Junta de Estudios y acordaba el plan general que había de desarrollar- / se en el apremioso término de dos meses, toda / vez que el curso había de comenzar el 8 de Octubre. /

**Arreglo de locales.** La Junta comenzó / con la habilitación y arreglo de los locales en / donde habían de instalarse las clases. Después / de maduro estudio acordó que en el local ocupado por la Biblioteca se instalase la clase / de Arte Decorativo y la de Abaniquería / con la correspondiente división uniendo la / última a la de Acuarela y Paisaje por / estar ambas a cargo de un mismo profesor. / El local destinado antes a clase de Arte decorativo se habilitó para la de Cerámica. La de Perspectiva pasó a la de Historia, y esta provisionalmente a la de Arte Decorativo por ser compatibles / las horas de clase. /

La de Dibujo elemental de figura quedó instalada provisionalmente en el local que ocupaba / la de Perspectiva local pequeño e insuficiente para / el número de matriculados pero no se dispone por ahora / de otra mas amplia. /

Todos esos cambios exigieron obras de albañilería y carpintería que se realizaron con gran actividad. También en la clase de escultura fue /

necesario ejecutar algunas obras para habilitar sitio / al reclamarlo el número de alumnos inscritos. /

Igual trabajo hubo que realizar hubo que realizar en la clase / de Antiguo, aumentándose los asientos a fin de / que tuvieran cómoda y oportuna colocación los / alumnos matriculados. /

**Material.** Otro de los graves problemas resuel / to por la Junta ha sido el de habilitar todo el / material necesario para las nuevas enseñanzas . De / dos clases ha sido este: uno fijo y otro técnico. / Del primero se utilizó todo el existente en los / almacenes pero como no era suficiente ha / sido preciso adquirirlo de nuevo, construyen / dose mesas y cuantos enseres reclamaron los se / ñores profesores. Respecto del material técnico, base / esencial de la enseñanza, se ha dotado de nuevos / ejemplares de estatuas del antiguo a la clase de Escultura y Dibujo haciendose tambien / todo lo necesario de entremos para la clase ele / mental. /

La de Arte deorativo ha sido dotada / del material necesario para comenzar el curso, / y lo mismo ha tenido que hacerse en la de Pai- / saje, Abaniquería, Fisiología y Cerámica. En / esta ultima las dificultades fueron mayores, / pues la índole den su enseñanza exige se sumi- / nistre al alumano todo el material indispensa- / ble. La Junta tiene acordados los medios / de aumentar ese material pero ha diferido / su adquisición en el extranjero hasta que dis- / ponga de los fondos necesarios.

**Alumbrado.** El nuevo arreglo de clases obli- / ga a la instalación del alumbrado por gas en / los locales que no lo tenían arreglándose tambien / el de las instalaciones antiguas. Respecto al / primer extemo se acordó ampliar las instalacion / existente en el local antes ocupado por la Biblio- / teca, en donde se colocaron catorce aparatos con / mecheros incandescentes de "Auer" después de un / minucioso informe comparativo de los meche / ros ofrecidos por el comercio. /

En la nueva clase de dibujo elemental de / figura se colocaron cuatro farolas incandescentes / y veinte mecheros ordinarios. Tambien se colo- / caron tres de los primeros y siete de los segundos / en la nueva Biblioteca. Todas estas nuevas instala- / ciones. Exigieron el empleo de mas de 300 metros / de tubería y la construcción de aparatos y re- / forma de los antiguos.

Al propio tiempo se mejoró el alumbrado / de la clase del Antiguo muy deficiente. Toda / la sección del Segundo Curso ha sido dotada / de mecheros Auer, faltando introducir esta / utilísima mejora en la Sección de Cabezas. /

Las ventajas obtenidas son de dos clases: una / es la de obtenerse luz mas potente y dulce que / con los antiguos mecheros de libre combustión, / la otra la de lograrse una gran economía en el / gasto del fluido. Se ha demostrado esto con los / gastos comparativos entre lo que ahora se gasta / mensualmente con l gastado en iguales fechas / durante el curso anterior, pues a pesar de haber- / se triplicado el número de focos, el gasto mayor / es de un 12 por 100 mas que en el pasado año / aumento insignificante y que sin duda irá disminuyendo cuando toda la instalación sea / incandescente. La economía obtenida compensará / el desembolso hecho para adquirir en propiedad los / nuevos mecheros, confiándose que su importe mas los / gastos de entretenimiento quedará amortizada con / la economía que se obtenga durante el curso. /

**Biblioteca.** Con motivo de haberse instalado / las clases de Arte decorativo y Abaniquería en el local / ocupado por la biblioteca, fue necesario trasla- / dar / esta a otro sitio. Elogióse como el mas adecua- / do la galería del lado Oeste del patio central. Para / ello fue preciso realizar importantes obras de albañilería toda vez que dicho departamento solo / era un motón de escombros. Se recorrió / toda la cubierta, se aseguró el envigado, se reconstruyó / todo el muro de carga y se amplió el local con / algunas habitaciones que ocupaba el conseege. Es- / tos trabajos y el pintado duraron dos meses. Terminados que fueron se trasladó la Biblioteca para / lo cual fue necesario instalar el alumbrado y habi- / litar mesas. En este mismo local se instaló parte de la galería de grabados, retirándola de la ga- / llería de paso donde se hallaba expuesta a sufrir / continuos percances. /

Por fin a mediados de noviembre quedaron / terminados todos los trabajos y se acordó abrir / al servicio público la Biblioteca, dotándola de / las publicaciones indispensables para fomentar el / gusto artístico de nuestros alumnos y del publico / en general. Esto representaba nuevo trabajo y / algunos mayores gastos, pero la Junta no vaciló en / acometer la empresa y luchando con le escasez / de

fondos logró dotarla de las revistas de arte moderno "The Studio" de Londres, "Das interior" y "Wolbilder" de Alemania, "Art et Décoration" / y "Le Modele" de Paris, cuya adquisición / se hizo después de consultar con los Señores / profesores acerca de la utilidad práctica / de dichas obras, reputadas como las mas adecuadas a los nuevos rumbos del arte y sus aplicaciones. /

La biblioteca se abrió el 15 de Noviembre y continúa abierta al servicio público desde las cinco a las siete de la tarde. /

El número de lectores, en su mayoría alumnos, demuestra que no fueron vanas las esperanzas de la Junta al acordar la reforma. Existe nuevo elemento de educación, complemento de la clase media la laudatoria Real Orden de 18 de Enero — dada por el Señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. /

**Museo de Arte Industrial.** En el nuevo plan de estudios se consignó la creación de un Museo de Arte Industrial, complemento de la educación artística de clase. No desconoce la Academia las dificultades que presenta la realización de este proyecto no siendo la menos importante la falta de recursos especiales. La Junta, no obstante, deseosa de plantear todas las principales obligaciones contraídas, dedicó a este asunto el mayor interés. A este efecto y cuando ya funcionaban regularmente las clases, comenzó los trabajos preliminares dirigiendo a los industriales y fabricantes una invitación redactada en español, francés, inglés y alemán, distribuida por todos los centros donde las industrias artísticas tienen verdadera importancia. Al propio tiempo ha practicado trabajos personales cerca de algunos productores particulares, como los de cerámica de Manises, a fin de que contribuyan a la formación del nuevo Museo. /

La Junta se complace en consignar que las gestiones han sido acogidas con entusiasmo y todo cabe esperar que en breve habremos dotado a Valencia de un nuevo centro de educación artística único por ahora en España. /

**Enseñanzas auxiliares** - Conforme a las clases aprobadas por las Corporaciones provincial y municipal, se crearon dos clases de estudios auxiliares, una de electrotecnia y otra de Química industrial. /

Desde el primer momento los representantes de la Academia en la Comisión Organizadora procuraron que esas dos asignaturas quedaran fuera del plan puramente artístico. Sus gestiones fueron bien acogidas y la propia Comisión acordó confiar esa enseñanza al Centro Instructivo electricista y al Dr. Don Antonio Suarez Chiglone. La Academia aceptó la obligación de vigilar esas dos clases y abonar la consignación correspondiente, como viene efectuándolo desde el pasado mes de Octubre. A pesar de ello, la Junta cree que para el próximo curso habrá de estudiarse el modo de modificar ese aumento, a fin de que las dos asignaturas tengan una vida independiente, conforme a su índole propia (sic) en cierto modo a la misión artística de nuestras clases. /

**Plan de asignaturas**- Al propio tiempo que se efectuaban los anteriores trabajos, la Junta dedicaba escrupuloso estudio a la adaptación de las nuevas asignaturas y en su enlace sistemático con las ya existentes base fundamental de nuestra enseñanza verdaderamente clásica. /

Verificadas las conferencias oportunas con los Señores Profesores, quedó organizado el plan didáctico en esta forma. /

**Arte decorativo.**- Comprendiendo en él las enseñanzas de aplicación general a las industrias artísticas como metalistería, ebanistería, tala, etc. /

**Artes polícromas.**- Todas las enseñanzas en las cuales es primer elemento el color, como la acuarela, y demás procedimientos aplicados a la abaniquería, cromolitografía, etc. Cerámica, esmaltes y pintura sobre vidrio. /

Los anteriores grupos de asignaturas se completaron con el mayor desarrollo dado a las enseñanzas de Pintura y Escultura en su grado superior. Con arreglo a este plan, se crearon las asignaturas de Dibujo Elemental de Figura, Fisiología e Higiene obreras y Teoría de la Composición Decorativa. /

En virtud del mismo arreglo todos los profesores tienen clase a diario, habiéndose procurado ensanchar la esfera práctica de las asignaturas en armonía con las actuales exigencias de la instrucción pública en todas sus esferas. /

**Régimen de clases** - Como consecuencia / inmediata del anterior plan , hubo necesidad de / — itar unos reglamentos interiores de algunas / clases, / sujetando la marcha de la enseñanza a / un riguroso plan didáctico. A este objeto res- / pondieron los reglamentos dictados para la clase de Arte decorativo, Escultura y Colorido / redactados de común acuerdo con los respectivos / profesores y consultados cuantos antecedentes / se juzgaron necesarios.

La experiencia demostrará en este curso / si los programas internos responden al plan / formado por la Junta. Si los resultados son sa- / tisfactorios para el curso inmediato podrá com- / pletarse esta reforma, ampliándola a otras / asignaturas, a fin de que en todas presida uni- / dad de criterio sin la cual la enseñanza no / da los resultados apetecidos. /

**Profesorado.**— El nuevo arreglo ha he- / cho necesario el aumento de personal docente. / En virtud de las bases aprobadas por las / Corporaciones Provincial y Municipal pasó a la / categoría de profesor numerario D. José Aina? / que ejercía durante dos años y gratuitamente / la clase de Arte decorativo. Para esta plaza / se asignaron 1500 pesetas en vez de las 2500 / que tienen los demás profesores de la antigua / plantilla

También en virtud de igual acuerdo se / nombró con el carácter de interino al lau- / reado artista D. Julio Cebrián ayudan / te de la clase de Dibujo de Figura, encargan / dole la sección preparatoria o elemental / Para la clase práctica de abaniquería / y cromolitografía se amplió el ofrecimiento / del artista D. Rafael Sanchis Ariés, dedi- / cado a esta clase de trabajo. La Junta / deseosa de recompensar los desvelos del Señor San- / chis Ariés acordó concederle una gratificación / de 300 pesetas por sus trabajos durante el curso / abonándose los del capítulo correspondiente del / presupuesto y en el cual figura la partida oportu- / na. Igual procedimiento se ha seguido / en la clase de Cerámica. Su carácter práctico / exigía un profesor dedicado a esta especialidad / y la Junta creyó reunía esas condiciones el artista / D. Luis Soria. Fue nombrado con el carácter / de interino, asignándole una retribución de / pesetas anuales. /

Con estas diferencias han quedado atendi- / das todas las clases, así las antiguas como las / nuevamente creadas. Oportunamente some- / terá la Junta

a vuestra superior aprobación / otras reformas aconsejadas por la práctica / y que han de completar la reforma plan- / teada en este curso.

**Final** — Tal es, Señores Académicos, el resultado de vuestra autorización . la Junta / ha procurado en todos sus actos interpretar fiel- / mente el espíritu de la Academia, manteniend- / do el criterio por nosotros sustentado. Como / habéis visto, se ha robustecido la enseñanza / clásica de Pintura y Escultura, colocándola / al nivel de las Escuelas mejor organizadas / de España y fuera de ella. Creo que la nues- / tra supera en organización y número de alum- / nos a todas las que funcionan en la Penin- / sula.

Respecto a nuevas enseñanzas derivadas / de aquellas, o de aplicación, ha mantenido / el criterio de atender en preferente lugar a las / mas esenciales, organizándolas de un modo prác- / tico y en armonía con las exigencias de las in- / dustrias artísticas de la localidad. /

Para llegar a ese resultado ha ven- / cido muchas dificultades y no pocos obstá- / culos. Todos estos afanes los da por bien empleados, ante la seguridad de haber / acertado al llevar al término de la práctica / las aspiraciones de la Academia, velando por / sus prestigios y oponiéndose a todo aquello que pudiera amenguarlos. /

Contando con el apoyo de todos vosotros, la / Junta presentará oportunamente las reformas / aconsejadas por la experiencia, como igual- / mente los proyectos complementarios y que / ahora no ha sido posible realizar en la / forma que corresponde a las gloriosas tradi- / ciones de la Academia. /

Valencia 1º de Febrero de 1901 /

*El Presidente /*

*Eduardo Atard*

Sesión de Academia de 13 de / Febrero de 1901  
Visto : Ratificase todo lo hecho / por la Junta

*Tramoyeres  
Srio. Gral.*

3. 1901, mayo, 8

**Museo Arte Industrial**

**Oficio del Vice-Presidente de la Comisión Provincial de Valencia José Martínez al Presidente de la**

**Academia de Bellas Artes, acusando oficio de la Academia notificándole el inicio de los trabajos de instalación de un Museo de Arte Industrial.**  
(88/7/7A)

Excmo. Sr.

La Comisión Provincial en sesión del día de ayer quedó enterada con gran satisfacción del atento oficio de V.E. en el que se sirve participar el comienzo de los trabajos de instalación de un Museo de Arte Industrial anexo al de Bellas Artes de la Real Academia que V.E. tan dignamente preside, y de las circulares repartidas en los principales centros productores de Europa y América que dan idea de la gran importancia que ha de tener ese centro industrial; acordando al propio tiempo felicitar a la Academia por tan importante mejora introducida en beneficio del adelanto de la industria ya que este Museo es el único de esta clase que existe en España.

Tengo el gusto de comunicarlo a V.E. para su conocimiento y satisfacción.

Dios guarde a V.E. muchos años.

*El Vice-Presidente*  
*José Martínez*

Acompaña modelo de circular con fecha de enero de 1901, firmada por el Presidente Eduardo Atard y por el Secretario Luis Tramoyeres Blasco, pidiendo colaboración a los industriales y particulares de Europa y América, solicitando: productos de las industrias, primeras materias, aparatos mecánicos, dibujos, albums etc. para formar dicho Museo.

4. 1901, diciembre, 31

**Relación de pequeños gastos ocurridos en dicha Academia durante el mes de diciembre de 1901**  
(ARASC Leg. 88/1/5Q)

	Pts.	Cts.
Por un sello comunicación		15
„ transporte de azulejos desde Manises	3	
„ diez y ocho escobas	2	70
„ un saco de serrín	1	
„ transporte de tierra refractaria		30
„ un sello para un libramiento de la Diputación		50
„ un sello comunicación		15

„ cerilla para encender las luces de las clases		60
„ cinco sellos móviles		50
„ sellos para un libramiento del Ayuntamiento	2	25
„ un sello comunicación y otro para el Extranjero		40
„ traslado del dinero a casa del Sr. Tesorero		60
„ tres sellos para el Extranjero		75
„ el descuento de 50 pts. de gastos pequeños		60
„ cincuenta sellos móviles		5
„ leche para la clase de Escultura		50
„ quince pliegos papel de oficio	1	50
„ orujo para el brasero		40
Suma anterior	20	90

Por colocar un carro de leña		25
„ aguinaldo al Sereno	2	50
„ id. Al cartero y repatidos Boletín	1	
„ id. A los aprendices del Carpintero		30
„ seis sellos móviles		60
„ orujo apara el brasero		40
„ un saco de serrín	1	
„ velas para los candelabros	1	
„ veinte sellos móviles y tres comunicaciones	2	45
„ papel para Secretaría		50
„ cartas recibidas por el portero en el año	3	60
„ un plumero para la clase de Antiguo	3	
„ petróleo para la clase de Cerámica		45
„ lavar el Museo	2	25
„ un plumero para la clase de Figura		75
Total	40	95

Valencia 31 diciembre 1901

*El Conserje*  
*Salvador Bonet*

5. 1902, abril, 2

**Borrador de nota interna del Presidente de la Academia a los Sres : D. Juan Dorda, Joaquín Agrasot, Carlos Giner, Joaquín Arnau, Luis Ferreres, José Serrano y Morales, pidiéndoles en nombre de la Junta de Estudios, un resumen de la marcha de clases encomendados a su inspección, para introducir las reformas oportunas.**  
(Leg. 88/1(10c))

Sr. D. Juan Dorda  
Joaq. Agrasot  
Carlos Giner  
Joaq. Arnau  
Luis Ferreres  
José E. Serrano y Morales

Debiendo reunirse en breve la Junta de Estudios para conocer la marcha de las enseñanzas durante el actual curso, ruego a V.S. que formula un sucinto resumen de las observaciones recogidas en las clases confiadas a su celosa inspección a fin de que la referida Junta pueda, con exacto conocimiento del asunto, ocuparse de las reformas que convenga introducir en los Estudios y cuya reforma será tanto mas acertada si V.S. se digna prestarle su ilustrado concurso.

Lo que tengo el honor de comunicarle a V.S. para su conocimiento y demás efectos.

Dios

*El Presidente*

6. 1902, abril, 13

**Contestación de Joaquín Agrasot al Presidente informándole de la marcha de las clases de Acuarela, Paisaje y Abaniquería confiadas a su inspección (Leg. 88/1/10-10 A 2)**

En contestación a la comunicación de V.S. fecha 2 del corrte. Adjunto le remito un resumen de las observaciones recogidas en la inspección de la Clase de Acuarela Paisaje y Abaniquería confiada a mi inspección.

Lo que tengo el honor de comunicarle a V.S. para su conocimiento y demás efectos

Dios guarde a V. S. ms. As.

*Joaquín Agrasot*

Illmo Sr. Presidente de la Real Academia de Sn. Carlos

Clase de Acuarela Paisaje y Abaniquería

Como Académico de turno he visitado varias veces esta clase confiada a mi inspección, y he visto

con satisfacción que siguen su marcha regular, siendo los alumnos de Paisaje y Acuarela bastante numerosos y constantes, lo cual da por resultado un adelanto muy lisongero.

No puedo decir lo mismo respecto a los de Abaniquería, pues estos no son tan puntuales en la asistencia a clase, particularmente en la segunda mitad del curso, debido indudablemente a la necesidad de asistir a los talleres cuando el trabajo los reclama. Hay que lamentar que en general todos los alumnos son bastante refractarios al estudio del natural a pesar de los esfuerzos del profesor.

Yo juzgo que quizás conviniera como ensayo, que los de segundo y primer curso no estuvieran en el mismo local para que los del segundo no pudieran disponer de muestras del plano.

La clase está bien surtida de material, pero en abaniquería creo que convendría renovar con alguna frecuencia las muestras para evitar el amaneramiento de los alumnos.

Otra cosa necesaria y a mi entender muy conveniente sería poner fuente o depósito de agua en el interior de la clase donde poder verter la sucia de color que hay que renovar constantemente. Esta falta es siempre una molestia y sobre todo un pretexto para salir y entrar constantemente.

Estas son las observaciones que puedo hacer como resultado de mis visitas a la referida Clase, y que someto a la consideración de la Junta de Estudios

Valencia 13 Abril 1902

*Joaquín Agrasot*

7. 1902, octubre, 20

**Borrador de nota de traslado del Presidente de la Academia a los Srs. D. Carlos Giner, D. Antonio Martorell, D. José Camaña y D. Juan Dorda, designándoles en nombre de la Junta de Estudios, como vocales de turno para la inspección de las clases a cada uno adjudicadas en el actual curso y pidiéndoles un informe sobre la marcha de dichas clases (Leg. 88/1/10-10 B)**

Sr. D. Carlos Giner

Ilmo. Sr. D. Antonio Martorell

D. José Camaña

D. Juan Dorda

20 de octubre 1902

La Junta de Estudios en sesión de ayer acordó designar a V.S. como vocal de turno , en el actual curso, para la inspección de la clase de \_\_\_\_\_

Al propio tiempo acordó, sin perjuicio de formular las observaciones que crea oportunas durante el curso que comunique por escrito y de un modo sucinto las que se refieren a los extremos siguientes:

1º. Observaciones acerca de la forma de darse la enseñanza y reformas que importe introducir en la misma,

2º. Material técnico, mobiliario de clase, local para su estudio y reformas del mismo y

3º. Resultado de la Enseñanza durante el curso y de los exámenes, medios que convenga adaptar en cada caso.

Me dice la Junta que enterado V.S. de la importancia de la misión que se le confía, la desempeñe con el celo e inteligencia de que tantas pruebas tiene dadas.

Dios

*El Presidente*

Acompaña un borrador con el nombre de los Profesores y las Asignaturas encomendadas a su inspección:

\* Giner: Colorido, Acuarela, Paisaje y Abaniquería y Dibujo Elemental.

\* Martorell: Historia, Anatomía, Perspectiva.

\* Camaña: Dibujo del Antiguo y Natural

\* Sr. Dorda: Escultura, Arte Decorativo, Cerámica y Pintura Mural



# LA HUELLA DE UN ARTESANO FUNDIDOR EN LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL VALENCIANA (S. XIX)

## VICENTE RÍOS ENRIQUE (1842-1900)

LUIS MAÑAS BORRÁS

### RESUMEN

Vicente Ríos Enrique, maestro artesano fundidor, desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX una gran actividad dentro de la fundición industrial. Son notables sus majestuosas columnas artísticas para edificios emblemáticos, que todavía hoy podemos admirar. Entre sus trabajos más importantes destaca la capilla del Asilo del Marqués de Campo. Tenía una buena técnica en el fundido de los metales, que le llevaría a brillar con luz propia y a ser considerado uno de los industriales relevantes que más hicieron por dar a conocer el nombre de Valencia, dentro y fuera de nuestras fronteras. Su larga experiencia en dicho campo, permitiría que grandes técnicos e industriales posteriores aprendieran el oficio, de la mano del artesano Ríos.

### ABSTRACT

*Vicent Rios was a master craftsman founder very active in the second half of the XIX Century, when the industrial founding was at its start. Of particular importance are its majestic columns which can be admired in several outstanding buildings in Valencia. One of the best is the Chapel of the Marqués de Campo's Orphanage (ver nota). His deep know-how in the founding of metals made him shining and being considered as one of the industrialists who did more to promote the name of Valencia in Spain and abroad. His long experience and craftsmanship allowed great technicians and industrialists to learn the trade.*

### LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL:

Aunque a Vicente Ríos se le conocía principalmente como el fundidor de la estatua de Luis Vives de la "Universidad de Valencia" y algunas otras obras, no hay que esforzarse mucho en la lectura de aquella época, para encontrar referencias de su paso por la arquitectura industrial.

Su vida artesanal estuvo muy unida al proceso de evolución que se desarrolló dentro de la industria del metal y es durante aquel periodo, donde empezó a configurarse las primeras fases de la fundición de hierro, que tanta influencia tuvieron en la vida laboral de nuestro personaje.

En 1877, cumplidos los 35 años, Ríos ya había adquirido una técnica en la construcción de grandes balconajes y columnas, dentro de la fundición "La Primitiva Valenciana", a la cual había accedido desde su infancia como aprendiz, hasta llegar a maestro artesano.

Pronto se ve inmerso en la corriente ecléctica de la época y participa en trabajos industriales. De

aquella época datan las columnas de hierro para un edificio que estaba construyendo Janini en la calle de la Nau, diseño del joven arquitecto Martorell.

Con este motivo, la prensa valenciana, publicaba lo siguiente:

*"Al taller de fundición que provisionalmente tiene establecido en la calle de Guillén de Castro, números 19 y 21, el distinguido maestro Sr. Ríos, concurren ayer varias personas acomodadas de esta ciudad, con objeto de ver varios trabajos de importancia verificados recientemente, y entre los cuales llamaba con justicia la atención, una atrevida columna de siete metros de longitud por veintidós centímetros de ancho, con pedestal y dos capiteles, imitando estilo egipcio. Es la primera de las cuatro destinadas a la obra que en la calle de la Nave levanta el conocido D. Juan Janini y su peso es de dos mil kilos aproximadamente"*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El Mercantil Valenciano. Valencia. 20-10-1882

El edificio en cuestión, se encuentra exactamente en la calle de la Nave, esquina a Comedias, con puerta abierta a esta última calle, que da servicio a la actual tienda de venta de accesorios de mimbre, conocida como "El Negrito" y a través de los amplios cristales que decoran la misma, se puede contemplar en su interior, dos de las columnas referidas, quedando las otras dos ocultas en la trastienda de la misma.

Un año más tarde, se podía leer en un periódico la siguiente noticia, sobre la reforma que se había realizado en el edificio conocido como "Casa de la Beneficencia"

*"El atrio o pórtico de entrada principal, que era hasta ahora muy angosto, ha adquirido gran desahogo y elegancia, merced al ensanche dispuesto por el actual director señor marqués de Caro.*

*En el centro se han colocado dos grandes y esbeltas columnas, fundidas en el taller del distinguido maestro Sr. Ríos, y tres grandes puertas en forma de arco, dan ingreso al patio central, a cuyo centro se haya emplazada la iglesia."*<sup>2</sup>

### EL ASILO DEL MARQUÉS DE CAMPO:

Por entonces Valencia, era suelo fecundo de varones ilustres y benéficos, que a través de la historia se manifestaron como dadivosos y dispuestos a perpetrar su nombre en gloriosas fundaciones y establecimientos de caridad. Entre estos destacaba el opulento y generoso Marqués de Campo, que ya en los años de 1863 había fundado el Asilo de Párvulos, llamado posteriormente "Casa de la Beneficencia", recayente la puerta principal a la calle de la Corona y que había sido obra del ingeniero James Beaty (1860).

Contiguo al asilo anterior, existía un vasto y sucio solar, que unos años más tarde se convertiría en un suntuoso edificio, obra de un entendido y activo arquitecto valenciano José Camaña, el cual aceptó el encargo del Marqués, en contra de su dictamen, pero al final se atemperó, tan solo a las órdenes del benéfico señor, que como decía un cronista de la época en la publicación de su artículo:

*"... que deseaba levantar un grandioso palacio a la desgracia y la pobreza, en medio de los barrios en que ésta más pulula, y se halla mas desatendida".*<sup>3</sup>

Su notabilísimo y caritativo propósito quedó conseguido, con la entusiasta admiración y aplauso de todos los valencianos. El nuevo y grandioso Asilo del Marqués de Campo parecía al principio una suntuosa abadía de la Edad Media, más propio de levantarse aislado y en sitio que hubiera podido campar por su grandeza, pero bien pronto quedó anexionado al primer edificio de la "Casa de la Beneficencia", separado por un patio rectangular, formado por columnas y arcos, todo de hierro fundido. Unos días más tarde la noticia se completaba con otra del mismo periódico, coincidiendo con la visita de algunas personalidades a la fundición:

*"... También llamaron la atención otras dos columnas y dos medios arcos fundidos, con destino a las obras del asilo del Marqués de Campo, trabajo de innegable mérito por sus condiciones. Treinta y seis son las columnas y arcos correspondientes que ha de fundir con destino al citado establecimiento benéfico. El Sr. Ríos ha merecido los plácemes de las muchas personas inteligentes y que con tal motivo han visitado estos días sus talleres".*<sup>4</sup>

La obra más notable, la que descuella sobre todas y las eclipsa por su elegancia, atrevimiento, proporciones y gusto, es la capilla. Increíble parece el partido que supo sacarle el arquitecto Camaña al reducido espacio con que contaba. La capilla es también de forma rectangular, aunque muy prolongada, y a pesar de ello es claustreal, edificada parte de su interior con hierro, tanto en su estructura como en la decoración.

Hemos de suponer que sería el propio arquitecto el que contrataría los servicios de Ríos para esta grandiosa obra, conocedor de las posibilidades que la fundición le podía ofrecer y no tardando mucho las tres naves que formaban la capilla que sostienen sus variadas y caprichosas bóvedas góticas, quedaron

<sup>2</sup> *Las Provincias*. Valencia. 13-7-1883

<sup>3</sup> ANDRES, D. *Las Provincias*. Valencia, 12-10-1884

<sup>4</sup> *El Mercantil Valenciano*. Valencia. 24-5-1883

fijadas con unas ligeras y altas columnas de quince centímetros de diámetro y por catorce metros de altura, con unas repisas en la parte superior, donde fueron colocados los doce santos del apostolado, de tamaño casi natural, excelentes esculturas de los artistas Gilabert, Yerro, Aixà, Bondía, Chambó y Pellicer, todo de hierro de notabilísima fundición. De la colocación de dichas figuras, la prensa valenciana, publicó la siguiente noticia:

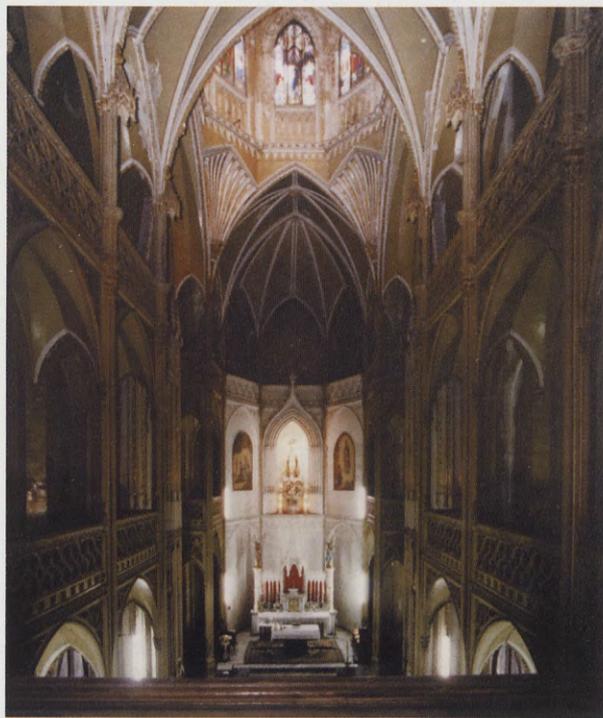
*"El señor Marqués de Campo convertirá el asilo que lleva su nombre en un edificio suntuoso. Recientemente ha pedido el presupuesto de fundición en hierro de doce estatuas de 1, 25 metros de altura, representando el apostolado cuyas estatuas han de coronar las columnas de hierro de la capilla. El encargado de la fundición es el conocido y acreditado maestro D. Vicente Ríos"*<sup>5</sup>

En el retablo mayor que se abría en forma de libro, se encontraba la imagen titular de la capilla, que era una linda y expresiva Concepción, obra debida al inspirado escultor Luis Gilabert:

*"...Las columnas, arcos, balaustradas, minaretes y doseles, todos los primores del arte gótico, sus calados, moldurares, tallados preciosísimos, todo ha sido primorosamente modelado, corregido con pulcra exactitud y fundido en hierro, por el referido maestro fundidor Sr. Ríos, realizándose lo que quizá soñaron los artifices de la Edad Media, que manejando la piedra, adivinaron el hierro"*<sup>6</sup>

La construcción de este edificio gótico, el modelado de todas sus piezas y los detalles en el arte ojival, han quedado suficientemente relatados por los historiadores que me han precedido, que lo describieron ampliamente, no sólo desde la perspectiva de la fundición de hierro, sino de todas las vertientes que la magnificencia de la obra lo requería. No obstante, es de justicia recordar, a todos aquellos artistas valencianos, que para llevar a cabo su trabajo, en ocasiones, tuvieron que improvisar talleres para no recurrir al extranjero, y cuyos nombres han quedado para siempre vinculados al arte valenciano:

*"...la talla en alabastro, obra del delicado y hábil artista Puig y Plá; en la talla en madera, al inteligente Solanich; la de aparejador, al laborioso Francisco Laguarda; la de carpintería, al conocido maestro Manuel Rubio; la de cerrajería, al reputado maestro Rafael*



Interior de la capilla del Asilo del Marqués de Campo.

*Valero; las vidrieras de cristales y colores, que fueron tan notables como las que venían del extranjero, a Juan Mártires; los mármoles, a la viuda de Germán Larruy; la cristalería a Vicente Lleó; los notabilísimos aparatos de gas, al entendido ingeniero industrial José Ferrándiz; y últimamente, el rico terno bordado a relieve en oro, que fue un trabajo de gran mérito de Felipe y Mariano Garin; sin olvidar por supuesto la fundición de hierro debida al primoroso Vicente Ríos".*<sup>7</sup>

El Asilo del Marqués de Campo fue bendecido en un acto que recogió entre otros el Diario *"El Mercantil Valenciano"* (12-6-1882), en el que estuvo presente la esposa del marqués y más tarde, se realizó la inauguración solemne (14-10-1884), con asistencia del propio fundador.

<sup>5</sup> *El Mercantil Valenciano*. Valencia. 18-4-1883 y *Las Provincias*. Valencia. 20-4-1883

<sup>6</sup> ANDRES, D. *Op. cit.*

<sup>7</sup> *Las Provincias*, Valencia, 12-10-1884

Desde entonces Valencia cuenta con un edificio emblemático, monumento histórico, digno de ser visitado, en el cual ha quedado marcada la huella de nuestro artesano fundidor; aunque en los años de nuestra guerra civil, desaparecieron las imágenes fundidas en hierro de los apóstoles, hoy todavía se puede contemplar la magnificencia de las columnas de hierro colado, donde la decoración pictórica sufrida a través del tiempo, ha ocultado parte de las mismas. En arquitectura industrial, la participación de Ríos en la construcción del Asilo, fue importante por la utilización del hierro, como elemento de construcción y podríamos asegurar que fue su mayor exponente. Actualmente el edificio está regido por la "Fundación Juan Pablo II", con carácter de Instituto y en tan singular capilla da servicio, a la parroquia de la "Milagrosa".

Después de finalizada la construcción del Asilo del Marqués de Campo, Ríos empieza a recibir encargos de fundición, para edificios emblemáticos que se fueron construyendo para disfrute y ocio de la burguesía valenciana. Era cuando la propia élite cultural empieza a desfilar por aquellos elegantes cafés, tan llenos de recuerdos y nostalgia, que desgraciadamente la piqueta y el paso del tiempo inexorable, han hecho desaparecer a muchos de ellos.

Algunos fueron punto de encuentro de ilustres artistas, literatos, políticos y comerciantes, que en sus obras y escritos, recordaron las tertulias en aquel café que durante muchos años, fue testigo de sus negocios, de la buena tarde de Lagartijo o de las líneas de aquella poesía que nunca llegó a su amada.



Vista de la Calle de la Paz. *Café del Siglo* a la izquierda.

Entre los más conocidos, se encontraba el café "El Siglo", en la esquina de la calle de la Paz, con la plaza de la Reina, resguardado por unos toldos y cuyo rótulo todavía se conserva en la fachada y el café "Fortis" justo enfrente del anterior.

#### EL NUEVO SALÓN DEL CAFÉ DE PARIS:

Como era habitual lo periódicos celebraban el éxito del establecimiento y en el día de la inauguración la prensa se mostraba calurosa:

*"Es una verdadera maravilla, que honra por igual al dueño del establecimiento, que ha sabido gastar bien su dinero y a los artistas que han producido aquella joya. No exageramos, hay en otras partes salones mas grandes, pero de seguro ninguno tan elegante y suntuoso como el de París de Valencia... (...) Hay colocadas 13 lunas, en las cuales hay grabados caprichosos con dibujos hechos por el director Sr. Gascó. El friso y artesonado, combinado con esmaltes, dan gran realce al salón, favorecido por los juegos de luz. Contrastando con la seriedad de este salón, está el arabesco mostrador, con su alegría y viveza de colores. El techo que sirve de tragaluz es de hierro, fundido en los talleres del Sr. Ríos..."*<sup>8</sup>

#### CAFÉ EL LEÓN DE ORO:

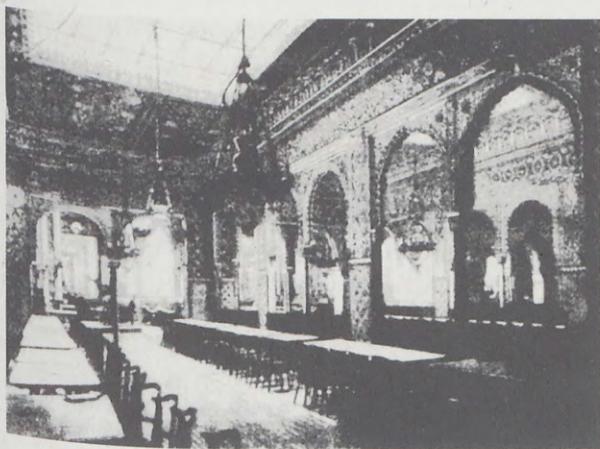
Estaba situado en lo que se llamaba plaza de la Pelota, entre las calles de San Vicente y Moratin. Durante muchos años el local fue regentado como café y lugar de encuentro para los intelectuales y artistas de la vida burguesa valenciana. Con los años llegó a ser el Círculo de Bellas Artes, lugar de reunión, de exposición de pintura y escultura. Actualmente el local está desalojado, comprado por una inmobiliaria, para restauración y uso de otros fines.

#### EL GRAN CAFÉ DE ESPAÑA:

Tratar de localizar el mencionado Café en la actualidad, es imposible, dado que este local desapareció allá por la década de los 40, en el pasado siglo.

<sup>8</sup> *El Mercantil Valenciano*. Valencia. 22-12-1885.

En el lugar donde se levantaba dicha sede, hoy se encuentra el moderno edificio del "Banco de Bilbao Vizcaya", en la céntrica plaza del Ayuntamiento, que antiguamente se correspondía con la Bajada de San Francisco y la calle de Moratin en su parte posterior. Todavía hoy, se puede acceder a dicho Banco por la misma entrada que años atrás se accedía al interior del Café y llegar al salón monumental donde se realizan actualmente las transacciones bancarias, antaño rodeado de grandes espejos, que el propio Banco conservó, hasta su última restauración.



Una vista interior del Café España (Salón Alhambra).

Fue un gran acontecimiento para Valencia la inauguración del "Gran Café de España", por ser una demostración evidente de la poderosa iniciativa de los valencianos. En el día de la inauguración, los periódicos valencianos dieron un amplio reportaje:

*"... El primer salón, aunque no tuviera otro el nuevo Café, bastaría para convertirlo en el mejor de Valencia. Su estilo árabe florido, está tomado de la Alhambra de Granada.*

*(...) Dieciséis espejos cubren las paredes laterales del salón, haciendo que se reproduzca hasta lo infinito la perspectiva caprichosa del mismo... (...)..." De este salón árabe se pasa al gran salón que bien merece este nombre, por sus grandes dimensiones... En el centro hay una espaciosa claraboya que le da luz y ventilación. Sostienen el artesonado ocho esbeltas columnas de hierro fundido, de forma estriada, que no embarazan a la vista pudiéndose distinguir todo el salón, sea cual fuere el punto donde se coloque el espectador. La claraboya se levanta sobre las cuatro columnas centrales, y consta de dos cuerpos, que corresponden a los*

*pisos superiores que tiene el edificio. Cada plano de las cuatro caras tiene tres huecos, con antepechos formados de balaustradas. Los cuatro centrales son de medio punto y los restantes dintelados y en medio del tímpano que a aquellos sirve de rematè se ven los escudos de España, que corresponden a igual número de épocas de nuestra historia"*<sup>9</sup>

En lo referente a los espejos que adornaban el salón, hacían una mención especial, por la magnitud de ellos y por su coste:

*"Algunos miden dieciséis metros cuadrados y pesan 32 arrobas. Fueron encargados a la fábrica de Saint-Gobain y el tren que conducía a Marsella el enorme convoy de las lunas embaladas, hubo de retroceder al llegar a los túneles hasta la inmediata estación anterior, porque no cabían por el boquete. Fueron conducidos los espejos en carros, bordeando el monte en que está el túnel, y ya en Marsella, pasó mucho tiempo sin que hubiera buque que pudiera o se atreviera a cargarlos. Por fin se aventuró el "Cabo Mayor", que tiene una escotilla descomunal y los trajo con toda felicidad, pero mediante un flete muy respetable"*<sup>10</sup>

En la construcción del "Café de España" ha imperado el más laudable espíritu de valencianismo. Valenciano fue el director de las obras, valencianos los tallistas, los pintores, los escultores, los mueblistas, valencianos fueron, en fin, con muy contadas excepciones, cuanto en él había.

Antonio Cortina fue el director de la parte artística y a su vez autor de hermosas alegorías, mas atento al prestigio del arte, que al interés pecuniario; atención que fue compartida con Carmelo Lacal, que demostraron que, con ser el edificio tan valioso e indispensable, de bien poco hubiera servido si en su acabado no se hubiera verificado con el acierto, inteligencia, y buena voluntad con que lo hicieron los mencionados.

Junto a ellos un ramillete de valencianos, los Carlos Giner, Enrique Blay, Ignacio Pinazo y el propio

<sup>9</sup> Las Provincias y El Mercantil Valenciano. Op .Cit.

<sup>10</sup> Las Provincias y el Mercantil Valenciano. Ibidem.

Antonio Cortina en lo que se refiere al pincel. Bustos y esculturas de Aixà, Benavent, Luis Gilabert y otros artistas como Brel, Franch, Valls y Germán Gómez. No debemos omitir los nombres de otros laboriosos artistas que en dicha obra tomaron parte; la talla se debió a Puig y Martí; los aparatos del gas a Muñoz; la tapicería y muebles a Trobat; la pintura a Taboni y la fundición a Vicente Ríos.

### TEATRO DE CARLET:

Vicente Ríos participó en la construcción de dicho Teatro y de ahí la noticia que apareció en un diario de la época:

*“Adelantan en Carlet rápidamente las obras en construcción de un Teatro, habiéndose ya colocado los cuchillos de hierro de la cubierta, fundidos en los acreditados talleres el conocido y distinguido industrial de esta ciudad Vicente Ríos”<sup>11</sup>*



Edificio Teatro del Siglo en Carlet.

Suya fue toda la estructura y balconajes de hierro del interior. El Teatro fue construido con dinero privado y actualmente se encuentra en estado de recuperación; 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”. (ver foto)

### EDIFICIO DEL COLEGIO DE CORREDORES, DE VALENCIA:

Proliferaban los edificios emblemáticos e importantes, donde en los patios interiores se recurría a

grandes ventanales y tragaluces, con el armazón y las vidrieras sustentadas por grandes columnas de hierro:

*“En la casa de la plaza del Embajador Vich donde el Sr. Mampel tenía su almacén de tejidos han fundado los corredores de comercio de esta plaza un centro con este título para la contratación de valores públicos.”*

*El local es muy espacioso, pues sólo el gran salón que se ha destinado a Bolsín tiene 38 metros de largo por 15 de ancho y cinco de altura. Una gran claraboya de cristales, sostenida por seis esbeltas columnas de hierro, facilita suficiente luz. Una elegante galería, de hierro también, que ocupa todo un lado de la sala y a la que dan acceso dos espaciosas escaleras, quedará en breve convertida en oficinas de colegio y allí se instalarán la caja, la oficina de liquidación y las demás necesarias al complejo organismo del colegio.*

*Bajo esta galería estarán, al estilo inglés, los departamentos de los corredores y en el testero del salón recayente a la calle de la Abadía de San Andrés, quedará local suficiente para un vestíbulo, kiosco para la venta de periódicos y fósforos y la dirección.*

*Las demás dependencias corresponden a la importancia de dicho establecimiento”<sup>12</sup>*

### VERJA DE HIERRO DEL MONUMENTO AL PINTOR RIBERA:

Algunos periódicos como “Las Provincias” censuraron el abandono en que se dejaba el monumento que los artistas valencianos erigieron al insigne pintor Ribera y denunciaron los ultrajes de que era objeto por parte de rapaces mal educados, que amenazaban en destruirlo por faltar la verja que debía cerrar el monumento. Abrigábase entonces la duda de si le correspondería al municipio o a los artistas terminar dicha verja y aquella duda nos la dispuso persona autorizada, que poseía los antecedentes necesarios:

<sup>11</sup> El Mercantil Valenciano, Valencia, 23-2-1888.

<sup>12</sup> El Mercantil Valenciano, Valencia, 15-5-1889.

"(...) Los artistas costearon el monumento y el día del centenario de Ribera hicieron donación de él a la ciudad, según acta extendida ante notario. Desde aquel instante es propiedad de Valencia y su conservación corre a cargo del ayuntamiento, como debe imputarse a este la responsabilidad de su destrucción...."<sup>13</sup>

Tiempo después, el mismo periódico decía:

"(...) que enterada por Peris Mencheta, S.M. la reina regente de que carece de verja el monumento erigido en esta ciudad por los artistas valencianos al insigne pintor Ribera, ha ordenado al intendente de palacio destine mil pesetas a la adquisición de una verja que circunde dicho monumento.

El rasgo nos parece muy bien; pero no parece, a la vez, que queda muy poco airoso el ayuntamiento de Valencia, que, después de haber recibido el regalo del monumento, resulta tan poco celoso de su conservación, que tiene que suplir sus faltas la regente del reino."<sup>14</sup>

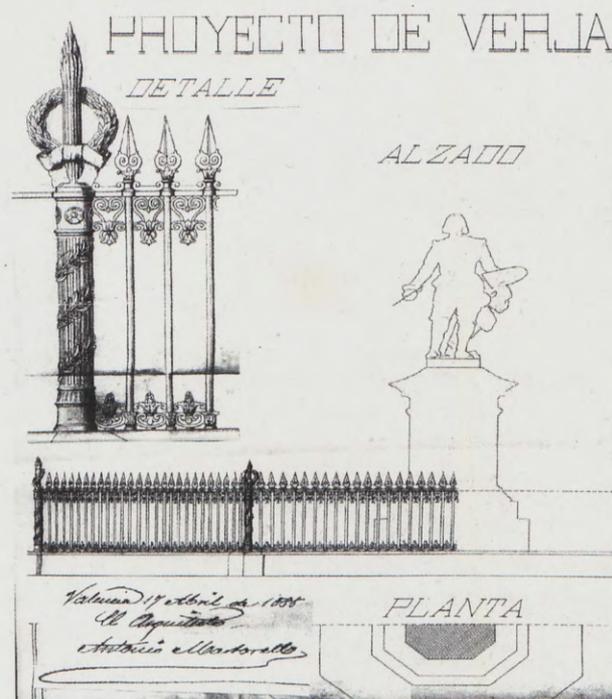
Era propio y habitual en la fundición de Vicente Ríos, la construcción de rejas, puertas, celosías y otros, en cuya realización fuera el hierro o el bronce, componentes básicos. De ahí, que no fue de extrañar, por cuanto de significación tenía, que a Ríos le fuera encargada la construcción de la verja circundante que cerraba el monumento al pintor Ribera, estatua realizada por Mariano Benlliure en Valencia y cuya fundición se realizó en unos talleres romanos (1888), noticia que fue recogida por la prensa:

"(...) 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 Ríos, reputado fundidor de La Primitiva Valenciana, la realización de la verja para encerrar el monumento levantado a Ribera frente al edificio del Temple"<sup>15</sup>

Unos años más tarde, se suprimió la verja circundante que rodeaba al monumento, aprovechando el cambio de emplazamiento.

El tiempo y la investigación han querido, que se localizara el expediente del proyecto de la verja de hierro, que se colocó en el primer emplazamiento del monumento al pintor Ribera, presentado al Ayuntamiento de Valencia por el arquitecto Antonio Martorell y cuya construcción fue realizada por Vicente Ríos.<sup>16</sup>

El expediente lleva fecha del 17-4-1888 y se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de Valencia en las cajas del año 1888.



Proyecto de verja para el monumento al pintor José de Ribera.

<sup>13</sup> Las Provincias, Valencia, 10-3-1889.

<sup>14</sup> Las Provincias, Valencia, -3-1889.

<sup>15</sup> Las Provincias, Valencia, 11-11-1880.

<sup>16</sup> Archivo Histórico Municipal de Valencia. Cajas 1888.



# JOSÉ AIXA Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

PABLO CISNEROS ÁLVAREZ

*Universitat de València*

DAVID MIGUEL NAVARRO CATALÁN

*Universidad Politécnica de Valencia*

## RESUMEN

El presente artículo pretende realizar una reconstrucción de la vida y recorrido profesional de una de las figuras más importantes del arte valenciano en la transición del S.XIX al S.XX. A partir de la aportación documental y las notas bibliográficas podemos restituir la trayectoria del Académico y escultor José Aixa, director de las obras de restauración de construcciones tan emblemáticas como el Portal de Serranos o la Lonja.

## ABSTRACT

This article intends to reconstruct the life and works of one of the most important valencian artists in the change to the XX century. Documental contribution and notes allow us to rebuild the trajectory of the academician and sculptor José Aixa, who directs the restoration works of such important monuments as "Portal de Serranos" or "La Lonja"

José Aixa e Iñigo es, sin duda, una personalidad artística y académica destacada en el periodo comprendido entre el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del XX. Desde su formación estuvo siempre muy vinculado con la Real Academia de San Carlos, de la que llegó a ser profesor y académico. En el presente artículo se pretende hacer una reconstrucción de su vida, prestando una mayor atención a su relación con la citada Academia. Para ello se compilarán las referencias bibliográficas encontradas así como las noticias halladas en el archivo de la propia Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.<sup>1</sup>

### 1. *Primeras noticias y referencias bibliográficas de José Aixa e Iñigo.*

La primera referencia bibliográfica conocida de José Aixa es de 1883. La da Manuel Osorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*:

AIXA (D. N.)—Escultor valenciano cuyas obras han figurado en las últimas Exposiciones celebradas en aquella capital por las Sociedades *El Ate-neo* y *El Iris*. En la de 1880 fue premiado con medalla de cobre por un *conejo muerto*. Últimamente ha terminado la estatua del filósofo valenciano Luis Vives para el patio de la Universidad, y un busto en barro de Santa Teresa por encargo de la Juventud católica de aquella ciudad.<sup>2</sup>

A partir de aquí, las noticias que sobre el escultor valenciano encontramos se limitan, básicamente, a copiar o a resumir a Ossorio. Así, Vicente Boix, el siguiente autor que habla de Aixa, en el prólogo de

<sup>1</sup> Nos gustaría reseñar que este trabajo no hubiera sido posible sin la estimable ayuda de Ángela Aldea y Francisco Javier Delicado.

<sup>2</sup> OSSORIO y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868 (2ª edición 1883), p.14.

su libro *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, publicado el 1877, dice expresamente:

Para la redacción de este pequeño trabajo, escrito con el objeto de dar a conocer a los artistas valencianos de nuestro siglo con motivo de la improvisada exposición celebrada en obsequio de S. M. EL REY ALFONSO XII (*sic.*) en los salones de nuestra Academia, hemos extractado (*sic.*) la obra que, con el título de *Artistas españoles del siglo XIX*, publicó D. Manuel Osorio (*sic.*) Bernard, añadiendo otros que no figuraban en la misma.<sup>3</sup>

En la citada *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, de Boix, tan sólo se nos dice de Aixa lo siguiente:

AIXA (D. José), escultor valenciano: se ha hecho notable por sus esculturas religiosas en madera, habiendo hecho últimamente un viaje á Alemania, con el fin de estudiar los adelantos del arte.<sup>4</sup>

Tras estas referencias a la vida de José Aixa, es el Barón de Alcahalí el siguiente erudito que ofrece datos sobre él. Añade que:

[...] Posteriormente [a la realización de la escultura de Luis Vives] hizo también la *Estatua del Padre Jofré* que se colocó en el patio del Hospital general, pero en esta obra no anduvo tan inspirado como en la anterior. Ventajosamente conocido ya, trabajó sin descanso en los numerosos encargos que de todas partes recibía, hasta que el Excelentísimo Ayuntamiento lo puso al frente de la restauración de la Antigua Lonja de mercaderes, y en la actualidad está terminando con aplauso general la inteligentísima que se hace en las históricas torres de Serranos.<sup>5</sup>

Tomando como punto de partida estas primeras noticias y referencias bibliográficas, se pretenderá, ampliando con los documentos encontrados en el archivo de la propia Real Academia de San Carlos, reconstruir la vida de José Aixa.

## 2. Vida i obra de José Aixa e Iñigo.

José Aixa e Iñigo nace en Valencia en 1844<sup>6</sup> en el seno de una familia humilde.<sup>7</sup> En su adolescencia



*Estatua del Padre Jofré en el patio del Hospital General*

mostró una admirable destreza en la realización de esculturas religiosas en madera. Se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Aquí, a la edad de 18 años, se matriculó en el curso de 1862 a 1863 de *Anatomía y Perspectiva*, su fiador fue Joaquín Iñigo. Durante aquel curso vivió en la plaza de Santa Margarita, número 12.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> BOIX, Vicente: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1877 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1987], p. 8.

<sup>4</sup> BOIX, Vicente: *Noticia de los artistas...*, p. 15.

<sup>5</sup> ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1989], pp. 42-43.

<sup>6</sup> A este respecto, encontramos otras referencias que dan otra fecha de nacimiento. En BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, Gründ, 1976, tome 1, p. 126, se dice que Né vers 1850. Sabemos que Aixa se matriculó en el curso de 1862-1863 en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos con la edad de 18 años, por tanto, la fecha de su nacimiento es 1844.

A[rchivo] A[cademia] S[an] C[arlos]: legajo. 42 / carpetilla 2 / documento 2R.

<sup>7</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos*, Valencia, Albatros, 1999, p. 32.

<sup>8</sup> A.A.S.C.: leg. 42 / carpt. 2 / doc. 2R.

42/2/2 R

ESCUELA PROFESIONAL DE BELLAS ARTES DE VALENCIA.

CURSO DE 1862 Á 1863.

NUM. 12

ASIGNATURAS.

Anatomía y  
Perspectiva

D. José Aixa Iñigo natural de Valencia  
provincia de Valencia de 20 años de edad, solicita ma-  
tricularse en las asignaturas espresadas al márgen, mediante el pago  
de los derechos prevenidos en las disposiciones vigentes.

Vive en calle de Plaza de Sta. Marina, núm. 12 cuarto bajo y su  
fiador D. Joaquín Iñigo calle del Logrario de Sta. Cruz  
núm. 2 cuarto 2º  
Valencia de 1862.

Firma del fiador.

Firma del alumno.

Matricula del curso 1862-1863 en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia

Con 20 años, en el curso de 1864/65, se matriculó de las asignaturas de Antiquo, Escultura e Historia. Su fiador seguía siendo Joaquín Iñigo pero Aixa cambió ese año de domicilio, vivió en la calle de la Puebla Larga, número 37.<sup>9</sup>

En el curso de 1865/66 se matricula de Historia, Escultura y Anatomía.<sup>10</sup> Un año después, durante el curso académico de 1866 a 1867, Aixa amplió sus conocimientos artísticos estudiando las asignaturas de Escultura, Colorido, Natural e Historia.<sup>11</sup>

Tras su periodo de formación en la Academia Valenciana de Bellas Artes de San Carlos, decidió emprender un viaje a París con el fin de desarrollar sus nociones artísticas, permaneciendo allí un año. Posteriormente, fue a Colonia "con el fin de estudiar los adelantos del arte".<sup>12</sup> Allí residiría tres años.<sup>13</sup>

de 1866

Firma del alumno.

Firma de José Aixa Iñigo, como alumno, año 1866

<sup>9</sup> A.A.S.C.: leg. 44 / carpt. 6 / doc. 3NN

<sup>10</sup> A.A.S.C.: leg. 83-B / carpt. 2 / doc. 90

<sup>11</sup> A.A.S.C.: leg. 43 / carpt. 2 / doc. 14

<sup>12</sup> BOIX, Vicente: *Noticia de los artistas...*, p. 15.

<sup>13</sup> BLASCO CARRASCOSA, Juan A.: "Escultura", en V.V.A.A. (coord. Aguilera Cerni, V.) *Historia del Arte Valenciano*, tomo 5, Valencia, Biblioteca Valenciana/ Consorci d'editions valencians, s.a., 1986, p. 91.

A su vuelta –tras la cual, a pesar de los conocimientos artísticos adquiridos, no logró el reconocimiento esperado– creó un taller en el que se dedicó a la realización de bustos, estatuas, mausoleos y esculturas decorativas para jardines y edificios.<sup>14</sup> Participó en varias exposiciones organizadas por El Ateneo y El Iris, siendo premiado con Medalla de Cobre en la de 1880 por su obra *Conejo muerto*. En 1880 se colocó en el centro del patio de la Universidad la estatua fundida en bronce de Luis Vives<sup>15</sup>, no sin antes pasar un intenso examen, ya que sabemos que “el 7 de Agosto de 1880, el Señor Presidente de esta Academia [la de San Carlos de Valencia] manifestó al Excmo. Sr. Rector de esta Universidad literaria que, las Secciones de Pintura y Escultura de esta Corporación habian examinado con la detencion y escrupulosidad que el caso requería, la estatua de Luis Vives que habia ejecutado D. Jose Aixa é Iñigo, cuyo boceto habia sido previamente aprobado por unanimidad [...] resultando que dicho trabajo artístico merecía su en su todo la aprobación de dichas Secciones”.<sup>16</sup> Esta magnífica escultura, fundida por el maestro Ríos<sup>17</sup> en los talleres de la industria metalúrgica La Primitiva Valenciana, le confirió a José Aixa gran fama que sin duda, cambió el rumbo de su producción artística.

En ese mismo año de 1880 Aixa se presenta a una plaza de pensionado de escultura en Roma, plaza que acabaría perdiendo en favor de Mariano García Más. Sobre el completo y difícil proceso de selección Gracia nos relata que:

El primer ejercicio de oposiciones tuvo lugar el día 17 de Agosto y consistió en modelar sobre barro “una academia de medio relieve, copiada del modelo vivo en diez sesiones de cuatro horas”. El trabajo fue entregado el día 27 del mismo mes.

El segundo ejercicio consistía en modelar durante un solo día, de completa incomunicación, un “boceto de historia”, cuyo tema salido en suerte fue *Aníbal herido ante los muros de Sagunto*. Fue realizado el día 28. Tras esta prueba terminaba la fase de tanteo y el jurado deliberó aprobar a los dos aspirantes.

El ejercicio definitivo se inició el 30 de Agosto. Consistió en modelar una estatua del tamaño de un metro que representaba a Ignacio Vergara

y a realizar en un tiempo de tres meses. La prueba terminó el día 6 de Diciembre, y el día 10 del mismo mes se reunió el tribunal para emitir el voto definitivo. La estatua marcada con la letra X –Mariano García Mas– consiguió cuatro votos, y tres la estatua marcada con la letra Z –José Aixa–.<sup>18</sup>

El veredicto y la elección por parte del jurado de uno de los artistas fue realmente complicado, de hecho “ante obras tan apreciables, el tribunal que siente no poder disponer de dos pensiones para premiar a ambos artistas, se ha visto obligado a proceder a una amplia discusión acerca de la bondad de las mismas [...]”<sup>19</sup>

Poco después realizaría el busto de *Santa Teresa*, encargo de la Juventud Católica de Valencia. En 1886 la Diputación Provincial le encarga la *Estatua del Padre Jofré*, queriendo así honrar la memoria del ilustre mercedario, fundador del primer manicomio establecido en España.<sup>20</sup>

Además de estas obras, hay que recordar la escultura de *Esculapio* y los relieves de la fachada de la Facultad de Medicina de la Universitat de València, los paneles como *La Fama*, del gran Café de España, en la antigua Bajada de San Francesc, de Valencia, el decorado de la cervecería el *León de Oro*, o algunas

<sup>14</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de artistas...*, p. 32.

<sup>15</sup> BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín: “Universidad Literaria. Valencia”, en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, II, p. 840.

<sup>16</sup> A.A.S.C.: leg. 83-B / carpt. 2 / doc. 90.

<sup>17</sup> Vicente Ríos, quien permaneció en la Primitiva Valenciana hasta 1885, realizó asimismo bustos y esculturas de políticos como Cánovas del Castillo, Sagasta, Canalejas o Conde Toreno, entre otros y personajes de la alta esfera valenciana como Jaumandreu, Marqués de Caro, García Monfort, Teodoro Llorente, Pérez Pujol, Enrique Villarroja y muy especialmente los bustos reales de D. Alfonso XII y D<sup>a</sup> María Cristina de Habsburgo. Cf. CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “Ríos Enrique, Vicente”, en *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Editorial Prensa Valenciana (en prensa).

<sup>18</sup> GRACIA, Carmen: *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, València, Arxius i Documents / 4 Ed. Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, p. 121.

<sup>19</sup> GRACIA, Carmen: *Las pensiones de escultura...*, 1987, p. 13.

<sup>20</sup> BLASCO CARRASCOSA, Juan A.: “Escultura”, 1986, p. 91.

figuras del apostolado, en hierro fundido, en la iglesia del Asilo Campo.<sup>21</sup>

También viajó a América del Sur. Al no lograr el éxito deseado, regresó pronto a su Valencia natal. Aquí fue nombrado Restaurador Artístico de Monumentos Municipales, algo que le otorgaría el privilegio de intervenir en obras tan destacadas como la Lonja, las Torres de Serrano o la catedral.

En la Lonja Aixa emprendió, en 1890, una restauración muy respetuosa; de hecho, tal y como apunta Aldana, se inspiraron en el espíritu antiguo "*per a llevar peces alterades pel temps, i refer-les novament, sent, almenys, continuadors dels vells programes escultòrics de l'edifici*".<sup>22</sup>

En cuanto a la restauración de las Torres de Serrano<sup>23</sup>, tras el informe de la Academia de San Carlos, redactado el 27 de Mayo de 1893 por los arquitectos A. Martorell y J. Calvo, ésta fue llevada a cabo bajo la dirección de José Aixa, concluyéndose en 1914 según las líneas del citado informe.<sup>24</sup> Se ha de tener en cuenta que el proceso de restauración comenzó muchos años atrás. En 1871 el cabildo valenciano se dispuso a completar el terraplenamiento del foso que las rodea para hacer desaparecer el talud. El acuerdo provocó tal reacción en contra que la corporación se vio obligada a parar las obras y a solicitar de la Academia de San Carlos un informe al respecto.<sup>25</sup>

En condición de restaurador artístico de monumentos, también emprendió la restauración de las cruces de término y la clasificación de piezas y formación del de proyecto para la reconstrucción del histórico artesonado de la Sala Dorada de la Antigua Casa de la Ciudad.<sup>26</sup>

José Aixa también trabajó en la Catedral de Valencia, tal y como expresábamos arriba. En el edificio catedralicio emprendería los diseños de las vidrieras<sup>27</sup> del revestimiento neoclásico, la restauración del retablo mayor<sup>28</sup>, el proyecto de reconstrucción del fresco existente en el Aula Capitular y un diseño de espiga para remate del Miguelete.<sup>29</sup>

La vida de José Aixa siempre estuvo, desde su formación, muy ligada a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Recibió el nombramiento, el 14 de Marzo de 1891, de Auxiliar Interino

de la clase de Dibujo de la figura (sección de noche)<sup>30</sup> y fue de profesor de arte decorativo. Posteriormente, tras la publicación en el Boletín Oficial de la provincia de 21 de abril de 1900,<sup>31</sup> el 2 de mayo de 1901, fue aceptada su petición de incorporarse como Académico de número de la clase de escultores.<sup>32</sup>

Finalmente, José Aixa e Iñigo, falleció el 21 de Abril de 1920.<sup>33</sup>

<sup>21</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Valencia, 1983, (segunda edición del Ajuntament de València, 1992), p. 25.

<sup>22</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *La Llotja de València*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, T. 1, 1988, p. 142.

<sup>23</sup> Vid. LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción / SINISTERRA ORTÍ, Jaime / TÉBAR LÓPEZ, José Antonio: "Las Torres de Serrano de Valencia. Estudio y catalogación de las piezas decoradas; análisis gráfico", en *Actas del IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Re-visión: Enfoques en docencia e investigación*, A Coruña, 2002, pp. 439 - 446.

<sup>24</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: "Puerta de Serranos", en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1983, II, p. 796.

<sup>25</sup> BLÁZQUEZ IZQUIERDO, Carmen: "Entre el Eclecticismo y la modernidad: la restauración de la puerta de Serranos (1870-1936)", en *Las Torres de Serranos, Historia y Restauración*, Valencia, 2003, p. 41.

<sup>26</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de artistas...*, p. 32.

<sup>27</sup> También realizaría unas en la Catedral de Segorbe.

<sup>28</sup> Este altar fue diseñado por Ramón Ximenez Cros. Fue fundido y cincelado, de acuerdo con el estilo historicista del gótico florido, por Leandro García. La obra fue restaurada por el dorador José Andrés, si bien es cierto que la dirección estuvo llevada a cabo por José Aixa. BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, p. 25.

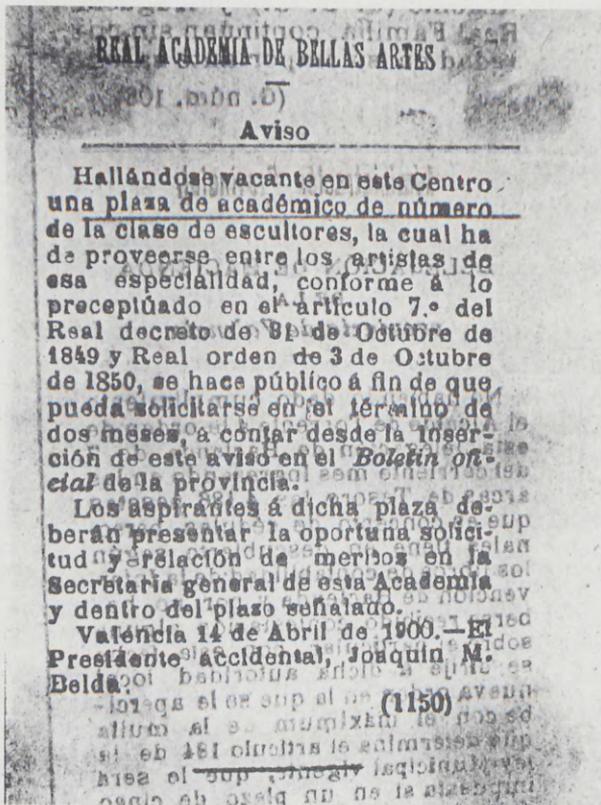
<sup>29</sup> Sobre este remate, Cf. NAVARRO CATALÁN, David Miguel / CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: "José Aixa e Iñigo. Aportaciones a su vida y obra: El proyecto de espiga del Miguelete", en *Asimetrías. Revista del Departamento de Composición Arquitectónica*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 75-83.

<sup>30</sup> A.A.S.C.: leg. 83-B / carpt. 2 / doc. 90 A

<sup>31</sup> Del que se conserva el recorte del texto original en A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 A<sub>1</sub>

<sup>32</sup> A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27d1.

<sup>33</sup> ALDANA, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 15.



Anuncio en el Boletín Oficial de la Provincia.

### 3. Conclusiones

No cabe duda que José Aixa es una figura destacada en el período artístico y académico valenciano entre el último tercio del XIX y primera mitad del XX. Desempeñó una labor inconmensurable en el terreno artístico, actuando en las obras más emblemáticas de la ciudad de Valencia, como son la Lonja, las Torres de Serranos y la catedral. Su labor en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue muy representativa, yendo desde su incipiente periodo de formación hasta la obtención de la plaza de Académico, algo que sin duda era considerado como un gran reconocimiento al trabajo de toda una vida dedicada al arte.

En este texto se ha pretendido hacer una aproximación a la vida de José Aixa dando una notable importancia a su vinculación con la Real Academia de San Carlos. En este sentido, se han aportado algunos datos nuevos que ayudan a conocer a este artista que llegó a conseguir, como relataba el Barón de Álcáhalí, "la justa reputación que hoy alcanza".<sup>34</sup>

<sup>34</sup> ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario de artistas valencianos...*, ed. 1989, pp. 42

## A P É N D I C E D O C U M E N T A L

### I

#### Certificación de estudios, méritos y servicios.

D. José Aixa Iñigo, natural de Valencia, tiene hechos en la Escuela de Bellas Artes de esta Academia los estudios siguientes de

1857-58= Dib <sup>o</sup> . de Figura	Bueno
58-59= Ant <sup>o</sup> . y geomet <sup>o</sup>	Bueno
59-60= Dib <sup>o</sup> . lineal y de adorno	Bueno
60-61= Figura y adorno	
61-62= Figura y modelado	
62-63= Anatomía, Perspectiva	
64-65= Cabezas	Sobresaliente
Teoría é Historia	Bueno
Antiguo	Bueno
65-66= Teoría é Historia	Notable
Escultura	

#### Anatomía

66-67= Escultura

Colorido y comp<sup>n</sup>

Teoría é Historia

Notable

Así mismo certifico que con f[ec]ha 7 de Agosto de 1880, el Señor Presidente de esta Academia manifestó al Excmo. Sr. Rector de esta Universidad Literaria que, las Secciones de Pintura y Escultura de esta Corporación habían examinado con la detención y escrupulosidad que el caso requería, la estatua de Luis Vives que había ejecutado D. Jose Aixa é Iñigo, cuyo boceto había sido previamente aprobado por unanimidad, la cual había de colocarse en el patio de la Universidad, resultando que dicho trabajo artístico merecía su en su todo la aprobación de dichas Secciones y que por tanto no encontraban inconveniente en que así se manifestasen al expresado Sr. Rector.

Del propio modo certifico que, D. José Aixa é Iñigo en virtud de propuesta de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de esta Academia, de las circunstancias expresadas que en el mismo concurrían y de las facultades que á la Presidencia de esta Corporación concede la disposición 5º de la Real Orden de 16 de Agosto de 1889, fue nombrado en 14 de Marzo de 1891, Auxiliar interino de la clase de Dibujo de la figura (seccion de noche) con los derechos que la Ley le concede.

Asi resulta de los antecedentes que existen en esta Secretaria de su cargo á que me refiero. Y para que conste y obre los efectos aportamos, libro la presente que firmo, sello y visa el Excmo. Sr. Presidente accidental en Valencia á 12 de Agosto de 1891.

Vº Bº

El Presidente Accid<sup>l</sup>

A.A.S.C.: leg. 83-B / carpt. 2 / doc. 90

## II

### Comunicación al Gobernador Civil del anuncio de la vacante de académico en el Boletín Oficial de la provincia.

M. Y. Sr. Gobernador civil de esta Provincia M. J. H.

Reg.<sup>do</sup> n.º 102

Vacante en este Centro una plaza de Académico de número de la clase de escultores, la cual ha de proveerse entre los artistas de dichas especialidades, tengo el honor de remitir a V. Y. el adjunto anuncio, y le ruego se dignen ordenen su imposición el en Boletín oficial de la provincia á fin de que se consideren en condiciones para solicitarla, lo verifiquen en el plazo que en el mismo se expresa.

Dias & Val.º 16 Abril 1900

El p[residen]te. Accid[enta].<sup>l</sup>

(Sr. Belda)

A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 B.

## III

### Instancia de José Aixa para la vacante de académico de la sección de escultura.

Muy Ylustre Señor

El Boletín Oficial del dia 21 del pasado Abril inserta el anuncio de una vacante en esa Ylustre Corporación, habiéndose de proveer, según dice, entre los escultores residentes en esta ciudad.

Distinción tan honrosa supone necesariamente posesión de facultades y merecimientos en el individuo que puedan abonarle y justificar su elección; premio de servicios prestados ó méritos contraídos.

De valor casi negativo resultan por lo modestos los que el recurrente puede alegar a favor de su pretensión; pero es tan sugestiva para él la idea de pertenecer a ese Ylustre Cuerpo, y estima tan honorífico el título académico, que no vacila, a pesar de todo, en solicitar su admisión si V. S. cree aceptables y suficientes los siguientes méritos.

Como el más importante entre todos cuenta el de ser discípulo de esta Escuela de Bellas Artes, donde cursó todos los estudios reglamentarios.

Estar dedicado exclusivamente y durante largos años al ejercicio de aquellos.

Haberle conferido la Junta de Estudios de esta Real Academia la honra de dirigir la clase de Arte Decorativo, y haberle confiado el Excelentísimo Ayuntamiento de esta ciudad la restauración artística de los monumentos municipales; mereciendo los trabajos realizados la aprobación y los plácemes de la Sección de Arquitectura del Cuerpo Académico en sus visitas de inspección.

Por todo lo expuesto, ruega á V.S. el firmante tenga por presentada esta solicitud.

Dios guarde á V.S. m.a.

Valencia 20 de junio de 1900

José Aixa

[rubricado]

Seccion de Academia á 22 de junio, 1900 visto. Se acordó paso á informe de la sección de Escultura a los efectos reglamentarios.

Ilegible

[rubricado]

Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 F.

#### IV

##### **Comunicación de la instancia de solicitud de D. José Aixa al Presidente de la Sección de Escultura.**

Sr. Presidente de la Sección de Escultura.  
Reg. n. 189 en 25 Junio 1900.

Tengo el honor de remitir a V.S. la adjunta instancia de don José Aixa, solicitando la plaza de académico de la clase escultores, vacante en esta Academia a fin que de conformidad à lo preceptuado en el Art. 20 del Reglamento vigente se sirva la Sección de su digna Presidencia informar acerca de si el interesado reúne las condiciones legales para el desempeño de la plaza solicitada

Lo que comunico a V.S. por acuerdo de la Academia

El Presidente. (Atentamente)

*A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 D<sub>1</sub>*

#### V

##### **Aceptación de la Instancia de D. José Aixa para la solicitud de la vacante de académico.**

R.e. n° 132

Reunida la Seccion de Escultura de esta Academia el dia 4 del corriente, para cumplimentar el encargo que se dignó V.S. conferirla respecto al exámen de la instancia presentada por D. José Aixa, solicitando la plaza de Académico de número de la clase de escultores, cuya vacante fue publicada en el Boletín oficial de la provincia del 21 de abril anterior, para proveerla entre los artistas de dicha especialidad, según previene el art° 7° de Real Decreto de 31 de Octubre de 1849 y Real Orden de 3 de Octubre de 1850; y vista la relacion que en dicha instancia se hace de las circunstancias y méritos que concurren en el único solicitante arriba mencionado, entre cuyas circunstancias cuenta la de desempeñar el cargo de profesor de la enseñanza del Arte Decorativo en esta Academia.

Esta seccion, pues conforme con lo preceptuado en el artículo 3° del Reglamento vigente, considera á dicho Sr. Aixa dentro de las condiciones que requieren los Estatutos para ser nombrado Académico.

Cuyo dictamen tiene el honor de elevar á la consideración de N.S á quien Dios g[uar]de muchos años.

Valencia 9 de enero de 1901  
El Presidente de la Seccion  
Ilegible  
[rubricado]

El secretario  
M. Ricardo Soria Ferrando  
[rubricado]  
M. Y. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

*A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 E.*

#### VI

##### **Nombramiento de D. José Aixa e Iñigo como académico.**

A D. José Aixa e Iñigo  
N. 236                      2 de Mayo 1901.

En atención a las circunstancias que a V.I. concurren, esta Academia en sesión celebrada ayer acordó por el unánime voto de los asistentes, nombrarle académico de número por la sección de Escultura.

De participar a V.S. el precitado acuerdo, me complazco en la idea de que se dignará aceptar tan honroso cargo y lo desempeñará con el celo e interés que exigen los adecuados fines confiados a este Instituto Científico.

Lo que comunico a V.S. larga vida guarde Dios en el

Sr. Presidente a[ccidenta].  
Sr. Secretario G[ene]ral.

*A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 D<sub>1</sub>*

#### VII

##### **Aceptación del cargo de académico por parte de D. José Aixa.**

R.e. n° 154.

Ylustrisimo Señor:

Con el mas profundo reconocimiento acepto el honroso cargo que acaba de conferirme la distinguida Corporación que V. S. tan dignamente preside.

Lo escaso de mis méritos no há de ser obstáculo para que procure por todos los médios hacerme digno de pertenecer á tan ilustrado Cuerpo; y al manifestar á V.S. el sentimiento de la mas viva gratitud por tan valiosa distinción, ruégole se sirva hacerlo extensivo á la dicha Corporación que me há honrado con su confianza.

Dios guarde á V. S. muchos años. Valencia 10 de Mayo de 1901.

José Aixa  
[Rubricado]

Yllmo. Ser. Presidente accidental de la Real Academia de B[ellas]. A[rtes].

*A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 2 / doc. 27 C.*

### VIII

#### **Certificación del nombramiento de académico de D. José Aixa e Iñigo.**

La Academia a 23 Mayo de 1901.

Visto: procediendo á votación, siendo elegido académico por unanimidad de votos. Ilegible

[Rubricado]

*A.A.S.C.: leg. 87 / carpt. 1 / doc. 27 F 3.*



# LA ARQUITECTURA FUNERARIA DE ANTONIO MARTORELL Y TRILLES EN EL CEMENTERIO GENERAL DE VALENCIA

MARÍA JESÚS BLASCO SALES

*Licenciada en Historia del Arte  
Universidad de Valencia*

## RESUMEN

Antonio Martorell y Trilles (Valencia, 1845-1931), arquitecto formado entre las Academias de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la de San Fernando en Madrid, fue uno de los mayores representantes de la arquitectura del eclecticismo en Valencia. Muestras de su producción encontramos tanto en arquitectura pública, privada como funeraria, género protagonista de este estudio, en el que se recogen todos los proyectos que para el Cementerio General de Valencia realizó, entre los que podemos encontrar panteones más o menos monumentales enmarcados dentro de la arquitectura neogótica, neoegepcia, neorrenacentista o simplemente ecléctica.

## ABSTRACT

*Antonio Martorell y Trilles (Valencia, 1845-1931) He was an architect who born in Valencia. He was formed in two Academic schools of Arts, Valencia and Madrid. He was on of the most representatives in the Eclecticism Architecture in Valencia. We find some works of art in his production both public, private and funerary Architecture. In which genre we fulfil all the projects which were made by him for the General Cemetery of Valencia. Between them we can find some monumental pantheons included in the Neo Gothic, Neo Egyptian, Neo Renaissance or just Eclectic Architecture.*

Acerca de la biografía y a la producción de Antonio Martorell y Trilles, supone acercarse por una parte a la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, puesto que allí fue donde realizó sus estudios de Maestro de Obras y como no, al devenir arquitectónico de la Valencia de entre siglos, dada su ingente producción constructiva, inmersa en un complejo eclecticismo que le llevará a reinterpretar todos los estilos históricos disponibles.

Nacido en Valencia el 12 de marzo de 1845<sup>1</sup>, hijo de Francisco Martorell y Francisca Trilles, fue bautizado dos días después en la parroquia de San Martín<sup>2</sup> con el nombre de Antonio Gregorio Martín, aunque utilizó habitualmente solo el nombre de Antonio.

En 1862 aprobaba el examen para el ingreso en la Academia de San Carlos, cursando en el año académico 1862-63 asignaturas como, geometría descriptiva y sus aplicaciones<sup>3</sup>, en la que obtuvo una

calificación de "notablemente aprovechada" y ambos "sobresalientes" en topografía y agrimensura. De nuevo en el siguiente curso repitió la máxima calificación en la asignatura de mecánica y construcción<sup>4</sup>. Tras el tercer y último curso, solicitó el examen para obtener el título de Maestro de Obras. La prueba, necesaria tras los tres cursos aprobados para obtener el título, está ampliamente reseñada en el Archivo de la Academia de San Carlos, sobre todo debido a un incidente, ya que debido a ciertas sospechas el examen hubo de ser repetido. Los hechos comenzaban el 28 de septiembre de 1866 día designado para el inicio de la prueba examinatória. Como era habitual, al aspirante se le adjudicaba un proyecto que debía de realizarse íntegramente en las instalaciones de la Academia, en el plazo de 30 días. El

<sup>1</sup> Necrológica en *Almanaque Las Provincias para 1931*, Valencia, p. 438-39

<sup>2</sup> ARASCV, Partida de Bautismo, 60-B/3/1A

<sup>3</sup> ARASCV, Papeletas matriculas: Legajo 42/2/1EE

<sup>4</sup> *ibidem*, Legajo 43/9/10

tema del examen fue: *Una casa de enseñanza para ambos sexos con habitaciones, patios de recreo y demás dependencias indispensables a esta clase de edificio*. Expirado el plazo reglamentario, el 30 de octubre<sup>5</sup> el conserje de la Academia daba fe mediante escrito que D. Antonio Martorell no había presentado el proyecto pertinente. Al día siguiente, de nuevo el secretario dejaba constancia manuscrita del agravante que comprometía a Martorell, puesto que tras presentarse en secretaría para hacer entrega del ejercicio, el secretario se negaba a admitir el proyecto, en primer lugar por haber transcurrido el tiempo marcado, y sobre todo por tener una vehemente sospecha de haber sacado los trabajos del establecimiento. Según los testimonios del secretario, sabemos que no sólo entregó el examen fuera de plazo, sino que probablemente fueron traídos de fuera del edificio, de modo que pudo haber recibido ayuda de otro especialista en la materia para su realización, o incluso alguien pudo haber realizado el proyecto por él. Informado el tribunal responsable de la prueba de las irregularidades en las que incurrió el estudiante, fueron de inmediato al *aposeno* en el que se había realizado el examen y visto que allí se encontraron pocos documentos relacionados con el proyecto, el tribunal en pleno decidió citar a D. Antonio Martorell con el fin de averiguar por qué motivo sacó los trabajos del establecimiento. Al día siguiente se presentaba Martorell ante el tribunal para responder a sus preguntas, y confirmaba que *en efecto había sacado los trabajos del establecimiento y que la única razón que había tenido para hacerlo era la de enseñárselos a su familia*. Obviamente el tribunal no pudo más que inhabilitar el examen por contravenir el reglamento de la Academia.

Este, llamémoslo percance, no fue óbice para el aspirante a arquitecto, que al año siguiente, el 9 de abril de 1867 solicitaba de nuevo el derecho a examen. Convocado a examen dos días después le tocaba en gracia el asunto titulado: *Escuela de equitación con circo cubierto y galería alta para el público, salas de descanso para ambos sexos, habitación para el dueño y familia, cuadras, y demás dependencias*. La prueba, realizada bajo la vigilancia del Ayudante de la enseñanza de Maestros de Obras y el conserje, fue finalizada y entregada dentro del plazo, siendo aprobada por el tribunal el 20 de mayo de 1867, aunque oficialmente no obtendría el título hasta el 24 de enero de 1869, requisito imprescindible para obtener el grado de arquitecto que conseguirá en Madrid el 18 de mayo de 1873.

Diez años después, una vez nombrado académico de la de San Carlos el 16 de diciembre de 1883, también tuvo ciertos roces con otro colega de la Academia, José Camaña Laymon en cuanto a la determinación de la antigüedad de ambos en la institución. Para dirimir dicho enfrentamiento se determinó una comisión formada por los señores José Fernández Olmos, José Enrique Serrano y Morales y Carlos Giner Vidal quienes se encargaron de examinar los documentos precisos como:

1. *Las Actas de sesiones celebradas por la Academia los días 26 de abril y 16 de diciembre de 1883 y 20 de enero de 1884.*
2. *Las Propuestas de Académicos a favor de los Señores Martorell y Camaña, fechada en 26 de abril de 1883.*
3. *La listas de Señores Académicos insertadas en los apéndices a las Memorias del curso de 1884-85 y siguientes.*
4. *Proposición del Señor Camaña presentada en la sesión del 18 de este mes y la formulada por el Sr. Martorell en la propia junta, como igualmente las manifestaciones que hicieron en el curso del debate.*

Vistos los documentos números 1, 2 y 3, se determinaba que la primera propuesta para académico fue la Martorell presentada el 26 de abril de 1883. Meses más tarde, el 16 de diciembre del mismo año, se anunciaba la vacante de dos plazas de académicos en las secciones de arquitectura para las cuales fueron elegidos por unanimidad ambos, Martorell y Camaña. Vistos estos antecedentes, aparentemente la designación en el cargo fue realizada a la par, sin embargo la balanza se inclinaría a favor de Martorell puesto que durante la votación fue él el primer elegido y después Camaña, es más, prueba de esta prelación son las listas de los Señores Académicos desde el curso 1884-1885 en las siempre antecede Martorell a Camaña. Este litigio entre ambos artistas, aparentemente quedó zanjado de inmediato prueba de lo cual son los elogios que Martorell dedicaba a José Camaña en la Apertura del curso

<sup>5</sup> *ibidem*, Expediente Antonio Martorell 60-B/3/1H y siguientes

<sup>6</sup> ARASCV, Legajo 87/2/28

académico 1886-1887. En la Memoria de la sesión del día 7 de octubre de 1886, redactada por Martorell como Secretario General, en el apartado de *Trabajos de la Academia*, se recogía la lectura del discurso de José Camaña titulado *Carácter progresivo de la Arquitectura*, seguido del comentario de Martorell: *Este importante trabajo, que probó una vez más la sólida competencia de su autor, fue oído con suma complacencia y aplauso, y mereció los más lisongeros plácemes*<sup>7</sup>.

Todas estas controversias alrededor de la figura de Martorell, no influyen sin embargo en su ingente y admirable producción arquitectónica en la ciudad de Valencia, siendo más numerosa la de carácter privado<sup>8</sup>.

Igualmente su reputación le valió la ostentación de diversos cargos oficiales entre los cuales figuran los de Presidente de la Asociación de Arquitectos de Valencia, en 1909, del V Congreso Nacional de Arquitectos, de la Sección de Bellas Artes de la Sociedad de Amigos del País, y de la misma sección en las Exposiciones Regional y Nacional, Director de la Sociedad Valenciana de Aguas Potables y de la Acequia Real del Júcar, Vicepresidente de la Escuela de Artesanos, Arquitecto Municipal y de la Caja de Ahorros, Académico de San Carlos y San Fernando, Teniente de Alcalde y un largo, etc. junto con numerosas condecoraciones y en sus últimos años, el rango de Jefe Superior Honorario de la Administración Civil<sup>9</sup>.

Volviendo a sus inicios en la profesión, es de gran valor mencionar el mentor que le introdujo en el oficio, Sebastián Monleón, quien le dio la oportunidad de colaborar en dos grandes obras para Valencia el Asilo de San Juan Bautista y la Plaza de Toros.

El género funerario, que nos ocupa en este estudio, comenzó a ser tratado por Martorell pocos años después de su titulación, tal vez introducido en él por su preceptor ya que fue Sebastián Monleón el primer arquitecto que logró edificar un monumento en el Cementerio General de Valencia en 1846 dedicado a Juan Bautista Romero Conchés<sup>10</sup>.

El primer encargo de Martorell en este género del que tenemos constancia<sup>11</sup> es el proyecto de mausoleo para José Peris y Valero<sup>12</sup>, firmado y fechado en julio de 1877 (fig. 1). Meses antes, el 15 de mayo de 1876, Fernando Zorija Escrich<sup>13</sup>, se dirigía a la Corporación para exponer su deseo y el de varios amigos

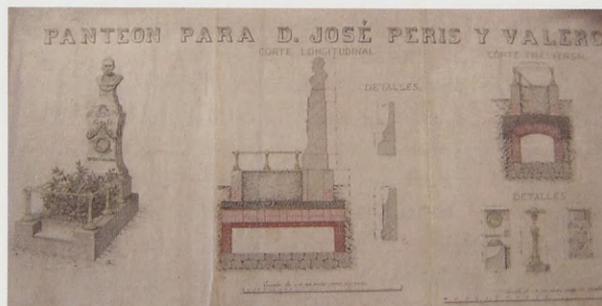


FIG. 1.— Proyecto para el monumento a José Peris y Valero

del difunto, de erigirle un mausoleo individual que perpetuara su memoria. El diseño presentado para su aprobación aunque de modestas dimensiones y composición sencilla, es sin duda uno de los proyectos más cuidados, definidos y ordenados de los que hasta el momento habían sido presentados ante esta Comisión. En primer lugar se presenta una memoria descriptiva en la que se explica detalladamente

<sup>7</sup> ARASCV, *Solemne inauguración del Curso 1886-1887*, Valencia, 1886, p. 6 Martorell fue nombrado Secretario general en este mismo curso. En esta memoria se recogen también los primeros trabajos que Sorolla envió a la Academia como pensionado en Roma, así como la formación de una Junta para la elevación de un monumento en honor al pintor Rivera en 1888 (que realizaría Mariano Benlliure).

<sup>8</sup> De entre las escasas construcciones de Martorell que todavía hoy sobreviven en la ciudad, son dignas de mención las sitas en la calle de la Paz nº 24 de 1897, y los nº 3 y 40 ambas 1900, así como la Casa Salvador Pascual en la calle Pérez Pujol, nº 3 de 1911.

<sup>9</sup> *Almanaque Las Provincias para 1931*, Valencia, p. 438-39.

<sup>10</sup> BLASCO, María Jesús, "Panteón de Juan Bautista Romero, la culminación de la retórica del Barroco", *Boletín Museo Camón Aznar*, 2002, nº 89, Zaragoza, p. 67-92

<sup>11</sup> Toda la información respectiva a la construcción de los panteones citados en el presente estudio corresponde a los fondos del Archivo Histórico Municipal de Valencia, (AHMV), Sección Iª Subsección E, Clase II, Subclase B, Panteones. En este caso: 1876, Expediente para el panteón de Peris y Valero.

<sup>12</sup> José Peris y Valero (Valencia, 1821-1876). Fue miliciano nacional. En 1854-1855, fue elegido diputado provincial. Ostentó la alcaldía de Valencia en 1856, hasta la llegada de los moderados, en que fue deportado a Toledo. Regresó en 1858 y elegido diputado a Cortes. En 1868, fue presidente de la Junta Revolucionaria de Valencia y luego gobernador civil de la provincia, reprimiendo el alzamiento republicano de 1869. En 1870 fue nuevamente nombrado diputado a Cortes; abandonó la política con el advenimiento de la República. GIL, R. y PALACIOS, C., *Las Calles de Valencia y pedanías: el significado de sus nombres*, Valencia, 2003, p. 380

<sup>13</sup> AHMV, *ibidem*. "Fernando Zorija Escrich, propietario, vecino de esta ciudad, domiciliado en la calle de Bordadores número 5 y 7" solicitante del terreno e hijo político del finado.

la estructura subterránea que tendrá la tumba, así como todos los materiales que se utilizarán para su fabricación, todo ello con la virtud de la brevedad y la claridad. Dicha memoria que a continuación reproducimos parcialmente, se presenta acompañada por un minucioso boceto coloreado en el que se representa el monumento de frente, en un corte longitudinal y otro transversal en los que se contempla alzado y parte subterránea, además de los dibujos en detalle de elementos accesorios como balaustres y pedestal. La solicitud fue aprobada inmediatamente y los derechos de los 6 m<sup>2</sup> de terreno fueron abonados el 5 de junio de 1877 por D. Fernando Zorija, a razón de 58,50 ptas el m<sup>2</sup><sup>14</sup>.

*"Memoria*

*El mausoleo que se intenta erijir (sic) es del género de los conmemorativos y tiene por otro de sus objetos el de perpetuar la memoria del sabio jurisconsulto e ilustre patricio D. José Peris y Valero [...]*

*En ambos cortes, longitudinal y transversal, puede advertirse que la cimentación y suela de la cripta serán de mampostería, los murales y bóveda de fábrica de un ladrillo de espesor estableciéndose sobre la bóveda una gruesa capa de hormigón hidráulico (sic) que sirva de plano de fundación a la parte exterior y monumental del mausoleo. Esta tiene su basamento o cimientado de ladrillo, que queda enterrado, y el resto de mármol de carrara formando un pequeño recinto rectangular destinado a contener tierra vegetal (sic) con plantas simbólicas. Tres lados de este rectángulo van guarnecidos por una barandilla de bronce y en el cuarto, que ha de corresponderse con la cabeza del cadáver, se levantará el pedestal decorado destinado a soportar el busto del finado. Este busto es de bronce fundido y tiene felizmente todas las condiciones de un buen retrato.*

*[...]*

*6 julio 1877*

*Fdo.: Antonio Martorell*

Dos años más tarde, de nuevo hacía gala de su buen hacer presentando un proyecto ejemplar de mausoleo para la Familia Montesinos<sup>15</sup>.

Este tipo de monumento de dimensiones reducidas, que se encuentra en un término medio entre la simple losa terrestre o la cruz memorial y el panteón monumental, proliferará sobremanera a partir de finales de la década de los '70. Muchas serán las familias que a partir de entonces elevan un pequeño

panteón con cripta en el pasillo central que lleva desde la entrada principal a la capilla del camposanto. Era una opción mucho más razonable y asequible para la pequeña y mediana burguesía, frente a las monumentales construcciones que hasta el momento poblaban la necrópolis, como el monumento a Juan Bautista Romero, primer panteón edificado en Valencia en 1846<sup>16</sup>, o el templo importado de Génova para a Virginia Dotres<sup>17</sup>, y los panteones capilla de los White y Llano (1858)<sup>18</sup>, los Trenor (1863)<sup>19</sup> o los Ibañez (1867)<sup>20</sup> entre otros.

Martorell aunque se inició en el género funerario gracias a estos pequeños proyectos, pronto se hizo merecedor de grandes encargos una vez demostrado el cuidado y dedicación que imprimía en estos diseños.

En 1881 firma uno de los proyectos más monumentales de la necrópolis valenciana, el panteón a los Marqueses de Colomina<sup>21</sup>, que en forma de templete se eleva mediante una cubierta escalonada surmontada por una esbelta linterna que remata un ángel, una de las obras escultóricas que junto con las alegorías del trabajo, la industria, el comercio y

<sup>14</sup> Si bien en principio se solicitó el terreno en el que había sido enterrado Peris y Valero, meses más tarde, el 10 de junio de 1877, D. Mariano Zorija se dirigió de nuevo al Ayuntamiento, para solicitar un cambio en la ubicación del mausoleo, vista la decisión del Ayuntamiento de designar a la entrada del Cementerio una zona dedicada a panteones ilustres. A tal petición le dio el visto bueno el Arquitecto Mayor Antonio Marzo el 18 de septiembre de 1877.

<sup>15</sup> AHMV, 1878, Expediente para el panteón de la Familia Montesinos, con memoria y proyectos adjuntos fechados el 16 de agosto de 1879. Ubicado entre los de Trenor y Ferraz Azcón.

<sup>16</sup> Obra de Sebastián Monleón, más información en BLASCO, MJ., *Op. Cit.*

<sup>17</sup> La obra levantada hacia 1853, es del escultor genovés Santo Varni, uno de los artistas más significativos de la escultura italiana de la segunda mitad del siglo XIX, y especialista en monumentos funerarios, como lo demuestran sus más de cuarenta obras realizadas para el cementerio monumental de Staglieno en Génova. Ubicada en el centro de la sección la derecha, posterior a la capilla.

<sup>18</sup> También obra de Sebastián Monleón, aunque en esta cambiaría el clasicismo por el neogótico. Construcción adosada a la pared de la cabecera de la capilla.

<sup>19</sup> De Ramón María Ximénez, ubicado en la sección izquierda posterior a la capilla.

<sup>20</sup> De José Zacarías Camaña, ubicado en la sección primera izquierda.

<sup>21</sup> AHMV, 6 de noviembre de 1877.



FIG. 2.- Proyecto de panteón para el Marqués de Colomina y familia

la agricultura, modeló el escultor José Aixa Iñigo<sup>22</sup> para este monumento (fig. 2).

El impacto de esta obra fue tal que mucho antes de su construcción, ya se daba noticia de él en la prensa<sup>23</sup>, lo que demuestra lo excepcional de esta obra en un cementerio que todavía no se encontraba saturado de construcciones como lo contemplamos hoy. Sería entonces mucho más nítida y sorprendente la visión de estos mausoleos primigenios que hoy se presentan deslucidos, primero por la carencia absoluta de vegetación lo que recrudece excesivamente la visita al camposanto y segundo por la aglomeración de tumbas que dificulta el paseo y hasta la contemplación de monumentos robándose espacio y protagonismo unos a otros, lo que en definitiva repercutirá en perjuicio de la imagen monumental del cementerio<sup>24</sup>.

Martorell y Aixa, ambos estudiantes de San Carlos y con el tiempo profesores y Académicos, llegaron a formar un equipo colaborando en otras obras

tanto en el recinto funerario como en el exterior. Es el caso del panteón para la familia Sánchez Quintanar<sup>25</sup>, cuyo proyecto 1888, aunque firmado por Antonio Martorell, está protagonizado por un Ángel Custodio en relieve de José Aixa<sup>26</sup> (fig. 3).

Igualmente en la década de los noventa, ambos se encontraban de nuevo en los trabajos de limpieza y restauración del edificio de la Lonja, para los que Aixa realizó los dibujos que habían de servir de base y modelo para la restauración de los grandes ventanales del Salón

<sup>22</sup> José Aixa Iñigo, (Valencia, 1844-1920). Discípulo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, tras su formación y experiencia en París y Colonia, regresó para ejercer de profesor de arte decorativo y de escultura en la Academia valenciana, donde fue nombrado académico en 1901. En su ciudad natal se conservan entre otras la estatua de Luis Vives de la Universidad, la del Padre Jofré del antiguo Hospital, los bajorrelieves de la antigua facultad de Medicina y un gran número de bustos, estatuas, relieves, etc., para jardines, mausoleos y otros destinos. En 1890 se encargó de la restauración de la Lonja y de las Torres de Serranos, trabajos que le valieron ser nombrado restaurador artístico de monumentos municipales. Suyas son también las vidrieras de las catedrales de Valencia y Segorbe. AA.VV. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, tomo I, Valencia, 1973, p. 68.

<sup>23</sup> *Las Provincias*, 1 de junio de 1881, Valencia, p. 1: "El arquitecto Antonio Martorell ha pedido autorización al ayuntamiento para construir un panteón en el Cementerio con destino al marqués de Colomina y familia. Hemos tenido ocasión de ver el diseño, y si lo aprueba la corporación municipal, resultará un panteón sumamente elegante y de mérito."

*Las Provincias*, 9 de febrero de 1882, Valencia, p. 2: "Dedicado a la memoria del marqués de Colomina va á erigirse en nuestro Cementerio un magnífico panteón que irá adornado de cinco estatuas de mármol, que se han encargado al distinguido escultor Sr. Aixa. /Cuatro de ellas, que han de estar sentadas en la base del monumento, representarán el trabajo, la industria, el comercio y la agricultura; la quinta, figurará en lo alto del sepulcro. /El Sr. Aixa está ya trabajando en esta obra, que no dudamos será digna de su reputación."

Ver también *Las Provincias*, 30 de octubre de 1886, Valencia, p. 2, en la que se hace una crítica al ángel de Aixa.

<sup>24</sup> En la década de 1830-40 el Cementerio General debía tener una imagen cercana al parque-jardín como tenía el ejemplo francés de *Père-Lachaise*, tal era el volumen de vegetación que llegó a denominarse *Hort de les Palmes* por la gran cantidad de palmeras que ocupaban el recinto hasta que, con la llegada de los panteones y mausoleos burgueses se sacrificará la naturaleza en favor del arte. ORGA, José, "Apuntes históricos. El Cementerio General", *Revista Edetana*, 29 de octubre de 1848. Valencia, pp. 131-134

<sup>25</sup> AHMV, 10 de abril de 1888

<sup>26</sup> Una copia en bronce cuelga en la actualidad de las paredes del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, n<sup>o</sup> inventario: 1577, medidas 128 x 72 x 21,5 cm.



FIG. 3.- Panteón Sánchez Quintanar

*columnario*, mientras que Martorell fue el designado por la Academia de San Carlos, como representante de la Sección de Arquitectura para la realización del informe de intervención<sup>27</sup>. Esta exitosa y efectiva unión de arquitecto y escultor se manifiesta nuevamente en la fachada de la facultad de Medicina de Valencia, obra dirigida por Martorell y engalanada en su fachada con alegorías escultóricas por Aixa.

Probablemente otros mausoleos con bustos como los dedicados a Peris y Valero, al pintor Cortina y el de Serrano Cañete puedan asignarse a José Aixa, pero a falta de la documentación pertinente que confirme la autoría tan sólo sería una hipótesis fijar como suyas todas las esculturas de las obras de Martorell.

Aunque no son estos túmulos de pequeñas dimensiones sus obras más relevantes en el cementerio,

si son los más numerosos, se podría decir que casi un 75% de sus funerarios fueron de este calibre.

Por orden cronológico, según la fecha del diseño y siguiendo la documentación del Archivo Histórico Municipal de Valencia podemos encontrar los túmulos dedicados a: José Peris y Valero, 1877; Antonio Mengod y Huete, 1883; Familia Montagud, 1883; Familias de Segura y Monforte y de García y Monforte, 1883; Remedios Salvador Viuda de Quesada, 1884; Vicente Ortega y María Soler, 1887; Tatay Pérez, 1888; Sánchez Quintanar, 1888; Familia García Saye, 1891; Familia Franquero, 1892; Familia Gilabert, 1892; Familia Laurence, 1892; Pintor Antonio Cortina, 1892; Familia Monleón y Torres, 1893; Familia Serrano Cañete, 1893; Familia de Chiva, 1895; Familia Pla y Rams, 1895; Familia de Mellado, 1895; Antonio Suarez Chiglione, 1899; José Martí y José Puig, 1899; Luis Albacar Tournier, 1899; Salvador Albacar Gil, 1899; Familia Banús, 1902; Familia Tormo, 1904; Familia Mayans y Escobedo, 1906; Familia Castells, 1908; Familia de Martorell<sup>28</sup>, 1908; Josefa Fernández Blasco, 1910.

De entre estos monumentos además de destacar el de José Peris y Valero por ser el primero de su producción y por la perfección del proyecto presentado, cabe resaltar por motivos dispares alguna que otra obra como la de los Padres Escolapios<sup>29</sup>, quienes solicitaron al Ayuntamiento la concesión gratuita de un terreno de 70 m<sup>2</sup> para la inhumación de todos los miembros de la orden (fig. 4). El panteón, aunque disponía de un amplio solar, se limita en el alzado a un austero basamento escalonado con un monolito elevado en el centro, ornado en el frente menor con una cruz sobre el escudo de la Orden. El amplio solar delimitado por una elaborada cancela, como se puede observar en el proyecto presentado a la Comisión de Cementerio, se traduce en el subsuelo en un amplio espacio de una nave de cubrición abovedada, con dos huecos en cada lateral

<sup>27</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, "La Lonja de Valencia y la Real Academia de San Carlos", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXI, Valencia, 2000, p. 68-77.

<sup>28</sup> En ese año, 1908, presenta Antonio Martorell el proyecto de panteón para su propia familia, curiosamente uno de los últimos diseños conservados en el Archivo sobre el arquitecto.

<sup>29</sup> AHMV, 24 de noviembre de 1880.

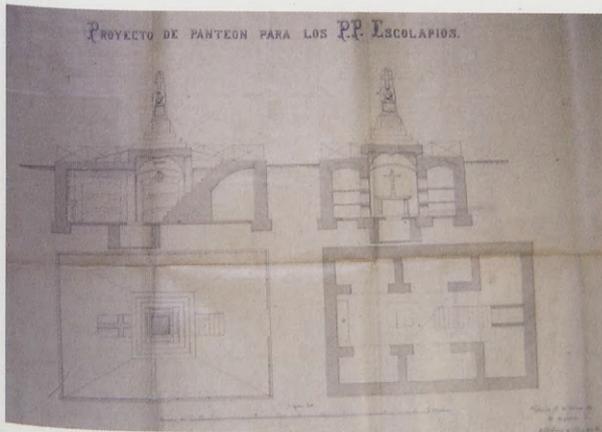


FIG. 4.- Proyecto de panteón para los Padres Escolapios

de tres alturas cada uno y un altar en la pared frontal.

Sin embargo, Martorell firma también alguno de los panteones más monumentales, además del de los Marqueses de Colomina visto anteriormente, en 1883 levanta uno de los mausoleos más singulares del camposanto valenciano, el dedicado a la familia Llovera (fig. 5). Su alzado no sorprende por su altura, sino por su perfil en forma de pirámide horadada en sus cuatro frentes por pórticos adintelados en los que se inscribe el nombre de la familia "LLOVERA" entre una decoración de palmetas y líneas en zig-zag. Sobre altos pedestales columnas palmiformes completan el repertorio neoegecio, aunque la devoción cristiana queda patente en las cruces que

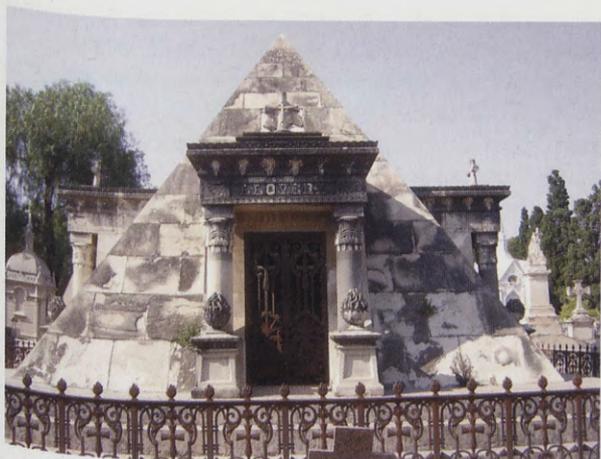


FIG. 5.- Panteón Llovera

rematan cada uno de los pórticos. Aunque en este camposanto no proliferen los diseños de inspiración egipcia, si fueron comunes en muchos cementerios.

La estructura piramidal, vinculada al mundo funerario desde los antiguos egipcios, fue retomada ya en el mundo romano por Caio Cestio para su tumba, siendo el único ejemplo de este tipo en la antigüedad europea. Por su singularidad, fue uno de los monumentos romanos reproducidos asiduamente en los grabados del siglo XVIII, siendo Piranesi uno de sus difusores<sup>30</sup>. Englobado en el denominado "gusto imperio", el repertorio egipcio se popularizó poblando de obeliscos, esfinges y decoraciones egipcias, plazas, palacios y jardines. A caballo entre el setecientos y el ochocientos, uno de los diseños funerarios más significativos, con la pirámide como protagonista, fue el de Antonio Canova para la Duquesa María Cristina de Sajonia-Teschen (1798-1805) en la Iglesia de los Agustinos de Viena. Así pues, tras la puesta en valor de la tradición egipcia por el neoclasicismo, el género funerario se servirá en multitud de ocasiones de sus formas y su repertorio para la confección de sus diseños. Sirva como ejemplo pionero de esta tendencia, dentro de los cementerios generalés contemporáneos, el proyecto para capilla funeraria que Brogniart confeccionó para el camposanto parisino de Père-Lachaise. El éxito y continuidad de la forma piramidal como construcción funeraria queda patente en las múltiples réplicas que encontramos en cementerios de todo el mundo como por ejemplo, en el Mausoleo para la familia Bruni del arquitecto Angelo Cola y el escultor Giulio Monteverde en el Monumental de Milán, el Mausoleo para el Marqués Casa Jiménez en la Sacramental de San Isidro de Madrid, o el Mausoleo a la familia Domingo Matte en el Cementerio General de Santiago de Chile.

Adscrito a una tendencia más académica, realiza un cuidado diseño para un panteón capilla atendiendo a la solicitud de Carlos Dupuy de Lome<sup>31</sup> (fig.6). Presentado ante la Comisión de Cementerio el 25 de mayo de 1885, fue aprobado por el arquitecto municipal José Calvo el 10 de junio siguiente.

<sup>30</sup> *Egyptomania*, (cat. expo.) París, 1994. p. 42 y sig.

<sup>31</sup> AHMV, 9 de octubre de 1884. Ubicado en la parcela nº 16 de la 1ª sección izquierda.

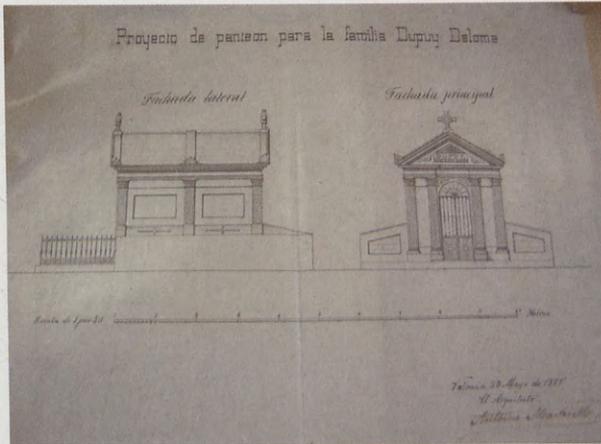


FIG. 6.- Proyecto de panteón para la familia Dupuy Delome

Sobre un solar de 25 m<sup>2</sup> Martorell retoma el clasicismo más puro en forma de pequeño templete. En la fachada cuatro pilastras estriadas de capiteles compuestos, sustentan un frontón labrado en su sima en forma de cordón, con acróteras en los laterales y coronado por una cruz. En el tímpano enmarcado entre relieves vegetales la inscripción "DUPUY".

En diciembre del mismo año, firmaba otro proyecto para el panteón de la familia Jura-Real y Villatoya<sup>32</sup> en el que daba un giro de radical en la cuestión de estilo, desarrollando una arquitectura plenamente goticista (fig. 7).

Este panteón capilla de 40 m<sup>2</sup> continua la tendencia medievalista que otros monumentos del cementerio valenciano habían adoptado con anterioridad, como el de White y Llano, primero de este estilo en el camposanto valenciano, obra de Sebastián Monleón fechada en 1858. Todos los elementos empleados, el arco ojival con rosetón central, cobijado por un floreado gablete y gran florón en la cima, junto a los esbeltos pináculos laterales, componen una microarquitectura a imagen de los templos góticos, pero adaptada a la perfección al espacio y a las necesidades del género funerario. Esta fue la virtud del eclecticismo, la diversidad y riqueza formal disponible, apreciable en todas sus múltiples variedades en los cementerios decimonónicos como en ningún otro espacio del momento.

Esta versatilidad en la creación de diseños de tan diferente traza es una muestra del repertorio arquitectónico que no sólo Martorell, sino todos los



FIG. 7.- Panteón Jura-Real Villatoya

arquitectos contemporáneos de entre siglos manejaban en sus creaciones.

Más tarde, en la década de los noventa encontramos el diseño para la familia Alcaráz, otra nueva variación que en parte toma como base el boceto para la familia Dupuy Delome (fig. 8). En este pequeño mausoleo de inclinaciones neobarrocas, se puede apreciar como los elementos arquitectónicos se desenvuelven con mayor libertad tanto en su conjugación como en su ornamentación. De nuevo una puerta de medio punto similar a la de los Dupuy, queda albergada bajo un frontón de elaborada cornisa y rematado por cruz con la inscripción en el centro del tímpano, pero los elementos sustentantes

<sup>32</sup> AHMV, 8 de mayo de 1885. Ubicado en la parcela n° 52 de la 1ª sección derecha.

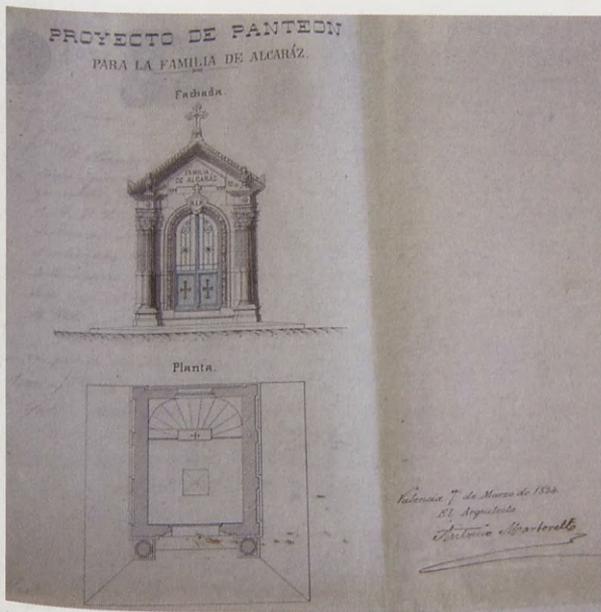


FIG. 8.- Proyecto de panteón para la familia Alcaráz

en esta ocasión presentan un diseño mucho más complejo. Las dos columnas exentas que flanquean la entrada, con sendas transpilastras gemelas cada una, presentan los fustes desnudos en sus imoscapos desnudos y acanalados en los sumoscapos, sobre ellos capiteles compuestos que sirven de base a un entablamento recortado en el que se apoyan sendas urnas funerarias.

Por último traemos a colación el panteón que para su propia familia diseñó Martorell en el año 1908 (fig. 9). Él mismo, como no podía ser de otro modo, se dirigía a la Corporación solicitando un terreno de trazado irregular en la zona que por aquel entonces estaba albergando todas las nuevas construcciones monumentales, el denominado Patio de la Cruz, un mes más tarde solicitaba una ampliación del terreno concedido y otro mes más tarde presentaba el proyecto de mausoleo<sup>33</sup>. Si hasta el momento hemos podido comprobar la versatilidad de Martorell en proyectos de tintes goticistas, neoclásicos, neobarrocos y hasta de inspiración egipcia, llegamos al punto de no poder entablar similitud con ninguno de los estilos históricos, que por otra parte, aunque no resulta necesario establecer esta similitud para el análisis y comprensión de la obra, hasta el momento había servido de referencia para su valoración. En este boceto de panteón capilla con cripta, el arquitecto nos sorprende con un diseño sencillo, pero

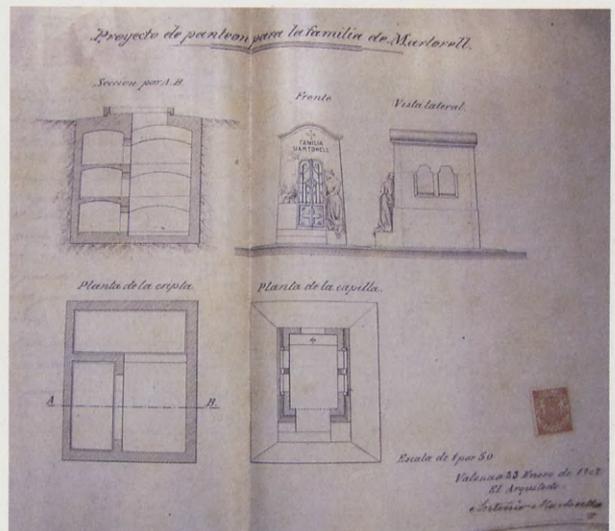


FIG. 9.- Proyecto de panteón para la familia Antonio Martorell

inesperado en su repertorio. Una capilla de planta rectangular, con los muros lisos ligeramente en talud, se cierra con bóveda rebajada de medio cañón. El alzado, horadado en los laterales por ventanas geminadas, muestra en su fachada un pebetero humeante y una paloma en altorrelieve en el lado izquierdo, mientras que el derecho está ocupado por una escultura de tamaño natural que apoyada sobre la pared mira de forma reflexiva hacia el suelo. Un diseño así podría englobarse en el ideal romántico o el gusto modernista, pero no radica su importancia en esta mera clasificación, sino en la evidencia de una progresión constante, de una evolución que llevó a Martorell como a otros muchos a la arquitectura moderna gracias, eso sí, al conocimiento y desarrollo de la arquitectura antigua.

Esta variedad estilística, estos cambios bruscos que como hemos apreciado en Antonio Martorell, daban los arquitectos en cuestiones formales y ornamentales en sus proyectos, tal vez se debieran a un deseo expreso del comitente al que en muchas ocasiones debía adaptarse el arquitecto. Pero también hay que tener en cuenta, que la gran variedad en el repertorio arquitectónico de estos tiempos,

<sup>33</sup> AHMV, 10 de octubre de 1907, petición de suelo. 28 de noviembre de 1907, petición de ampliación del terreno. 23 de enero de 1908 presentación del proyecto del mausoleo, ubicado en solar letra M entre el del nº 84 y cripta H2H del cuadro de la Cruz.

exigía de estos profesionales un conocimiento muy amplio de toda la gama de estilos históricos, que en la mayoría de ocasiones se reinterpretaban con gran maestría logrando una obra nueva, un nuevo estilo. Queda claro tras el arduo debate que suscitó el validez el eclecticismo arquitectónico, que esta arquitectura, llamémosla de "entre siglos" no se puede

interpretar como una mera copia o reutilización de los modelos del pasado, sino de una nueva arquitectura que se sirve de todo el conocimiento anterior para adaptar las construcciones a espacios concretos, usos determinados y gustos particulares, posibilidades estas que tal vez no se contemplaban en tendencias arquitectónicas de otras épocas.

---

## F U E N T E S D E A R C H I V O

---

ARASCV (Archivo Real Academia de San Carlos de Valencia)

AHMV (Archivo Histórico Municipal de Valencia)

---

## B I B L I O G R A F Í A

---

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, "La Lonja de Valencia y la Real Academia de San Carlos", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXI, Valencia, 2000, p. 68-77.

*Almanaque Las Provincias para 1931*, Valencia, p. 438-39.  
AA.VV. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973.

BENITO GOERLICH, Daniel, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983.

BLASCO SALES, María Jesús, "Panteón de Juan Bautista Romero, la culminación de la retórica del Barroco", *Boletín Museo Camón Aznar*, 2002, n° 89, Zaragoza, p. 67-92.

CATALÀ, M. A., "La otra cara de la ciudad: Noticias documentales y valores arquitectónicos y artísticos del cementerio general de Valencia" *Actas I Congrés d'Història de la Ciutat de València* (s.XIX-XX). Valencia. p. 3.2.1. - 3.2.25.

CAVELLI TRAVERSO, C. *Santo Varni scultore (1807-1885)*, Génova, 1985.

*Egyptomania*, (catálogo de exposición) París, 1994.

GIL SALINAS, Rafael y PALACIOS ALBANDEA,

Carmen, *Las Calles de Valencia y pedanías: el significado de sus nombres*, Valencia, 2003.

MARTORELL Y TRILLES, Antonio, *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: Solemne inauguración del Curso de 1886 a 1887*, Valencia, 1886.  
"Necrológica", *Archivo de Arte Valenciano*, años XVI y XVII, enero-diciembre, Valencia, 1930-1931, p. 174-175.

ORGA, José, "Apuntes históricos. El Cementerio General", *Revista Edetana*, 29 de octubre de 1848. Valencia, pp. 131-134.

PONS, Analet y SERNA, Justo, *La ciudad extensa: la burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del s. XIX*, Valencia, 1992.

RICO DE ESTASEN, J. "El cementerio de Valencia" *Valencia-Atracción*, noviembre 1935. p. 162-164.

SAGUAR QUER, Carlos "La egiptomanía en la España de Goya", *Goya*, n° 252, Madrid, 1996. p. 367-381.

TRAMOYERES BLASCO, Luis, "Los cementerios de Valencia" *Almanaque Las Provincias*, 1895, Valencia. pp. 165-170.

# ESTÉTICA Y CREATIVIDAD EN LA OBRA DEL COMPOSITOR JOSÉ MORENO GANS

EDUARDO ARNAU GRAU

## RESUMEN

El compositor valenciano José Ramón Moreno Gans pertenece a la "Generación del 27", siendo autor de un centenar largo de obras que abarcan todos los géneros musicales. El Romanticismo, por otra parte, será una de las características claves en su producción musical, que buscará siempre los sentimientos.

## ABSTRACT

The Valencian composer José Ramón Gans belongs to the "Generation of the 27", being author of a long hundred of works that include all the musical sorts. The Romanticism, on the other hand, will be one of the characteristic keys in its musical production, that will always look for the feelings.

José Ramón Moreno Gans es un compositor valenciano nacido en Algemesí, el 12 de Agosto del año 1897 y fallecido en Muxia -La Coruña-, el 26 de Agosto de 1976.

Perteneciente a la "Generación del 27", es autor de más de un centenar de obras, cultivando *todos los géneros musicales*; en su catálogo, -realizado en este estudio-, se puede constatar que cultiva tanto el género sinfónico, como el bandístico, pasando por el religioso -dos motetes, una misa, un himno titulado *Salve Regina* etc-; todo ello sin olvidar el género camerístico, donde su aportación es realmente interesante y numerosa. Dentro de este último género cuenta con gran variedad de obras, a destacar tres sonatas para piano, una sonata para violín y piano, invenciones para arpa y guitarra, dos melodías para violín y piano, una obra para violín y piano *homenaje a Pablo Sarasate*, gran cantidad de obras para canto y piano y cómo no, sus cinco cuartetos para cuerda, -uno de ellos, el número 3, para cuerda con piano-, a los que hoy debemos añadir, el Cuarteto nº 6 para violín-piano-violoncello (1955), y el trío para flauta-violoncello y piano (1945); ambos totalmente inéditos, descubiertos, reconstruidos,

revisados, transcritos y estudiados en todos estos años de investigación y recopilados en la Tesis Doctoral "José Moreno Gans en la música española (1897-1976)".

Interesante resulta recordar la trayectoria profesional de José Moreno Gans para certificar su importancia, ya que se trata de un compositor hoy en día desconocido, olvidado e incluso podríamos pensar que ignorado tanto por parte de intérpretes, y estudiosos, como por la propia administración, que no se ha preocupado de retomar, recopilar o editar su obras; mientras que en su época, una época reciente, esto es, tres cuartas partes del Siglo XX, gozó de gran prestigio y admiración en todos los ámbitos compositivos; sus obras se estrenaban e interpretaban en los auditorios más importantes y por los más relevantes intérpretes tanto nacionales como europeos, a la par que obtenía los más prestigiosos galardones en el ámbito nacional dentro de la disciplina compositiva.

Recordemos brevemente las fechas que constituyen los cimientos básicos de su densa y espléndida trayectoria profesional:

- 1928 Premio fin de carrera de composición en el Conservatorio de Música de Madrid. Este mismo año consigue el Premio Nacional de Música con la obra sinfónica "Pin-celadas Goyescas".
- 1930 Aprueba las oposiciones para Directores de Bandas Militares. Oposiciones para la banda militar de Palencia.
- 1933 Becado por la "Academia de Bellas Artes de San Fernando"; concediéndole la primera beca de la fundación "Conde de Cartagena" en composición. Gracias a la ésta beca, pudo ampliar estudios durante los años 1933 a 1935, en las principales capitales europeas de la música -París, Venecia, Milán, Roma, Berlín-, y asimilar los preceptos estéticos y creativos de los compositores e intérpretes más destacados de la época, tales como Hindemith, Strawinsky o Pau Casals, entre otros.
- 1935 Ingresa a trabajar en Unión Radio como encargado del "control artístico"; dato relevante ya que será el único empleo que desempeñará de manera estable y constante a lo largo de toda su vida, exceptuando un corto periodo de tiempo en el que lo compaginará con la docencia, como profesor interino de música del Instituto "Ramiro de Maetzu" de Madrid.
- 1938 Es nombrado Secretario del Conservatorio de Música de Valencia por el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad.
- 1940 Primer Premio en el concurso de "Revista Radio Nacional", con la obra Gavota en si menor para piano. Ésta fue estrenada el año 1941 por Gonzalo Soriano.
- 1942 Tercer Premio "Frente de Juventudes Franquistas", con la composición "Arco Iris", perteneciente al grupo de "Cinco Canciones españolas", inspiradas en textos de Lope de Vega.
- 1943 Premio Nacional de Música con la "Sonata en fa # menor" para violín y piano. Estrenada en Radio Rhias (Berlín) por la violinista Josefina Salvador en el año 1946.
- 1944 Nombrado hijo predilecto de Algemesí, forma parte de gran número de tribunales, en los conservatorios de Valencia y Madrid, certámenes de Bandas de Valencia, premios de composición, miembro para la concesión de becas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otros.
- 1953 Accésit del Premio Nacional de Música con "Sinfonía para orquesta de cámara", obra compuesta durante su estancia en París. Este año se alzó con el premio Cristóbal Hafliter con su concierto para piano.
- 1956 Mención Honorífica en el Concurso Internacional de Música "Oscar Esplá", con el Concierto para piano y orquesta.
- 1958 Mención Honorífica en el Concurso Internacional de Música "Oscar Esplá" de Alicante con el Concierto para cello y orquesta. Dedicado a Pablo Casals, recibió las más calurosa críticas por parte de éste.
- 1963 Se jubila de sus tareas en Unión Radio Madrid, tras más de veinte años dedicados al mundo radiofónico. Recibe una Pensión de la "Fundación Juan March", para componer la obra "Tríptico Sinfónico Navideño". Esta obra puede llevar a los lectores a un error, ya que se interpretaría poco después en Cuenca bajo el lema "Tríptico Sinfónico sobre temas gregorianos".
- 1971 La "Comisaría de la música", le encarga la composición un cuarteto de para la III Semana del Corpus de Lugo. -Del 15 de Diciembre al 15 de Marzo-. El cuarteto nº 2 para 2 violines, viola y violoncello fue estrenado el 31 de Mayo en Lugo por la agrupación SEK.
- 1976 Fallece en Muxia (La Coruña).
- Mención especial merece dentro de la dilatada trayectoria profesional de Moreno Gans su esposa: Silvia Ras; una eminente grafóloga, fundadora de la

Sociedad Nacional de Grafología, y sobrina de Matilde Ras, pionera de la grafología en España, (*importa* la grafología de Francia en el año 1928). Silvia influye de manera muy positiva en su carrera profesional. Siempre le apoyó para que hiciera lo que realmente le gustaba que no era otra cosa que componer, pero animándole, además, a que no hiciera caso la fama, modas y menos aún a remuneraciones económicas, es decir, que no compusiera lo que a la gente le gustara sino que atendiera siempre a su idea. Silvia siempre le alentó para que compusiera lo que ella denominaba como "*música culta*". En cierta ocasión –recuerda en una de nuestras entrevistas–, le propusieron la composición de una zarzuela, propuesta que no aceptó por acuerdo familiar. Posiblemente de haberse dedicado un poco más a este género no habría sufrido los problemas económicos que fueron una constante durante toda su vida y amén, hoy en día sería mucho más popular.

En el apartado estilístico se observan influencias bifrontes tanto de los estudios realizados en el extranjero –Beca de la Fundación Conde de Cartagena–, como de Conrado del Campo, único profesor y mentor en el Conservatorio de Madrid en las especialidades de Armonía y Composición.

Con respecto a este segundo subgrupo de influencias encontramos una cierta herencia estilística en cuanto al tratamiento de los recursos propiamente compositivos tanto de Debussy; Faure; Ravel, entre otros, particularmente en:

#### ✓ Empleo de la Técnica impresionista:

Es habitual en sus creaciones el empleo de poliacordes; largas pedales, 6as y 9as añadidas a los acordes a distancia de 2ª; interesantes trémolos y un puntillismo estudiado y bien trazado; todo ello enmarcado dentro de una concepción, una ambición creativa en la que el sustento armónico es una concepción musical basada en la música armónica y vertical.

#### ✓ Empleo de modos:

Con la única ambición aparente de realizar una ampliación tonal en su espectro compositivo; hecho que dota a su música de un conglomerado de ideas unificadoras de las distintas concepciones estético-compositivas, a modo de retrospectiva personal.

#### ✓ Estructura cíclica:

Utilizada gran parte de sus obras, lo que sugiere al oyente una mayor homogeneidad de las mismas. Un buen ejemplo del empleo de la estructura cíclica aparece en el Cuarteto en Re Mayor y en el Cuarteto nº 2.

- ✓ En cuanto al movimiento del *tempo* y al tratamiento del material folclórico son concebidos tras un prisma muy personal. Como se puede apreciar si se analiza detenidamente el estudio realizado de las obras del compositor.

En cuanto al tratamiento de la tonalidad, al ideal estético-tonal, o más concretamente aún, en referencia al ideario compositivo-estético-tonal del compositor algemesinense, podemos trazar una trilogía imaginaria que uniría a Milhaud, Schönberg y Moreno GANS.

El primero, Milhaud, perteneciente al "*Grupo de los seis*", es el padre de la politonalidad; Schönberg, se autoconsideraba un compositor monotonal, pantonal, y Moreno Gans, tal y como dice en la génesis de su Cuarteto nº 2; no pretende ser un compositor ni tonal ni atonal sino más bien pantonal, y cita textualmente "*tal y como dice Rudolph Reti*". En el libro al que hace alusión el maestro, el autor, nos refleja de manera clara y concisa la aspiración estético tonal de Gans. Reti define la supuesta "*pantonalidad*" como una Multitonalidad, es decir:

- ✓ En una línea musical en la que la superficie es aparentemente atonal pero auditivamente, se crea una atmósfera, unas relaciones ocultas que dan a entender al oyente e intérprete que no se encuentra ante una atonalidad pero tampoco ante una tonalidad, es más bien una pantonalidad. Basada en las tónicas móviles, –concepto que podríamos situar cercano a la estética compositiva de Schönberg– y la armonía fluctuante –aspecto y estética creativa desarrollada por los impresionistas–.

Con respecto a Schönberg: (Cuarteto nº 4 Op. 37), más que un acercamiento a su "*pensamiento estético*", encontramos –tal y como refleja Gans en su manuscrito "*reflexión de la música contemporánea*"– un sentimiento de admiración; ya que según Gans, Schönberg fue capaz de unificar el complicado terreno compositivo alemán de finales del XIX y

principios del XX bajo una nueva concepción compositiva: el dodecafonismo. Basado en cuatro preceptos básicos: Sustituir el peso de la armonía por la fuerza de la melodía; No se huye de la atonalidad, sino que se compone, sobre series de doce sonidos, doce tónicas iguales dadas por el autor, entre las que no existe ningún sentimiento de subordinación y que son tratadas mediante los procedimientos compositivos de Retrogradación, Inversión y Retrogradación Invertida. Nos encontramos pues, ante lo que Schönberg designa como una gran monotonía, dentro de la cual el compositor viaja a las distintas regiones, islas o continentes, con total libertad creativa.

Cuatro pilares básicos conforman el estilo compositivo y la estética creativa del compositor:

- ✓ Clásico en cuanto a la estructura formal de sus obras: Utiliza la forma Sonata, forma Rondó sonata, y ternaria, entre otras.

- ✓ Claridad en el tratamiento sonoro de los instrumentos. Conoce perfectamente los recursos técnicos y expresivos de los instrumentos para los que compone. En el caso de los instrumentos de cuerda frotada conoce a la perfección los golpes de arco, digitaciones, armónicos naturales y artificiales, pizz. en ambas manos, o, recursos expresivos como el empleo de la sordina, cómo sustentar una frase melódica circulando por todos los instrumentos de la familia o cómo crear un clímax en el momento deseado atendiendo a los recursos y registros de cada uno.

Al parecer Gans tenía una gran facilidad para asimilar y aprehender la técnica instrumental. Ya en su etapa de educando en la banda de Algeses estudió el clarinete; posteriormente, al alistarse como voluntario en el Regimiento de Covadonga y por necesidades de la agrupación, tocaba el saxofón; todo ello sin olvidar que tocaba el fagot –tal y como consta en documentación del maestro– por las noches en los teatros de Madrid; si a ello añadimos que estudió las especialidades de violín y piano en el Conservatorio de la capital de España y que paralelamente a toda ésta actividad instrumental, heredó la maestría de Conrado del Campo en armonía, composición y en el tratamiento personal de la música camerística,<sup>1</sup> podemos hacernos una idea de la enorme maestría con la que contaba Gans a la hora de plasmar sobre

los pentagramas sus intenciones musicales y expresivas. Únicamente falta por documentar quien, cuándo y cómo le adentró en la exquisita técnica violoncellista para ser capaz de componer un concierto de la categoría creativa del concierto para violoncello y orquesta, dedicado al concertista Pau Casals, quien en sendas cartas dirigidas al maestro Gans, alaba su conocimiento y el tratamiento sonoro del cello además de afirmar que se trata, posiblemente, del mejor concierto de violoncello escrito por un compositor español.

- ✓ Romántico: Una vena romántica recorre toda su obra, herencia de C. Campo, gran postromántico, admirador de Wagner y R. Strauss. Gans siempre defenderá que para él “*la música debe expresar los sentimientos*”.

- ✓ El nacionalismo es una corriente importante dentro de los compositores ya desde finales del siglo XIX tanto en España, con la “Generación del 98”, como en el resto de Europa. Pese a las influencias estilísticas que encontramos en su obra de los compositores conocidos durante etapa de estudios en el extranjero, su nacionalismo o folclorismo está enmarcado completamente dentro del colorido levantino español; de hecho, recuerda en ciertos momentos, en esencia a Turina u Oscar Esplá.

Basta con analizar las reflexiones de Gans, en especial su manuscrito sobre el *Folklore*, para constatar la enorme importancia que tiene para él. Defenderá, por ejemplo, que es obligación del compositor el entresacar el folclore de cada ámbito para contribuir de ésta manera al desarrollo cultural de su pueblo, pero además de su provincia y nación. Podemos certificar, por todo ello, que en la música gansiana nos encontramos, ante un claro ejemplo del folclorismo tratado ansias de grandiosidad, con sana y pura ambición nacional.

Varias serán las causas de que sus obras no tengan la difusión que merecen. Pienso que ello es debido a varias razones fundamentales:

---

<sup>1</sup> Del Campo es uno de los violinistas más importantes dentro de la música española, fundador del Cuarteto Francés y el Quinteto Madrid.

La Guerra Civil impactó en un momento de plena expansión profesional. Como hemos mencionado anteriormente después de la concesión de la Beca, con un Premio Nacional reciente, y recién llegado del extranjero, ingresa a trabajar en Unión Radio, actividad que le hubiera sido de mucha ayuda ya que le dotaba de un sustento económico para poder realmente lanzarse a la composición; pero la llegada de la Guerra truncó todas sus expectativas, ya que con la guerra sobrevino la escasez de inversiones en cultura, la paralización de los conciertos y ni más ni menos que el aislamiento cultural y social de España, tanto durante la época de la guerra como en la posguerra. Esta etapa de la vida social española truncó en gran manera su desarrollo profesional.

Las nuevas tendencias no fueron realmente atractivas para él, aunque como hemos visto las estudió, asimiló y las cultivó en sus composiciones, pero siempre bajo su concepción romántica de la música.

El romanticismo imperante en toda su obra no estaba de moda por aquellos años ya en España, de ahí que fuera calificado por sus coetáneos como un compositor anclado en el pasado. A estos puntos unimos su carácter serio, introvertido, incapaz de romper una lanza en favor de su música, e incapaz de hacerse escuchar en el ámbito social; es mucho más fácil comprender él porque de su escasa repercusión en la vida musical española, sobre todo después de su muerte.

Después del minucioso estudio realizado a lo largo de mi trabajo de investigación, encauzado de manera especial en el análisis de obras hasta ahora inéditas del compositor, sobre todo en el registro camerístico y de música religiosa, pienso que nos encontramos en condiciones de afirmar que la importancia del algemesinense José Ramón Moreno Gans dentro del panorama musical valenciano y español del siglo XX, es innegable, ya que como he certificado y avalado, cuenta con casi un centenar de composiciones abarcando todos los géneros musicales, desde obras menores tales como arreglos y orquestaciones hasta cerca de catorce creaciones sinfónicas; un concierto para piano y orquesta y otro para violoncello y orquesta; cuatro poemas sinfónicos; dos composiciones para banda y como no podían faltar en el catálogo de un compositor consumado, una misa; varios motetes; una zarzuela, y cerca de cincuenta obras camerísticas en las que

demuestra su maestría tanto en las sonatas para piano y violín y piano, como en sus cinco cuartetos conocidos hasta este momento y el "*Cuarteto nº6 en Re Mayor*", además del "*Trío para piano, flauta y violoncello*", -descubiertos en esta investigación-, por lo que estamos hablando del compositor español que, *pace* Conrado del Campo, con más obras ha contribuido al panorama camerístico español.

En la Tesis Doctoral defendida hace escasamente unos meses aportó una serie de obras inéditas del compositor, obras todas ellas desconocidas e inexistentes, -según todas las fuentes documentales-, que he reconstruido, revisado, transcrito y estudiado a lo largo del trabajo con la intención de demostrar la gran altura compositiva de Moreno Gans.

TRÍO PARA PIANO, FLAUTA Y VIOLONCELLO _____	1945
UNA ZARZUELA _____	1947
DOS MOTETES _____	1948
MISA EN RE MAYOR, en honor a San Vicente Ferrer. _____	1954
CUARTETO EN RE MAYOR _____	21/3/1955

Quiero, antes de concluir mi intervención, recordar brevemente como nació el estudio que en parte hoy he intentado resumir de manera clara y amena:

Todo empezó a raíz de los estudios del Master en Estética y Creatividad Musical, como trabajo de investigación del mismo.

La elección del estudio vino dada casi de manera arbitraria, al observar, que José Moreno Gans, era tratado en todos los libros de historia de la música, de manera muy superficial, pese a que se decía que había conseguido un Premio Nacional, que en realidad fueron dos y un *Accésit*.

Después de algún tiempo y gracias a la fortuna, pude encontrar y descubrir que su viuda aún vivía, me estoy refiriendo a la queridísima Silvia Ras; ella se convirtió en el alma del estudio, ya que, esta viejecita, fallecida hace ahora tres años, me abrió las puertas de su casa, pero también las de sus recuerdos y sus vivencias, pasando largas veladas de charla en su vieja vivienda de la calle Ortega y Gasset de Madrid. Fue a partir de este momento, cuando me encontré con la obligación moral, de reivindicar la importancia de J.M.G, debido a la gran cantidad y

calidad de sus composiciones y a las enormes esperanzas depositadas en mí por parte de Silvia Ras.

Quiero agradecer a los Doctores Román de la Calle y Salvador Seguí por haberme invitado a participar en este ciclo de conferencias, en estas jornadas musicales: "Los viernes musicales de Filosofía", organizadas por el Instituto de Creatividad e Innovaciones educativas, Master en Estética y Creatividad

Musical y el Decanato de la Facultad de Filosofía; ya que de esta manera puedo llevar a cabo una de las premisas más importante que me marqué ya desde el inicio de mis investigaciones, premisa que no es otra que la de acercar su música a los jóvenes estudiantes y al público en general, mediante la edición y grabación de sus obras más destacadas; con el objetivo de que su espíritu permanezca vivo entre todos nosotros.

# JAVIER GOERLICH LLEÓ Y LA REFORMA DEL EDIFICIO HISTÓRICO DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

DAVID SÁNCHEZ MUÑOZ

*Universitat de València*

## RESUMEN

Tras una breve introducción sobre la obra arquitectónica y urbanística del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1886-1972), analizamos las diferentes reformas que realizó para el edificio histórico de la Universitat de València, cuyas obras se extendieron en el tiempo durante más de tres décadas. La intervención llevada a término por el arquitecto, mostraba al edificio, por primera vez en su historia, exento. Además, la construcción, en el segundo piso del claustro, de la columnata jónica, la monumental escalera principal, destruida durante la última reforma del edificio, o las diferentes obras realizadas en la capilla universitaria.

## ABSTRACT

After a short introduction about the architectonic and urban work by Javier Goerlich Lleó (1886-1972), we will analyze the different reforms that he did in the historic building of the University of Valencia, whose works were spread in time more than three decades. The intervention made by the architect, showed the edifice for first time in its history, exempt. So, the construction, in the second floor of the cloister's colonnade, the monumental main stairs, destroyed during the last reform of the building, or the different works made in the university chapel.

Javier Goerlich Lleó (1886-1972)<sup>1</sup>, hijo de Francisco Javier Goerlich y Asunción Lleó Sancho, realizó sus estudios universitarios en Valencia y Barcelona, donde se licenció en 1914.

A partir de 1924, ocupará el cargo de arquitecto municipal y desde 1927 será Académico de la Real de San Carlos, de la que llegará a ser presidente en 1961. En 1931, es nombrado Arquitecto Mayor del Ayuntamiento de Valencia, momento en el que realiza la ordenación de la Plaza de Emilio Castelar y Bajada de San Francisco, actual Plaza del Ayuntamiento (1926-1931). A partir de este momento, se llevará a cabo la construcción del macizo central y el Mercado de Flores. La nueva estructura, de trazado triangular, quedaba sobreelevada unos tres metros y medio por encima del nivel de la plaza, y el mercado, en este sentido, aparecía como un elemento aparentemente subterráneo, al que se accedía mediante escaleras fronterizas a las calles de las Barcas y Sangre. El Mercado de Flores, tenía una estructura circular, con un patio descubierto rodeado por

dieciséis columnas, una fuente central de mármol y una corona circular, que formaba un pequeño jardín. La parte cubierta, podía albergar treinta y seis puestos de venta. En el exterior, el macizo se caracterizaba por poseer tres fuentes en los vértices, en representación de las tres provincias valencianas. Además, un pequeño estanque y cuatro pequeñas zonas ajardinadas, de trazado curvilíneo y limitadas por bordillos, junto a bancos moldurados, que

<sup>1</sup> Sobre el autor véase:

BENITO GOERLICH, Daniel (1992), *La arquitectura del eclectismo en Valencia*, 2ª ed., Valencia, Ajuntament de València, p. 351-355.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián (1981), "La arquitectura de Javier Goerlich Lleó (1886-1972)", *Q.*, n.º 46, junio 1981, p. 16-29.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián; VICENTE-ALMAZÁN, José Luis (1982), *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto (1886-1913-1972)*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia.

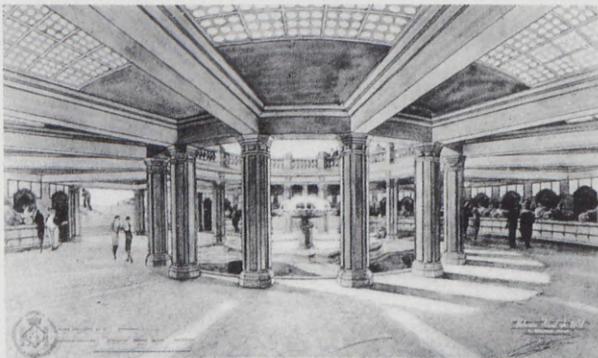
SERRA DESFILIS, Amadeo (1996), *Eclecticism tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*, Valencia, Ajuntament de València, p. 225-230.



JAVIER GOERLICH, 1931. Urbanización de la Plaza de Emilio Castelar, actual Plaza del Ayuntamiento.



Vista de la Plaza del Ayuntamiento de Valencia, según la reforma de Javier Goerlich.



JAVIER GOERLICH, 1931. Mercado de Flores, perspectiva.

se situaban de forma simétrica en el macizo. El conjunto, al que se accedía por grandes escalinatas, era recorrido por una balaustrada entre pilastras; también destacaban grandes candelabros con globos de cristal, situados sobre pilonos, que se encargaban de iluminar la plaza<sup>2</sup>.

Las diferentes reformas urbanas trazadas en el plan Goerlich (1928) partían de las propuestas de Aymamí (1911) de apertura de la Avenida del Oeste (1928- 1940), desde la Plaza de San Agustín hasta el Puente de San José, y la ampliación de la Plaza de la Reina, con tres anteproyectos (1930, 1931 y 1940). También, la prolongación de la calle de la Paz hasta el Mercado Central, la transformación de los Jardines de la Glorieta y el *Crescent* junto a las Torres de Serrano. Algunas de estas reformas no se completaron o no llegaron a realizarse<sup>3</sup>.

Además, se planteó la apertura de la Avenida de Pablo Iglesias, hoy de María Cristina (1929-1930) para comunicar el Mercado Central con la nueva Plaza del Ayuntamiento y la prolongación del Paseo de la Alameda (1932) entre los puentes del Mar y de Aragón, con el trazado de las escalinatas y pilonos del primero.

Se ocupó también de la adaptación de algunos de los más importantes edificios históricos valencianos, siendo arquitecto de la Universidad de Valencia entre 1931 y 1965, y con los sucesivos proyectos de ampliación del edificio de San Pío V de Valencia (1947-1963), para su conversión en Museo de Bellas Artes, al no poder ser realizado en la posguerra su gran proyecto, inspirado en modelos centroeuropeos (austriacos y alemanes principalmente), de edificio

<sup>2</sup> SERRA DESFILIS, *Eclecticismo tardío...*, pp. 5, 142 y 227.

<sup>3</sup> Véase:

TABERNER PASTOR, Francisco (1986), "Producción arquitectónica y desarrollo en Valencia". En: José M. Despiu, Luis L. Silgo, Francisco Taberner (dir.), *Arquitectura en Valencia durante la II República*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 9-14.



JAVIER GOERLICH, 1948. Perspectiva del proyecto de ampliación y adaptación del Museo de Bellas Artes de Valencia.



LUIS ALBERT BALLESTEROS, 1954. Proyecto de Residencia para el Jefe del Estado en los Jardines del Real de Valencia.



JAVIER GOERLICH, 1917. Palacio de Exposiciones, detalle.

de nueva planta para *Palacio de Exposiciones*<sup>4</sup>; dentro del concurso, convocado en septiembre de 1917, por el *Círculo de Bellas Artes de Valencia*, impulsado por Sorolla y Benlliure. Por otra parte, el monumental proyecto de Goerlich para el *Colegio de San Pío V* interfería con el no realizado, del arquitecto provincial Luis Albert Ballesteros, para convertirlo en residencia del *Jefe del Estado en los Jardines del Real de Valencia* (1954)<sup>5</sup>. También, Goerlich realizará, en julio de 1945, el proyecto de restauración de la iglesia de San Agustín y Santa Catalina en Valencia, debido a los numerosos desperfectos que había sufrido en el periodo de guerra, que habrían llegado a plantear su derribo<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> MÁRTINEZ FERRANDO, Daniel (1934), "Javier Goerlich Lleó", *Arquitectura contemporánea en España*, Ediciones de Arquitectura y de Urbanización Edarba, Madrid, pp. 12- 13.

<sup>5</sup> La noticia de este proyecto fue facilitada por el profesor Daniel Benito Goerlich. A.D.V., E. 14.2. Leg. 92. Exp. 2239.

<sup>6</sup> La noticia del proyecto fue facilitada por el profesor Daniel Benito. El plano pertenece al archivo de Emilio Rieta. Véase:

JUSTO, Antonio (1950), "El Dr. Justo, Párroco de San Agustín, nos habla con hechos". En: *Estilos de la ciudad. Valencia Gótica*, Madrid, Lo Rat Penat, pp. 39- 42.



JAVIER GOERLICH, 1945. Sección del plano perteneciente al proyecto de restauración de la iglesia de San Agustín de Valencia. Archivo: Emilio Rieta. Foto: José Manuel Sánchez Muñoz.

que, junto a otras reformas, ya planteadas por Javier Goerlich, se vieron afectadas por el grave incendio del edificio en el año 1932, destruyéndose en él, además, los miradores acristalados situados sobre el pórtico de la parte del reloj. El arquitecto, responsable de las obras de la Universitat hasta 1965, formula, en estos años, un número elevado de proyectos que, si bien tienen origen en los años anteriores a la guerra, no se verán realizados hasta concluir la misma. Así, en noviembre de 1931 se redacta el "Proyecto de elevación de un piso a la Galería Aporticada del Patio de la Universidad"<sup>9</sup>. Ya se plantea en este primer momento la ampliación de los pórticos del claustro con un nuevo piso, de orden jónico y remate de balaustres. Según la memoria:



Claustro del edificio histórico de la Universitat de València. Tras el incendio de 1932, desaparecieron los miradores acristalados, situados en el pórtico de la parte del reloj. Una década más tarde, se levantará la columnata jónica realizada por el arquitecto Javier Goerlich. En las imágenes, observamos también, el pequeño jardín que rodeaba la estatua de Luis Vives y que, lamentablemente, fue eliminado durante la última reforma del edificio. Foto: Àrea de Conservació de Patrimoni Cultural. Universitat de València.

La arquitectura de Javier Goerlich<sup>7</sup>, entre las tendencias racionalistas y regionales, se caracteriza por la utilización de la fachada salmón (elemento curvo de la fachada en esquina), la estructura apiramidada, el templete circular de remate y el carácter monumental, siendo ejemplo de todo ello, el proyecto para la sede central del Banco de Valencia (1935-1942), entre las calles Don Juan de Austria y Pintor Sorolla, realizado en colaboración con los arquitectos Francisco Almenar, Antonio Gómez Davó y Vicente Traver.

### Javier Goerlich y la reforma del edificio histórico de la Universitat de València

En 1931 se redactaba el "Proyecto de habilitación de parte de la Biblioteca General para laboratorios y ampliación de la Biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia"<sup>8</sup> y se construían los nuevos laboratorios de la Facultad de Ciencias

"Por consiguiente, ha de procederse en primer término a interrumpir la balaustrada actual con las bases de la columnata que forma el sostén exterior del nuevo cuerpo, las que, como esta, habrán de ser de piedra del país para tratar de conseguir la mayor unidad del conjunto con lo ya construido.

<sup>7</sup> Javier Goerlich recogía sus planteamientos arquitectónicos y urbanísticos en:

(1949), *Como entendemos y sentimos el Plan de Ordenación Urbana de la zona histórico-artística de nuestra ciudad*, Valencia, Sucesor de Vives Mora.

(1950), *El ensanche de la Plaza de la Reina*, Valencia, Sucesor de Vives Mora.

(1952), "El urbanismo como función social", *III día mundial del urbanismo en Valencia*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia / Cuerpo de Arquitectos Municipales de España.

(1957), "El Urbanismo en la ordenación de nuestras viejas ciudades debe estar al servicio exclusivo del propio interés de la ciudad", *Propiedad y Construcción. Revista técnica-informativa*, n.º 19, julio-agosto-septiembre 1957, pp. 327- 331.

<sup>8</sup> A.U.V., 1166/ 3.

<sup>9</sup> A.U.V., 1168/ 2.

Forma este sostén exterior una ordenación completa del orden jónico, llevada con la sobriedad que caracteriza aún a la que es propia del dórico existente en el piso inferior. Queda con ello explicado que sobre estos basamentos se apoyan las columnas y sobre estas el arquitrabe piso y cornisa consiguientes coronando este conjunto una balaustrada clásica de gran sencillez y en la que trataremos de aprovechar los pilarcillos que actualmente interrumpen la balaustrada de la planta primera. Todo ello construido con piedra sillería de la misma procedencia”.

Pero este segundo piso, de orden jónico e intencionalidad clásica, en consonancia con el resto del edificio, no fue levantado hasta más tarde, entre 1943 y 1944.

En abril de 1933, el “Proyecto de estanterías metálicas con destino a la instalación de la Biblioteca” y las obras para su utilización en las salas de libros raros e incunables<sup>10</sup> que en septiembre de 1936, había dejado, según palabras del arquitecto, “al descubierto la estructura de la cubierta del edificio y habiendo observado que los maderos del entramado inclinado que la forman, ofrecen sus entregas tan en absoluto destruidas que no acierto a explicar estáticamente como ha podido subsistir hasta el presente sin ocasionar un hundimiento...”

Siguieron los proyectos, en agosto de 1933, con las obras de reparación de los pavimentos del zaguán y patio, balaustrada de coronación del claustro, cubierta de la capilla y renovación parcial del entramado de pisos<sup>11</sup>. Según la memoria del proyecto, se trataba de sustituir el pavimento de entrada por la calle de la Nave, así como la construcción de una balaustrada de piedra que coronaría las fachadas posteriores recayentes al claustro, copiando la existente en el primer piso (elemento que ya aparecía recogido en el proyecto anterior). La última de las obras reflejadas en la memoria hacía mención al cambio de la cubierta de la capilla “por estar en tan malas condiciones el entramado correspondiente, que precisa su renovación total”. La propuesta de intervención era la siguiente: “Para ello procederemos en primer lugar al desmonte de la cubierta existente, procurando no alterar la colocación de los cuchillos o formas que, al parecer, están en buenas condiciones y atendiendo únicamente a la supresión de todo el entramado y al material de cubierta que sostiene. Por razones de economía trataremos de

conservar la mayor cantidad posible de los materiales actuales de cubierta pero sin abrigar grandes esperanzas sobre este particular por el estado avanzado de esta parte de la construcción”. Por último, se debía sustituir parcialmente las vigas que formaban el entramado del piso de la parte baja, correspondiendo, en gran parte, a las dependencias de la Biblioteca.

Simultáneamente, a partir de 1935, y hasta 1957, realizará el edificio, de nueva planta y sobrio diseño racionalista, de la Residencia de Estudiantes o Colegio Mayor Luis Vives; situado en el nuevo campus de Blasco Ibáñez, dentro del proyecto de *ciudad universitaria*, en el Paseo de Valencia al Mar, que se pensaba para Valencia a imagen de la realizada en Madrid. En este sentido, y tras la inauguración de la Facultad de Ciencias, y posteriormente la de Medicina, se redactará el “Proyecto de adquisición de terrenos y solares, entre la Residencia de Estudiantes, Campo de Deportes y Camino de Tránsitos” fechado en julio de 1945 por el arquitecto Goerlich<sup>12</sup>. El primer proyecto para la Residencia de estudiantes, con fecha de 18 de noviembre de 1935, no será aprobado. El 15 de mayo de 1941<sup>13</sup>, tras el periodo de guerra, en el que el arquitecto había sido apartado de sus funciones, retomará el proyecto, que será nuevamente rechazado. En los meses de junio y julio<sup>14</sup>,



JAVIER GOERLICH, 1935. Perspectiva de la Residencia de Estudiantes para la ciudad de Valencia.

<sup>10</sup> A.U.V., 1166/ 5.

<sup>11</sup> A.U.V., 1168/ 3.

<sup>12</sup> A.U.V., 1168/ 9.

<sup>13</sup> A.U.V., 1187/ 1. “Proyecto de cimentación y sótano del lado derecho del pabellón principal de la Residencia de Estudiantes para Valencia”.

<sup>14</sup> A.U.V., 1187/ 2. “Proyecto de Residencia de Estudiantes para Valencia”.

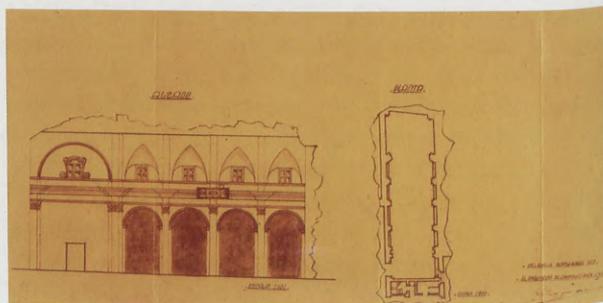
volverá a presentarlo, y será aprobado un año más tarde, en septiembre de 1942. En mayo de 1943, se realizaba el cuarto proyecto parcial y se incluía: una piscina, un campo de juegos, jardines, arbolado y urbanización, añadiéndose con posterioridad la capilla. Una vez más, no fue aprobado. En abril de 1945, se planifica la ampliación del edificio con un nuevo proyecto, donde describe la complicada situación y enumera cronológicamente los diferentes estudios realizados para el edificio hasta ese momento<sup>15</sup>. Por último, en 1953, se redactaba el "Proyecto de división del Colegio Mayor Luis Vives en construcción para instalar también en el mismo el Colegio Mayor (femenino) Alejandro de Salazar"<sup>16</sup>. Según la mentalidad de la época, que aconsejaba la división del espacio para ambos sexos.

En septiembre del año 1936, realizaba un nuevo proyecto para el edificio histórico de la Universidad, en el que planificaba la reconstrucción del antepecho de la galería porticada del claustro, destruido durante la celebración de la Exposición Regional de Bellas Artes<sup>17</sup>. La colocación de un toldo en la parte descubierta del patio, sujeto al antepecho de coronación, produjo el derrumbamiento de uno de sus lados. La memoria explicaba la intervención que debía realizarse, con carácter de urgencia, contemplando la reconstrucción de la parte dañada. En noviembre del mismo año, el proyecto relativo a obras de reparación indispensables para la conservación del edificio<sup>18</sup>, introduciendo, nuevamente, la reforma de la coronación de los muros del contorno del patio mediante balaustrada y renovación de la cubierta de la capilla. La división por partes de las obras a realizar era: "reconstrucción de la parte del antepecho de la galería aporricada del claustro (...), construcción de las cubiertas que interesa a las salas de libros raros e incunables de la biblioteca (...), reparación y ensanche de la puerta y paso de comunicación del hall del piso principal con la terraza de la galería (...), reparación del falso techo de uno de los ángulos del paraninfo (...), sustitución de los hierros y la canal de recogida de agua del deslunado central (...), reparación del desagüe del W. C. de la rectoral (...), sustitución de la bajante de aguas pluviales emplazada en la fachada recayente a la plaza del Colegio de Corpus Christi, interesando el despacho de la rectoral, por otra de plomo (...), reparación del ventanal de la medianera que interesa el Salón de Actos y del patio anejo para corregir las humedades (...), y obras necesarias para hacer

desaparecer las humedades en piso y paredes de la antigua capilla y adaptar su destino a la ampliación del almacén de libros de la biblioteca completando su saneamiento ampliando la ventilación". El proyecto era notificado al rector de la Universitat (mediante copia del mismo y presupuesto<sup>19</sup>), informando a la vez de su tramitación a través de Ministerio (envío de original y copia).

En septiembre de 1937: "Sustitución de los canales de irrigación en el solar del Campo de Deportes y reparaciones complementarias en el claustro del patio central, escalera principal y antigua capilla del edificio actual de las Facultades de Ciencias, Filosofía y Letras"<sup>20</sup>, en aquel momento, en la sede histórica de la Universidad. El proyecto no sólo planteaba una serie de reformas complementarias o secundarias. La capilla, que desde antiguo había sido utilizada tanto en actos litúrgicos como académicos, dejaba de tener un uso religioso y se transformaba en auditorio: se desmontaría el altar y púlpito y se llevaría a cabo la construcción de muretes y acristalados. Posiblemente, el arquitecto Goerlich, planteó la reforma como salvación de este espacio en el periodo de guerra, cuando Valencia pasó a convertirse en gobierno de la Segunda República:

"En este local, se están realizando obras, para hacer desaparecer las humedades que se manifiestan



JAVIER GOERLICH, 1937. Proyecto en el que la capilla universitaria pasaba a convertirse en auditorio.

<sup>15</sup> A.U.V., 1187/ 3. "Obras de ampliación y complemento de la Residencia de Estudiantes, hoy Colegio Mayor Luis Vives, en Valencia".

A.U.V., 1187/ 3

<sup>16</sup> A.U.V., 1187/ 5

<sup>17</sup> A.U.V., 1168/ 4.

<sup>18</sup> A.U.V., 1168/ 5.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> A.U.V., 1166/ 4.

en paredes y piso, por la acción capilar; pero estimando la necesidad y conveniencia de destinar este local a un buen auditorio, precisa desmontar y trasladar el actual altar y púlpito, a la par que modificar su aspecto general, transformando su carácter a fin de convertirse en sala civil. A este fin, se proyecta la ejecución de pequeñas obras complementarias de muretes y acristalados que se detallan en el presupuesto".

Entre 1928 y 1935, un proceso similar, había transformado la iglesia de Santa Rosa de Lima, del Antiguo Colegio de Educandas del arzobispo Andrés Mayoral, en el Ayuntamiento de la ciudad de Valencia, en Museo Histórico Municipal.

En febrero de 1940, se formula un nuevo proyecto de obras de reforma en bajantes, cubierta y capilla<sup>21</sup>. Se planteará: la sustitución de las bajantes de alfarería por otras de plancha de plomo, reposición de algunas vigas de cubierta dañadas a causa de la humedad y restauración de la capilla tras el periodo de guerra. La descripción que se efectúa de este recinto es altamente clarificadora sobre el estado de ruina en que se encontraba en este momento: "Del zócalo no queda rastro; el basamento de una escultura (la imagen de San Bruno) ha desaparecido también; la instalación eléctrica y la artística lámpara central están destrozadas; la pintura y aún, en parte, los revoques presentan lamentable estado". En cuanto a la intervención:

"(...) se propone un zócalo de mármol de color de 98 cm. de altura a lo largo de todo el perímetro del local y siguiendo el movimiento de las bases de las pilastras sobre que descansan los arcos. El pedestal de la escultura, será, como ésta, de piedra de Novelda, a labra moldurada y relieves pulimentados. La pintura ha de ser completa: Los fondos, de tonos apropiados y uniformes, al temple (debemos anotar que previamente se desprendía la pintura antigua, se realizaban las reparaciones en el enlucido y se preparaban los paramentos para la nueva pintura); los relieves, que son profusos en escudos y aplicaciones, al barniz, realizándolos con sombreados y fajas que las destaquen convenientemente (señalamos aquí que las puertas de la capilla y sacristía, así como la barandilla del coro eran pintadas imitando madera acerada) y se restaurará la pintura del altar mayor. Por último, se incluye en presupuesto la reparación de la gran lámpara central (de cristal),

la instalación eléctrica completa y el acristalamiento de todas las ventanas, hoy carentes de él".

Las obras realizadas bajo la dirección del arquitecto Goerlich en la Capilla de la Universitat muestran la intensa labor de reconstrucción: con fecha de 1934, una década anterior a lo que hasta ahora se pensaba, son las pinturas de los Santos Evangelistas, situadas en las pechinas de la cúpula, realizadas por José Bellver Delmás<sup>22</sup>. La barandilla de hierro fue realizada por Antonio Martín en 1943. De ese mismo año, se conserva la factura para vigas armadas de la cubierta realizadas por el taller Hijo de Miguel Mateo, la preparación de parte del zócalo y rinconadas del altar mayor por parte del albañil estucador Francisco Capafons en 1944<sup>23</sup>, realizando además el picado del estuco viejo y la preparación y nuevo estucado, realizado a brillo, en techos, muros y molduras, preparando, con un reboque especial, las superficies de los muros laterales y frontal del altar mayor, para poder recibir las pinturas realizadas al fresco. La aportación, en ese mismo año, de la obra del escultor Vicente Benedito con una imagen de San Isidoro de Sevilla (realizada en piedra Novelda) y el *relabrado* de la imagen de San Bruno (obra maestra de Ignacio Vergara) y la recomposición de la corona, para la misma imagen, añadiendo cinco estrellas que faltaban y labrando un nuevo basamento<sup>24</sup>. El pintor Bellver Delmás realizará en 1944 las pinturas murales del presbiterio y la restauración y limpieza de las pinturas al óleo que se encontraban en la capilla. Según aparece en la factura<sup>25</sup>, se habían realizado "las pinturas murales de los Santos Universitarios que figuran en el frente del altar mayor y los paneles laterales representativos del juramento de los Universitarios en defensa del Dogma de la Inmaculada Concepción, y el representativo del Ángel Custodio de la Universidad, protegiendo a sus más ilustres alumnos, así como el friso decorativo que circunda el presbiterio". Asimismo, se realizó la "restauración y limpieza de los cinco cuadros al óleo debidos, al pincel de Vergara, Espinosa y López". Las pinturas realizadas por José Bellver, habían sufrido cierto deterioro, debiéndose realizar los

<sup>21</sup> A.U.V., 1168/ 6.

<sup>22</sup> Factura de las pinturas en A.U.V., 1171/ 1.

<sup>23</sup> A.U.V., 1171/ 1.

<sup>24</sup> A.U.V., 1171/ 1.

<sup>25</sup> A.U.V., 1171/ 1.

procesos de consolidación y conservación en un soporte adecuado, que permitiera su preservación. Por este motivo, fueron separadas del muro, mediante la técnica del stacco, durante la restauración de la capilla en 1987. Los trabajos de extracción fueron realizados por Magdalena Monraval y Laurence Krougly<sup>26</sup>.

En el mismo año, el ceramista José Gimeno realiza, en estilo barroco, los paneles cerámicos del zócalo<sup>27</sup>, en sustitución de los de mármol, que habían sido inicialmente propuestos por el arquitecto Goerlich; y se llevan a cabo trabajos de carpintería, obra de Vicente Bernia y Francisco Tramoyeres, con dos hornacinas, en estilo barroco, compuestas de nicho, remate, frontal y repisa; también dos sobrepuertas laterales, el rosetón para la bóveda con el escudo de la ciudad y diferentes retoques<sup>28</sup>.

Otros proyectos se sumaron en años posteriores. En 1942, con la reparación de las cubiertas del cuerpo de edificios recayente a la calle de las Comedias por deterioro de las mismas<sup>29</sup>. En 1945, la construcción de una sillería coral para la Capilla, obra de Vicente Llopis Martí (ebanistería) y Bautista Martínez (carpintería)<sup>30</sup>.

Además, el arquitecto realizará entre 1947 y 1950 diferentes proyectos de ampliación y adaptación del edificio de San Pío V de Valencia como Museo Provincial de Bellas Artes<sup>31</sup>; con un pabellón destinado a Museo de Cerámica (septiembre de 1947), contemplando la reconstrucción de la iglesia, derribada en 1925 y con la restitución de la cúpula como elemento más significativo. También, la construcción del denominado pabellón Gótico y la habilitación, a partir del patio central, de las salas de Arqueología, Espinosa, Pinazo, Sorolla, Monleón, Benlliure, Domingo, Muñoz Degrain y las de grabado, cobres y xilografía, según proyecto de diciembre de 1948. En agosto de 1950, se realiza un último proyecto, con la construcción de la denominada Sala Ibérica. Sin embargo, la monumental reforma planteada por Javier Goerlich no llegó a realizarse, aunque algunas de las salas se habilitaron finalmente en la década de los sesenta. En la actualidad, estas obras han desaparecido o se encuentran en estado ruinoso.

La intensa labor constructiva de estos años afectó también a otras zonas del edificio universitario. Entre 1948 y 1949 quedaron satisfechos los gastos

de la balaustrada de coronación del claustro, se desmontó la torre del observatorio y se construyó el tejado de cuchillos armados, derribando la escalera y convirtiendo el local en biblioteca de Filosofía y Letras y un aula para esa misma facultad, el derribo de las paredes que dividían las clases de Derecho y Filosofía y Letras, la decoración del vestíbulo (realizada por la Casa Llopis) y otras obras. También, el proyecto de "Ampliación de las instalaciones en la Biblioteca de la Facultad de Derecho"<sup>32</sup>. Del mismo año, 1949: traslado del reloj desde la torre vieja a la torre nueva por Francisco Estévez, la construcción de puertas, en hierro forjado, para la escalera nueva (parte de calle Comedias) de comunicación entre los claustros bajo y alto, trabajos de talla y decoración en escayola en el sobretecho de la escalera principal (de subida a la biblioteca general) formadas por "molduras- frisos guarneciendo el mismo y formando casetones con superficies curvas de diferentes diámetros", obra del taller de Ramón Marco Pastor.

En mayo de 1954, se realiza el proyecto que tenía como objeto la decoración de la escalera rectoral<sup>33</sup>; las distintas intervenciones que habían surgido por la incorporación de las Facultades de Derecho y Filosofía y Letras, no sólo por la realización de obras de nueva planta (las realizadas en esquina a la calle

<sup>26</sup> BENITO GOERLICH, Daniel (1990), "El proceso de restauración de la capilla". En: *La Capilla de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València-Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, pp. 50- 52.

<sup>27</sup> Facturas de los paneles cerámicos en A.U.V., 1171/ 1.

<sup>28</sup> A.U.V., 1171/ 1.

<sup>29</sup> A.U.V., 1168/ 7.

<sup>30</sup> A.U.V., 898/ 1.

<sup>31</sup> Los diferentes proyectos han sido consultados en la biblioteca del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí:

En septiembre de 1947: "Proyecto de pabellón con destino a Museo de Cerámica, junto al Provincial de Bellas Artes de Valencia".

En noviembre de 1948: "Proyecto de obras de ampliación y adaptación del edificio de San Pío V para instalación del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia".

Diciembre de 1948, el proyecto de "Museo de Bellas Artes de Valencia (primer proyecto parcial)".

En abril de 1950, un proyecto para la realización de obras urgentes.

En agosto de 1950, el "Proyecto de obras de servicios sanitarios y habilitación de una sala en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia".

<sup>32</sup> A.U.V., 1166/ 2.

<sup>33</sup> A.U.V., 1168/ 8.

Salv y Plaza del Colegio del Patriarca), sino también para la adecuación de obras ya existentes, como es el caso de la escalera rectoral. A tal fin se formula un proyecto que se encuentra en "relación con la subvención acordada por el Ministerio de Educación Nacional para obras en Valencia dependientes del mismo". La obra a realizar, según la memoria descriptiva, comprendía: la sustitución de peldaños y rellanos por otros realizados en mármol Ulldecona, mismo material utilizado en el rodapié que recorre todo el perímetro de la caja de escalera, balaustre de arranque rematado con candelabro de bronce, barandilla del mismo material y madera rica (similar a la de la escalera principal), ventanales de madera de mobila, estucándose los paramentos verticales de la caja de escalera, formando paneles mediante bordones moldurados, de quince centímetros, en escayola y escocia, de treinta y cinco centímetros, en la parte superior de dichos paramentos, sobre un friso, de cuarenta centímetros. Se colocará, según describe el proyecto, un artesonado en el techo con fondos moldurados en bajorrelieve y toda la decoración en talla que se realizará mediante patinado, esmaltado y dorados, pintándose los elementos de carpintería al baño de nogal y barniz. Para dicha obra, concurren a concurso: José María Martínez Palanca, Miguel Pastor Sebastián y Vicente Martínez Martínez, a quien finalmente se adjudica<sup>34</sup>.

En abril de 1954, el "Proyecto de construcción de la fachada de la Capilla a plaza del Colegio del Patriarca, traslado de la sacristía y limpieza general de todas las fachadas"<sup>35</sup>, debido al derribo de los edificios lindantes a la Capilla se debía unir la nueva fachada con las restantes, unificándolas en estilo, también en apariencia, a través de la limpieza de las más antiguas, concluyéndose todo ello en la década de los sesenta. Las obras: sustitución de la cubierta por otra de azotea que ganara altura para la bóveda fingida. La cubrición, forjada a la catalana sobre suelos Mascarell de hormigón vibrado armado (sistema aprobado por la Dirección General de Arquitectura, N.º 5598), previniéndose, si fuera necesario, el uso de otros materiales similares, que no exigieran mayor utilización de hierro. La impermeabilización mediante tela y pavimento de baldosín de cerámico. Los muros serán de ladrillo y mortero de cemento. En relación con la bóveda anteriormente mencionada, será "de medio punto decorada y pintada en consonancia con la ornamentación actual de la Capilla. La parte de ésta correspondiente al pres-

biterio se cubrirá con una cúpula vidriada sobre armaduras de acero perfilado, cuyo intradós se ornamentará y pintará también en armonía con la decoración existente". En el pliego de condiciones facultativas del proyecto, en el capítulo II (descripción y ejecución de las obras), aparece descrito de la siguiente forma: "La cúpula se cubrirá con teja vidriada sobre correas circulares y cabios quebrados, unas y otros de madera". Asimismo, la estructura de la azotea se formará con viguetas "las cuales apoyarán en vigas rectangulares de hormigón armado. Entre las viguetas se colocarán bovedillas huecas de mortero de cemento".

Por otra parte, la continuación de la fachada recayente a la Plaza de la Universidad, como prolongación de los elementos que ya existían, sirviendo estos de modelo.

Otros elementos que se introducen en el proyecto son el traslado de la Sacristía de la Capilla universitaria y limpieza de las fachadas con "picado y acabado de la cantería, el raspado y rejuntado del ladrillo timbrado y la pintura al barniz de las rejas y carpintería de los huecos". El proyecto dejaba por primera vez exento el histórico edificio de la Universitat. Las obras de la fachada a plaza del Patriarca fueron adjudicadas en 1957 a Vicente Murillo y Zaragoza<sup>36</sup>.

En 1957, y según proyecto del arquitecto Goerlich, Vicente Martínez Martínez se encargaba de los trabajos preliminares para explorar las zonas dañadas por la invasión de termitas que afectó a la Universitat en este periodo.

Con posterioridad, en 1963, se pondrán de manifiesto algunas de las actuaciones incorrectas en la fábrica del edificio. El acta de requerimiento de la Junta de Obras de la Universitat de València con fecha de 13 de noviembre<sup>37</sup>, describía los desperfectos que afectaban a la Capilla, y a su muro lateral derecho, como consecuencia de la construcción defectuosa del mismo. El arquitecto Goerlich, relataba de esta forma lo sucedido:

<sup>34</sup> A.U.V., 898/ 1.

<sup>35</sup> A.U.V., 1168/ 11.

<sup>36</sup> A.U.V., 898/ 1.

<sup>37</sup> A.U.V., 1168.

“Que con motivo de tener que dar fachada a la Plaza del Colegio del Patriarca, al muro lateral derecho de la Capilla de la Universidad se formuló el proyecto de “Construcción de la fachada de la Capilla a la Plaza del Colegio del Patriarca, traslado de la Sacristía y limpieza de todas las fachadas”, que fue adjudicado a Don Vicente Murillo Zaragoza, en 29 de Noviembre de 1957.

Que como el muro de cierre de la Capilla no alcanzaba más altura que la de la cubierta de ésta y la nueva fachada que debía construirse tenía que seguir el nivel del antepecho de coronación del resto de la Universidad, se proyectó la construcción de un muro, en altura, que hiciera alcanzar el nivel de la cornisa y antepecho del resto del edificio.

Ese murete o muro, en lugar de construirse con arreglo a proyecto, se construyó empleando materiales procedentes de derribo de otras fábricas, que al quedar oculto por los enlucidos no pudieron conocerse, dando ocasión a que las lluvias persistentes en épocas posteriores motivaran el que ésta fábrica deficiente recogiera las aguas de lluvia, permitiendo que estas filtrasen, no solamente sobre las terrazas, sino alcanzando el muro antiguo de la Capilla y las bóvedas de la misma”.

Las deficiencias, a causa de la reutilización de los materiales de construcción en el muro lateral derecho, obligaron a la nueva construcción de éste. La restauración en época reciente mostró además una acusada fragilidad en la cubrición de la Capilla.

Finalmente, en 1966, Octavio Vicente Cortina realizó las esculturas que adornan la fuente, situada en

la fachada recayente a la plaza del Patriarca, realizada según proyecto del arquitecto Goerlich. En el centro, una imagen alegórica, la Sabiduría, representada como una matrona sedente esculpida en mármol. A los lados, fundidos en bronce: el rector Vicente Blasco, destacado exponente del pensamiento ilustrado y responsable de la reforma universitaria recogida en su *Plan de Estudios, aprobado por S. M. y mandado observar en la Universidad de Valencia*; el papa Alejandro VI y los Reyes Católicos (Fernando II de Aragón e Isabel de Castilla), en clara alusión a la fundación universitaria.

La intensa reforma, llevada a cabo por el destacado arquitecto Javier Goerlich Lleó, se planteó desde el respeto a la tradición y la necesidad de intervención, rasgo que creía común tanto en la arquitectura como en el urbanismo de la época:

“En el aspecto estético estimo preciso construir y reconstruir en nuestra ciudad vieja, si bien utilizando sus propios materiales, sus formas de revestimiento, su propio color, su propia ordenación de huecos y macizos, sus alturas y su propia forma de asomarse al exterior. No pueden proscribirse los usos y costumbres del siglo en que vivimos, pero hay que utilizarlos con medida, con modestia, y si cabe la frase, con humildad, para que nuestra obra se funda con las demás sin llamar la atención sobre sí misma”<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> GOERLICH LLEÓ, Javier (1949), *Como entendemos y sentimos el Plan de Ordenación Urbana de la zona histórico-artística de nuestra ciudad*, Valencia, Sucesor de Vives Mora, p. 19.

# EL MUNDO FOTOGRÁFICO DE MARÍA ZÁRRAGA. (Y AL FONDO... SENSACIONES ROJAS).

NURIA JIMENO RASPANTI

*Universitat de València*

## RESUMEN

María Zárrega. Una de las autoras más relevantes del joven panorama artístico español. Tras especializarse en Pintura por la Universidad de Valencia, experimenta con varios medios materiales hasta descubrir la Fotografía. Medio con el que consigue dialogar con el espectador al que además sorprende y atrapa gracias al empleo de una técnica innovadora. Los avances tecnológicos y el misterio son protagonistas en sus piezas con las que sin duda no deja indiferente a nadie.

## ABSTRACT

*María Zárrega. One of the most important artist in Spain, nowadays. She studied Art at the University of Valencia. After painting, tries to look for her own sense of expression. It will be found into Photography. Her paintings are full of mystery, ambiguity, confused characters, a dramatic treatment of light and an extraordinary technique based on technological advances.*

**M**aria Zárrega es una de las artistas más relevantes del joven panorama artístico español. Una autora que ha conseguido trascender las fronteras habituales del arte, gracias a una incesante búsqueda de una serie de formas que materialicen su sentido de la imagen. Para ello ha experimentado con varios medios hasta consagrarse con aquel que reconoce como su "medio básico de expresión": la fotografía.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, tras especializarse en pintura, flirtea con la instalación, en búsqueda de una identidad artística propia, hasta toparse con la fórmula que revolucionó el mundo de la imagen desde el siglo XIX. Desde ese momento, la cámara oscura hará las delicias de una artista que, ya en sus inicios, no descartó el recurso a otros medios, tales como fibras textiles, lanas, cerámica, escultura, algodón, plastilina, plásticos. Algunos de ellos, materiales blandos y maleables, que le brindaron la oportunidad de indagar infinitas posibilidades en sus proyectos y propuestas.

En torno a mediados de los años 90 da el salto resolutivo a la fotografía. Mantiene, sin embargo, de su formación pictórica, la escala de las obras. Tema

ése de investigación que en ocasiones ha motivado que se le acuse de buscar más la espectacularidad que propiamente los resultados artísticos. No obstante, nada más alejado de la realidad.

La escala supone en el caso de María Zárrega la intención de establecer plenamente una relación entre el espectador y la escena que está contemplando. Si a ello unimos asimismo la presentación de los personajes a tamaño real, nos encontramos con una obra que se convierte, de hecho, en una proyección de nuestro volumen corporal.

El término que acuña para referirse a sus piezas – "fotografía escultórica" – va ya encaminado en esa misma línea. Nos exige, a nosotros mismos, un cierto grado de implicación que es, en definitiva, involuntario.

El espacio se convertirá en piedra angular de su investigación, dando fruto a numerosos y diversos caminos. Escenario de historias protagonizadas por diferentes modelos, que escoge ella personalmente, en el que quizás aparece también ella misma, aunque lejos, sin duda, de una intención autobiográfica, y que más adelante se nos presentará, totalmente despojado de elementos adyacentes, cobrando máximo protagonismo.

La combinación del formato con que nos presenta sus obras, junto al tratamiento del espacio, nos produce siempre una sensación de magnificencia que nos desborda, que nos reconduce al punto de partida, no sin antes inundarnos de un profundo sentimiento asociado a lo sublime, en la más pura línea del clásico pensador británico Edmund Burke<sup>1</sup>.

“Voyeur es aquél que encuentra placer en la contemplación misma” (M.Z.).

Todo lo anterior nos da determinadas claves, que nos permiten hablar de la labor de esta autora como si se tratara realmente de un “voyeur”. Algo que le es permitido y facilitado por el propio medio empleado: se trata de fotografiar, de captar imágenes incluso sin implicarse. El formato del video, ya en el año 2000, le facilitará además desarrollar sus planteamientos de una manera incluso mucho más profunda y versátil.

Sus obras tienen sin duda ese preciso carácter. Los personajes son captados sin ser conscientes y nos los presenta como si de algo prohibido se tratara. Pero no sólo la escena, también el propio acto de contemplación se convierte en algo furtivo. Todo ello inundado habitualmente por un color rojo, que se torna casi exclusivo en su producción, con el que se consigue inquietar al espectador.

Tras una estancia en Bruselas, gracias a una beca Erasmus y de vuelta a España empieza de nuevo a exponer hacia 1989, iniciando un largo proceso de evolución y emprendiendo, sin duda, una interesante carrera que no dejará indiferente a nadie.

El nombre de María Zárraga (Valencia, 1963) comienza a hacerse un hueco en el mundo del arte cuando recibe el Primer Premio de la V Bienal de Pintura de Mislata. Un interesante espacio que apostaba entonces por los jóvenes talentos del momento y que ayudaría a lanzar a la fama a esta autora. Este galardón, junto a la beca que recibiría en 1994 para residir en la “Casa de Velázquez” de Madrid (1996-1998), marcarían ciertamente su despegue definitivo.

La evolución de la producción de esta autora se va a producir efectivamente a través de dos vías, la fotografía y la informática. En lo que a técnica se refiere, confiesa sentirse “atrapada por la dinámica de los

tiempos”. Será entonces cuando, después de abrir varios caminos y posibilidades materiales, adopta como herramientas de trabajo las ventajas que le ofrecen los nuevos programas informáticos.

Después de la pintura, será para ella, como hemos indicado, el momento de la fotografía. Así, en 1995 presenta la serie “Deslunados”. Personajes suspendidos todos ellos en el vacío. La ingravidez y la ficción. El sentimiento al límite. Incluso, la materialización en imágenes de aquél sentimiento que definieron perfectamente los románticos “la pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, es el asombro y el asombro es aquel estado del



Fotografía nº 1.- “Deslunado 1”. 1995  
Fotografía color sobre forex y bastidor madera. 25 x 84 cm.

<sup>1</sup> Burke, Edmund *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1756).

alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror( Parte II Sección I [...]) Todo lo que es terrible e inmenso (sección II), lo obscuro (Sección III), lo infinito (Sección X). [...] La grandeza de dimensiones es un requisito de sublimidad en los edificios [...]"<sup>2</sup>.

En "Lectora y Amigo" (1999) se hace eco del movimiento decimonónico. Emplea un recurso que fue innovador en su época y ha sido empleado luego en numerosas ocasiones en la historia del arte. Se trata de situar el personaje de espaldas al espectador e inaugura una forma de presentarnos escenas que consiguen nuestra completa integración en aquello que estamos contemplando. Así Friedrich y su "Caminar frente al mar de niebla" (1818) se convierte en un referente contemporáneo, que será homenajeado por nuestro surrealista más internacional al retratar a su hermana, de espaldas, precisamente, asomada a la ventana, recurso con el que consigue invitarnos a la escena, que bloquea nuestra visión pero que, aún así, conseguimos vislumbrar eficazmente.



Fotografía 2.- "Lectora y amigo". 1999  
Fotografía color laminada sobre bastidor de madera. 120 x 180 cm.

El hombre se convierte en estandarte y obstáculo del obstáculo mismo. Lo sublime, como aquella paradoja del placer estético que planteara Aristóteles, que retomara Burke y conceptualizara Kant<sup>3</sup>, se manifiesta también en la obra de nuestra autora. Con María Zárrega incluso lo siniestro, nos consigue atraer, gracias a la técnica narrativa empleada, y al tiempo nos aterra y nos provoca un cierto miedo o más bien, determinada intranquilidad. Pero no sólo por la temática sino también por la técnica empleada.

El rojo se transforma en fuente de sublimidad que nos habla de una violencia soterrada. Quizás se trata de una predilección inconsciente, una estimulación pasional, puramente estética, lejos de las interpretaciones freudianas que siguen llenando la sección de los "best sellers" de las librerías actuales, que nos remiten a la sangre, a la vida y que se encuentran íntimamente ligados con el personaje que transita por la escena. Una predilección hacia los colores cálidos, con una cierta sensualidad implícita, que enlaza con esa intuición que le impulsa a crear y entronca, en última instancia, con su estado anímico de modo que se convierte en una necesidad emocional.

En esta línea encontramos la serie "Pura sensación roja" (1999). Una monocromía nos deja apenas vislumbrar una figura distorsionada. Un desnudo femenino sobre un pedestal se recoge sobre sí misma y queda contrarrestada al fondo con otra figura femenina. Algo más dibujada, en la postura típica de sus personajes, con los que nuestra autora configura las escenografías. Posturas que expresan emociones, cuerpos que se mueven como si de juncos se tratara.



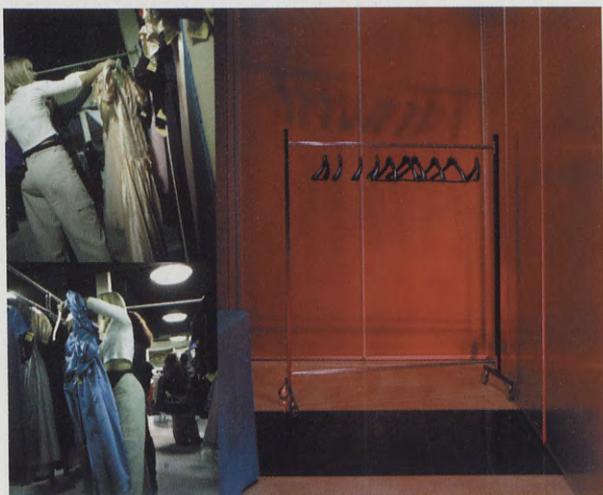
Fotografía 3.- "Simulando la casa". 2001  
Instalación en el espacio de fotografías color duraclear y cristal,  
medidas aproximadas 215 x 840 cm.

Nuestra atención se pierde en la distancia de ese largo pasillo que nos deja una mínima esperanza al final del camino. Una puerta se abre y nos ilumina.

<sup>2</sup> Burke, Edmund. *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Crítica del Juicio* (1790) trad. M. García Morente, Espasa Calpe Madrid 1977.

Se nos presenta esa figura que se convierte en espejo del espectador. Sin embargo, rápidamente se nos revela que ese personaje no es otra cosa que uno de esos cuerpos con los que componía sus obras iniciales. Algo muy interesante, sin duda, porque nos habla de un recurso habitual de la autora. El de reaprovechar sus propios elementos. Así, el traje rojo que se convierte en protagonista de una escena por los efectos lumínicos, por encima incluso del personaje, reaparece colgado en una obra perteneciente a la serie "Workshop" (2001).



Fotografía nº 4.- "Workshop 6". 2001  
Fotografía color adhesivada a metacrilato y bastidor de madera.  
70 x 85 cm.

Según avanzamos en la década de los 90 vemos que la incesante búsqueda de imágenes, captadas por ese objetivo fotográfico, son ahora susceptibles de ser manipuladas gracias al amplio abanico de posibilidades que ofrecen programas como Photoshop. De este modo materializa la intención primitiva, su concepción mental de la obra. Una técnica que ha sido desacreditada por algunos autores argumentando una "escasa artísticidad". Ante este tipo de afirmaciones no podemos decir más que el único cambio que presenciamos aquí es el proceso de elaboración. María Zárrega presenta como temáticas las mismas obsesiones que han perseguido a los grandes autores de la historia del arte. El ser humano, el "tempus fugit", el espacio que nos rodea y cómo nos enfrentamos a él. La pasión, la soledad, la magnificencia de las estructuras (una obsesión que turba al hombre postmoderno) y cómo éstas nos superan.

De vuelta a nuestra autora, el vídeo y tanto el registro como las posibilidades digitales pasan a formar parte de un proceso pictórico, que aporta nuevas interpretaciones y calidades de la imagen como en su momento lo hicieran la perspectiva aérea, el óleo para el artista flamenco o el pastel para el impresionista.

En vez de alejarse del medio natural en el que todos situamos a un pintor, ese taller renacentista o "medieval" (como apunta la propia María Zárrega), al que recurre nuestra memoria cuando pensamos en la labor artística, ha sido pasado por el tamiz de los siglos y también de los avances tecnológicos.

Nos encontramos con los principales "utensilios modernos". Una pantalla de ordenador y todos sus complementos. Sin embargo la labor artística nunca se presentará rodeada de mayor halo mágico como ahora. Pasamos del candil a la luz azulada que desprende la computadora, el pincel se torna en forma de ratón, los *pentimenti* son borrados por el tampón de clonar y la elección de los colores es brindada por la paleta digital. "Lo digital no hace más que acercarnos a lo más tradicional" (M.Z.)

Medieval, renacentista o actual los artistas siguen argumentando como *leit motiv* que les impulsa a crear la intuición. Aquella problemática que plantea Platón de un modo magistral en sus "Diálogos". Es aquí donde se situaba al poeta como aquél que inspirado por las musas legaba al mundo sus maravillosas composiciones, porque ya se sabe que la idea de artista tal y como la concebimos hoy es producto de la era moderna. Será en el Renacimiento cuando se usurpe el papel del poeta clásico para reivindicar la labor de lo que hasta entonces se había considerado un mero artesano. Aún hoy los artistas hablan de la intuición en el mismo sentido y María Zárrega lo menciona en numerosas ocasiones de nuestra conversación. Intuición que le lleva por un camino muy duro, como reconocerá en un fragmento de la misma, "el de ser uno mismo" (M.Z.). Ser tú, ser tú, ser tú... de modo que materializa sus miedos y temores en forma de cuadro fotográfico.

La segunda, siempre paralela, evolución que señalábamos, junto a la técnica, es más bien de carácter temático. Nos encontramos con una primera etapa inundada por esa oscuridad que no resulta ser otra cosa que el interior mismo del ser humano. Aquel

que desgarraba a Goya tal y como transmitiría en sus "Pinturas Negras" y que sitúan las obras de esta fase en un casi expresionismo atemporal, aquel que ha aparecido cada vez que un autor ha tornado su mirada hacia sí mismo.

Será entonces donde nos encontramos con una serie de obras en las que lo monstruoso y lo siniestro, en la más pura línea del homónimo título de Eugenio Trías, se dan cita. Obra, ésta, cuya lectura le marcó especialmente durante esa primera etapa de aprendizaje e incluso primeros años de producción y que en el plano plástico se manifiesta a través de figuras humanas fragmentadas a las que se le añaden prótesis, que no hacen más que intrigar al espectador y confirmar ese lado oscuro que, como a la luna, a todos se nos supone.

Es aquí donde nos habla, además, de lo perturbado. Nos presenta el cuerpo humano como una metáfora de lo fragmentado. Sin embargo, con ello, no hace más que indagar en aquella preocupación del espacio que señalábamos antes. El artificio añadido como un diálogo con el espacio que habitamos. Plásticos, plastilina. Materiales ajenos a nosotros que nos permiten una integración en nuestro entorno.

Es entonces donde se manifiesta la que se convertirá en una de sus mayores obsesiones que caracterizarán el resto de su producción: la ambigüedad. Nos presenta una serie de escenas en las que lo raro combate con lo extraño por salir triunfante. Un modo de trabajar que deja abierta toda interpretación al espectador porque ella simplemente sugiere. Planta la escenografía y se retira. Contempla sin ser vista. Capta y nos lo entrega. Y de nuevo el espacio. Su narración raya en ese delgado límite que separa la realidad de la ficción de modo que queda perfectamente integrado en él.

Siguiendo esta línea encontramos una de esas obras compendio de lo anteriormente expuesto. "Lectora y Amigo", obra que mencionábamos antes en relación a la fuerte carga romántica presente en su obra, nos sirve ahora para hablar de lo violento.

Fue presentada en la última Bienal Martínez Guericabeitia bajo una temática muy clara, "Violencias". La obra de María Zárraga no nos habla de una manera explícita de lo violento pero sí lo sugiere

eficazmente. La tensión que consigue transmitirnos es de algún modo turbadora.

Con una fórmula teatral, rememorando a los autores que reconoce como padres artísticos, William Wegmann por un lado, de quien tomará el concepto de filosofía como secuenciación o un Dwane Michaels por el sentido narrativo de las mismas, presenta al espectador historias que nos suscita un replanteamiento de nuestra propia existencia, nuestros valores y sistema de relaciones. Así "Lectora y Amigo" nos habla de una conjunción de filosofía de ficción con la plástica.

En este caso no puede ser más clara. Ella sentada y él de pie apuntándole con un objeto que no alcanzamos a distinguir. Nos está hablando de las relaciones de poder, de una cierta violencia entre líneas más que sugerida con lo que se presenta rabiosamente femenina.

Con una composición dividida en dos planos contraponiendo lo lleno con lo vacío y en el que al fondo se nos abre un puerta por la que acaso entrará alguien. Por la que acaso escaparán nuestras emociones acumuladas por la tensión que se nos plantea.

Pero la obra cobra independencia y se pierde en ojos de quien la mira, de modo que queda abierta a todo tipo de lecturas. Nuestra autora se sitúa en una posición que pertenece y cede a ese mismo espectador. Un espacio donde tenemos que leer, aportar a la obra porque esto no afirma sino que sugiere historias inacabadas. Una obra que cobra mayor significado cuando se invita a la autora a reflexionar sobre su trabajo.

Así en "Silla Querida" (1996) va acompañada de los siguientes versos:

*"que un día se miró al espejo  
y descubrió que tenía cuatrocientos años (...)  
Decidió, pues, actuar. Desplegar sus cabellos,  
y esperar sentada"*

Obra presentada en una colectiva de mujeres artistas y que le encasilla, muy a su pesar, en la nomenclatura feminista. Se presenta recubierta de un largo cabello femenino en una perfecta rememoración del pasaje de San Pablo en la carta a los Corintios.

Allí donde sienta una tradición en la que las féminas han de dejar sus cabellos largos, primero como respeto en el templo, con el que debían cubrirse, para luego, convertirse en un claro reclamo masculino.

En esta misma línea se presenta en 1998 la serie "Anaconda" donde una trenza de pelo artificial preside por completo la escena o en serie "Eléctrica 3" integrada de una manera espectacular en la instalación que decoró por unos días los vanos del Teatro Romano de Sagunto.

Del mismo modo que sus inicios se vinculan a lo textil, un ámbito al que se circunscribía el ajuar femenino, con toda la connotación de género que ello implica y que las artistas, en femenino, se han ocupado de reivindicar como artístico, revalorizándolo, elevándolo al lugar que le pertenecía, su punto de partida es, evidentemente, femenino. Al igual que el juego de sutilezas que plantea al público con el que, más que presentar, sugiere, gracias a la construcción de un espacio irreal.

A María Zárraga no le interesa esta inclusión en una cuestión de género como sí ocurre ciertamente con otras autoras como Carmen Calvo, Maribel Doménech o Ángeles Marco, por citar otros nombres femeninos valencianos. Afirma que el empleo de materiales asociados a una reivindicación feminista, como supuso ser lo textil o el propio cabello, es algo más consustancial a su propia naturaleza que a cualquier tipo de reclamo. "Aprovecho los caminos ya abiertos desde los años 70" (M.Z.).

Lo que sí es cierto es que si tomamos la división que se establece entre lo masculino como aquello que está vinculado a lo público (es el primer y único género durante mucho tiempo que tiene acceso a la palabra<sup>4</sup>) y lo femenino, como aquello que queda reducido al reducto de lo privado, podemos ver que la obra de esta artista ha sufrido un proceso de masculinización. Desde esos inicios en los que nos transmite su interior, sus miedos y tormentos hacia lo que es el Espacio con mayúsculas, es decir lo Público.

Un discurso o, más bien, una mirada femenina "la mirada femenina es la mirada holista al mundo: esa mirada en donde hay muchas cosas ocurriendo al mismo tiempo"<sup>5</sup> que, a pesar de esa masculinización que señalábamos nunca se "atreve" a salir por completo.

Ese voyeurismo le mantiene en una distancia de la que tan sólo últimamente consigue desvincularse.

El proyecto que ha presentado María Zárraga en el reciente "Loop" (Barcelona 2004) da prueba de ello. Se trata de historias de nómadas y devotas. Con cámara en mano se lanza a la calle para retratar al personaje, que se ha convertido en su favorito: la mujer. Mujeres en la calle captadas en plenas transacciones comerciales como ya hiciera en "Módulo de Oficina" (2001). Aquí se nos muestra un espacio de trabajo en el que se proyectan dos vídeos simultáneos. Por un lado nos habla de los encuentros espontáneos, de gentes que intercambian dinero, de jerarquías sociales en lugares primarios. Y por otro nos retrata el mundo comercial desde una perspectiva totalmente diferente, desde las altas finanzas, el *bussines* que todo lo ocupa e incluso aplasta en nuestros días. Ahora capta el mundo del mercadillo. Mantiene su interés por las arquitecturas pero el verdadero centro de atención es lo efímero. Estructuras montadas y desmontadas a pie de calle cumpliendo el sueño eterno de Monsieur Eiffel. Piezas a modo de *mecano* susceptibles de ser trasladadas en cualquier momento, "construcción breve y en *récord de tiempo*" (M.Z.).

Capta una serie de arquitecturas que no existen, que son creadas como espacios de intercambio. Que se convierten en el paraíso de la adquisición, que muestran la pulsión de comprar... "No lo necesito!...! todas miramos lo mismo" .

Así se nos presentan, sin ningún control, multitud de maquillajes, lacas de uñas... Con lo que consigue manifestar esa tendencia subconsciente a captar lo típicamente femenino.

Ese yo personal circunscrito a un ámbito doméstico se va desplazando cada vez más hacia lo exterior, de manera que tras su viaje a Nueva York el interés se centra en lo social. Se amplían los horizontes de la autora. Su obra se refresca y cambia. Da cuenta de un proceso de maduración y autoconocimiento con el que sigue haciendo una introspección pero ahora colectiva. Un proyecto en el *International Studio Program*, realizado entre Octubre

<sup>4</sup> Cereceda, Miguel *El origen de la mujer objeto*. Madrid Tecnos 1996.

<sup>5</sup> Beguiristain, Maria Teresa. *El giro femista del arte valenciano*.

de 1999 y Agosto de 2000 gracias a una beca concedida por la Fundación Marcelino Botín de Santander, despierta su interés por el espacio construido, cada vez más despojado de la presencia humana. Nos mantenemos en el reducto de lo femenino. Nos centramos en un espacio interior, que se convierte en escenario donde todos podemos desarrollar nuestra visión de la vida donde, curiosamente sólo aparecen mujeres o, en su defecto, utensilios vinculados a su tradición (cuchillos de cocina, ollas, planchas, telas, máquinas de coser...). Series que se convierten en una reflexión sobre cómo nos condiciona el espacio.

*"Problema de espacio y actividad humana" (M.Z.).* Cadenas de montaje que dan cuenta de la alienación del trabajo mecánico y , que nos ayudan a profundizar algo más en la globalización, en la emigración, en lo clandestino. Se trata de espacios industriales, cerrados, que nos muestran lo frenético que resulta el devenir humano, donde capta talleres de trabajo contruídos con una luz antilaboral, casi verdosa.

Si bien antes nos encontrábamos con fotografías cuyas escenografías habían sido construidas por la propia María Zárraga, ahora la autora se limita a recoger lo que encuentra a su paso. Deja libertad a su ojo fotográfico, capta a modo de documental un entorno, siempre interior, con lo que consigue hacer ficción de arquitecturas, escenarios donde se desarrollen las pasiones humanas.

De nuevo en España, su último trabajo se convierte en una perfecta metáfora de lo espiritual, en una reflexión sobre lo transparente como elemento estético y formal que le permite mantener la línea de investigación presente en su obra. Con ello mantiene eso de lo que siempre ha gustado hablarnos: lo ambiguo, lo misterioso, lo intuitivo. Haces de luz que todo lo inundan, que combaten con lo lleno y logran filtrarse en una sala expositiva que desborda al espectador, como parte de la escena misma.

Con ello consigue una narración sutil, soslayada. Un medio de comunicación velado que se presentó en Arco,03 como "Project Room".

Piezas escultóricas que son en última instancia obras escenográficas conjugando dos de los elementos por los que confiesa sentir una profunda

admiración, el Teatro y el Cine. Sin duda de ambos procede el efecto lumínico de esta serie. Remontándonos mucho más, al Barroco. Allí donde lo teatral se manifiesta a un espectador ávido de efectos sorpresa.

Su obra "Zoo (Thought)" nos remite directamente a los recursos tenebristas por excelencia. Un juego de telas sobre un fondo neutro se revela plásticamente gracias al tratamiento de la luz, donde, además, retoma los grandes tratamientos lumínicos que dieron la fama a autores como Caravaggio o George La Tour.



Fotografía nº 5.- "Zoo(Thought)". 1996  
Fotografía color sobre forex. 180 x 120 cm.

Unas obras que llegan a medir más de dos metros y que en ocasiones, más de las que gustaría a la autora, quedan condicionadas por el espacio expositivo. Una serie de cristal, fotografía adhesivada y luz expuesta en simples planchas apoyadas en ángulo sobre la pared o bien en formas ortogonales con unos intersticios a través de los cuáles podemos

mirar a su interior. Un espacio roto, desestructurado, que se solapa y que nos habla de una alternancia de la presencia y ausencia del ser humano.

En 2003 presentaría una serie de espacios vacíos dentro del espacio, precisamente donde el personaje queda engullido por el mismo. La serie "Hiperbureau" capta espacios ficticios, lugares de encuentros, arquitecturas omnipresentes, de espacios de la nada. Allí donde esperamos para ser otra persona, donde perdemos nuestra identidad. El aeropuerto se convierte en una perfecta metáfora del hombre moderno, que cada vez se siente más insignificante frente a las arquitecturas que nos desbordan. Así, sillas vacías, gente anónima perfectamente retratada gracias al empleo de un aspecto técnico que le brinda la informática, baja la opacidad y funde al personaje con el fondo del que apenas logra sobresalir.

Respecto al panorama artístico valenciano y nacional, en pocas palabras, María Zárraga plantea que "la investigación de cada artista va por delante del concepto de arte, al que luego le dará forma el historiador y el crítico".

La artista considera que Valencia es tierra de muy buenos e interesantes artistas, al tiempo que cree que no podemos hablar de autores locales, sino más bien de artistas nacionales e incluso internacionales, dado el proceso de ósmosis al que asistimos en los últimos años. No podemos, pues, hablar de nombres propios circunscritos a una ciudad sino de un grupo "que va y viene".

– ¿Podrías hacer una valoración del nivel de trabajo en España?

– Yo diría que es bueno, el problema más bien es una cuestión de mercado. No se da salida a la producción artística. Es más, diría que es un problema de inseguridad al no valorar lo nuestro. Tenemos una tendencia a mirar hacia lo de fuera. Es una constante en nuestro país. Ha pasado con el cine y está pasando con los artistas plásticos.

Al hablar de María Zárraga resulta inevitable mencionar, de alguna manera, el panorama artístico valenciano. Maite Beguiristáin habla de "un giro feminista en el arte valenciano". Título con que se presentó una ponencia en un ciclo de conferencias dedicadas a la mujer artista. Para ello se apoya en la



Fotografía nº 6.– "Acontecimiento 2". 2005  
Fotografía color laminada sobre bastidor de madera. 180 x 260 cm

publicación de Inmaculada Aguilar<sup>6</sup> donde se nos habla de que casi el 50% de los artistas valencianos son mujeres. Es aquí donde se acuña el término de "giro feminista", porque ya no se dedica al tradicional lienzo. La mujer, una vez "ha conseguido" pintar, logra además desvincularse del bodegón, al que se les "obligó" a dedicarse *por ser más apropiado para nosotras*. Evidentemente, *Il Parangone* (recordemos que es la obra que escribe Leonardo Da Vinci para reivindicar el oficio de pintor frente a la del escultor, quien se ensucia como "un vulgar panadero", aludiendo al carácter intelectual de su acción) no nos menciona en absoluto. La mujer artista cuando pinta, si es que ha logrado despojarse del pseudónimo masculino con el que debe teñir su obra de aceptación social, se dedica a las flores y bodegones. A lo dulce, puramente consustancial con nuestro carácter tal y como aún hoy siguen afirmando eminencias universitarias.<sup>7</sup> Nombres como el de María Zárraga, entre otros muchos, demuestran que hoy ya no es así en absoluto.

Tras unas agradables e intensas tardes de actividad compartida con ella, nos despedimos de esta autora. Con un trabajo que pasa por la pintura, la fotografía, lo digital, el video. Lo pictórico en definitiva, la exaltación de lo visual como constante, o

<sup>6</sup> Aguilar, Inmaculada. *Arte valenciano contemporáneo. Una recopilación bibliográfica desde 1976*. Publicaciones de la Generalitat Valenciana 2001

<sup>7</sup> Quintana, Guillermo. *La psicología de la personalidad y sus trasfondos* Madrid 2002 Ed. CCS

más bien como herramienta, para transmitirnos un interior inquieto, en constante búsqueda. Nos presenta, pues, una fotografía narrativa para contarnos unos relatos que construye, monta y manipula, pero siempre sin comprometerse, de modo que somos nosotros los que decidimos. Se sitúa entre lo real y lo irreal, en el campo de lo ambiguo porque es aquí

donde afirma más se divierte. Entre la construcción y la deconstrucción, la luz y la sombra, lo violento y lo eterno. Toda una serie de dicotomías que convierten la obra de esta autora en algo obsesivo y único, que deja a todos impacientes con un único deseo: que, por favor, siga observando y construyendo el mundo de nuestras imágenes.



# LA CATEGORÍA DE LA "TRANSVISUALIDAD" EN LA OBRA PICTÓRICA DE RAFAEL ARMENGOL

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València

## RESUMEN

El presente trabajo analiza la trayectoria artística de Rafael Armengol a través de las diferentes etapas de su pintura, que siguen reinterpretadas lecturas de la historia del arte y abordando su estudio en tres grandes bloques temáticos que dedica a la noción del "palimpsesto" a través de la "transvisualidad"; al fenómeno de la "transtextualidad" que vertebra su producción; y a la cadena de "series" de que goza su obra pictórica.

## ABSTRACT

The present work analyzes Rafael Armengol's artistic path across the different stages of his painting, which remain reinterpreted readings of the history of the art and approaching his study in three big thematic blocks that he dedicates to the notion of the "palimpsest" across the "transvisualidad"; to the phenomenon of the "transtextualidad" that influences his production; and to the chain of "series" of which he enjoys his pictorial work.

Debo reconocer que justamente la familiaridad con la trayectoria artística global de Rafael Armengol (Benimodo, 1940) y los estudios que en torno a su trabajo he desarrollado, han sido dos buenos motivos interactuantes que me han empujado a hilvanar y a asumir la quizás arriesgada pero sugerente hipótesis que en este trabajo quisiera defender respecto a algunas de las claves interpretativas de sus investigaciones plásticas.

Se trata de argumentar que esa encadenada continuidad de trabajos experimentales, llevados a cabo durante más de cuarenta años de dedicación, obedece, por parte de Armengol, tanto a un programa de análisis sistemático de las claves estructurales de las imágenes, emprendido paralelamente al desarrollo de las técnicas y las tecnologías de la comunicación, cuestión ésta que ya he mantenido en algunos de mis trabajos sobre su obra<sup>1</sup>, como a un persistente juego de lecturas e interpretaciones de determinadas épocas, figuras y obras de la historia del arte, sostenido incansablemente por Rafael Armengol, a través de las etapas que configuran su trayectoria, como si realmente se propusiera abordar de forma reiterada, pero en instancias y coyunturas diferentes, la estrategia propia de los palimpsestos, quizás para mejor rastrear su propia identidad.

De hecho quisiera encarar el tema de las pertinaces y seriadas relecturas que él mismo se plantea, buceando a través de las imágenes de la historia del arte como otras tantas opciones lúdicas, pero astutamente intencionales, inseparables siempre de las prácticas y de las estrategias propias quizás de los viejos palimpsestos. Esta curiosa analogía, convertida en hipótesis de trabajo, será pues clave a lo largo de nuestras particulares argumentaciones actuales y no podíamos dejar de destacarla ya desde el principio, mostrando así nuestras propias cartas.

### I. Una escueta mirada previa sobre la noción de palimpsesto como "transvisualidad".

Es bien sabido que entre las prácticas artísticas contemporáneas existe un elevado número de ellas

<sup>1</sup> Pueden consultarse, entre otras, las publicaciones, dedicadas a Rafael Armengol, tituladas: (a) *Armengol d'après Mantegna. Camera degli Sposi*. Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Consorci de Museus. València, 2003. Nuestro estudio ocupa concretamente las páginas 3-43. (b) *Rafael Armengol. Pintures 1960-2000*. Fundació Bancaixa. València, 2004. Nuestro trabajo ocupa las páginas 12-35. (c) También se desarrolla en esa línea temática nuestro artículo: "Rafael Armengol: la inusitada diversificación del lenguaje plástico" *Revista Címal* n° 11/12, 1981.

que son producidas por medio de cruces culturales, es decir que nacen desde la necesidad real de tener que articular la eficaz copresencia de elementos/imágenes pertenecientes a culturas o ámbitos culturales diferentes.

Suele hablarse, en este sentido, de "imágenes diaspóricas", es decir de imágenes que son fruto directo y explícito de la diáspora y de los cruces culturales que la historia propicia. Se trata, al fin y al cabo, de prácticas artísticas, de propuestas a menudo performativas y procesuales, cuya característica más destacada quizás sea la refiguración constante de una realidad que se percibe, ante todo, como plural, múltiple e inestable.

A veces esas "imágenes diaspóricas" dependen escuetamente y se derivan metodológicamente de una experiencia asumida como investigación programada, tal como es efectivamente el caso que aquí y ahora nos ocupa, con el estudio y análisis de la obra y de la trayectoria retrospectiva de Rafael Armengol, que nos proponemos llevar a cabo.

Pero en muchos otros casos tales manifestaciones artísticas diaspóricas son, por lo general, fruto directo de una situación existencial de desarraigo, más o menos forzado, donde el posible desplazamiento espacial vivido frecuentemente por sus protagonistas viene acompañado además de la correspondiente dislocación lingüística.

Con esta concreta matización que acabamos de formular queremos recordar que, en el contexto artístico contemporáneo, el hecho visual de las diásporas no puede ser reducido a un único modelo descriptivo, aunque sí conviene aceptar que existen lógicamente ciertas características que se hallan presentes en dichas prácticas artísticas, surgidas de los múltiples cruces culturales, que en buena medida corresponden a experiencias y objetivos comparables entre sí.

Ahora bien, dado que estas características, insertas en el mutable y flexible horizonte artístico contemporáneo, reclaman una cierta provisionalidad y rechazan cada vez más ser fijadas y definidas a través de categorías inamovibles, resulta ciertamente complicado analizar las propuestas diaspóricas en singular, tal como aquí pretendemos, al hilo de las estrategias metodológicas seguidas por Rafael

Armengol en su ya dilatado itinerario artístico. Por lo común, los investigadores actuales de estos fenómenos diaspóricos prefieren hablar de trazos fugaces que se inscriben en un plano de continua transformación, en el marco de los hechos artísticos contemporáneos<sup>2</sup>.

En nuestro particular esfuerzo por reflejar cuáles son los trazos más destacados que encontramos en las imágenes nacidas de los cruces culturales, de las migraciones de la mirada a través de la historia, ejercitadas por Armengol, tendremos que atender, al menos, a dos direcciones: (a) por un lado, habrá que introducir "conceptos generales", capaces de establecer abiertos diálogos con la historia cultural (prioritariamente occidental) que nos sirve de base en la presente coyuntura y (b) por otra parte, trataremos de mostrar asimismo cómo estas ideas adquieren "significados particulares" en el contexto y la situación de relectura personal que propicia el ámbito en el cual se mueve nuestro autor, quizás diferente y distante de las radicalizadas y dramáticas culturas migrantes y de desarraigo, que también adoptan estrategias propias de las imágenes diaspóricas, aunque, sin duda, con otros condicionamientos y objetivos de mayor urgencia y de compromiso vital más inmediato.

Sin embargo, quizás sea interesante comenzar subrayando cómo las imágenes diaspóricas, con las que nos vamos a enfrentar, comportan ciertamente un conjunto de variables que, por medio de sus combinaciones y recombinaciones, dan lugar a visualidades que, con todo lo que de específico puedan tener, en cada caso, apuntan siempre y por lo general, a un cierto denominador común. Se trata sobre todo del tema de la "identidad cultural" y de sus distintas representaciones, que se asume como un proceso perpetuante, pero a la vez siempre provisional y abierto, en constante indagación. Se releen las imágenes, surgidas de los cruces culturales, para mejor constatar la caracterización específica de las

<sup>2</sup> Remitimos, para los interesados en este tema de cruces interculturales en el panorama artístico actual y en especial a las cuestiones de género y diáspora, al reciente trabajo de Anja Maria Krakowski: *Imagen diaspórica. Identidad cultural desde la perspectiva del desarraigo*. Tesis doctoral leída en 2004, en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Algunas de las cuestiones aquí citadas serán referidas, para su fundamentación teórica, a dicha investigación.

propias raíces. Y la ventaja inmediata de esta postura radica, en general, en que nos hace más conscientes de la construcción de la cultura, de la invención progresiva de las propias tradiciones y de los procesos de identificación psíquica que activamente experimentamos con el siempre complejo mundo de las imágenes.

De hecho, siempre que se adopta, como es el caso, una visión amplia de la visualidad diaspórica, se constata que ciertas estrategias creativas responden a denominadores comunes, pero a la vez toman formas específicas, en las distintas situaciones que motivan su correspondiente manifestación. Tales estrategias mantienen, a decir verdad, relaciones complicadas y constatables con los procedimientos creativos modernos y postmodernos. Pero, en su caso, las imágenes genuinamente diaspóricas propician, ante todo, procesos críticos que desmontan, reensamblan y transfiguran significados que la historia de la cultura occidental tiende más bien a "naturalizar" con demasiada facilidad. Implican, pues, objetivos de revisión y de criticidad sostenidos, a la vez que desarrollan necesariamente movimientos discontinuos y zigzagueantes de "carácter intertextual". Y, sin duda, las prácticas artísticas ejercitadas por Rafael Armengol nos podrán servir de oportuno contrapunto y ejemplificación de estas concretas cuestiones.

Comencemos pues, por nuestra parte, comentando el último rasgo apuntado, que consideramos determinante en el presente punto de nuestras reflexiones: se trata del tema de *la transtextualidad como transvisualidad*.

N. Mirzoeff, en *Diaspora and Visual Culture*, nos recuerda que "la imagen diaspórica visual es necesariamente transtextual y en relación a ella el espectador debe aportar, por su parte, información extratextual para referirse a lo que está siendo visto dentro del marco conjunto, con el fin de poder hallar así un sentido pleno a la obra".

Y sigue diciendo: "En cualquier caso, en la imagen visual la transtextualidad no se reduce a una mera cuestión mecánica de intercalar textos, sino que se trata, más bien, de un aspecto plenamente fundamental de su constitución, que afecta además de manera directa a los modos interactivos e interdependientes de visualidad, que en su conjunto

podríamos calificar, por nuestra parte, como transvisualidad /intervisualidad"<sup>3</sup>.

Efectivamente, Mirzoeff deriva su acertada idea de "transvisualidad", directamente aplicable a la imagen diaspórica, de la noción paralela de "transtextualidad", que, a su vez, retoma de Gérard Genette, en su estudio de los "palimpsestos" y de sus relaciones con los diversos procedimientos transtextuales<sup>4</sup>. Jugamos así, por tanto, y participamos, unos y otros, en la elaboración de una cadena de citas y referencias, en la que nosotros mismos también nos involucramos ahora plenamente.

De hecho, G. Genette asume el concepto de palimpsesto como metáfora global de dichas estrategias transtextuales o de transcendencia textual, las cuales minuciosa y sistemáticamente son estudiadas por él como subcategorías, contempladas bajo cinco modalidades, a las que deberemos atender, dado el interés que para nuestras reflexiones pueden tener tales análisis transtextuales, en relación a las particulares imágenes pictóricas creadas por Rafael Armengol, en las que precisamente tanto énfasis adoptan los contextos culturales de cruce y las metodologías propiamente nómadas y diaspóricas, como pueden serlo concretamente la *hibridación, el uso del montaje, las alegorías o las implicaciones de puntos de vista múltiples*, entre otras. A ellas pretendemos referirnos escalonadamente a lo largo del presente texto.

Es así como nos topamos, ya de entrada, con la destacada y relevante noción de palimpsesto<sup>5</sup>, que

<sup>3</sup> Mirzoeff, Nicholas (ed.) *Diaspora and Visual Culture*. London & New York, Routledge, 2000, página 7. Del mismo autor puede consultarse asimismo su obra más reciente y generalista: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona/México/Buenos Aires, Paidós, 2003.

<sup>4</sup> Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982.

<sup>5</sup> No estará de más que, para información del lector, aportemos escuetamente algunas definiciones lexicográficas del término "palimpsesto": "Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior" (Fernando Lázaro Carreter *Diccionario de Términos Filológicos*); "Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente/"Tablilla en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir" (*Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, edición de 1992); "Un pergamino, una tabla, etc., sobre el que se ha escrito varias veces, habiéndose borrado imperfectamente el o los textos anteriores, los cuales de este modo siguen siendo aún parcialmente visibles" (AA.VV. *Merriam Webster Dictionary*).

tal como ya hemos apuntado adquiere, en nuestro itinerario analítico, un singular peso, en la medida en que puede revelarnos y explicar las claves de una gran parte de las metodologías que encontraremos en las distintas series y obras de Rafael Armengol que, en este trabajo, pretendemos argumentadamente revisar. No en vano la presencia del palimpsesto implica, al menos, el hecho de escribir reiteradamente sobre una misma superficie, generando múltiples capas, donde la última de ellas se conforma siempre sobre la base de todas las huellas anteriores más o menos ya semiborradas<sup>6</sup>.

Desde esta óptica, conviene subrayar aquí el particular efecto de "la imperfección del borrado" que adquiere evidentemente además un significado propio: el de la concreta "negación de un comienzo ex novo" en esta cadena interpretante.

La noción de palimpsesto implica siempre, pues, que el proceso constituyente se sigue y recomienza —una y otra vez— a partir de algo preexistente, pero que se considera ya no del todo completo, siendo justamente esa misma incompletud histórica lo que motiva y provoca el borrado imperfecto y también ese paradójico hecho de presentarse simultáneamente como recuerdo y a la vez como reemplazo o sustitución obligados.

Las actividades de reescritura y de relectura que se realizan en relación con el palimpsesto suponen una perpetua continuidad. Diríase que las fases o etapas que constituyen dicha procesualidad no están destinadas a la permanencia sino que se adscriben a la nómina de lo efímero, de lo transitorio o de lo incompleto, en comparación con la *long durée* de la cultura. Cada fase desaparecerá o será superada, como tal, para convertirse en un nuevo plano de otra escritura, a su vez, igualmente incompleta y transitoria.

En realidad, un palimpsesto puede adoptar muchas formas, pero otra de sus características básicas es la *hibridación*, conjugando y manteniendo siempre la tensión entre diversos elementos, bien sea entre dos tiempos, dos espacios, dos lenguas, dos tipos de imágenes o dos culturas.

En resumidas cuentas, cabe afirmar que puede adscribirse a la noción global de palimpsesto toda manifestación cultural que muestra determinados

ecos de otra anterior, lo que de algún modo significa que toda superficie cualificada en ese sentido siempre encubre y presenta bajo de sí la historia de otros múltiples niveles y de superficies precedentes. Por ello, indirectamente, la repetición, seriación, rememoración, reiteración, citación o recuperación son conceptos que se adscriben y engarzan asimismo a la idea conjunta de palimpsesto.

Así, lo que se presenta a modo de plano inicial de lectura o se muestra como espacio básico de representación es tan sólo la parte visible ("superficial", el "Vordergrund") de una estructura estratificada y compleja (el transfondo, el "Hintergrund"). Realmente ese continuo proceso de reincidir sobre algo "anterior" y precedente puede tomar diversas formas: tales como la traducción, la imitación o el pastiche, el suplemento o la prolongación, la escisión, la condensación, la extensión, la expansión o la ampliación, la aproximación, la transformación o el travestimiento, siguiendo de esta guisa una lista potencialmente interminable de referencias correlacionadas<sup>7</sup>.

Al fin y al cabo, queda al menos clara la idea de que el conjunto abierto de los conceptos —tan plurales— que se relacionan con el palimpsesto conllevan un prefijo o una raíz etimológica que siempre nos remite a "otro lugar", a "otro tiempo", a "un más allá/más acá", pero, en cualquier caso, apuntando activamente hacia otro lado.

Lo que contienen en común las prácticas artísticas que comparten la idea del continuo reinicio, de la constante búsqueda y del persistente rastreo cultural —y éstas son, a nuestro entender, tanto las prácticas desarrolladas entorno a la definición de la

<sup>6</sup> El término de "semiborradas" aquí queremos interpretarlo, respecto al palimpsesto del repertorio de las imágenes de la cultura, como "olvidadas", "relegadas", "almacenadas en la historia" o "dormidas en la memoria". La relectura, el uso y la selección de las imágenes será justamente un modo de reviviscencia en el imaginario colectivo o en el museo imaginario del autor, del que como receptores participaremos.

<sup>7</sup> Respecto al uso de las nociones de "Vordergrund" y "Hintergrund" referidas al ámbito de la representación artística, en el marco de la estética fenomenológica, puede consultarse el ya clásico trabajo de Nicolai Hartmann *Estética* [1953]. México, UNAM, 1977.

propia identidad y/o de las experiencias del desarraigo— es el hecho de posicionarse siempre en relación con otras prácticas anteriores, potenciando la copresencia de elementos que se hallan históricamente en tensión.

Cabría objetar, en este sentido, que todas las culturas podrían ser, a fin de cuentas, encaradas como culturas de palimpsesto. Lo cual es históricamente cierto. Pero esta concepción de “cultura de palimpsesto” se evidencia de un modo sumamente particular en el caso de las diásporas, de los desarraigados y de las búsquedas explícitas de identidad cultural. Ya que aquí el énfasis no se pone en la producción cultural cronológica, donde una cultura se alza sobre los fundamentos de etapas estrictamente anteriores. De hecho, las metodologías diaspóricas y las imágenes de ellas resultantes no representan una práctica cultural desarrollada en estrictas sucesiones lineales, ni tampoco se originan a modo de una especie de “tabula rasa” que haya que investigar.

Más bien estas prácticas, a las que nos referimos, pese a la presencia innegable de la posible pérdida histórica hacia la que apuntan, reivindican sobre todo la propia noción de imperfección del borrado y con ello detectan la virtual coexistencia de temporalidades distintas, ya que aquello que se borra/que se ha borrado tan sólo se ha diluido parcialmente, imperfectamente, y quedan de todo ello rasgos suficientes como evidenciar su identidad y su raíz. Por eso mismo, en tales casos, aquello que históricamente fue, de algún modo, sigue siendo, aunque esté transformado, oculto o culturalmente haya sido diluido, olvidado o preterido.

Se trata de un franco diálogo, propiciado sistemáticamente en la tensión entre lo más actual y lo que ha ido quedando atrás, pero que siempre puede volver a (re)surgir. Y como ampliación oportuna de esta idea de “coexistencia de elementos que se mantienen en tensión”, cabe añadir que éstos no deben responder necesariamente a la clase de elementos que han ido surgiendo a lo largo del tiempo y de forma exclusivamente lineal, sino que, muy a menudo, muestran tiempos coexistentes pero asimilables, enfatizan aspectos que han podido permanecer ocultos por la acción de los propios conceptos de “razón” o de “historia” (con mayúsculas reforzadas)<sup>8</sup>.

El palimpsesto forma parte, por tanto, de aquellas manifestaciones culturales que comparten el destino de remitir a un afuera, a un más allá, a “otro” lugar y a un tiempo “otro” y diferente. En definitiva se trata de todas aquellas culturas que se constituyen —como consecuencias de invasiones, de migraciones, de cruces de identidades y desarraigados— por medio de procesos híbridos, que señalan siempre potencialmente hacia más de una fuente de origen. De ahí su diáspora constitutiva.

En realidad, la idea del palimpsesto a la que nos estamos refiriendo tiene poco que ver con las simples transmisiones lineales del saber y de la cultura. Más bien se ubica en el cruce de caminos y de culturas y es, por tanto, directamente relativo a la *transculturalidad* de que nos habla Gérard Genette, denotando con ello una producción lingüística que siempre establece como punto de partida otras anteriores, otros discursos<sup>9</sup> preexistentes y fundamentadores, de los cuales conviene rescatar el sentido originario.

Por nuestra parte, se trataría de extrapolar esta noción de transtextualidad/transculturalidad, de escritura referencial que nos aporta la noción de palimpsesto, al ámbito de las prácticas artísticas, con el fin de esbozar mucho más ampliamente la idea básica de *transvisualidad*, que consideramos relevante para aproximarnos, desde esta precisa coyuntura, al marco de la trayectoria artística de Rafael Armengol, desarrollada en series pictóricas y sustentada precisamente en un contexto cultural y lingüístico que tanto tiene de polémico palimpsesto, como es el concreto caso valenciano.

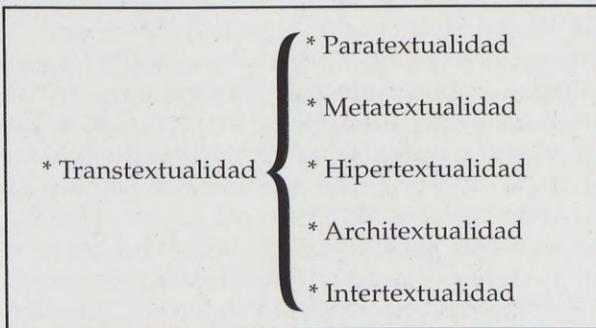
<sup>8</sup> La referencia a las series pictóricas de Armengol es aquí evidentemente obligado, aunque sea sólo ahora de pasada. Piénsese en la copresencia, repetición o yuxtaposición de imágenes, explícitamente contrastadas en series tales como *A van der Weyden* (1965), *Palau* (1968), *Honors a la guerra* (1971), *Vermeer-Matisse* (1989) o *Com del cel a la terra* (1993).

<sup>9</sup> No deja de ser elocuente que “discurso” proceda del “discursus” latino y éste a su vez del verbo “discurrere” que significa “correr de aquí para allá, ir de un lado a otro”. No otra cosa sería “discurrir” en sus claves etimológicas. Quizás se trate ni más ni menos del discurrir entre el pensamiento y el habla. Cfr. Michel Foucault *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999, página 47.

## II. Algunas claves provisionales en torno a la transtextualidad y a la hibridación.

Según los pormenorizados planteamientos de G. Genette cabe indicar la existencia de cinco subcategorías de la trascendencia textual o "transtextualidad". Y cada una de estas categorizaciones pone al texto precisamente en relación manifiesta o secreta, según los casos, con otros textos. No en vano los textos nunca se dan solos o aislados. Fluyen en el marco de las culturas, formando redes y conexiones. De ahí la ineludible trascendencia textual, como punto de partida: los textos siempre trascienden sus propios límites y dialogan incansablemente entre sí.

Podemos avanzar, de modo indicativo, la siguiente tabla categorial del fenómeno global de la transtextualidad, para aportar una aproximación de conjunto de aquellos aspectos que vamos a bordar en el marco de la versátil transcultura visual contemporánea.



De hecho, esta es la clave argumental que, a nuestro modo de ver, vertebra el quehacer pictórico de Rafael Armengol, tal y como ya hemos apuntado. ¿Por qué no revisar someramente los conceptos relativos a esa trascendencia textual y a la hibridación, para traducir dichas categorías al contexto visual de las prácticas artísticas que las usan, con la finalidad metodológica de deconstruir determinados procedimientos del lenguaje visual?

Allí donde la "transtextualidad" supone un texto en relación con otro texto, la "transvisualidad" propone manifestaciones artísticas que remiten críticamente a otras obras de arte, que proceden a su vez de contextos culturales diversos y plurales, con cuyas historias dialogamos no siempre pacíficamente, siguiendo la eficaz metáfora del palimpsesto.

Pero veamos escalonadamente el despliegue de esa compleja relación de subcategorías constituyente de la trascendencia textual, inspirados esquemáticamente en los planteamientos del propio Gérard Genette.

(a) La *paratextualidad* se refiere a todo elemento que rodea al texto sin ser ni pertenecer al texto propiamente dicho, pero que influye realmente en su percepción. Tales serían –por ejemplo, si nos refiriésemos a este mismo catálogo– las notas ubicadas a pie de página, los posibles gráficos, las distintas ilustraciones de obras que se adjuntan, así como las clases de tipografía empleada en el diseño, los prólogos de presentación y/o los índices de materias adjuntados.

En el caso de extrapolar tal noción al ámbito de la mostración de la propia obra de arte, podría afirmarse que la *paravisualidad* abarca todo aquel conjunto de elementos visuales y manifestaciones materiales (verbales y/o icónicas) que impactan e influyen en la recepción de la obra, sin ser en ningún caso la obra misma.

Piénsese, por ejemplo, en todo aquello que se refiere estrictamente al diseño del montaje de la exposición y que tanto nos ocupa/preocupa a los comisarios y responsables de las muestras, es decir todo lo atinente a la organización espacial de los elementos que configuran la instalación y que, en el caso de una exposición itinerante, como bien sabemos, varía de un emplazamiento a otro. También cabría adscribir a esta extensa categoría las referencias biográficas y las plurales informaciones que habitualmente se facilitan sobre el artista-autor de la obra mostrada, en paneles, folletos de mano o catálogos, así como los títulos de las obras y los datos recogidos en las propias cartelas de la muestra.

Nunca debe olvidarse que toda obra de arte en el contexto de sus exposiciones cuenta con numerosos elementos paravisuales, que de alguna manera han ido formando parte y que incluso se han incorporado a su particular historial expositivo.

(b) La *metatextualidad* implica, por su parte, una distancia adoptada con respecto al texto sobre el cual se habla, dado que se acoge a la estrategia propia de los metalenguajes: un texto hace referencia otro texto y estructura su desarrollo a propósito de él. De

alguna manera el proceso de la metatextualidad ejercita tres momentos mutuamente coordinados: implica, en primer lugar, una lectura anterior (un conocimiento previo del texto referencial), promueve seguidamente un distanciamiento crítico (un ejercicio descriptivo, analítico o explicativo) y provoca, por último, una reflexión estimativa posterior.

Ciertamente la metatextualidad es un procedimiento característico del ensayo, de la crítica, de la reseña o del comentario, tratándose siempre de textos que hablan básicamente "a propósito de" otros textos<sup>10</sup>.

Extrapolando dicho procedimiento al seno del propio contexto artístico, podremos hablar de *metavisualidad* siempre que la misma obra refleje críticamente un texto u otra obra de arte, haciendo referencia a ellos, directa o indirectamente. En general, las propuestas artísticas "metavisuales" a menudo toman forma de (pseudo)documentos o de fingidos o explícitos reportajes, referidos siempre a obras anteriores realizadas por otros artistas<sup>11</sup>.

(c) La categoría de la *hipertextualidad* supone la existencia de un texto que se crea a partir de otro texto, conservando el género y/o ciertas claves del lenguaje de base, pero no necesariamente todas, ya que asimismo transgrede y altera determinados aspectos de la obra-origen. Ya no se trata tanto de hablar de un texto previo (como sucede en la estricta metatextualidad) sino de hacer que otro texto se convierta/transforme en la programada prolongación del primero. La fórmula consiste en inspirarse indirectamente en la obra-origen y en generar extensivamente un nuevo texto por transformación (lúdica o experimental) o por imitación (quizás irónica) de la fuente.

La *hipervisualidad* se presenta como recurso eficaz del arte contemporáneo, encarnándose en las múltiples "estrategias del d'après", en las plurales revisiones y reelaboraciones de otras obras preexistentes o en la recurrente modalidad de los homenajes. En general se trata de relecturas/reescrituras que si por un lado mantienen un directo enlace y respetan determinadas claves de la obra/fuente, a la vez, por otra parte, la travisten o acentúan e incrementan determinados aspectos que le son característicos, convirtiéndose en su nuevo giro de fuerza<sup>12</sup>.

(d) La *architextualidad* implica, por su parte, un doble juego: por un lado se trata asimismo de la reelaboración de un texto, pero siempre comporta además su paralela extrapolación al dominio de otro género.

Muy evidente en el marco de las artes plásticas y visuales, los procedimientos de la *archivisualidad* (arquivisualidad) se convierten en un eficaz recurso de deslizamiento entre géneros y/o entre estrategias de diferentes medios de expresión, con el fin de proceder a la reconstrucción/reelaboración de determinadas versiones de obras de arte<sup>13</sup>.

Buen ejemplo de ello pueden ser las numerosas reconstrucciones fotográficas que diferentes artistas

<sup>10</sup> Sobre tal cuestión pueden consultarse los trabajos de Román de la Calle, recogidos en el volumen *Escenografías per a la Crítica d'Art Contemporània*. Institució Alfons el Magnànim. València, 2005.

<sup>11</sup> En general, podemos aceptar, ya de entrada, que las series de Rafael Armengol, en su mayoría, implican procesos metavisuales, en la medida en que por lo general habla en sus imágenes de otras imágenes, las multiplica, contrasta mutuamente, yuxtapone, relee en otros códigos y técnicas de representación dispares. Sus imágenes son, de hecho, metalenguajes referidos a otros lenguajes-objeto. Y ello es evidente tanto a nivel macroestructural como microestructural de tales imágenes.

<sup>12</sup> Sólo con citar aquí el descomunal trabajo desarrollado durante años por Armengol, en torno a la serie *Armengol d'après Mantegna* (2003), ya queda perfectamente ejemplificado el procedimiento de la hipervisualidad, al que nos estamos refiriendo. La *Camera degli Sposi* de Mantegna se abre para dar lugar a todo un conjunto sorprendente de obras, por parte de Armengol en su puntual y parsimoniosa relectura pictórica. Véase el catálogo que recoge el proceso de elaboración y las imágenes de dicha serie, mostradas en el edificio valenciano de l'Almudí; publicación ya citada anteriormente, en la nota 1. También en el catálogo *Rafael Armengol. Pinturas 1960-2000*, editado por Bancaixa, Valencia, 2004, se recogen las distintas series de su trabajo artístico, durante esos cuarenta años de su itinerario.

<sup>13</sup> En el caso de las series de Armengol, la archivisualidad podría ejemplificarse por la reutilización pictórica que el autor hace de determinadas esculturas clásicas, introduciendo sistemáticamente sus imágenes en sus lienzos. Piénsese en series como *Cant Epic* (1966) y sobre todo *Laocoont* (1969) y *Com del cel a la terra* (1993). También el traslado de ciertas imágenes de los mass media a sus lienzos obedecería a este principio de la arquivisualidad.

han propiciado, en nuestra época, de determinadas pinturas<sup>14</sup>.

(e) Finalmente, la categoría de la *intertextualidad* se define por el hecho de enmarcar un texto dentro de otro, o por la copresencia de varios textos (al menos dos) en una obra. Realmente la intertextualidad se manifiesta abiertamente en las citas, en las alusiones explícitas o en las estrategias de plagio o de remake.

De forma paralela, en la *intervisualidad* predominarán igualmente las apropiaciones (en diferentes grados, bien sean parciales o totales) y los abundantes nomadismos citacionales, tan característicos ambos de los lenguajes postmodernos. Incluso se tratará, partiendo de una obra anterior, de modificarla intencionalmente y de adaptarla a un nuevo y diferente contexto situacional.

Por ejemplo, la intervisualidad puede recurrir a procedimientos plurales de citación o apropiacionismo, de marcado carácter metonímico (de la parte por el todo), como pueden ser la adopción del título de determinada obra o la reinserción en la nueva obra de ciertas imágenes u objetos que ya han formado parte de otra obra en otro contexto<sup>15</sup>.

Todas estas categorías transvisuales, que aquí sólo brevemente hemos ido apuntando, de hecho se presentan directamente superpuestas en muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, configurando, como se ha dicho, complejos palimpsestos, textos híbridos, en los cuales los elementos y las estrategias conviven dialécticamente en una complicada y tensa relación creativa.

De hecho, las obras que se articulan en torno a esta idea de palimpsesto, debido a su carácter transvisual, sobrepasan, por lo común, las individualidades de sus propios autores, ya que a las concepciones del hablante/autor, representadas por medio de las imágenes/enunciados que se comunican híbridamente entre sí en el marco de la historia de la cultura, se suman necesariamente otras concepciones (las de los receptores/espectadores) que a su vez participan en diálogos que nunca terminan. De este modo, una imagen evoca otra imagen, una palabra evoca otra palabra. Y sabemos consecuentemente, con certeza, que una obra evocará asimismo otras obras, incidiendo sobre ellas y alterando el propio

sentido de la historia, el cual así perpetuamente se re-construye en su entorno, en su transtextualidad.

Quizás sea la mejor manera ésta que reflexivamente estamos propiciando con nuestro texto para poner en valor la particular importancia que debe concederse a la mirada del espectador –junto a la mirada del autor– como parte energética que completan estas obras. No en vano la estrategia misma del palimpsesto, preñada de transvisualidad, niega, en principio, la posibilidad de la existencia de un significado único, cerrado y definitivo para cualquier texto.

Por su parte, los artistas que, como Rafael Armengol, a la búsqueda de la propia identidad, entran en ese juego de la transvisualidad y de la hibridación, de algún modo, conectan sus prácticas de relectura histórica, de apropiación y de homenaje, con la vieja tradición del *midrash*. Se trata, como es sabido, de la existencia de un acumulado palimpsesto, de exégesis e interpretación crítica, elaborado sobre cada línea de las Sagradas Escrituras, produciéndose así un compendio enorme de referencias y de engranajes transtextuales, pero sin plantearse prioritariamente ningún significado canónico establecido definitivamente<sup>16</sup>. Los textos (de “autoría compartida” por su destacada transvisualidad e

<sup>14</sup> Sólo a modo de ejemplo, recordemos, en esa línea de intervenciones, los trabajos de Yasumasa Morimura. Es bien conocida su propuesta fotográfica *Brothers (Slaughter II)* de 1991, reconstruyendo/inspirándose en los fusilamientos de Goya. Para más información consúltese el estudio de Pilar Gonzalo “El cuerpo como signo. Yasumasa Morimura y la identidad del cuerpo expandido” en *Yasumasa Morimura. Historia del arte*. Madrid, Fundación Telefónica, 2000.

<sup>15</sup> También las distintas estrategias de la intervisualidad son sistemáticamente empleadas por Armengol en sus series. Piénsese en su serie dedicada a Velázquez *V.M.V. Villa Médicis-Velázquez* (1994), en la que el propio título se retoma como referencia y homenaje a los trabajos de Velázquez, o las series donde se retoman o citan partes de otras obras históricas, que son la mayoría. Para las referencias iconográficas citadas como ejemplos, el lector puede acudir especialmente a los catálogos más importantes de las obras de Rafael Armengol: *Boix, Heras, Armengol*. IVAM. Valencia, 1995; *Armengol. Pintures 1965/1986*. Sala Parpalló. Valencia, 1987; *Armengol. Pintures. Sèries “Com del cel a la terra”, i “V.M.V.”* Casa de Cultura. Alzira, 1994; *Armengol “Barres i estrelles. Popeie en Pompeia”*. Girarte, Requena, 1996; *Por Op Pompeia. Pintures Armengol*. Morella, 1998; *Armengol. Pintures 1966-1998*. Centre Cultural d’Alcoi, 1998; *Armengol d’après Mantegna*. Consorci de Museus. Valencia, 2003.

<sup>16</sup> Robert Hughes *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000, página 381. Hughes hace referencia a estas cuestiones hablando de la obra de Kitaj.

hibridación) se abren, enlazan y cruzan de este modo, –a niveles distintos y en ramificaciones y nexos diferentes– frente a la inagotable actividad del lector, a la que estimulan y de la que en buena parte también dependen.

La transcultura visual en la que actualmente vivimos es, sin duda alguna, fruto elocuente del encuentro de una “historia cultural” ya existente con una serie de “culturas migrantes”, productos a su vez de la anterior, que han ido llegando paulatinamente y que siguen y seguirán llegando, para transformar a ambas (a la historia cultural de base y a la propia transcultura actual) y dando lugar, con ello, a una nueva cultura híbrida, la cual será asimismo sumamente susceptible a los próximos/futuros fenómenos de la transculturación, que nos rodean e influyen por doquier.

Incluso cabría brevemente diferenciar entre lo que ha sido entendido y adoptado como la “visión postmoderna de los fenómenos transvisuales” (retrospectiva, oblicua, pasiva y convencional) frente a la “mirada transversal y activa de la transcultura actual”, de enfoque crítico y comprometido, propia de las prácticas diaspóricas y reivindicativas de la identidad cultural.

La mirada transversal, que estamos rastreando, con su carácter plenamente híbrido, ejercitada por muchos artistas contemporáneos tiene, muy a menudo, sabor agrídulce y, en esa misma línea de cuestiones, las estrategias narrativas que surgen a partir de estas formas particulares de observar el mundo, en su afán de transformar, de deconstruir y de transgredir, frecuentemente se sirven –al igual que la cultura postmoderna– de la sátira, la parodia y la recuperación de elementos carnavalescos, pero lo hacen a partir de una secreta energía renovadora, intentando subvertir las nociones establecidas y vigentes de un orden autoritario, yendo por tanto, estas “miradas transversales”, mucho más allá de los límites convencionales de las “miradas post(modernas)”.

Incluso esta “hibridación transvisual” merece también ser puntualizada, aunque sea brevemente, en el marco de estas reflexiones. Es un hecho sabido que el término “hibridación” se halla presente y proviene de distintos contextos de argumentación y se aplica a muchas y muy diversas áreas de estudio.

Los sistemas híbridos son aquellos sistemas que, siendo fundamentalmente complejos, se informan por medio de una variedad de modelos y de procedimientos. En realidad, la noción se asocia a sistemas multifuncionales, es decir a la complejidad, a la heterogeneidad, a la diferencia y a la diversidad.

En nuestro caso, referiremos normalmente el concepto de hibridación a contextos socioculturales que se hallan en relación con la experiencia efectiva de las prácticas artísticas, con las comprometidas imágenes diaspóricas y con las estrategias de palimpsesto que venimos desarrollando. Por lo tanto se plantea esta noción con un uso distinto al que se emplea en otras discusiones postmodernas, a caballo entre los ochenta y los noventa, en las que suelen referirse estas nociones exclusivamente más bien a los procesos formales propios de ciertas estrategias creativas, sin otros afanes de reivindicación cultural ni especificaciones de resistencia o de indagaciones críticas de identidad.

Es decir, que aquí el concepto de hibridación, como herramienta translingüística, se presenta claramente como un acto de “comunicación transcultural”, relativo a la transvisualidad y se identifica con un movimiento nómada de la mirada artística, que recodifica y renueva las nociones de centro y de periferia, de interno y externo, de lo local y lo global, enfrentándose de este modo a las concepciones esencialistas que reducen la identidad a algo ya preexistente y ontológicamente dado.

De hecho, consideramos que algunas de las claves explicativas de la actividad artística de Rafael Armengol conviene rastrearlas en esa argumentación de la *identidad cultural* de un pueblo<sup>17</sup>. Sus estrategias técnicas y sus revisiones de los medios de comunicación y de los procedimientos sintácticos correspondientes no hacen sino descubrir explícita-

<sup>17</sup> En el cruce entre hibridación e identidad cultural, Hall Stewart en su trabajo “Cultural Identity and Diaspora”, incluido en AA. VV. *Diaspora and Visual Culture*, Londres & New York, Routledge, 2000, página 23, sostiene acertadamente que “la identidad cultural no es algo que ya exista como dado y que trascienda el lugar, el tiempo, la historia o la cultura. Todas las identidades culturales provienen de algún lugar, tiene sus propias historias y representaciones. Pero, como todo lo que es histórico, se someten a su vez a constante transformaciones. Lejos de ser fijadas eternamente, en algún pasado esencial, están sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder”.

mente las claves de sus relecturas, dejándonos directamente frente a otras cuestiones, que sólo una mirada transversal comprometida e híbrida y una autorreflexión en torno a la propia transvisualidad puede encarar eficazmente.

Si insistimos en el hecho de que los fenómenos de hibridación han de interpretarse –en cuanto estrategias del palimpsesto activo en nuestra transcultura– como procesos que deconstruyen y desplazan los metadiscursos oficiales y normativos es porque los entendemos como actos de aperturas recíprocas entre formas y presunciones culturales, característicos de ese “tercer espacio”, de ese espacio intermedio que supone la constante negociación de posturas, la situación de continuo reajuste, nunca carente de tensión y de conflictos, que exige una permanente e intensa dialogicidad<sup>18</sup>.

Esta hibridación, patente en muchas de las imágenes de Rafael Armengol, implica un acto de constante relectura, de traducción y de traslación entre distintas posiciones que enfrentan el núcleo comunicativo de sus trabajos con el dominante logocentrismo y el poder referencial de la historia de la cultura<sup>19</sup>.

Al fin y al cabo, *hibridación y transvisualidad* mantienen una fuerte conexión epistemológica, que mínimamente hemos tratado de aflorar, dado que ambas nociones constituyen procesos que dan lugar a situaciones que no inducen a meras síntesis acomodaticias de elementos, sino que insisten en un proceso abierto y no concluido, que se basa precisamente en salvaguardar, a ultranza, la tensión y la disonancia.

En este sentido, consideramos decididamente que, en la trayectoria de Rafael Armengol, el empleo de determinadas estrategias transvisuales y de hibridación supone la aplicación de procedimientos artísticos que exceden, como tales, lo meramente formal o la estricta investigación técnica y abiertamente experimental –frente a lo que, respecto a él, habitualmente se ha afirmado– y que sugieren y aportan ciertas alteraciones de interés en la visualización de los conceptos de “identidad cultural”, de “realidad” y de “sujeto”.

De este modo encontramos en su producción artística numerosos relatos discrepantes, que tienen su

origen en procesos de hibridación cultural y/o en experiencias de lenguajes cruzados que, leídos a nivel temático, quizás nos hablan de las posibles limitaciones que es viable encontrar en las identidades culturales unívocas, justificadas desde posturas esencialistas, frente a las identidades alternativas no excluyentes, que cabe reivindicar desde las prácticas artísticas del palimpsesto, en el sentido de que las obras vuelven, una y otra vez, sobre aspectos ya tratados en otros trabajos anteriores, desde aspectos distintos pero complementarios.

De esta forma, la propia creación artística se percibe como una especie de proceso inconcluso, que se inicia y retoma una y otra vez sobre las huellas de lo precedente, quizás parcialmente borrado y afanosamente releído, en distintas vueltas de tuerca. Vueltas de tuerca que, como peregrinajes sucesivos, bien pueden asimilarse, por otro lado, a las estrategias que suponen los trabajos planificados a base de “series”, como es el caso que nos ocupa.

### III. Las “series” de Rafael Armengol y el peregrinaje en torno a la “identidad cultural”.

En realidad, el itinerario artístico de Armengol –punto obligado para comprender plenamente la aventura del arte figurativo contemporáneo en nuestro país– podría estructurarse en una robusta cadena de “series”, que como autónomas cajas negras, contienen todo el conjunto de su producción plástica. Ya desde la mitad de la década de los sesenta puede hacerse, en su biografía pictórica, un explícito seguimiento de tales series, después de su breve paso por la abstracción, que suman el voluminoso conjunto de treinta y seis series, entre 1965 y 2004. Bien es cierto que algunas de dichas series se diversifican de nuevo en subseries o series enlazadas, sometidas a un mismo título y desarrolladas en años consecutivos, como es el caso elocuente tanto de la serie de *La matanza del porc* (subdividida a la

<sup>18</sup> La noción de “tercer espacio” vinculada a los discursos propios de los estudios culturales, puede consultarse en Homi K. Bhabha *The location of Culture*. Londres & New York, Routledge, 1994.

<sup>19</sup> Recuérdese a este respecto, por ejemplo, la serie “La matanza del porc”, con el fuerte choque entre el acto que rememora la serie y el marco arquitectónico-cultural en el que se van inscribiendo las diferentes escenas.

vez en cinco partes o subseries numeradas, entre 1972 y 1975) como de la serie *L'Horta* (que consta asimismo de tres secciones, realizadas entre 1976 y 1978).

Ni cronológica ni numéricamente cabe afirmar que las series sigan, en su conjunto, pautas paralelas. Es decir que podemos toparnos con años en los cuales Armengol aborda incluso el desarrollo de series diversas (como sucede en el emblemático 1968, cuando hasta tres series se escalonan en él: *El jardí de les delícies*, *Palau* y *Autorretrats*), mientras que en otros periodos la autorreflexión preparatoria se muestra más compleja y ralentizada (como sucede, por ejemplo, en los bienios 1979-80 o 1983-84, en los que las experiencias plásticas no cuajan en nuevas series). Tampoco realmente las obras constituyentes de cada una de las diferentes series, en ningún caso, son numéricamente asimilables entre sí, habiéndolas, de hecho, más breves o más prolifas en la extensión de sus correspondientes desarrollos.

A decir verdad, una cierta espontaneidad preside, en cada caso, el ritmo y la concreta realización de los trabajos de Rafael Armengol y, en consecuencia, también sucede lo mismo respecto al talante, frecuencia y ritmo de las series por él emprendidas y realizadas. Quizás el denominador común de esta cadena productiva —en el caso de tener que buscarlo— pudiera encontrarse en ese curioso encuentro/diálogo entre la historia del arte y la vida cotidiana que Armengol ha sabido, con incansable parsimonia, hacer plenamente suyo, instaurando las sucesivas relecturas de los clásicos —desde la admiración, la curiosidad, el interés y un auténtico apetito visual— sin por ello minimizar el alcance de sus investigaciones, ni escamotear sus atrevimientos e inquietudes, capaces de mostrar las claves de ese cruce entre el entorno contemporáneo y la prestigiosa herencia de la clasicidad, entre la preocupación existencial por la vida cotidiana y el ineludible peso de la historia.

Somos conscientes de que, a través de los tiempos, toda práctica cultural se ha ejercitado a partir de/en contestación a determinados modelos de identidad cultural. Pero asimismo toda práctica cultural constituye la representación y elabora las imágenes que definen a una comunidad, como colectivo localizado en un territorio determinado y en un momento histórico concreto. De ello deriva que la identidad cultural se perciba tradicionalmente como valor

colectivo, organizado en torno al eje espacio-tiempo. Delicado tema que nos afecta no sólo estructuralmente como pueblo, sino también coyunturalmente como sociedad cuestionada respecto a sus propias raíces.

Ahora bien, en el contexto de nuestra actualidad, predominan tanto la diversificación de los puntos de vista como la supuesta simultaneidad de los acontecimientos (todo ocurre aquí y ahora). De ahí que se haya ido sustituyendo la noción de "linealidad temporal" por la de "simultaneidad fragmentada". De ahí que se haya ido minando paulatinamente el viejo artificio de las presunciones homogéneas, que durante tanto tiempo han amparado la emblemática idea de unidad y de armonía. Por eso la "crisis de la identidad" (habida tras el resquebrajamiento del proyecto moderno) se nos presenta ahora, más bien, como "paradoja de la identidad".

Por mi parte, cada vez asumo con mayor convicción que el eje justificativo de las series pictóricas de Rafael Armengol puede ser rastreado efectivamente a través de ese empleo paradigmático de la paradoja que supone la relectura fragmentada de la historia de las imágenes y el rompimiento de la linealidad temporal de esa misma historia por la copresencia de elementos plurales que, por definición, implica la transvisualidad, sistemáticamente defendida y practicada en sus trabajos.

¿Esos zigzagueantes desplazamientos culturales, minuciosamente estudiados en sus series, esas contraposiciones irónicas, que salpican sus propuestas, esas transposiciones técnicas de unas imágenes en otras, tan obsesivamente experimentadas por Armengol, no son acaso la mejor metáfora formal de que las experiencias de los desplazamientos culturales forzados, es decir las experiencias de las migraciones históricas y/o recientes son, en su conjunto, el mejor testimonio de que la visión homogénea de la realidad no es ya viable, ni posible en nuestra transmodernidad?

Creo que sus series pueden concebirse como experiencias plásticas de la diferencia, como prácticas iconográficas discrepantes, que toman como fundamento la historia plural de las imágenes para jugar de manera retórica con ellas y que Armengol transcodifica alegóricamente, una y otra vez, en su pintura. Eso es cierto. ¿Pero acaso esas mismas

prácticas no contestan, silenciosa o abiertamente, los viejos "modelos de identidad", a la vez que tratan de sugerir una decidida resistencia a los posibles efectos globalizantes de los sospechosos dictados de un "nuevo orden"? Podemos releer las imágenes del pasado en clave de futuro o adivinar el futuro mirando de reojo hacia las imágenes pretéritas.

Ya desde la década de los sesenta, las miradas críticas de Boix-Heras-Armengol llamaron, en ese sentido, la atención de Cirici Pellicer, quien apostó en favor de sus propuestas, levantando acta del interés de sus trabajos como precursores de un "nuevo realismo", en aquel crítico encuentro de las imágenes con la historia, de las representaciones con la vida cotidiana<sup>20</sup>. Y en esa línea de abierto compromiso con la propia obra, con el entorno y con la historia se ha mantenido, desde entonces y hasta el presente, Rafael Armengol.

Las migraciones que la mirada inquieta y selectiva de Armengol ha llevado a cabo sobre la compleja historia del arte ocupan, pues, un punto crucial en nuestras reflexiones. Constituyen, a fin de cuentas, esos viajes por la memoria de las imágenes, el mejor mapa del plural itinerario cultural que personifica su pintura, remitiendo a lugares/tiempos distintos, donde sientan quizás sus raíces nuestros valores compartidos, pero donde también tienen su origen nuestras innegables diferencias, complicándose y enriqueciéndose, de este modo, el panorama icónico resultante y la conciencia múltiple de las paradojas que pueden tomar vida en la representaciones plásticas.

En medio de esos flujos culturales, pasados y presentes, posibles o inventados, que nos aportan los trabajos de Armengol, con sus relatos tantas veces discrepantes, agridulces y críticos, la hibridación cultural que practica despliega imágenes y formas culturales que, parafraseando a nuestro propio aire a García Canclini, diríamos "nos permiten entrar y salir críticamente de la modernidad"<sup>21</sup>, poniendo así a nuestro alcance "otros" escenarios, otros medios y otros objetivos, entendiendo metodológicamente las híbridas "compenetraciones culturales" practicadas, de manera distinta a las meras asimilaciones e integraciones que equívocamente a menudo se propician. De este modo, entre los flujos y las contaminaciones culturales que resuenan en su pintura, Armengol se ubica habitualmente en las periferias

de los discursos dominantes, generando propuestas artísticas para una identidad cultural, no excluyente, que habita una realidad heterogénea: la nuestra.

Pero, a su vez, es sumamente importante subrayar cómo desde el seno mismo de sus relecturas, no sólo se trata de volver a habitar una historia –fragmentada y convertida en copresente simultáneo– y de enfatizar unos significados reconstruidos, sino muy especialmente de manipular también drásticamente unos significantes, unos medios expresivos y unos procedimientos pictóricos

En el fondo, se arbitra una franca contrastación entre imágenes y técnicas. Las imágenes, como bagaje cultural, las aporta siempre la historia o el entorno. Por su parte, las técnicas pictóricas empleadas, en cada caso, se extrapolan de los *mass media*, de los lenguajes que los propios medios de comunicación han ido elaborando en su diacronía investigadora. Así han desfilado en su trayectoria los lenguajes de la impresión de las imágenes en los periódicos y revistas, el lenguaje de las imágenes tecnológicas en las pantallas o el lenguaje microestructural de los colores luz. Y todas esas estratégicas recodificaciones, en las manos de Rafael Armengol, se convierten en altamente relevantes, desde el seno mismo de la reflexiva concepción de sus series, que tanto tienen de reconocimiento, admiración y homenaje.

Series cuyo conjunto, aunque ya extenso, nos parece de interés reseñar a continuación, a modo de escueta nómina, donde simplemente títulos y años se correlacionan, para una mejor información del lector y un más adecuado conocimiento de esa metodología de trabajo a base de series, que caracteriza y ha constituido el itinerario artístico de Rafael Armengol durante las cuatro últimas décadas.

Título de la serie	Año
<i>A van der Weyden</i>	1965
<i>A Sandro Botticelli</i>	1966
<i>Cant Epic</i>	1966
<i>Torre de Babel</i>	1967
<i>El jardí de les delícies</i>	1968
<i>Palaus</i>	1968

<sup>20</sup> Alexandre Cirici *L'Art Català Contemporani*. Edicions 62. Barcelona, 1970.

<sup>21</sup> Nestor García Canclini *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós, 2001.

<i>Autorretrats</i>	1968
<i>Laocoont</i>	1969
<i>Home</i>	1969
<i>Preneu i mengeu...</i>	1970
<i>Honors a la guerra</i>	1971
<i>La matança del porc (1ª serie)</i>	1972
<i>La matança del porc (2ª serie)</i>	1973
<i>La matança del porc (3ª i 4ª serie)</i>	1974
<i>La matança del porc (5ª serie)</i>	1975
<i>L'Horta (1ª serie)</i>	1976
<i>L'Horta (2ª serie)</i>	1977
<i>L'Horta (3ª serie)</i>	1978
<i>Sobrealimentació</i>	1981
<i>Mercats</i>	1982
<i>A Vicent Estelles</i>	1985
<i>Angels</i>	1987
<i>A Andy Warhol</i>	1988
<i>Vermeer-Matisse</i>	1989
<i>Recepcions oficials</i>	1991
<i>In memoriam Joseph Beuys</i>	1992
<i>Dels menjars</i>	1993
<i>Com del cel a la terra</i>	1993
<i>V.M.V. (Velázquez. Villa Médicis)</i>	1994
<i>Barres i Estrelles (Popeie en Pompeia)</i>	1996
<i>Por-op-Pompeia</i>	1997
<i>Quattocento. Piero della Francesca</i>	1999
<i>Armengol d'après Mantegna</i>	2003
<i>Quattroceto.</i>	
<i>Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio</i>	2004

Precisamente en la presente muestra retrospectiva se ha querido dar una amplia idea de esta coherente trayectoria pictórica, seleccionando cuidadosamente, a tal fin, concretas series y determinadas obras, lo que también supone una profunda revisión de los modos distintos, a través de los cuales las imágenes han sido concebidas/elaboradas minuciosamente por Armengol. No sólo se trata de representar/construir historias sino asimismo de historiar/analizar formas plurales de representación.

En tales series, decíamos, predominan sin duda los homenajes. Homenajes y reconocimientos a personajes históricos y actuales, especialmente a pintores, aunque no exclusivamente a ellos, como si se quisiera constatar la huella respectiva que su lenguaje plástico ha dejado en nuestra memoria visual y en nuestra cultura. Así, junto a los homenajes/relecturas dedicados a Botticelli, Mantegna, Piero della Francesca o Ghirlandaio pueden aparecer sus

dilatados recuerdos a Joan de Joanes, Vermeer y Velázquez, a Warhol o Bèuys, y también, como es el caso, sus explícitos reconocimientos a Vicent A. Estellés, enlazando de este modo pintura y poesía. Ya que pintar con versos, como quería Estellés, puede servir también de acicate para poetizar con la pintura, como sueña quizás, desde su estudio de Benimodo, Rafael Armengol.

No cabe duda de que se trata, en todos los casos, de una clara opción personal. Es Armengol el que selecciona y decide, de acuerdo con sus filias y también con sus fobias, la dirección del viaje que emprenderán sus miradas diaspóricas. Y las series son justamente las escalas consecutivas de ese heterogéneo itinerario de peregrinación, las etapas de esa migración cultural, que le empuja al constante rastreo de las raíces, de los orígenes y de las diferencias en la investigación sostenida en torno de los mecanismos funcionales de la visión y del color. Por eso mismo siempre las imágenes aparecen como pretexto. Imágenes ya clásicas de la historia del arte, pero también imágenes vehiculadas desde los medios de comunicación o imágenes captadas directamente, con su cámara, por el propio artista.

Sin embargo, quisiera puntualizar algunas cuestiones respecto de esa obstinada "apropiación de las imágenes", que viene ejercitando Rafael Armengol desde mitad de los años sesenta hasta la actualidad. Curiosamente, ni sus estrategias han sido las mismas desde entonces, ni el contexto sociopolítico-cultural en el que se han producido las series y las obras se ha mantenido idéntico a sí mismo, ni tampoco las interpretaciones que ese apropiacionismo ha motivado, entre los críticos de arte, han permanecido constantes. Ni mucho menos.

Por eso me parece no exento de interés matizar dos claves de lectura que frente al apropiacionismo, como estrategia destacable de las prácticas transvisuales, se han producido, al menos desde los años ochenta hacia aquí, en torno al tema del denominado "impulso alegórico"<sup>22</sup>. De hecho las mismas estrategias lingüísticas y retóricas, en el desarrollo de

<sup>22</sup> Es bien conocido el trabajo de Craig Owen "The Allegorical Impulse: toward a Theory of Postmodernism". *October*, 12. Spring, 1980. También se reprodujo el texto en AA. VV. *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York. The Museum of Contemporary Art, 1984.

las artes, incluso obedeciendo a criterios muchas veces afines, pueden adquirir significados particulares en contextos y momentos distintos, de acuerdo con actitudes y teorías dispares.

Así las imágenes alegóricas o apropiadas de los artistas transvisuales de nuestra época actual –vinculados a una transmodernidad crítica– no muestran sin más una relación directa con aquellas actitudes alegóricas del postmodernismo propio de los ochenta, que se limitaban a justificar sus trabajos, ubicándolos simplemente bajo la estela directa de Duchamp o Warhol y propiciando un marcado autorreferencialismo estético y formal en sus prácticas, al modo de pastiches desinteresados.

Hoy, desde el desarraigo y la mirada diaspórica transcultural, que busca redefinir las claves de una identidad heterogénea y compartida, los apropicionismos y los juegos alegóricos no pueden tomarse ya como meras estrategias autorreferenciales, ni tampoco al modo de gestos esencialmente comunicativos –nada inocentes, por otra parte– pueden ser considerados como apolíticos. Nada es realmente apolítico en esta coyuntura. Y Rafael Armengol lo sabe muy bien desde hace tiempo.

Efectivamente, como plantea agudamente C. Fusco “el concepto de apropiacionismo tiene que ver asimismo con el reconocimiento de historias de relaciones de poder frente a culturas, pueblos y personas, contextualizándose ciertas formas de apropiación como auténtica violencia simbólica. En otras palabras, incluso cuando la apropiación de imágenes no connota injusticias de poder, pero en tanto que se percibe en relación con otras tensiones de la cultura postmoderna, sus implicaciones históricas y políticas no pueden ignorarse, ya que la emergencia del intercambio de símbolos a través de las fronteras culturales nunca han constituido gestos apolíticos o puramente formalistas”<sup>23</sup>.

Frente al concepto clásico de alegoría, vinculado directamente al ejercicio de la retórica (etimológicamente “hablando de una cosa se nos habla de otra”) la alegoría desde los planteamientos de la postmodernidad se entiende, más bien, como un proceso de fragmentación analítica de unidades, como descontextualización de los fragmentos y posterior montaje de los mismos, sin que la producción de sentido –por medio de la síntesis– implique la

intención de generar nuevamente una unidad orgánica.

Se trata directamente de interrumpir la apariencia de totalidad e imposibilitar la producción de un sentido sintético. O dicho de otro modo, el montaje alegórico se resuelve en un nuevo modelo asintético, en el cual la tensión entre los distintos elementos se debe mantener y donde el sentido –no determinante– depende, en última instancia, de su lectura.

Así pues, el uso de la alegoría diaspórica recupera la metodología histórica de Walter Benjamin, promoviendo el rechazo de las totalidades y la yuxtaposición de elementos dispares, en tanto que expresa la renuncia a la acomodación de la unidad y la refutación de la determinación de un sentido a priori, dando mayor importancia siempre a los procesos de recepción abiertos y en progreso continuo<sup>24</sup>.

Justamente con esa estrategia de refutar la fusión y privilegiar las heterodoxias, Rafael Armengol ha puesto en marcha muchas de sus series pictóricas. Aunque particularmente cabe hacer referencia a las series generadas en torno a Pompeya, es decir las series *Barres i estrelles/Popeie en Pompeia* (1996) y *Porop-Pompeia* (1997), en las cuales, por medio de la colección de fragmentos extraídos de las pinturas pompeyanas, en especial de la “Casa de los Misterios”, se juega a la contraposición de temporalidades distintas. Popeye invade los frescos pompeyanos, entre sátiros y ménades, entre escenas rituales e imágenes eróticas. Y el espectador no encuentra una posición fija desde la cual leer la yuxtaposición, por eso salta de un punto de vista a otro, en un juego múltiple, de la mano de Popeye unas veces, siguiendo la narración pictórica en otras.

En realidad, la yuxtaposición de imágenes se percibe tanto a nivel espacial como en su dimensión temporal. Popeye está allí en la relectura transgresora y a la vez admirada de los frescos pompeyanos, pero también abre una fractura temporal entre los dos tipos de imágenes. Una cultura mass-mediática

<sup>23</sup> Coco Fusco *English is broken here. Notes on Cultural Fusion*. New York, The New Press, 1995, páginas 28-29.

<sup>24</sup> Walter Benjamin *El origen del Drama Barroco Alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

(Popeye y sus espinacas) se yuxtapone a una imagen clásica (la escena de Príapo con sus extensos poderes). Las imágenes que coexisten en una realidad marcada por la contradicción y la paradoja, al igual que sucedía en otras series –*Honors a la guerra* (1971), *Matança del Porc* (1972-75), *Sobrealimentació* (1981), *Vermeer-Matisse* (1989) o *Recepcions oficials* (1991), por sólo citar algunas de las más revulsivas y explícitamente críticas–, reflejan explícitamente fragmentos de temporalidades asimiladas, que se acumulan y representan/se articulan desde puntos de vista múltiples, tanto a nivel conceptual como formal.

En las series de Armengol queda, pues, muy claro que ese apropiacionismo, esa yuxtaposición de fragmentos, esa transvisualidad que juega a la diáspora histórica y cultural es quizás la metodología lógica, la consecuencia directa del punto de vista múltiple, que ha de “negociar visualmente” (seleccionar, articular, montar) entre más de un momento cultural, entre más de una cultura, para lograr un diseño formal estructurado, pero que sin embargo, nunca es sintético/unitario, sino más bien contrapuesto y tensional.

Esa obsesión por introducir, de una u otra forma, el punto de vista múltiple, entre imágenes, entre lenguajes o entre técnicas, ha ido evolucionando y depurándose reflexivamente a lo largo de los años. No obstante, una misma idea se retoma una y otra vez, en los trabajos de Rafael Armengol, dando lugar a obras distintas y sorprendentes: el acento se pone siempre en la influencia que ejercen las variables de tiempo y de espacio sobre su producción y recepción.

Son esos numerosos guiños culturales, que es necesario dominar, al menos un tanto, para comprender adecuadamente las claves de las obras de Armengol, los que nos trasladan en el viaje por los tiempos y espacios plurales de la historia –de las historias– construida, en cada caso. Se trata siempre de viajes por el mundo de la cultura, buscando interpretar las claves de las identidades y de los sentidos de las obras.

Por eso cabe hablar, en torno a las series pictóricas de Armengol, de un método de investigación particular, que incluso antecede a la realización misma de la obra, y que comprende la práctica del viaje,

la amplia re-visión de fuentes, de archivos bibliográficos, iconográficos y tecnológicos, por parte del artista. Un esfuerzo cuasi-etnográfico que circunda y respalda el origen de cada serie.

Siempre he pensado que esa compleja fase constitutiva/conceptiva de la obra, previa a su materialización, representa un auténtico trabajo de campo en su estricto sentido antropológico, donde el esfuerzo por recopilar información de distintas fuentes se une a los encuentros, a veces azarosos o buscados, que conlleva el propio viaje.

Detrás de las obras de Armengol, como deseamos subrayar, se halla siempre un análisis crítico de la propia postura pictórica, temática e ideológica que encarna la obra, en un contexto determinado. Incluso cabría hablar de la elaboración de una cierta crítica respecto de los paradigmas visuales contemporáneamente vigentes. Y esa crítica se constituiría a partir de la convicción de una crisis de representación, en términos visuales, oponiendo al paradigma de la estricta visualidad, una metodología paralela, que favorezca la reflexión y la discursividad.

Los diálogos que establece entre las imágenes seleccionadas, articuladas y contrapuestas/yuxtapuestas afectan directamente al proyecto de la obra, en tanto que Armengol opta claramente por una “contaminación del sentido de las imágenes”. Y esa contaminación se mantiene en potencia, a partir del repertorio iconográfico general del que, en principio debe disponer, en su archivo visual, Rafael Armengol.

Tal repertorio asume –en su virtualidad– las funciones de museo imaginario. En él se ordenarían las imágenes según determinados criterios taxonómicos, con el fin de localizarlas con mayor facilidad. Pero, una vez, seleccionadas y articuladas dichas imágenes en el seno transvisual de sus obras, se diluyen los criterios taxonómicos para abrirse a un modo de re-presentación de relaciones cruzadas, toda vez que imágenes de distintas épocas y distintos espacios culturales conviven en un mismo contexto que se amplía intermitentemente por medio de otras reflexiones, de otros textos y otras miradas, en los procesos de recepción.

Las posibles preguntas que conviene formular, frente a sus series, comienzan por una sencilla cadena

de cuestiones: "desde dónde", "a través de qué", "cómo" y "qué" nos proponen las imágenes de Armengol. Y todos esos concretos interrogantes encuentran su verdadero lugar de respuesta en el marco de la transvisualidad, que hemos avanzado desde el principio de estas reflexiones, porque sus obras –textos de textos– derivan, penetran y adquieren sentido directamente en ese juego de contextos, que se despliega en su entorno transcultural.

Se trata, al fin y al cabo, de un pintor cuya obra diaspórica parece no concluir nunca (no saca conclusiones, ni adoctrina), permaneciendo más bien abierta frente a nuestras perplejas miradas. De este modo, podríamos decir que su quehacer pictórico se perpetúa, desplazándose obsesivamente por la historia, para dirigirse siempre hacia otros y otros lugares de posibles experiencias perceptivas, desarrollando con ello su incansable "poética de la transvisualidad".

# EL ARQUITECTO VALENCIANO SANTIAGO CALATRAVA VALLS

EVA PALACIOS PINA

Universitat de València

## RESUMEN

Referente de la *arquitectura* mundial del siglo XX, *Santiago Calatrava* se preocupa enormemente por mejorar la calidad de vida y contribuir con el bienestar social a través de sus construcciones. En ellas tiene en cuenta el espacio natural en el que se ubican a la hora de proyectarlas. Observador de la naturaleza y de la anatomía, intenta dar vida a sus creaciones. Tras una larga formación y ser galardonado en numerosas ocasiones, comienza su proyección artística, que por su tipología podemos dividir en puentes y edificios singulares. Trabaja en diferentes países: España, Italia, Suiza, Gran Bretaña, Francia, Alemania, Estados Unidos, Países Bajos, Portugal y Grecia en los que da a conocer su estilo, personal, evolutivo y consecuente, que da un paso adelante en el tratamiento del movimiento y del volumen enfatizado por el uso de nuevos materiales y tecnologías de la época. La aparente similitud de sus obras, seña de identidad propia, permite la polémica y la crítica de las mismas.

## ABSTRACT

Referring about the world-wide architecture of century XX, *Santiago Calatrava* enormously worries to improve the quality of life and to contribute with the social welfare through its constructions. In them it considers the natural space in which they are located at the time of projecting them. Observer of the nature and the anatomy tries to give life to his creations. After one he releases formation and being awarded in numerous occasions, begins his artistic projection, that by its tipología we can divide in Bridges and Singular Buildings. He works in different countries: Spain, Italy, Switzerland, Great Britain, France, Germany, the United States, the Netherlands, Portugal and Greece in which present its style, personal, evolutionary and consequent two gives to a step ahead in the treatment of the movement and the volume emphasized by the use of new materials and technologies of the time. The apparent similarity of its works, sign of own identity, allows to the controversy and the critic of the same ones.

Hoy en día las ciudades apenas tienen zonas verdes y a la hora de construir no se intentan crear espacios saludables; la gente huye hacia el extrarradio en busca de aire puro alejándose de la contaminación. Los arquitectos no tienen en cuenta el entorno natural y a menudo nos encontramos insatisfechos en la ciudad. Frente a estos arquitectos que se preocupan por ampliar la ciudad sin atender a criterios ecológicos, existen otros que buscan la sostenibilidad<sup>1</sup> a la hora de construir sus obras; es decir, se preocupan por la calidad de vida. Entre estos, **Santiago Calatrava** da un paso más en este aspecto teniendo en cuenta la naturaleza y el espacio que rodea todas sus obras. *La Naturaleza es donde todo adquiere orden.*<sup>2</sup> Se trata de crear armonía entre la tecnología y la naturaleza, de crear una imagen más verde.<sup>3</sup>

Santiago Calatrava es uno de los arquitectos más emblemáticos de toda España, referente de la arquitectura mundial del siglo XX. Considerado gran artista (escultor), arquitecto (arte y ciencia) e ingeniero nació en Valencia (Benimámet) el 28 de julio de 1951.

<sup>1</sup> "Es sostenible el desarrollo que responde a las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de las generaciones futuras para responder a sus propias necesidades". Comisión Mundial del Medio Ambiente y el Desarrollo. "Nuestro Futuro Común", 1987. La sostenibilidad trata de hacer felices a las gentes para que consuman menos. LAWRENCE, G. Plan sostenible de Seattle. Dentro de esta sostenibilidad, el uso de materiales es una de las asignaturas pendientes.

<sup>2</sup> ESPADA, Arcadi., "Entrevista a Santiago Calatrava. Entiendo la naturaleza como un templo" en *Diario El País*, Valencia 3 diciembre 2000.

<sup>3</sup> VV. AA.: Ciclo de conferencias "La arquitectura y el urbanismo del medio ambiente. 14 de enero- 9 diciembre 1997", Fundación Bancaja, Valencia 1999.



El arquitecto Santiago Calatrava.

Entre 1956 y 1961 cursó estudios primarios en Valencia, formación que compaginó con clases de dibujo e historia del arte en la Escuela de Artes y Oficios de Burjassot, desde 1959 a 1960. Posteriormente –de 1961 a 1968– realizó estudios secundarios y el curso preuniversitario en su ciudad natal. En este último año –1968– marchó a París a estudiar Bellas Artes, pero tras el “Mayo francés”<sup>4</sup> la ciudad se encontraba completamente derruida y decidió volver a España y continuar con las clases nocturnas de Artes y Oficios un año más. Ya por estas fechas tenía claros los motivos por los que quería ser arquitecto<sup>5</sup>: su afición al dibujo, su inquietud por las cuestiones artísticas, su gran imaginación, su afán de superación y su necesidad de aportar a la sociedad lo mejor de sí mismo, le llevan a comenzar dichos estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica hasta 1973. Realizó en Zurich el proyecto final de carrera (“Estudios urbanos”) presentándose en Valencia. Para el primer proyecto de su carrera diseñó la casa Marangoni de sus suegros. En 1974 le entregan el título. En el Instituto Federal de Tecnología de Zurich (Suiza) completó sus estudios.

Un año más tarde –1975– obtuvo el título en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. Por estas mismas fechas inicia Ingeniería Civil en la Escuela Técnica Superior de Zurich (ETH). Se tituló en 1979 con el Proyecto final de carrera del *Puente Aclata* en Disentis, Suiza. Dos años más tarde se doctoró como Ingeniero Civil en ciencias técnicas en el Departamento de Arquitectura de la ETH de Zurich, con el proyecto *Acerca de la plegabilidad de las estructuras*. Fue sucesivamente contratado como profesor asociado de esta Escuela para dos Departamentos (1 y 3). En este mismo año, 1981, se montó su primer estudio de arquitectura e ingeniería civil en Zurich y el segundo en 1989 en París.

Fruto de su matrimonio con su esposa Robertina (Tina), a la que conoció en Suecia, nacerían sus tres hijos a los que llamó Miguel, Gabriel y Rafael, (nombres de los tres arcángeles) y una hija, Ana Sofía (nombre griego de la Sabiduría) con los que transcurre su feliz existencia entre Valencia, París y Zurich.

A lo largo de su vida ha sido galardonado en numerosas ocasiones por importantes Instituciones ya de España o de otros países: en 1988 obtiene el *Premio de Arte de la ciudad de Barcelona* por la proyección del *puente de Bach en Roda*. El mismo año le conceden el *Premio FAD* (Fomento de las Artes y el Diseño) de *arquitectura de España*, el *Premio de la Asociación Valenciana de la Prensa*, el *Premio Internacional Vereinigung für Brückenbau und Hochbau de Suiza*, el *Premio Fritz Schumacher de Alemania* y la *Beca de la Fazlur Arman Khan para arquitectura e ingeniería*. Posteriormente en 1990 le conceden la *Medalla d'Argent de la Recherche y de la Technique* por la fundación de la Academia de Arquitectura de la ciudad parisina. Un año más tarde recibe el *Premio Holzleimbau* en Munich y el *Premio Aurzeichnung für gute Bauten* por la construcción de la *estación Stadelhofen*. El 14 de enero de 1992 fue nombrado *Académico Correspondiente de la Real Academia de San Carlos de Valencia*; y este mismo año fue nombrado miembro de la *Real Academia de San Fernando*. En 1993 recibe el título de *Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de*

<sup>4</sup> Revuelta estudiantil, y posteriormente obrera, contra el gobierno francés que tuvo lugar en mayo y junio de 1968. AA. VV.: “Gran Enciclopedia Universal” en *Biblioteca El Mundo*, Editorial Espasa- Calpe, Valencia, 2004, t. XII, p. 7629-7630.

<sup>5</sup> T. ESTÉVEZ, Alberto., “Genios de la arquitectura, Calatrava”, Susaeta Ediciones, Madrid, 2001.

Valencia y un año después se le concede el título de *Doctor Honoris Causa por la Universidad de Sevilla* junto con la *Medalla de Honor al Fomento de la Invención de la Fundación García Cabrerizo* de Madrid por la Cruz de Sant Jordi concedida por la Generalitat de Catalunya. Tras ser propuesto por José Luis Dicenta Ballester, Cónsul General de España en Suiza, fue galardonado el 26 de mayo de 1999 con el *Premio Príncipe de Asturias de las Artes* e investido al día siguiente *Doctor "honoris causa" por la Universidad de Lúnd* (Suecia). El último de estos premios, la Medalla de Oro del Instituto Reina Sofía de Nueva York en relación a la contribución de mejora la relación entre EEUU y España.<sup>6</sup>

## ESTILO E INFLUENCIAS

Discípulo de Félix Candela del que imitó la concepción geométrica de estructuras arquitectónicas. Da aire puro al encierro en que nos tiene sometidos la Academia moderna. De Le Corbusier (1887-1965), arquitecto moderno, tomó el trabajo plástico y el uso del hormigón visto. Fue durante sus primeros años su referente. Semejante a Piranesi (1720-1778) que grabó las Carceri y creó un mundo propio, en el diseño de su propia vida a través de caballeros y soldados, damas que serán rescatadas y dragones. Influenciado por Carlo Mollino (1905-1978) y definido por algunos como remake de Antonio Gaudí (1852-1926), del que asimiló el sentido de la técnica constructiva y los materiales ligados y de Henry Moore. En ocasiones rememora los espacios creados por éste y la corriente organicista centroeuropea, especialmente a los arquitectos Eero Saarinen, Hugo Häring, Hans Scharoun. Trata de inspirarse en grandes maestros como Wright, pero con un vocabulario autónomo empleando materiales como el hormigón y el hierro y dando calidad a las formas. Alvar Aalto, arquitecto finlandés; Gio Ponti, arquitecto italiano; Hans Scharoun, arquitecto alemán corresponden a la misma generación y tienen las mismas inquietudes. Admirador de Violet le Duc por la relación de la imagen arquitectónica con el proceso de construcción y la técnica constructiva y de Picasso, que hace que en sus obras las cosas se despeguen de sí mismas.

En suma, podemos ver cómo trabaja para captar la atención del público. Su estilo es inconfundible, evolutivo y consecuente. Icono de la modernidad,



El arquitecto Santiago Calatrava.

en sus construcciones predominan las estructuras luminosas y las que dan la sensación de equilibrio. Entiende cada proyecto como una obra integrada en un conjunto en el que cada una de sus partes se relacionan entre sí. Combina con naturalidad la técnica y el arte, elementos de ingeniería y de arquitectura. El espacio aparece unificado con elementos como el aspecto del parque, fuentes, pavimentos, el verde plantado, las plazas... En el tratamiento de los edificios utiliza el azul y blanco. Los elementos importantes se unen por el uso. También es importante destacar la aparición de algunos edificios autónomos. Es igualmente común en su obra el carácter mediterráneo. Su entendimiento del volumen y el uso de nuevos materiales y tecnologías es lo que le hace buscar una estética innovadora. Consigue una

<sup>6</sup> Redacción., "Calatrava recibe la medalla de oro del Instituto Reina Sofía de Nueva York" en *Diario Las Provincias, Vida y Ocio*, 12 noviembre 2004, p.88.

visión contemporánea sumando elementos utilitarios y entronca con una larga tradición española a la hora de combinar elementos de ingeniería y arquitectónicos. Considera la periferia de las ciudades como una asignatura pendiente, junto con los problemas urbanísticos y la mejora del saneamiento. Llega a la conclusión de que un modo de dignificar el tedio y la ordinariedad es introducir edificios de calidad en estas zonas decadentes.<sup>7</sup> En sus construcciones es primordial la sensación de equilibrio. Todas las partes están integradas en un mismo conjunto. Las estructuras luminosas destacan en cada espacio en el que se combina la vertiente artística con la técnica. Destacan los aspectos geométricos, las estructuras plegables y el movimiento. "La ligereza del movimiento y la necesidad de estabilidad propia de toda construcción tratan de alcanzar un límite extremo, que en cada proyecto parece desplazarse cada vez más, cristalizados en un instante, suspendidos, paralizados antes de que sea demasiado tarde"<sup>8</sup>. *El movimiento*, según el propio Calatrava, *proporciona una dimensión inédita a la forma. Lo hace parecer algo vivo*. Con ello expresa cómo las formas guardan estrecha relación con la Naturaleza, que es donde todo adquiere un orden máximo. Su fascinación por lo orgánico hace que sus trabajos a menudo evoquen peces, huesos, músculos humanos, pájaros... Son siempre formas con calidad. Como especialista en cálculo estático ha estudiado numerosas osamentas de animales y las ha reinterpretado empleando estructuras metálicas y de hormigón armado. Sus obras son elementos estéticos y contenedores de vida con formas de esqueletos humanos. Diferencia la estructura del cerramiento de modo que las fuerzas se transmiten de modo más natural y las vigas y pilares se sustituyen por otras más ligeras empleando hierro y hormigón. La menor utilización de la alta tecnología apoya esta estética innovadora. Destacan en él la precocidad, la relevancia y las aportaciones técnicas y formales. La línea curva para él es una muestra de lo humano. Para ser un buen arquitecto hay que entender de anatomía.

En la actualidad la construcción viene condicionada por diversas circunstancias que, en ocasiones, hacen surgir la crítica de sus obras. Construir un edificio requiere tiempo pero hoy en día la demanda hace que deba hacerse con gran rapidez. Sin embargo, existen cadencias propiciadas por eventos diversos como la Expo o los Juegos Olímpicos que ocasionan retraso y multiplican el presupuesto

inicial. Además algunos consideran que todos sus puentes son iguales, pese a ser cada uno de ellos una obra diferente. Los edificios son intercambiables, es decir, que el mismo proyecto se puede situar en cualquier sitio. Calatrava ante esto afirma que sucede porque *prima el carácter del edificio*, hecho que algunos ven como una repetición de los temas y una escasa creatividad o imaginación. Otro aspecto a tratar es el hecho de que hay quien considera que el signo de nuestro tiempo es la confusión ideológica unida a una pérdida de valores en un marco lleno de fuegos artificiales. Vivimos en la época de la llamada arquitectura del espectáculo<sup>9</sup>, de mucho carácter y autonomía. Calatrava considera que todo esto *no es un invento nuevo. En todas las ciudades hay edificios fuera de lo ordinario. La contribución en determinados edificios extraordinarios es restauradora. Restituye una imagen deteriorada. Es un prototipo*.<sup>10</sup>

## OBRAS

Puede dividirse en dos grandes grupos: Puentes (expresión del paisaje urbano) y edificios singulares (estaciones, torres y centros culturales).

## PUENTES

El puente es el elemento unificador de un espacio y punto de referencia de la ciudad, capaz de dar a la misma una gran presencia y un carácter distintivo. La importancia de los puentes radica no sólo en su mero fin de conectar diversos espacios, sino que, Calatrava los construye dándoles un carácter escultórico que hace que cada uno de ellos tenga gran importancia artística. Aunque las tipologías son diferentes, en todos sus puentes vemos el cuidado en el uso del movimiento y el tratamiento de las luces y sombras, enfatizado por el colorido blanco en todas sus superficies. *Cuando se quiera hacer un puente llámese a un ingeniero, cuando se quiera hacer una escultura llámese a un artista*.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> BONO, Ferrán., "Entrevista a Santiago Calatrava" en *Diario El País*, Cultura. Madrid, 27 julio 2004.

<sup>8</sup> MOLINARI, Luca., "Santiago Calatrava", Editorial Skira, Milano, 1999.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, Luis., en *www.e-valencia.org.*, 21 enero 2002.

<sup>10</sup> BONO, Ferrán., "Entrevista a Santiago Calatrava" en *Diario El País*, 27 julio 2004.

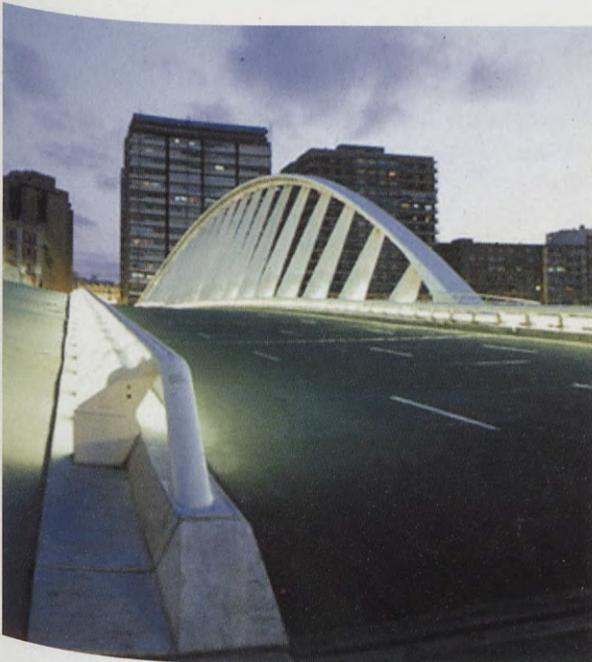
<sup>11</sup> En opinión del ingeniero D. José Antonio Fernández Ordóñez.

## 1).- ESPAÑA.

### A) COMUNIDAD VALENCIANA: CIUDAD DE VALENCIA.

**Puente Nueve de Octubre.** Construido entre 1987 y 1989 en Valencia, fue realizado por encargo del Ayuntamiento y tiene una longitud de casi 145 metros. Se eleva 4,9 metros sobre el nivel de los cimientos. Se trata de un viaducto doble con paso para el tráfico de vehículos y peatones. Situado sobre el cauce seco del río Turia, el tablero principal se apoya sobre columnas de hormigón y permite la bajada al nivel inferior a través de rampas. Varias esculturas metálicas de formas diversas caracterizan dicho puente.

**Puente y estación de metro de la Alameda.** Se lleva a cabo en Valencia, entre 1991-1995. Situado sobre el antiguo cauce del río Turia<sup>12</sup> fue realizado por encargo de la Generalitat Valenciana. Tiene una longitud aproximada de 165 metros y calzada para tráfico de vehículos y peatones. Popularmente conocido como "La Peineta" se sitúa sobre una boca de estación de metro cubierta por una estructura de hormigón armado blanco. Una viga cubre la longitud del puente y sobre ésta el arco de sección triangular que se une por elementos metálicos paralelos.



VALENCIA. Puente de la Exposición (1991-1995), obra de Santiago Calatrava.

## B).- CATALUÑA.

**Puente Caballeros,** (1984), Lérida. Proyecto que debía haberse construido sobre el río Segre con una longitud de 210 metros, conectando el núcleo urbano con una zona verde desde la calle de Caballeros.

**Puente Felipe II- Bach de Roda,** (1986-1987), Barcelona. Situado sobre la vía de tren y destinado para la circulación peatonal y rodada, fue realizado por encargo de la Unidad Operativa de Proyectos Urbanos de Barcelona, en metal pintado de blanco con una longitud aproximada de 130 metros, y pasamanos de acero inoxidable, de disposición en oblicuo.

**Puente de la Devesa,** Ripoll. Construido en 1990-1991 sobre el río Ter. Fue realizado por encargo del Ayuntamiento de Ripoll y tiene una longitud de 65 metros y salvando un desnivel de 5 metros. El motivo de la construcción fue tratar de comunicar el área de la Devesa y la estación de ferrocarril con el centro urbano.

**Puerto de Barcelona,** (1997). Se proyecta con la idea de dar acceso al puerto y establecer nuevas relaciones comunicándolo con la ciudad. Para su realización se pensó en un puente basculante o giratorio con una longitud superior a 100 metros.

## C).- ANDALUCÍA: CIUDAD DE SEVILLA.

**Puente del Alamillo,** (1987-92) en Sevilla. Fue realizado con motivo de la conmemoración en España del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y coincidiendo con el desarrollo de los Juegos Olímpicos, por encargo de la Junta de Andalucía, con tirantes y tensas cuerdas de arpa, sobre el Guadalquivir. El tramo norte de la autovía de circunvalación de Sevilla cruza el meandro de San Jerónimo y la isla de La Cartuja mediante este paso y comprende principalmente dicho Puente y el Viaducto que cruza la Isla de la Cartuja. Como una lanza que se eleva hacia el cielo 142 metros y posee una leve inclinación de 58°, aparece situado junto a los espacios que albergaron la Expo 92. El puente está

<sup>12</sup> Desviado de su curso original, tras diversas riadas, en 1957, con el Plan Sur.

también pensado para los peatones, pues sitúa una calzada para ellos claramente definida y con especiales vistas apreciables desde unas aberturas laterales. El paso mide 4,5 metros de altura y se eleva 1,5 metros sobre el nivel de la calzada. Convertido en símbolo de la Sevilla contemporánea tiene una longitud de 250 metros. Popularmente ha sido bautizado por los barceloneses con el nombre de "Cipote" y comparado con un esqueleto humano que soporta el peso de todo el cuerpo. Se considerada el primer puente sustentado por cables en el que la plataforma se equilibra con el peso de la torre inclinada hacia atrás.

#### D).- PAÍS VASCO.

**Puente Puerto** en Ondárroa, Vizcaya. Construido por encargo del Ayuntamiento de Ondárroa, con una longitud de 71,5 metros, se llevó a cabo entre 1989 y 1995. El puente se encuentra sobre el río Artibal y se construye por la necesidad de hacer fluir el tráfico del puerto a la ciudad. Tiene paso para la circulación peatonal y de vehículos y rampas de escaleras que permiten el acceso a la orilla del río

**Puente de Zubizuri**, (1990-1997), Bilbao. Une el antiguo muelle de Uribitarte con el paseo Campo Volantín y se sitúa sobre la ría de Bilbao. Un tablero se apoya en el perfil recto del tubo y el suelo resulta muy original por ser de vidrio translúcido.

#### E).- EXTREMADURA.

**Puente Lusitania**, (1990-1991), Cáceres, Mérida. Tiene una calzada para la circulación de vehículos y peatonal, con un carril para peatones y bicicletas en la viga longitudinal. Cruza el río Gadiana y tiene una longitud de 465 metros. Se compone de tres partes: los laterales que se apoyan sobre pilares de hormigón armado y el arco central que sostiene un tablero con veintitrés cables dobles de acero.

#### 2) ITALIA.

**Puente Cascine**, (1987), Florencia. Se proyectó la construcción de este puente sobre el río Arno, con una longitud de 125 metros y una altura de 21 metros sobre el río con motivo de la XVII Triennale de Milán. Dicho puente se realiza con la finalidad de unir la zona de Monte Uliveto con Le Cascine.

**Puente Piazzale Roma**, (1996), en Venecia. Tiene una longitud de 91 metros y se eleva sobre el Gran Canal comunicando la estación de ferrocarril con la ciudad, el Piazzale Roma con las Fondamenta di Santa Lucia. Dada su ubicación, debe tener una elevación que permita el tránsito de las embarcaciones. Promueve dicha obra el Ayuntamiento con el fin de "cambiar la ciudad".<sup>13</sup>

#### 3).- SUIZA.

**Puente Wettstein**, (1989), Basilea. Proyecto de puente sobre calzada para la circulación rodada y peatonal sobre el río Rhin, con una longitud de casi 200 metros. Destaca en dicha obra la estructura enteramente metálica, de acero, que se apoya sobre pilares.

**Puente Ile Falcon**, (1993), Sierre. Proyecto. Viaducto sobre el río Ródano con una longitud de 684 metros construido con motivo de un concurso. Sigue el camino de la carretera y su estructura está compuesta de cuatro arcos divididos en parejas que se apoyan en un pilar central.

#### 4).- GRAN BRETAÑA.

**Puente East London**, en Londres, sobre el río Támesis. Realiza en 1990 este proyecto con motivo de tratar de comunicar Beckton y Thamesmead. Promovió su realización una empresa privada, sin embargo, este puente de 630 metros de longitud y 35 metros de anchura no se llevó a la práctica. Lo novedoso en él eran los soportes en V en los que se apoya el arco porque soportan el peso de la calzada y el empuje del arco.

**Puente Trinity**, (1993-1995), en Salford-Manchester. Se encuentra ubicado sobre el río Irwell y tiene una longitud de casi 79 metros. Realizado por encargo de Phoenix Initiative y Salford con el fin de comunicar la ciudad con Manchester. Por una escalera y rampas se accede al puente que en este caso da acceso a los peatones.

<sup>13</sup> GALÁN, Lola., "Calatrava construirá el cuarto puente de Venecia" en *Diario El País*, Cultura, Valencia, 19 febrero 2001, p.42.

**Quay Point Bridge**, (1994), en Bristol, es un puente peatonal con una longitud de casi 65 metros y tiene una cubierta que se compone de un arco transparente y móvil.

#### 5) FRANCIA.

**Puente Médoc**, (1991), Burdeos. La Direction des Services Techniques de Burdeos convocó un concurso, con tal de comunicar el centro histórico con el extrarradio. El puente, con una longitud algo superior a los 415 metros, debía situarse sobre el río Garona a 120 metros del nivel del agua. El diseño es complejo y original: en el centro un elemento vertical sostiene la plataforma con cables.

**Puente Solferino** en París. En 1992 se realiza el proyecto. Tiene una longitud de 130 metros y se sitúa sobre el río Sena. La idea nace de un concurso convocado por el Etablissement Public du Grand Louvre con el fin de comunicar el Louvre con el Quay d'Orsay. La estructura se apoya sobre soportes de acero sobre hormigón armado y se accede al río a través de rampas-escaleras.

#### 6).- ALEMANIA.

**Puente de Oberbaum**, (1991-1994), Berlín. Con la reunificación de Alemania se intentan unir trazados urbanos. En este caso, el puente debía conectar las dos partes de un antiguo puente medieval sobre el río Spree. Se reconstruye en metal oscuro la zona central del puente destruido durante la guerra. Así, Calatrava actúa sobre una zona anteriormente construida. Utiliza el acero y hace una parte inferior en el puente que recuerda el esqueleto de algún animal.

### EDIFICIOS SINGULARES

#### 1).- SUIZA.

**Fábrica Jakem**, (1983-1984), Munchwilwn, para la misma proyectó una cubierta para un espacio industrial cuya estructura realizó en acero. Compuesto por un conjunto de vigas unidas de dos en dos por un revestimiento de chapa.

**Sala de conciertos del centro comunitario Bärenmatte** (1983-1988), Suhr. Lo destacado es la cubierta realizada para la sala de conciertos que levantó: una cubierta ligera, de forma parabólica, que apoya sobre vigas que se unen en el eje longitudinal de la sala revestidas con cables de acero cromado. Dicha sala se ilumina a través de ventanas corridas y de luz artificial.

**Vestíbulo de la Estación de Lucerna** (1983-1989). La idea era la de remodelar la Estación y redistribuir el tránsito, de modo que Calatrava incluye un nuevo edificio público. En él se distinguen tres espacios: en el subterráneo un espacio comercial, en la planta baja los servicios y en la superior un restaurante. Todo ello elaborado con hormigón prefabricado, acero y cables. Destaca el acristalamiento del complejo.

**Estación de Ferrocarril de Stadelhofen** (1983-90), Zurich. Proyecto ganador de un concurso convocado en 1982 para reestructurar una zona de terreno delimitada por una difícil topografía. Werner Rügger y Arnold Amsler fueron los encargados de realizarla y en ella Santiago Calatrava puso su máximo empeño para adosarla a una pronunciada ladera ajardinada, puesto que se trataba de su primera obra de reconocimiento internacional. Construida en hierro y hormigón atraviesa las vías un puente que salva el desnivel de la zona. En la parte inferior galerías subterráneas y cuevas excavadas. A lo largo de 270 metros la sección transversal se repite y se mantiene inalterada. Para realizar dicha obra se inspiró en Antonio Gaudí, en el Parque Güell, enclavado en un terreno de similares connotaciones. De este modo cables y elementos metálicos formaban un paseo de pérgolas bajo el cual se sitúan los andenes. Es de destacar la estructura orgánica del centro comercial que se encuentra en el subterráneo puesto que evoca la tráquea de un dinosaurio, característica que repetirá sucesivamente a lo largo de toda su obra. La iluminación en este punto juega un papel importante. Se consigue a través de claraboyas situadas longitudinalmente. Cuatro pasarelas son las encargadas de conectar la parte superior con la vía, de modo que se observan en esta obra tres niveles: el superior cubierto por una pérgola, el nivel de los andenes cubierto por una marquesina de acero y vidrio y el nivel inferior subterráneo donde se encuentra una galería comercial.

**Escuela cantonal**, (1984-1988) Wohlen. La idea consistía en un edificio ya existente, que Calatrava

debía redefinir. La cubierta se realiza a través de varios elementos, entre los que destacan una marquesina de acceso para la puerta de entrada, vestíbulo, aula magna y biblioteca. Cuatro bóvedas desiguales cubren el espacio destinado a biblioteca. Vidrio, acero y hormigón forman el conjunto.

**Cabaret Tabourettli**, (1986-1987), Basilea. Situado en el casco antiguo de Basilea se encontraba la Hinterhaus, fábrica medieval que precisaba ser modificada principalmente en su estructura. En el interior una escalera-puente distribuye el espacio. La sala de Cabaret se cubre con vigas de madera que se fijan por medio de cables y elementos metálicos.

**Casas unifamiliares** adosadas PCW, (1987-1996), en Würenlingen, fue realizado por encargo de una inmobiliaria. La obra debía ser edificada con hormigón y elementos prefabricados. Veinticuatro casas adosadas de tres plantas situadas sobre un ligero desnivel.

**Centro para servicios de emergencia, Sankt-Gall**, (1988-1998). Como consecuencia de tratar de ubicar en un mismo edificio todos los servicios de emergencia surge este proyecto. Se sitúa en un área de la ciudad que se encuentra degradada para tratar de revalorizar la zona, en el casco antiguo cerca de la Catedral. Elevado sobre un gran zócalo e iluminado por un gran lucernario de planta elíptica. Un sistema de articulaciones, accionadas hidráulicamente, hace que la intensidad luminosa varíe.

**Restaurante Bauschänzli**, (1988), Zurich. Aunque resulta curioso ver un restaurante en una isla fortificada en el lago de Zurich, lo más destacado de la obra es la parte superior. Las estructuras de acero se elevan hacia lo alto superponiéndose unas a otras hasta sostener una cubierta ligera de elementos móviles que nos recuerda a una "tela de araña". Hay un restaurante en el nivel inferior y en el superior una terraza.

**Pabellón Swissbau**, (1989), en Basilea. La dificultad residía en tratar de cubrir un espacio utilizando el hormigón, encargado por la Asociación de Fabricantes de hormigón armados suizos, y otros elementos prefabricados. Destaca el movimiento a través de la forma de la estructura, como alas a punto de iniciar el vuelo.

**Pabellón flotante del Lago de Lucerna**, (1989). Isla artificial, flotante, con función de auditorio para cuatrocientas personas, cerrada por una cubierta de forma circular. Conmemora el séptimo centenario del aniversario de la Confederación Suiza.

**Marquesina para la parada de tranvía y autobús en la plaza de la Estación de Zurich**, (1989). Situada en voladizo sigue el sentido de los raíles del tranvía. Construida con acero y vidrio, materiales propios de la época.

**Cubierta del Monasterio Muri**, (1989), en Cantón de Aargau, trataba de cubrir un espacio del Convento benedictino, pero sin alterar lo original del mismo. En este caso el material empleado resulta más acorde a la época: madera.

**Marquesina de Sankt-Gall**, (1989-1999). Sobre dos pilares apoya un tubo al que se fijan varias vigas que a su vez sostienen una estructura de vidrio. Los pilares son móviles de modo que permite al viandante resguardarse, si el tiempo lo requiere.

## 2) ESPAÑA.

### A).- BARCELONA.

**Torre de Comunicaciones de Montjuïc**. Dada la importancia de la comunicación de masas de la época en que vivimos, entre 1989-1992, con motivo de los Juegos Olímpicos, construyó en un área destinada a albergar espacios para acontecimientos deportivos. La idea era albergar las antenas y dispositivos necesarios para la telecomunicación y hacerlas claramente visibles. Un fuste inclinado que coincide con la inclinación de los rayos solares el día del solsticio de verano en la ciudad hace que dicha torre sea, además, un reloj solar. Se apoya sobre un zócalo circular de hormigón.

### B) ANDALUCÍA. SEVILLA.

**Pabellón de Kuwait**, (1991-1992), Sevilla. Se realiza con motivo de la inclusión de Kuwait entre los participantes de la Expo 92. En él se proyectan, de noche, imágenes y videos. En este pabellón se distinguen dos niveles. En el superior una plaza cubierta a ambos lados por muro de hormigón. En el inferior,

al que se accede por dos rampas-escaleras, una sala de exposición permanente. Diecisiete elementos de madera, capaces de girar por un sistema de contrapesos que se acciona hidráulicamente, cubren la plaza.

C).- PAÍS VASCO. BILBAO

**Aeropuerto de Sondica**, (1990). Con el fin de completar el aeropuerto ya existente en Bilbao, se propone la realización de este proyecto, con tal de ampliar la capacidad del mismo. Se trataba de un complejo de cuatro niveles, acristalado y con dos alas en los laterales abovedadas para la llegada y salida de aviones y un aparcamiento público. Los materiales que emplearía son el acero y hormigón armado para vigas, pilares y arcos.

D).- ISLAS CANARIAS. SANTA CRUZ DE TENERIFE.

**Auditorio de Santa Cruz de Tenerife**, (1991). Como una gran vela de hormigón, como una luna que engulle la ciudad, se alza sobre una plataforma en la que arquitectura y escultura realizan funciones equivalentes. Bordeando el mar esta gran vela de hormigón contiene una sala para música de cámara y un auditorio.<sup>14</sup>

**Palacio de Exposiciones**, (1992-1995). Con el fin de revitalizar un área de acceso a la ciudad, se convoca un concurso del que sale ganador. El conjunto se compone de tres partes: una sala de congresos, una zona de servicios y exposiciones y un aparcamiento subterráneo.

E).- COMUNIDAD VALENCIANA.

VALENCIA.

**La Ciudad de las Artes y las Ciencias** (1991-2004).<sup>15</sup> El mayor complejo lúdico y cultural de Europa, con una superficie de 350.000 metros cuadrados. Obra donde se define no sólo su trabajo como arquitecto sino también como escultor<sup>16</sup> e ingeniero. Concebida con el fin de que culminase varios proyectos vinculados al eje urbano. La Generalitat Valenciana busca con esta obra lograr un proyecto

simbólico. El artista lo indentifica como "Una forma de hacer la ciudad". En un primer momento se planificó para proyectar la Torre de Telecomunicaciones que, con una altura total de 382 metros, sería la tercera más alta del mundo tras la de Toronto y la de Moscú.

A).- Sin embargo, el proyecto sufrió modificaciones y en su lugar se construirá el **PALACIO DE LAS ARTES** proyecto que tratará de dotar a Valencia de una infraestructura musical única en Europa, permitiendo un palacio de festivales. En dicho Palacio se representan artes escénicas como ópera, zarzuela y grandes espectáculos musicales y teatrales. Tiene una altura superior a los 75 metros y una superficie de 40.000 metros cuadrados. Alberga ámbitos artísticos y culturales y en él hay tres tipos de auditorios: la Sala Principal con una capacidad para mil ochocientas personas y una superficie de 480 metros cuadrados; la Sala de Cámara para cuatrocientas personas y el Auditorio al Aire Libre para dos mil quinientas personas. Está previsto que se inaugure el 8 de octubre de 2005.

B).- **L'HEMISFERIC** se inauguró en abril de 1998. Se trata de una sala en la que se puede disfrutar de tres espectáculos audiovisuales y conocer la grandeza del cosmos en un mismo espacio y simultáneamente, sobre una pantalla cóncava de 900 metros cuadrados. Dicha construcción está rodeada por un estanque rectangular de 24.000 metros cuadrados que permite una proyección en las aguas que deja ver una esfera completa. Uno de estos espectáculos es el *Planetario* en el que se muestran representaciones de fenómenos astrológicos controlados por ordenador en una superficie de 24 metros de diámetro y 30° de declinación. El *Láser Omniscan* cubre toda la cúpula de proyección. Juega con la luz, el movimiento y el color. Se utilizan 48 proyectores de diapositivas y 4

<sup>14</sup> TORRÓ, José Luis., "Crónica del tiempo real. Calatrava" en *Diario de Valencia*, 1 octubre 2003, p. 63.

<sup>15</sup> "Zaplana presenta un proyecto faraónico para Valencia" en *Diario 16. Comunidad 16*. 21 junio 1996.

<sup>16</sup> Del 1 de junio al 26 de agosto de 2001 presentó en el IVAM de Valencia una exposición con sus dibujos y esculturas. FRANCESC, Carles., "El IVAM descubre el talento escultórico de Santiago Calatrava en una retrospectiva" en *Diario el País, Cultura*, 1 junio 2001; "Este domingo concluye la muestra del IVAM "Dibujos y esculturas" de Calatrava" en *Diario El Mundo*, Valencia, Sociedad, 21 agosto 2001, p. 9.



VALENCIA: Ciudad de las Artes y las Ciencias (1991-2004)

de vídeo de largo alcance junto con sistemas de sonido diversificados en una banda sonora que se escucha a través de los altavoces y una narración individualizada. El *Cine Max* proyecta varios fotogramas de 70 mm. sobre la pantalla hemisférica que proporciona enorme realismo.

C).- El *MUSEO PRÍNCIPE FELIPE* o de las Ciencias es el gran museo del siglo XXI. En él se muestra la evolución de la vida, la cultura como actividad participativa, transformadora e interactiva así como diversas exposiciones (que duran entre 6 meses y 5 años) y actividades. Talleres experimentales y animación pedagógica. Todo ello despierta el espíritu crítico, la curiosidad y el conocimiento genético. Hay tres plantas en el museo. En la planta baja, Tecnópolis, se trata el tema de las telecomunicaciones, el láser, una simulación de deportes, la Comunidad Valenciana en maquetas e imágenes y la alimentación. La primera planta el Escaparate de la Ciencia alberga igualmente diversidad de temas: deportes, las ballenas, un espacio para niños, "qué hay tras el enchufe", el rostro y un departamento exploratorio en el que se trata la ciencia básica, la música, la física, satélites meteorológicos y un parque bicuilibrista. En la segunda planta vemos el Legado de la Ciencia donde podemos conocer la vida de los premios nobeles Severo Ochoa, Ramón y Cajal y Jean Dausset. En la última planta vemos figuras de artesanía, minerales y metales. Hay otros espacios como taquillas, tiendas, cafetería, zonas de descanso, aulas

experimentales, auditorio de reuniones y zonas modulares para distintos eventos.

D).- *L'UMBRACLE* se sitúa en la fachada sur del complejo. Mide 320 metros de longitud y 60 de anchura. Tiene dos plantas en las que caben 900 vehículos y 20 autobuses. Construido en hormigón blanco alberga en su parte superior el *Paseo de las Esculturas*. Se trata dicho paseo de un jardín con plantas de especies variadas.

E).- *EL OCEANOGRÁFICO* forma parte del conjunto. Sin embargo, se trata de una obra de Félix Candela en la que se muestran los ecosistemas más importantes del mundo. Para entroncar la obra con el *bulevar de la Serrería* diseñó un **punto** que estará terminado a finales de 2005<sup>17</sup>, obra que estuvo durante un tiempo paralizada y que posteriormente el entonces Presidente de la Generalitat Valenciana José Luis Olivas aceptó realizar.<sup>18</sup>

Finalmente el último de los grandes proyectos de Calatrava de este complejo urbanístico que empezó en 1986 consiste en **cuatro rascacielos** de entre 50 y 65 pisos en la Ciudad de las Ciencias. Será el techo de España, con una altura de 280 metros. El Ayuntamiento de Valencia busca con esta obra completar su catálogo de edificios espectáculo con estos modernos rascacielos orientados al mar.<sup>19</sup> Las cuatro torres tendrán alturas diferentes: 280, 260, 240 y 220 que harán de Valencia la ciudad de los rascacielos más altos de España.<sup>20</sup> Otro edificio acostado en la parcela situada entre el Oceanográfico y las vías del tren completará el proyecto.<sup>21</sup> Los cuatro mantendrán

<sup>17</sup> CONEJOS, Manuel, "El puente de Calatrava en la Ciudad de las Artes estará acabado a finales de 2005" en *Diario ABC*, Comunidad Valenciana, 22 mayo 2004, p. 46.

<sup>18</sup> AUPÍ, Vicente, "Cacsa adjudica por 23,2 millones el nuevo puente de Calatrava junto a l'Oceanogràfic" en *Diario Levante*, Valencia, 22 mayo 2004, p. 42; FERRANDIS, J. "Olivas acepta construir el puente de Calatrava junto a L'Oceanogràfic tras rebajar su coste" en *Diario El País*, Comunidad Valenciana, 11 diciembre 2002, p. 7.

<sup>19</sup> FERRANDIS, Joaquín, "Camps y Barberá intentan cerrar el complejo de la Ciudad de las Ciencias con otro proyecto de Calatrava", en *Diario El País*, Comunidad Valenciana, 7 noviembre 2004, p. 5.

<sup>20</sup> DERQUI, Luz, "Los rascacielos de Calatrava sitúan a Valencia en la cima de la arquitectura española" en *Diario ABC*, Cultura y Espectáculos, 7 noviembre 2004, p. 72.

<sup>21</sup> GUZMÁN, Patricia, "Calatrava hará cuatro torres de más de 50 alturas junto al Oceanográfico" en *Diario de Valencia*, Política, 7 noviembre 2004, p. 12.

un diseño en espiral, pero cada uno se retorcerá hacia un ángulo y dirección. Las torres tendrán hoteles, oficinas y viviendas, dicho de otro modo combinará el uso residencial con el terciario.<sup>22</sup> El diseño incluye 6000 metros cuadrados en una nueva plaza que se ubicará junto al futuro puente de Serre-ría. El proyecto abre el camino hacia el mar y la revitalización de los barrios,<sup>23</sup> así como una nueva vía de expansión urbanística. Con todo ello cambiará el Plan General de Ordenación Urbana para modificar el uso del suelo en las parcelas donde se alzarán los rascacielos. Hacia el este el último tramo del Turia afronta su último tramo antes de desembocar al mar a través de las instalaciones portuarias. En este tramo está prevista la construcción del puente de Luis de Garrido, "Pont Mare", que será la puerta de entrada a la ciudad desde el mar. Todo el complejo suma una edificabilidad de 160.000 metros cuadrados.<sup>24</sup>

#### ALICANTE.

**Plaza de España** (1992- 1995), Alcoy. Como en otras muchas ocasiones, se trata de dignificar la plaza principal de Alcoy. Se accede al nivel subterráneo a través de estructuras monumentales móviles, cuyos dispositivos para regular la articulación se encuentran en los extremos de la plaza. La Sala municipal, de unos 80 metros de largo, se sitúa bajo la calle. La luz penetra en esta sala a través de varias bocas situadas en la pavimentación de la calzada.

#### F).- MADRID.

**Aeropuerto de Barajas**, (1997). El proyecto insiste en la creación de una nueva terminal para el aeropuerto ya existente de Barajas, para facilitar la comunicación con América. Consiste en una gran estructura triangular que cubre un corto espacio en el que se diferencia el paso peatonal del tráfico de vehículos. El diseño comprendía tres niveles: salidas, llegadas y estructuras internas. Se subraya en este punto el interés de Calatrava por integrar la arquitectura en un conjunto que integre a su vez elementos naturales, a la hora de crear un parque contiguo a la terminal, de modo que sirva como pulmón global.

**Obelisco de la Caja**, (2004-2006). Con motivo del tercer centenario (1702-2002) de la Fundación Caja

Madrid se realiza este proyecto para remodelar la plaza de Castilla. Aspira a ser el símbolo de Madrid del siglo XXI.<sup>25</sup> Obra que cabalga entre arquitectura, escultura e ingeniería de 120 metros de alto por 6 de ancho. Se apoya el conjunto sobre una base de hormigón armado que a su vez se asientan sobre pilones. Doce anillos giran provocando la impresión de movimiento ondular. Sobre los anillos van montadas 800 barras de bronce. Todo ello sobre una lámina de agua que crea el efecto espejo. Se trata con todo de sustentar el cielo de Madrid, tal y como afirma el artista.<sup>26</sup>

### 3) FRANCIA.

**Estación TGV Rhône-Alpes**, (1989-1994), en Satolas-Lyon. Dos elementos organizan el conjunto: la galería de trenes y el gran vestíbulo central dividido en dos secciones cónicas apoyados sobre soportes de hormigón armado. Pero, como el mismo artista argumenta en su obra, todo elemento es importante: "*La arquitectura nos pone en escenarios. Hay que ver la parte escenográfica: una escultura penetrable, funcional, que hace que los trenes paren. La escenografía nos hace soñar por un momento. Hay que saber distinguir el valor plástico de la arquitectura, el valor funcional. Se trata de pensar no sólo en el hoy sino en la posterioridad....Utilizo el hormigón porque es lo que hay.*"<sup>27</sup>

**El Estadio de fútbol**, (1995), en Marsella En 1998 se celebrarían los Mundiales en Francia, con lo que se convoca un concurso para crear un nuevo estadio. Sobre un zócalo las estructuras de servicio. Dos tribunas voladizas se apoyan sobre un sistema de

<sup>22</sup> RUBIO, Antonio, "Un edificio tumbado y 4 torres de hasta 280 metros con 64 plantas completarán la Ciudad de las Artes.", en *Diario El Mundo*, Valencia, Sociedad, 7 noviembre 2004, p. 7.

<sup>23</sup> CONEJOS, M., DERQUI, L., "Valencia afronta la expansión urbanística clave para romper el aislamiento del litoral", en *Diario ABC*, Comunidad Valenciana, 8 noviembre 2004, p. 20.

<sup>24</sup> MORENO, Paco, "La Ciudad de las Artes reducirá su deuda en 300 millones con los rascacielos de Calatrava", en *Diario Las Provincias*, Valencia Ciudad, 8 noviembre 2004, p. 10.

<sup>25</sup> COLINO, Patricia, "Calatrava crea un obelisco para Madrid" en *Diario Cinco Días*, Cinco Sentidos, 22 octubre 2004, p.46.

<sup>26</sup> SAMANIEGO, F. "Calatrava sostiene el cielo de Madrid" en *Diario El País*, La Cultura, 22 octubre 2004, p. 40.

<sup>27</sup> ALAMEDA, Sol, "Calatrava, hormigón armado" en *El País Semanal*, 10 octubre 1999, p. 15-24, nº 1202.

arcos. La cubierta se divide en dos partes de modo que el centro queda al aire libre.

#### 4) GRAN BRETAÑA.

**Spitalfields Gallery**, (1990), en Londres. En una gran galería acristalada hacia lo alto, las vigas de acero se superponen hasta formar la "tela de araña" y se apoyan en pilares inclinados. Dicha cubierta se abre a través de un mecanismo con un motor, como en otras ocasiones ya ha utilizado.

En la **Estación modular del metro de Londres**, (1992), Gran Bretaña. La idea era la de construir estaciones modulares para las diversas paradas. En este caso, sobre un zócalo, una zona de descanso cubierta a ambos lados por vigas y vidrios que sostienen a su vez un tubo longitudinal sobre el que se colocan vigas en voladizo a ambos lados de la misma, dando la sensación de movimiento, como si de alas se tratase. Tema ya estudiado en otras ocasiones por el artista.<sup>28</sup>

#### 5).- ALEMANIA

**Iba Squash Hall**, (1979), Berlín. Se trataba de cubrir dos campos de deporte. Para ello, una estructura en madera, cubierta por cobre, compuesta por dos elementos aerodinámicos, como si de dos alas se tratase, se apoya en cuatro columnas que se unen a un mecanismo accionado por un motor.

**Estación ferroviaria de Spandau**, (1991), Berlín. El proyecto surge tras la organización de un concurso, con la finalidad de relacionar el casco antiguo con las áreas situadas a orillas del río Havel. Pero las nuevas necesidades llevan a pensar en un nuevo espacio público. Una plataforma cubre dicho espacio y conecta dos espacios verdes.

**Fábrica Ernstings**, (1983-1985), Coesfeld. Es una fábrica de textil que su propietario quiso remodelar, para lo cual convocó un concurso en el que Fabio Reinhart, Bruno Reichlin y Santiago Caltrava fueron los ganadores y encargados de tal proyecto. Lo destacado en esta obra es el uso de materiales industriales, tales como el hormigón para las fachadas, el aluminio para la cubierta y envoltura y el metal para el puente que une dicho edificio con otro

módulo de la fábrica. El original sistema de apertura de puertas emplea un motor.

**Jahn Sportpark**, (1992), en Berlín. Con motivo de las Olimpiadas de 2000 se convoca un concurso para la realización de un estadio para combates de boxeo en las zonas deportivas, un parque, una puerta urbana, una zona residencial y la remodelación de la sección comprendida entre la Cantianstrasse y el Schoenhauseralle.

**Remodelación y ampliación del Reichstag**, (1992), Berlín. Se trataba del lugar en el que se iba a ubicar el Parlamento de la Alemania unificada, con lo que se convoca concurso para su remodelación sin modificar la obra original de Paul Wallot. La idea era no alterar la obra original y recomponer, al tiempo, la cúpula que había sido derruida utilizando una estructura ligera y transparente, construida con acero y cable. En dicho edificio existen varias dependencias: una biblioteca con el suelo acristalado; despachos y estructuras de servicio albergados en una nueva galería igualmente acristalada; la sala de la asamblea y cuatro patios alrededor. Calatrava no ganó este concurso aunque sí fueron utilizadas sus ideas para la remodelación.

#### 6).- ESTADOS UNIDOS

**BCE Place Gallery**, (1987-1992) en Toronto, Canadá. La idea de Calatrava de cubrir dos grandes espacios públicos emblemáticos del centro de Toronto la lleva a cabo a través de la con más de 130 metros de longitud y 14 de ancho que conecta diversos espacios, con un espacio cubierto acristalado, y la plaza.

**Catedral de St. John the Divine**, (1991). El motivo de la realización del proyecto de la Nueva York, fue un concurso<sup>29</sup> en el que se quería terminar la

<sup>28</sup> Considerando su arquitectura como arte, como él mismo afirma en BONO, Ferrán, "Santiago Calatrava. Arquitecto e Ingeniero. Entiendo mi profesión como un arte" en *Diario El País*, Cultura, 27 julio 2004, p. 31; RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Isabel, "Calatrava insta a las instituciones a fomentar la arquitectura como arte. Recibió la medalla a las Bellas Artes de la Academia de San Carlos" en *Diario ABC*, Comunidad Valenciana, 11 enero 2003, p. 41.

<sup>29</sup> Redacción, "Arde la Catedral que Calatrava proyecta terminar en Nueva York" en *Diario Levante*, Cultura, 19 diciembre 2001, p. 53.

catedral neogótica situada en Manhattan. El proyecto incluía un refugio biológico. Resulta característico de su obra el remate de la catedral. Una aguja situada en el centro del conjunto rompe con la horizontalidad. Se trata de una catedral de estilo medieval cuya ala central cruza la nave principal.

**Shadow Machine**, (1992-1993), en Nueva York. Con motivo de la exposición "Structure and expression", en el interior del jardín del MOMA, se realiza esta escultura con doce elementos en cemento que se mueven por un sistema de casquetes. Más adelante se expone en la Bienal de Venecia, en el Canal Grande.

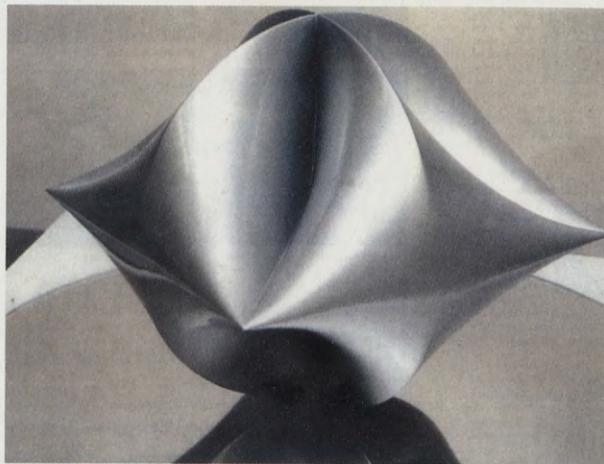
**Milwaukee Art Museum**, (1994), en Milwaukee. Con la intención de remodelar y ampliar el War Memorial Building integrándolo en el paisaje se construye el museo. Destacan en el conjunto el pabellón de la exposición, la pasarela que cruza el lago Michigan, la entrada al mismo y la escultura de acceso, junto con el edificio Saarinen construido en el año 1957.

**Capilla del sepulcro de Fray Junípero Serra**, (1996), Los Ángeles. Para la construcción de dicha Catedral se realiza un concurso en el que Calatrava presenta este proyecto. La capilla, reflejada en el agua de modo que se duplica la imagen de la misma, aparece cerrada con una cubierta móvil, situada entre cielo y tierra, que eleva a un mundo desconocido al difunto, un mundo situado más allá de nuestro alcance.

**Terminal de transportes de la zona cero de Manhattan**. Como uno de sus últimos proyectos ha ideado la futura terminal tras los atentados del 11 de Septiembre, con la finalidad de reconstruir el World Trade Center. El motivo de su elección para llevar a cabo este proyecto fue el carácter espiritual que da a su obra.<sup>30</sup> Para esto trabajará con dos firmas de ingeniería: DMJM Harris y STV y con el arquitecto Daniel Libeskind.<sup>31</sup>

**Rascacielos de Nueva York**. Con 255 metros de alto el rascacielos se colocará en la zona sur de Manhattan. La Torre residencial recibirá el nombre de Townhouses in the sky y estará frente al río East, cerca del nuevo World Trade Center. La estructura se compondrá de doce tubos apilados.<sup>32</sup>

**Cápsula del tiempo**. Por iniciativa del New York Times, se convoca un concurso para realizar dicha cápsula. Con forma de flor, en acero y con casi 1300 kilos de peso, 1,5 metros de alto y 1,5 metros de ancho contiene 100 objetos contemporáneos y se abrirá en el año 3000 según previsiones realizadas<sup>33</sup>. Está situada a la entrada del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York<sup>34</sup>. En su interior hay varios cuadrantes con compartimentos para almacenar objetos como un teléfono celular, anuncios impresos de un todoterreno, fotografías, monedas, el diente de un niño, un discurso de Martin Luther King, un pelo de una oveja clonada, una bola de béisbol, un ratón de ordenador, postales, libros y diarios del siglo XX, seis dominicales del New York Times, un elepé en níquel, cinco audios con sonidos de Nueva York, imágenes de la Gran Manzana, una medalla, un muñeco, un trozo de alambrada, comida de combate, cigarros... y otros muchos objetos que fueron cerrados el 26 de marzo de 2000<sup>35</sup> al tiempo que se



NUEVA YORK: Cápsula del tiempo (2000).  
Museo Americano de Historia Natural

<sup>30</sup> Redacción, "Calatrava diseñará en Nueva York el sistema de transportes de la Zona Cero" en *Diario Las Provincias*, Vida y ocio, 2 agosto 2003, p. 49.

<sup>31</sup> EFE, "The New York Times alaba la elección de Calatrava para diseñar el nudo de la Zona Cero" en *Diario Levante*, 5 agosto 2003, p. 47.

<sup>32</sup> EFE, "Calatrava Diseña un rascacielos escultórico en Nueva York" en *Diario Levante*, Cultura, 5 marzo 2004, p. 83.

<sup>33</sup> "Calatrava diseña en Nueva York la Cápsula del tiempo que no se abrirá hasta el año 3000" en *Diario Las Provincias*, 28 abril 2001, p. 40.

<sup>34</sup> "Instalan la Cápsula del tiempo de Calatrava" en *Diario Levante*, Sociedad, 28 abril 2001.

<sup>35</sup> VERDÚ, Kino. "Exposición: el baúl del año 3000" en *Estilo de El Mundo*, 16 enero 2000, n° 6.

nombraba guardián de la cápsula. Fue fabricada en los talleres de A. R. T. Design en Lancaster, Pensilvania.<sup>36</sup>

#### 4).- PORTUGAL.

**Estación de Oriente**, (1993-1998). Con motivo de la llegada de la Expo 98, para garantizar el acceso de los visitantes al acontecimiento y conectar el río con la ciudad se construye la estación de Lisboa. El complejo alberga varios medios de transporte, con una estación de autobuses y la línea subterránea de ferrocarril sobre la que se sitúa la plataforma donde se encuentran diversas galerías comerciales acristaladas.

#### 5).- PAÍSES BAJOS. BÉLGICA

**Estación TGV**, (1996), Lieja. Un gran vestíbulo sirve como eje para conectar las distintas áreas de servicio. Bajo este conjunto se sitúan los servicios de administración, los locales de servicios técnicos y las estructuras de servicio de la estación. El edificio para los viajeros tiene unos 200 metros de longitud y destaca en él la cubierta.

#### 6).- SUECIA.

**Olympya Stadium**, (1996), en Estocolmo. Con motivo de la candidatura de Estocolmo, en 2004 se convocó concurso para revitalizar la zona urbana. Es importante en este proyecto la estrecha relación con el paisaje que la rodea, el agua y las zonas verdes. Destaca también la cubierta móvil que permite que el estadio permanezca cerrado posteriormente.

#### 7).- GRECIA.

**Anillo olímpico de Atenas**. Inaugurado el 13 de agosto de 2004. Proyecto de planificación global de las distintas instalaciones, capaz de aglutinarlas y darles un nuevo carácter a través del paisajismo, los accesos y la viabilidad reformando las instalaciones existentes (velódromo, centros de transportación, estadio, ágora y entrada de Canopies) de enormes dimensiones: 1,6 kilómetros por 600 metros de ancho y una cubierta de 25 mil metros cuadrados capaz

de albergar 72 mil asientos y con un peso de 18.700 toneladas. El anillo también incluye pabellón de baloncesto, piscinas, y centro de tenis. Lo novedoso en dicha rehabilitación es que la cubierta se sostiene con dos arcos que se apoyan en dos únicos puntos y que el Muro de las Naciones cuenta con la escultura cinética de 260 metros de largo.<sup>37</sup> El 14 de mayo de 2004 colocan el primer arco del estadio.<sup>38</sup>

En conclusión, pese a que son muchos los que piensan que la arquitectura de Calatrava es repetitiva, debemos tener en cuenta que todo artista tiene unas características propias que marcan un estilo singular en su obra.<sup>39</sup> El empleo de los materiales, el diseño y la construcción forman parte de la identidad del arquitecto. Todo está perfectamente estudiado y cada obra se encuadra en un contexto que le da personalidad, de modo que cada arquitectura debe ser estudiada junto con su entorno, que es el que le da vida, pues así ha sido preconcebida. La localización de cada construcción se analiza antes de ser reallizada, con lo que el espacio en el que se sitúa es primordial. Pensar en la obra en sí misma hace que ésta pierda valor y se descontextualice. Todo forma parte de un conjunto en el que cada parte resulta meramente importante. Su lengua propia son la originalidad y la creatividad, una símbolo del cambio de milenio. Su obra es normalmente soporte al movimiento de personas y medios de transporte.

La mayoría de sus obras tienen un aspecto característico. En ocasiones nos recuerdan naves o barcos que surcan el mar Mediterráneo, con un aspecto que podríamos llamar futurista por el diseño de las mismas basado en la modernidad. La mayoría de ellas se distinguen por dos rasgos significativos: aceptación internacional y ambición.

El presente no importa. El hoy no es más que una parte del mañana. El futuro sólo puede mejorarse a través del presente, en el que cada uno debe poner lo mejor de sí mismo.

<sup>36</sup> EFE, "Calatrava diseña en Nueva York la Cápsula del tiempo que no se abrirá hasta el año 3000" en *Diario Las Provincias*, Cultura, 28 abril 2001, p. 40.

<sup>37</sup> "Calatrava, todo un ídolo" en *Diario Las Provincias*, Deportes, Atenas 2004, 9 agosto 2004, p. 46.

<sup>38</sup> EFE, "Colocan el primer arco de Calatrava en el Estadio" en *Diario Levante*, 14 mayo 2004, p. 61.

<sup>39</sup> ALDEA, Ángela, "En defensa del arquitecto Santiago Calatrava" en *Diario Levante*, 30 septiembre 1995.

# FONDOS MUSICALES EN EL ARCHIVO JOSÉ HUGUET, DE VALENCIA

MABEL BERENGUER DOMÉNECH

*Universitat de València*

## RESUMEN

En el corazón de la ciudad de Valencia se encuentra uno de los archivos gráficos más importantes, el "Archivo Gráfico Valenciano José Huguet". Bien es sabido que lo que en este archivo se encuentra en su gran mayoría son colecciones de fotografías, grabados... y libros relacionados con temas valencianos, pero no se tiene conciencia de los fondos musicales que allí se encuentran. En este artículo se presenta el esquema de la catalogación de estos fondos y una breve descripción y análisis de lo que en él se puede encontrar.

## ABSTRACT

*In the heart of Valencia city you can find one of the most graphic archives "Jose Huguet's Graphic Archive". It is known that you can see in the most of the collection: photographs, illustrations... and books related with valencian topics, but it is not known the music topics that there are in the Graphic Archive. In this article is presented the diagram of catalogue about those scores and a brief description and analysis that you can find in it.*

En el centro de la ciudad de Valencia se encuentra el archivo del estudioso y coleccionista Don José Huguet, conocido principalmente por sus colecciones de fotografía, láminas, grabados... pero no tanto por las partituras que en él se hallan. El trabajo que se ha realizado en este archivo es la catalogación del material musical que allí se encuentra.

José Huguet Chanzá se distingue por su interés hacia la fotografía y el patrimonio histórico valenciano. Ha sido un impulsor del conocimiento de este arte. En su trayectoria destaca el haberse hecho cargo del inicio de la edición de la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, dirigida por Vicente Aguilera Cerni; iniciar la *Biblioteca Gráfica Valenciana*, colección de libros sobre temas valencianos, de la cual se publicaron seis títulos; la redacción de los nueve primeros fascículos de *La historia de la fotografía valenciana*, publicación realizada por el periódico *Levante*; realizar ponencias y comunicados en diversos congresos y jornadas; y colaborar en exposiciones, diversos proyectos culturales y publicaciones en varias revistas.

José Huguet es nombrado presidente de la Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía en 1989, año en la que se creó; socio de honor de la Agrupación Fotográfica Valenciana en 1992; secretario del Patronato y Senado del Museo de la Imprenta y Obra Gráfica; y muy recientemente (julio de 2004) Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

El *Archivo Gráfico Valenciano José Huguet* en un principio era fundamentalmente de fotografía pero con posterioridad se completó abarcando la imagen sobre cualquier tipo de soporte: papel, cristal, metal, seda, porcelana... Además en él se pueden encontrar revistas, libros de temas valencianos y unos fondos musicales. El material de este archivo se ha facilitado en numerosas ocasiones para exposiciones y libros tanto en España como en el extranjero (Alemania, Francia, Estados Unidos y Polonia). También para la restauración de monumentos como la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, la fachada de la iglesia de los Santos Juanes o la de San Andrés, el Monasterio de San Miguel de los

Reyes, las Torres de Serrano, etc. Se facilitan gratuitamente para exposiciones y proyectos culturales, y están a disposición de investigadores, tesis doctorales, etc.

Como se ha dicho, el trabajo que se ha realizado en este archivo es la catalogación de sus fondos musicales hasta ahora desconocidos, y cuyo objetivo principal es el conocimiento de los mismos y su difusión. La presentación del catálogo se puede encontrar en dos medios distintos, uno en material físico, el cual se presenta mediante una ordenación estructurada de las partituras, y otro en soporte informático, que facilita con una mayor rapidez toda la información y localización de las partituras.

Para realizar el catálogo se han configurado unas fichas catalográficas las cuales contienen toda la información necesaria de cada una de las partituras y hacen que nos podamos hacer una idea de ellas sin tenerlas delante. Se han seguido las *Reglas de Catalogación* del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia y las *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* para el cumplimiento de las fichas, no obstante se ha de aclarar que no faltan algunos criterios propios, que tras el análisis del material se han considerado convenientes.

Para poder plasmar adecuadamente los datos obtenidos de cada una de las partituras y así poder mostrar una información lo más amplia, concreta y detallada posible de cada una de ellas, se han diseñado dos tipos de Registro Bibliográfico con una serie de campos que en la medida de lo posible serán completados.

La razón por la que se han diseñado dos Fichas catalográficas distintas es porque la relación de obras que se encuentran en este archivo tiene dos formatos diferentes. Un grupo de partituras es de música impresa y el otro grupo de música manuscrita. Muchos de los datos que se incluyen en una ficha se incluyen en la otra, pero se ha estimado oportuno hacer una ficha específica para la música manuscrita donde se pueda describir de una manera más clara, concisa y ordenada cada una de estas partituras.

La ficha catalográfica para Música impresa se articula mediante el siguiente esquema:

- Autor
- Autor/es secundario/s

- Título
- Edición
- Numeración
- Publicación
- Impresión
- Número de plancha o editor
- Descripción física
- Serie
- Sello
- Contenido
- Idioma
- Dedicatoria
- Notas
- Materia 1
- Materia 2
- Precio
- Ubicación

Autor	Ferriz, José M <sup>a</sup>
Autores secundarios	Lorca, A.; Relampago
Título	"Triste flor"; Tango milonga / letra de los Sres. A. Lorca y Relampago; música de José M. Ferriz
Edición	
Numeración	
Publicación	Barcelona (Hospital, 97, 19) : Magin González
Impresión	Barcelona (Aragón, 217) : Joaquín Mora
Nº plancha / editor	
Descripción física	2 p. ; 34 cm.
Serie	
Sello	Repertorio Ferriz, Cosset, 9-Valencia
Contenido	
Idioma	Castellano
Dedicatoria	A mi querido maestro D. José Belver, director del Conservatorio de Valencia
Notas	Dedicatoria manuscrita del autor a la pianista Pepita Sanz con fecha del 9-9-26. - Letra de la obra en la última página
Notas	
Materia 1	Tangos
Materia 2	Canto y piano
Precio	2 Ptas.
ubicación	archivo "Música partituras Valencia" del Archivo José Huguet

Presentación de una ficha catalográfica en soporte informático

La ficha catalográfica para Música manuscrita, está articulada con los siguientes campos:

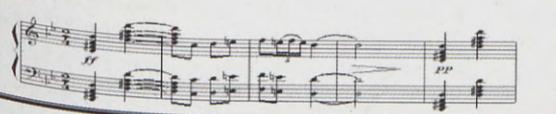
- Autor
- Género
- Plantilla
- Fecha de composición
- Lugar de composición
- Dedicatoria
- Fuente manuscrita
- Incipit

Detallar que en el campo de *Fuente manuscrita* se hace una descripción física lo más detallada posible de la partitura. La información que en este campo se describe es:

- conservación de la partitura
- descripción del formato y tipo de papel
- dimensiones
- número de pentagramas por página y descripción de los mismos
- marcas de agua
- tipo de tinta
- descripción de la primera página o cubierta
- descripción la música en cada página
- otros

También comentar el campo *Incipit*, campo que sólo aparece en las fichas de música manuscrita y en el que se recogen los primeros compases de cada obra, los cuales nos darán una visión más clara de estas partituras. En algunos casos se añade otro *incipit* correspondiente a la aparición de un tema significativo distinto de la música inicial.

**Autor:** Soriano, Lolita  
**Título:** Manolo Granero : pasodoble [música manuscrita] / por Lolita Soriano  
**Género:** Pasodobles  
**Planilla:** Piano  
**Fecha de composición:** 1<sup>a</sup>. Enero-22?  
**Dedicatoria:** Escrito para el valiente matador de toros Manuel Granero, con motivo de su fiesta onomástica. Muy respetuosamente, La autora. 1<sup>a</sup>. Enero-22  
**Fuente manuscrita:** Partitura en muy buen estado de conservación. Cuaderno de papel orgánico (o de trapo) sujeto mediante hilo y con formato vertical de dimensiones 32x22 cm. Los pentagramas están impresos, son de color violeta y hay 10 por página. Marca de agua A. A. S. Partitura escrita con tinta negra, tanto la música como las anotaciones de la portada (título decorado). Partitura no paginada de 3 folios. En cada página hay 5 pentagramas de música. En el recto del primer folio está la portada con: dedicatoria autógrafa, título y compositor. En el reverso de este mismo folio comienza la música, finalizando en el recto del tercer folio. El reverso de éste último sólo hay pentagramas impresos sin música.  
**Incipit:**



Ejemplo de un asiento catalográfico de música manuscrita.

La presentación y ordenación de los asientos catalográficos de este catálogo se ha realizado mediante una clasificación según las materias, dividiéndolas en dos categorías básicas (música impresa y música manuscrita) y cada una de ellas en unas subcategorías (música vocal, instrumental y revistas de música impresa), las cuales ya incluyen diversos géneros y modalidades. Una visión generalizada queda así:

## MÚSICA IMPRESA

### MÚSICA VOCAL

1. CANCIONES
2. MÚSICA BAILABLE
3. MÚSICA ESCÉNICA
4. MÚSICA RELIGIOSA

## 5. OTROS GÉNEROS

### MÚSICA INSTRUMENTAL

1. MÚSICA BAILABLE
2. MÚSICA ESCÉNICA
3. MÚSICA RELIGIOSA
4. OTROS GÉNEROS

### REVISTAS DE MÚSICA IMPRESA

1. DO-RE-MI
2. MUNDIAL CUPLÉ
3. MUNDIAL MÚSICA
4. ÁLBUM SALÓN

### MÚSICA MANUSCRITA

#### MÚSICA VOCAL

1. CANCIONES
2. MÚSICA ESCÉNICA

#### MÚSICA INSTRUMENTAL

1. CANCIONES
2. MÚSICA BAILABLE
3. MÚSICA ESCÉNICA
4. OTROS GÉNEROS

Se ha considerado favorable hacer una triple división dentro de la música impresa añadiendo el grupo de revistas de música impresas. Éstas hubieran podido ser incluidas perfectamente en la clasificación de música vocal y música instrumental, pues es ese su contenido, pero por el número de revistas que se han encontrado en el archivo se ha estimado beneficioso que tengan su propio apartado. Tienen en común todas ellas ser partituras que se han publicado en revistas especializadas de música o de arte.

En cuanto a la localización, decir que puesto que se trata de una colección particular de unos cientos de partituras, la localización física de un documento determinado no presenta dificultad con la información que nos aporta el campo de Ubicación presente en cada uno de los asientos catalográficos. En él se detalla el lugar exacto donde podemos encontrar cada una de las partituras.

## EL CATÁLOGO

Tras la presentación del esquema mediante el cual se articula el catálogo se va a proceder al comentario

breve de lo que se dispone en cada uno de sus apartados.

En el catálogo se presentan un total de 492 obras, divididas de la siguiente manera:

Un primer apartado bajo el título de **MÚSICA IMPRESA** dentro del cual se agrupan un total de 471 partituras. El total de estas partituras se dividen en música vocal e instrumental.

Dentro de la **Música vocal** (que cuenta con un total de 202 partituras) se ha hecho otra división con las siguientes modalidades:

En primer lugar las **Canciones**, con 58 obras. Destaca de este apartado el elevado número de canciones valencianas, un gran número de ellas del compositor Miguel Asensi. También hay un número considerable de composiciones de Manuel López-Quiroga, composiciones creación o dedicadas a las más grandes intérpretes de la copla española de los años 40.



Cubierta de la partitura *Cansó de la llavanera* compuesta por Miguel Asensi y letra de Maximiliano Thous con firma autógrafa de los mismos.

A continuación la **Música bailable** con 73 obras y que realiza su propia clasificación por géneros entre los que se encuentran: boleros, boogies, bulerías, chotis, foxtrots, habaneras, joropos, one-steps, pasodobles, pasodobles taurinos<sup>1</sup>, sambas, sevillanas, shimmys, tangos y valsos. Hay un total de quince géneros distintos. El género que más destaca por su elevado número de partituras es el de tangos, casi todos ellos compuestos por compositores argentinos y publicados en Buenos Aires. Otro grupo importante es el de los foxtrots, en el cual las composiciones que más abundan son las escritas en inglés. Los siguientes grupos más numerosos son el de pasodobles y valsos.

Le sigue el grupo de la **Música escénica** que incluye los siguientes géneros: comedias y revistas musicales, óperas, operetas, zarzuelas. La mayoría de las partituras que forman estos grupos son arreglos, fragmentos y/o reducciones. Todas las composiciones son de autores españoles, escritas en castellano, editadas e impresas en España, a excepción de una. Algunos de los compositores que entran a formar parte de este grupo son de los más relevantes en cuanto a las composiciones del género chico de España a principios del siglo XX. Así encontramos ejemplos como los maestros Reveriano Soutullo y Juan Vert (en las partituras aparecen como "Soutullo y Vert" que constituyen un caso de colaboración permanente), Vicente Lleó, Amadeo Vives, Rafael Millán, Francisco Alonso, Guerrero y Sorozábal. Destacar que el compositor que más partituras tiene en este apartado es José Serrano, figura mayor de la zarzuela del siglo XX entre todos los valencianos y levantinos.

Luego tenemos el apartado de **Música religiosa**, dividida en cuatro grupos: misas, motetes, plegarias y otros.

Finalmente el grupo de **Otros géneros** dividido en los siguientes géneros: baladas, farrucas, granadinas, himnos, marchas, música brasileña, serenatas y villancicos.

<sup>1</sup> Hay varios tipos de pasodobles: taurinos, de concierto, flamencos, de concierto... Se ha estimado oportuno el hacer una subdivisión en este género por la variedad de pasodobles que se presentan y contarlos como un género más.

Pasamos ahora al apartado de **Música instrumental** con un total de 240 partituras. En este grupo también se ha hecho otra clasificación con 4 subapartados. Así nos encontramos en primer lugar con la **Músicaailable** con 152 obras en el cual se vuelve a hacer otra división según los géneros: boleros, boogies, bostons, fados, foxtrots, galops, jotas, one-steps, pasodobles, pasodobles flamencos, pasodobles taurinos, polkas, sardanas, sevillanas, shymmis, tangos, two-steps, vales. Como se puede observar hay una amplia representación de música de baile de diversos países y lugares como el fado portugués, el joropo venezolano, tango argentino... Al igual que en el mismo apartado de la música de baile vocal, los grupos que más destacan por el elevado número de partituras son los foxtrots, tangos y vales.

Un segundo grupo denominado **Música escénica** con tan sólo 5 partituras, entre las cuales encontramos los géneros obertura, ópera, opereta y sainete.

Otro grupo con un escaso número de partituras, el de **Música religiosa** con solamente 5 partituras, de ellas tres son Ave María y las otras dos son unos cantos religiosos.

Y un último apartado, el más numeroso tras el de música de baile denominado **Otros géneros** con 78 obras divididas en los siguientes géneros: barcarolas, danzas, estudios, gavotas, marchas fúnebres, marchas, mazurkas, minuets, nocturnos, pasacalles, poemas sinfónicos, poupurrís, serenatas, solfeo-métodos, sonatas y otros varios.

La última división dentro de la música impresa es la de **Revistas musicales impresas** con un total de 29 publicaciones distintas agrupadas todas ellas bajo los títulos de las revistas: Do-re-mi, Mundial cuplé, Mundial música y Álbum Salón.

Pasamos ahora al segundo grupo más importante dentro de la clasificación del catálogo, éste es el de la **MÚSICA MANUSCRITA**. Bajo este epígrafe se agrupan un total de 21 partituras. El número de estas partituras se divide de la siguiente manera:

Un primer apartado, **Música vocal**, dentro del cual se encuentra el subapartado de **Canciones**, el cual cuenta con apenas dos obras, cada una de ellas bien distinta a la otra. La primera es una obra de Juan Llongueras; es una canción infantil que explica



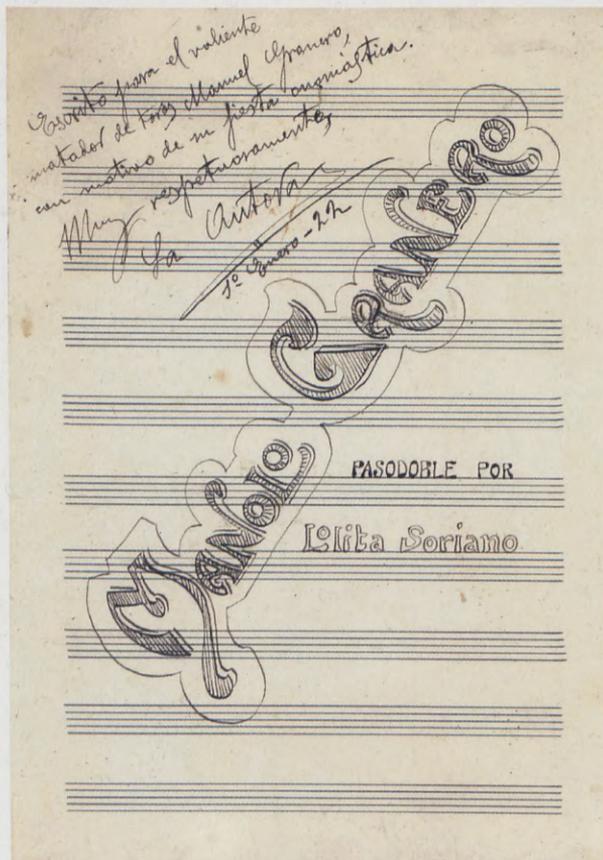
Cubierta de la Revista Album [sic] Salon [sic].  
Publicación de 1900

los gestos y acciones de las que debe ir acompañado el canto, y la otra obra es una composición del maestro Yradier.

Otro subapartado, el de **Música escénica** que cuenta con tres fragmentos de tres zarzuelas diferentes.

El segundo apartado, **Música instrumental**, que se divide en cuatro subapartados. El primero de ellos es el de **Canciones** bajo el cual se presenta una única partitura. Otro subapartado es el de **Músicaailable** con 7 partituras diferentes divididas en los géneros: foxtrots, pasodobles taurinos, polka, tango y vals. Del género de los pasodobles taurinos, todos los que bajo él se presentan han sido compuestos

para el torero valenciano Manuel Granero. Además dos de las obras tienen la rúbrica autógrafa de los compositores y están dedicadas por ellos expresamente al gran torero.



Portada del pasodoble Manolo Granero compuesto por Lolita Soriano

Un tercer subapartado, el de **Música escénica**, que tan solo cuenta con 3 obras divididas en 1 ópera y 2 zarzuelas, y por último, **Otros géneros**, compuesto por 1 fantasía, 1 himno y 2 piezas varias.

Como se puede deducir tras la exposición de los datos del catálogo, los fondos musicales de este archivo están formados en su mayoría por partituras impresas, siendo el conjunto de obras manuscritas considerablemente inferior.

Haciendo un recuento de todas las obras catalogadas, el grupo más numeroso es el de Música Bailable (contando la música impresa y manuscrita, y también las diversas obras que se presentan en las

revistas) con un total de 199 partituras siendo los géneros más cuantiosos el de los tangos, valeses y foxtrots. El segundo grupo con más número de partituras es el de Otros Géneros con 140, siendo los géneros más numerosos las marchas e himnos. El tercer grupo más numeroso es el del género Canciones, le sigue el de la Música Escénica destacando el género de zarzuela y el de menor número es el de Música Religiosa.

Habiendo visto que el mayor número de partituras es el perteneciente al de Música de Baile, y en concreto al género del folklore argentino, los tangos, no hay que pasar por alto que la mayoría de los compositores de estas obras son argentinos, que muchas de las publicaciones también, y que los cuños de las partituras, los cuales indican en qué establecimiento se vendieron, tienen direcciones de Argentina, sobre todo de Tucumán.

También se ha observado que hay un grupo de partituras de este fondo musical que está ligado a la cultura valenciana, ya sea porque los compositores son valencianos o porque tengan alguna relación con esta tierra. Así encontramos esta variedad de títulos entre otros:

- ¡Valenciana! de Ramón A. Cabrelles y José Bellver
- *Cansóns de l'horta: marcha popular sobre temas valencianos* de Mariano Pérez Sánchez
- *Cants populars valencians*
- *Es chopá hasta la moma: poema sinfónico* de Salvador Giner

Cuenta este archivo con partituras de algunos de los compositores valencianos más conocidos como José Serrano, Miguel Asensi, Manuel Palau, Ruperto Chapí, José Iturbi, Leopoldo Magenti Chelvi y Joaquín Rodrigo, entre otros.

También dentro del género de Canciones, un grupo de ellas son canciones valencianas. Cabe destacar la forma en la que están escritos sus textos coincidiendo la ortografía utilizada con la actual. Algunos de los títulos son:

- *Canço de pasqua* de Manuel Palau y Miquel A. Ribera
- *Cansóns pera el pòble* de Miguel Asensi y Maximiliano Thous
- *Cants populars valencians. El u y el dos*

La mayoría de las partituras de este fondo musical datan de la primera parte del siglo XX. Las fechas extremas son 1898 y 1965. De todas las décadas que van de una fecha a otra se encuentran partituras, aunque hay un gran número editadas en los años diez y cuarenta. Las décadas con menor número de publicaciones son la de los 30 (probablemente por la guerra civil), y la de los 50 y 60.

Una gran mayoría de estas obras, por las fechas en las que han sido publicadas o las que indican los sellos que en ellas se presentan, son piezas que estaban de moda en la sociedad en ese momento.

Los distintos tipos de géneros musicales que abarca el presente catálogo, que en su mayor parte pertenecen al grupo de música de baile tanto vocal como instrumental, nos dan a entender que éste es un género que se impone en esta época, y que en su momento y muy habitualmente se interpretaban en los cafés, salones de baile, teatros... Las partituras pertenecientes al grupo de música escénica, son obras que gozaban de gran fama a principios del siglo XX. El género más representativo de este tipo de música es la zarzuela, género del que más partituras se presentan en el catálogo. Estas obras de género lírico son arreglos, reducciones, fragmentos... de obras de los números más famosos de diversas zarzuelas.

La moda musical tuvo su repercusión en la sociedad pues se compraron esas partituras para poder reproducir la música que se interpretaba en los locales de moda en ambientes más particulares y hacer de ella un uso, disfrute y deleite personal. De esto también se deduce al hacer un análisis de la sociedad del momento, que la música era consumo de las familias adineradas, pues por los años que se están tratando no todas las personas podían optar a unos estudios musicales, tener un piano en casa o disponer de dinero para comprarse partituras.

La procedencia mayoritaria de los compositores que componen este fondo musical es de América del Sur en primer lugar (Argentina, Brasil...), Comunidad Valenciana en segundo lugar, y española en tercer lugar. Por último queda un reducido grupo de procedencia europea, habiendo una pequeña representación de los más famosos compositores de la música clásica: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Luigi Boccherini, Johannes Brahms...

Dentro de los compositores españoles, del autor que más partituras se encuentran en este archivo es del sevillano Manuel López-Quiroga. Otros compositores son: Isaac Albéniz, el vasco Juan Tellería, Manuel Fernández Caballero, Federico Chueca, Hilarión Eslava,...

Al analizar el campo de la publicación, se ve que las más diversas casas editoras se presentan en Buenos Aires, Barcelona y Madrid (éstas dos últimas son los centros más importantes de edición en España). En menor número las hay en ciudades como París, Valencia, Leipzig, Bilbao, Lisboa, Londres, San Sebastián... Las editoras que cuentan con más partituras en este archivo son: Sociedad Anónima Casa Dotesio, Unión Musical Española, Quiroga, Mundial Música, Ildefonso Alier, Luís Tena y varias de Buenos Aires.

Dentro del campo de la impresión cabe destacar el elevado número de partituras que han sido impresas en imprentas valencianas. Éstas superan un total de diez diferentes. Algunos de los nombres son: José Gamón, José Olmos, J. Ortega, Ramón Soto, M. Guillot, Manuel Vilar, S. Durá, P. Roca, J. Piles, A. Ruiz, J. Marco.

Son unos fondos musicales en los que el idioma que predomina en las partituras vocales es el castellano. Hay partituras escritas en otros idiomas, pero éste es el más numeroso, seguido por el catalán.

Es este un archivo musical con una gran riqueza en formas musicales, pues se presentan partituras de muy diversos géneros. Esto hace que sean unos fondos musicales con una importancia y riqueza propios.

El hecho de que el conjunto de las obras presentes en este catálogo pertenezca a géneros musicales tan variados y tan diferentes provoca un potpourri de estilos que muestra la música que se consumía en unos determinados momentos. Es el reflejo de la vida musical de momentos concretos.

En el presente catálogo, como se puede observar, hay obras que provienen del género lírico, del género religioso, de la canción, otros varios y del género de música de baile. Llama la atención que es este último el que sufre una mayor transformación a lo largo de su evolución ya que podemos encontrar

danzas o bailes de origen español, como es el pasodoble, la jota, o europeo que se nacionalizan aproximadamente a mediados del siglo XIX como es el chotis, así como otras danzas de importación de principios del XX (foxtrots, one-step, two-step...).

Son mayoritariamente partituras para una plantilla de un instrumento o de un dúo. Así hay un elevado número de partituras para piano y voz, y piano solo. Con este tipo de instrumentación estas piezas pueden ser interpretadas perfectamente en casa, en ámbitos íntimos y particulares sin necesidad de ningún montaje de gran envergadura. Lo único necesario para interpretar la mayoría de las piezas que aquí se recogen es un piano.

En general, el archivo presenta un buen estado de conservación. Son en su gran mayoría partituras completas, sólo un número escaso de éstas se encuentran incompletas o en un estado de conservación pésimo. Coincide que las partituras en peor estado son un grupo que está ubicado en el archivador "Música partituras España - Hispanoamérica", y varias de ellas con cuños de establecimientos de Buenos Aires y Tucumán, pertenecientes a los géneros de músicaailable.

Merecen especial atención un conjunto de partituras manuscritas, partituras compuestas expresamente para el matador de toros valenciano, Manuel Granero, las cuales llevan su nombre como título o están dedicadas por el propio compositor para él. Estas obras son:

- *Granero* de Manuel Peiró (pasodoble)

- *Granero* de José N. Quesada (pasodoble)
- *Manolo Granero* de Lolita Soriano (pasodoble)
- *Mientras el alma sueña* de Francisco Andrés (serenata)

Tres de ellas tienen escrita una dedicatoria autógrafa del compositor.

Es interesante observar que la obra *Manolo Granero* fuera compuesta por una mujer. Interesante solamente por el escaso número de partituras que contiene este archivo compuestas por mujeres, apenas seis (María Grever, Paquita Madriguera, Rosita Melo, Lucila M. Sierra Méndez, Elvira Veres y Lolita Soriano.)

Ninguna de estas obras manuscritas han sido publicadas. Se pueden considerar como originales y con gran valor además de tener la dedicatoria y/o firma autógrafa del compositor.

Para concluir quisiera decir que esta es una catalogación, en cuanto más, original y de una gran riqueza, por la curiosidad de sus documentos, por la variedad de géneros, estilos..., por el número de obras que en ella se recogen, y porque da una visión de las obras que han llegado y se han interpretado a nivel particular en las casas de una determinada época ya que todas estas partituras han pertenecido a alguien y han sido tocadas e interpretadas (así lo confirman las propias partituras con sus escritos y anotaciones), pero que por unas circunstancias u otras han pasado a engrosar los fondos musicales de este archivo.

**COMUNICACIONES**



# DOS OBRAS DE JUAN DE TEJERINA EN LA COLECCIÓN DEL DIARIO "LEVANTE" (VALENCIA)

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ

## RESUMEN

La producción de Juan de Tejerina, discípulo de Juan de Flandes, había quedado oscurecida por la de su maestro. En los últimos años nuevos datos y estudios han facilitado una más clara definición de su estilo. Esto ha propiciado que dos tablas con escenas de la Vida de San Vicente del Diario de Levante hayan podido ser atribuidas a este maestro del siglo XVI.

## ABSTRACT

*The knowledge of the style of Juan de Tejerina has been hidden by his master Juan de Flandes. New studies and attributions are given the key to know anything else about this Spanish painter of XVIIth century. Now, two paintings with scenes of the life of Saint Vincent, here attributed to Juan Tejerina, came to join his production.*

Dentro de la colección de pintura del Diario *Levante* se encuentran dos tablas castellanas con escenas de la vida de San Vicente de Zaragoza. Oriundo de esta ciudad aragonesa y tras ser ordenado diácono, lleva a cabo una gran labor evangelizadora junto con el obispo Valerio. En el año 304, en Valencia, es martirizado hasta la muerte por defender su fe por el procónsul Daciano. Su culto fue muy popular en toda España<sup>1</sup>, al igual que en otros países europeos<sup>2</sup>, pero en especial en las ciudades de Zaragoza y Valencia.

Estas dos tablas debieron pertenecer a un retablo mayor sobre la vida de este santo español. Ambas corresponden a dos de los episodios de su martirio<sup>3</sup>. (Figs.1 y 2)

La primera escena transcurre en el interior de una estancia cerrada. El joven mártir está tendido sobre un lecho con dosel siendo fortalecido por la visión divina del ángel sobrevolando su cama, completamente ajeno a la figura de su perseguidor, el procónsul Daciano, y a un seguidor que le acompaña. La escena elegida por el pintor corresponde con el momento en el que San Vicente muere y su alma es recogida por el ángel. Después de ser sometido a crueles tormentos es encerrado en la cárcel, primero

en un calabozo lleno de cascotes de barro y posteriormente, con el fin de debilitar su fe, se recuesta sobre un mullido lecho donde muere. El procónsul Daciano, al lado de la cama insiste en que el santo se retracte de su fe. Éste a punto de expirar y fortalecido por la visión divina le contesta: "*Lo que te esfuerzas en destruir es un cacharro de arcilla destinado a ser roto; pero no desgarrarás nunca lo que tiene en su interior, el alma sólo sometida a Dios*"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ciclos narrativos de la vida del santo zaragozano se conservan en diferentes museos y colecciones europeas. Son salientables las ocho tablas de Jaime Huguet, realizadas sobre 1460 y conservadas en el museo de Barcelona, que conforman un ciclo de la historia del santo.

<sup>2</sup> Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, 2/5, Barcelona, 1998, p. 322.

<sup>3</sup> Sobre la iconografía de este santo y su plasmación en las artes gráficas españolas ver la tesis de Doña M<sup>a</sup> Dolores Mateu Ibars. Exhaustiva revisión y compendio de las representaciones con esta temática. M<sup>a</sup> Dolores Mateu Ibars, *Iconografía de San Vicente mártir. Pintura*. I. Institución de Estudios Artísticos. Diputación Provincial de Valencia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980.

<sup>4</sup> Est alter, est intrinsecus./ Violare quem nemo potest/ Solique subiectus Deo. Réau 1998, p. 322.



Fig. 1.- Juan de Tejerina, San Vicente en su lecho de muerte.  
Col. Diario Levante.

Daciano enojado y derrotado por la fe del santo manda que su cuerpo sea arrojado a las profundidades del bosque para que sea devorado por las alimañas y negarle, así, cristiana sepultura. Sin embargo, cuenta la leyenda que un gran cuervo lo protege de ser atacado por las fieras salvajes<sup>5</sup>. Relato que es recreado en la tabla contigua.

Las dos escenas son correlativas en el tiempo. Esta relación argumental también se advierte en la coherencia compositiva de ambas, en el que el protagonista, tumbado en diagonal está rodeado de personajes adversos: Daciano y su criado, en la primera, y los leones y osos, en la segunda; y protegido



Fig. 2.- Juan de Tejerina, San Vicente arrojado al bosque.  
Col. Diario Levante.

por seres alados: el ángel y el cuervo, respectivamente. Una y otra escena son ejemplo de recreación de un interior y un exterior por parte del autor.

La figura del santo es el eje en ambas composiciones en busca de un equilibrio y correspondencia

<sup>5</sup> Después de este episodio, Daciano aún más indignado manda tirar el cuerpo del santo al mar. Para ello hace que sea cosido a una piel de carnero y le pongan una piedra de molino al cuello. Sin embargo, el milagro se produce cuando en vez de hundirse flota hasta la orilla, donde es recogido por unos cristianos que le dieron sepultura. Réau, 1998, p. 322-328.

visual entre los episodios. Ambas toman la diagonal del cuerpo del protagonista tumbado, en una sobre la cama con dosel y en la otra sobre el pederual. Si la escena de interior recrea mobiliario e indumentarias de la época, como es la gorra de vuelta acuchillada y ropa de brocado y armiño de Daciano<sup>6</sup>, la tabla del exterior desborda un gran naturalismo y observación detallada de la naturaleza por parte del artista<sup>7</sup>.

Desde que la crítica especializada ha tenido conciencia de la existencia de estas tablas ha habido diferentes argumentos para atribuir su ejecución a diversos autores, dependiendo de los elementos en que los que cada estudio se basaba. El primero en citarlas fue Post en 1958, que las considera obra del Maestro de Becerril por hallar similitudes entre estas y otras piezas determinadas por él como de este maestro<sup>8</sup>. Posteriormente, M<sup>a</sup> Dolores Mateu relaciona las tablas con el taller de Juan de Flandes, advirtiendo una clara influencia del maestro flamenco en estas obras, pero sin llegar al grado de calidad habitual en él, haciendo notar una mayor relación con la tabla de la *Visitación* del Museo del Prado, de la antigua iglesia de San Lázaro, de Palencia<sup>9</sup>.

Teniendo en cuenta estas suposiciones y las aportaciones surgidas a raíz de las monografías dedicadas a Juan de Flandes, y a los nuevos datos en torno a su escuela y discípulos, en concreto las habidas alrededor de la figura de Juan de Tejerina, se ha llegado a la conclusión que estas dos tablas del martirio de San Vicente pertenecen a la mano de éste último maestro.

La obra de Juan de Tejerina ha estado hasta fechas recientes condicionada por la de su maestro, Juan de Flandes, y obras del discípulo fueron atribuidas al maestro como primerizas, o incluso como degeneraciones del propio Juan de Flandes influenciado por el arte hispanoflamenco<sup>10</sup>. Ha sido en los últimos años a partir de los estudios realizados por Elisa Bermejo e Ignacio Vandevivere respecto a las tablas del retablo mayor de la Catedral de Palencia, obra documentada de Juan de Flandes, los que han comenzado a esclarecer las diferencias cualitativas entre maestro y discípulo<sup>11</sup>. Las piezas en discusión se trataban de las dos que ocupan la parte alta del retablo mayor palentino, *La Visitación* y *La Epifanía*, que fueron atribuidas a Juan de Tejerina y la base para el resto de las atribuciones a este pintor

palentino<sup>12</sup>. Es Ignacio Vandevivere el primero en apuntar de forma contundente hacia Tejerina como el autor de estas dos piezas del retablo palentino, como también al mismo autor en otras obras de la zona<sup>13</sup>. (Fig.3)

En los últimos años estudios especializados de Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida han revelado más obras debidas al discípulo del maestro flamenco, que van perfilando la producción de este artista castellano de la primera mitad del siglo XVI<sup>14</sup>. Son estas aportaciones las más fructíferas en la recuperación de obras de mano de Tejerina, estableciendo las bases diferenciadoras entre el maestro y su discípulo.

<sup>6</sup> Ruth Matilda Anderson, *Hispanic Costume 1480-1530*, New York, 1979, pp. 39-41, 99. C. Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, pp. 23-25, 35, 38.

<sup>7</sup> Aspecto ya señalado por M<sup>a</sup> Dolores Mateu, 1980, pp. 119-120.

<sup>8</sup> Post, Ch. R., *A History of Spanish Painting, The Catalan School in the Early Renaissance*, XII-II, Cambridge-Massachusetts, 1958, pp. 727-730.

<sup>9</sup> Mateu Ibars, 1980, p. 119, n<sup>o</sup> 49.

<sup>10</sup> J. Gudiol Ricart, *Pintura Gótica, Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1955, pp. 113, 119; Friedlander, Max J.: « Juan de Flandes », *Der Cicerone*, XXII, 1930, pp. 1-4.

<sup>11</sup> Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, col. Artes y Artistas, Madrid, 1962, p. 22; I. VANDEVIVERE, *La cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Bruxelles, 1967, p. 61.

<sup>12</sup> Antes de Vandevivere, Elisa Bermejo ya había hecho notar la pérdida de calidad de estas dos piezas del retablo mayor respecto al resto del conjunto, y por ello propone a alguno de los discípulos más cercanos a Juan de Flandes, como Juan de Tejerina o el Maestro Benito. E. Bermejo, *Juan de Flandes*, col. Artes y Artistas. Madrid, 1962, p. 22.

<sup>13</sup> Un documento del 14 de marzo de 1522, establece relación entre Juan de Flandes y dos pintores de la región: Juan de Tejerina (de Paredes de Nava) y el Maestro Benito de Palencia. Vandevivere, 1967, p. 71.

*La Natividad y Anunciación de Paredes de Nava; la predela del retablo de la Vida de la Virgen en la iglesia parroquial de Santoyo; y la Adoración de los Magos de la colección H. Kisters de Kreuzlingen.* Vandevivere 1967, p. 61; Vandevivere 1985, *Juan de Flandes*, Cat. exp. Europalia '85. Brugge-Memlingmuseum, 1, octubre-11, noviembre, Louvain-la-Neuve, Musée universitaire, 16, noviembre-22, diciembre, 1985, pp. 91-94.

<sup>14</sup> M. Díaz Padrón-A. Padrón Mérida, "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", *Archivo Español de Arte (A.E.A.)*, 1983, 233, pp. 200-201; M. Díaz Padrón: "Una Visitación de Juan de Tejerina en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, VI, 18, septiembre-diciembre, 1985, pp. 134-137; M. Díaz Padrón, "Nuevas obras identificadas de Juan de Tejerina en colecciones barcelonesas", *Institución Tello Téllez de Meneses* (1985-1987); M. Díaz Padrón-A. Padrón Mérida, "Cuatro versiones de la Virgen con Niño", por cuatro maestros castellanos del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1988, pp. 394-402.



Fig. 3.- Juan de Tejerina, Adoración de los Magos. Retablo mayor, catedral de Palencia.

Juan de Tejerina conjuga en su estilo peculiaridades nórdicas, derivadas de su maestro, con modelos derivados de la tradición castellana. De Juan de Flandes toma el colorido suave, de múltiples matices y veladuras, y el detallismo en la calidad de los ropajes y objetos, junto con la observación cuidada de la naturaleza. Características que son apreciables en estas dos tablas de la colección levantina.

En esta observación detallada de la naturaleza se deleita, determinando que sea ésta la verdadera protagonista de la escena. La verosimilitud del entorno por parte del pintor provoca que consiga plasmar los sutiles reflejos del cisne en el lago del primer plano. Un elemento que Juan de Tejerina llega a convertir en seña de identidad al repetirlo en otras tablas de su autoría<sup>15</sup>. Es esta sutil delicadeza de los reflejos suaves de la luz sobre las cosas una de sus características más peculiares, al tiempo que evidencia su gran dominio de la técnica pictórica. Sin embargo, no logra la sensación atmosférica de su maestro al

incidir en los perfiles de las figuras y las cosas, acentuando los rasgos de los rostros, de facciones duras y cierta expresividad comedida.

Teniendo en cuenta la colaboración de Juan de Tejerina en las tablas del retablo mayor de la catedral de Palencia, en las que, a pesar de su fuerte vinculación con Juan de Flandes, es evidente una mayor dureza en la ejecución, es fácil comprender las dudas suscitadas ante dichas piezas. Sin embargo, las características reseñadas anteriormente en las tablas del Diario de Levante y su comparación con las obras atribuidas al discípulo de Paredes de Nava de Juan de Flandes, se puede concluir que las piezas son debidas a la mano de Juan de Tejerina<sup>16</sup>.

La datación de las mismas, siguiendo con el referente de las dos tablas de Palencia, fechadas por Gudiol e Ignacio Vandevivere un poco después de la ejecución del retablo entre 1520-1525<sup>17</sup>, y el mayor protagonismo suscitado por la naturaleza en estas piezas de la colección del Diario Levante, se pueden adscribir a un periodo pocos años después del retablo palentino, entre 1525 y 1530, acercando su ejecución a la de la tabla de la *Virgen con el niño* de colección privada catalana, donde la recreación de los elementos del natural y los reflejos del agua adquieren mayor protagonismo<sup>18</sup>.

Estas tablas, junto con las ya reconocidas como suyas en fechas relativamente recientes<sup>19</sup>, son las que

<sup>15</sup> El cisne y el juego de reflejos sobre el agua son empleados en la tabla de la *Epifanía* de la catedral de Palencia o en la *Virgen y niño* de colección particular catalana. Un efecto que Matías Díaz Padrón y Aida Padrón Mérida han vinculado con los "principios valorados por Juan de Flandes cuando hace reflejar ciudades en las armaduras de los arcángeles y guerreros", M. Díaz Padrón-A. Padrón Mérida, 1988, p. 401.

<sup>16</sup> Ya en el catálogo de la venta en Sotheby's se sugiera la autoría de Juan de Tejerina. Sotheby's Londres, 12 de julio de 2001, n.º 112; A. Diéguez Rodríguez, "El culto de San Vicente en el siglo XVI a través de dos tablas de Juan de Tejerina" en *Levante. El Mercantil Valenciano*. Valencia, martes, 20 de enero de 2004, p. 36.

<sup>17</sup> Vandevivere 1967, pp. 62-64.

<sup>18</sup> Díaz Padrón-Padrón Mérida, 1988, p. 401.

<sup>19</sup> Además de las obras de la catedral palentina, la *Anunciación y Epifanía* de Santa Eulalia de paredes de Nava; *Adoración de los reyes* de la colección H. Kisters en Kreuzlingen; el retablo de la *Virgen* de la iglesia de Santoyo de Palencia; *San Martín y las Once Mil Vírgenes*, de la colección Várez Fisa en Madrid; *Jeremías y Daniel* en colección particular madrileña y *Visitación con donante* del Museo del Prado; *Virgen con Niño* de colección particular catalana. Son las obras atribuidas a dicho maestro en los últimos años.



Fig. 4.- Juan de Tejerina, Visitación, Museo del Prado

están dando a conocer a uno de los pintores castellanos del siglo XVI con más personalidad del momento, vinculado al nuevo espíritu renacentista en ese gusto por la observación de lo natural y la delicadeza de matices y detalles, en relación directa con su formación al lado de su maestro flamenco, acentuando su carácter vanguardista respecto a sus colegas castellanos. El colorido suave, lleno de matizaciones de luces y veladuras, revelan esa formación nórdica. Los ojos hundidos, pequeños y de vivaz mirar son típicos de los modelos del flamenco, al igual que el recogimiento y las lentas maneras en que se disponen los personajes son huellas de un primitivismo nórdico de importación. Sin embargo, la linealidad con la que trata las figuras, perfiladas sobre el entorno, lo distancian de su instructor. Son los rostros angulosos de facciones duras, con la boca entreabierta y las ojeras marcadas de San Vicente, los que se repiten en otros personajes de la producción de Juan de Tejerina<sup>20</sup>. (Fig. 4) Un intento de expresividad natural que revela un interés por los postulados renacentistas que se estaban manifestando en la península, superando la tradición dramática de los pintores castellanos de la época.

<sup>20</sup> Como el Baltasar de la tabla de la *Epifanía* de la catedral de Palencia; o el comitente de la *Visitación* del Museo del Prado.



# DOS DOCUMENTS RELACIONATS AMB L'ESGLÉSIA DE MELIANA

ALBERT FERRER ORTS

## RESUMEN

El autor presenta dos interesantes documentos (de los siglos XV y XVII) relativos a la pintura de un retablo y al mal estado de conservación, respectivamente, del templo de los Santos Juanes de Meliana. Con ello viene a enriquecer sus aportaciones al conocimiento de la iglesia en esta publicación (1994) y en la monografía que le dedicó en 1998.

## ABSTRACT

The author presents two interesting documents (XVth and XVIIth centuries) about an altarpiece's picture and the bad conservation of the Sants Joans's church of Meliana, respectively. With these documentation enlarges the knowledges of the parish church in this magazine (1994) and in the monograph he dedicated it 1998.

Recentment i de forma involuntària mentre m'informava dels detalls relatius a la contractació i execució, des de 1472, de les pintures de l'absis de la Seu per part dels italians Francesco Pagano i Paolo da San Leocadio<sup>1</sup>, vaig ensopegar-me amb una de les moltes i sucoses referències que sobre pintors medievals aportà l'insigne mossén Josep Sanchis Sivera<sup>2</sup>. Aquesta en particular es referia al contracte que Pere Vallfogona<sup>3</sup>, pintor de València, signà amb els veïns de Meliana Miquel Montanyana, Pere Conques<sup>4</sup>, Martí Montanyana i Andreu Roig el 20 de febrer de 1469<sup>5</sup>.

La importància del document en qüestió rau en què aporta nova llum al passat medieval del temple, especialment al seu abillament. Sobretot, tenint

ací referisc es troben en Sanchis Sivera, J. *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, pp. 108-109.

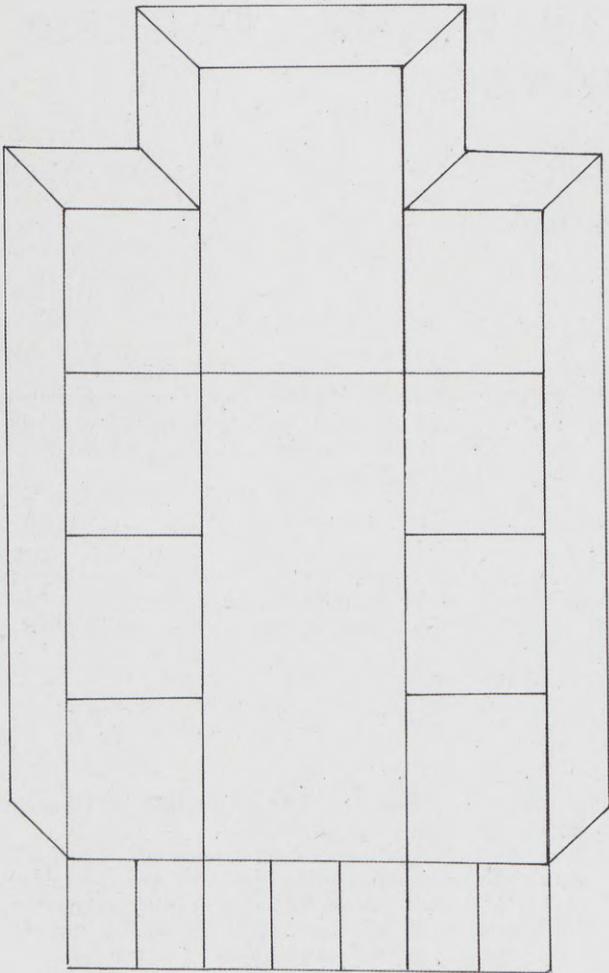
<sup>3</sup> A banda de les aportacions del canonge de la Seu ací esmentades, ens informa també de la seua petjada Cerveró Gomis, L. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, p. 28, que el documenta a València, el 26 de juliol de 1452 [informació que dec al dr. Ximo Company]. Igualment, ressenyem un Pere Joan Vallfogona (desconeixem si tingué algun grau de parentesc amb el nostre artífex), escultor, en AA.DD. *Història de l'art valencià*, tom II, Consorci d'Editors Valencians (Biblioteca Valenciana), València, 1988, pp. 122 i 124: "...cal citar-ne la patrona de València Nostra Senyora dels Desemparats, de cap al 1425 amb tota probabilitat, encara que molt restaurada, estilísticament relacionada amb els tallers de Pere Joan de Vallfogona o Pere Oller, igual que el desaparegut Sant Miquel de Llíria, de cap al 1410. Imatges del gòtic internacional, de refinada elegància i sobrietat alhora,..."

<sup>4</sup> "Operarius operis et fabricae ecclesie beati Johannis dicti loci". Per a la nostra sorpresa, aquest document contractual ens revela amb nitidesa la figura d'aquest mestre d'obra encarregat (sembla que en aquell moment) de certes obres en l'església de Meliana, deconexim l'envergadura de les mateixes a hores d'ara. Igualment, potser calga relacionar aquest Pere Conques amb un tal Joan Conques, veí del poble, que el divendres 12 de juny de 1467 fou assassinat al portal de la Trinitat de la ciutat per diverses persones ( Miralles, M. *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, introducció, notes i transcripció a cura de Josep Sanchis Sivera, Acció Bibliogràfica Valenciana, València, 1932, p. 287).

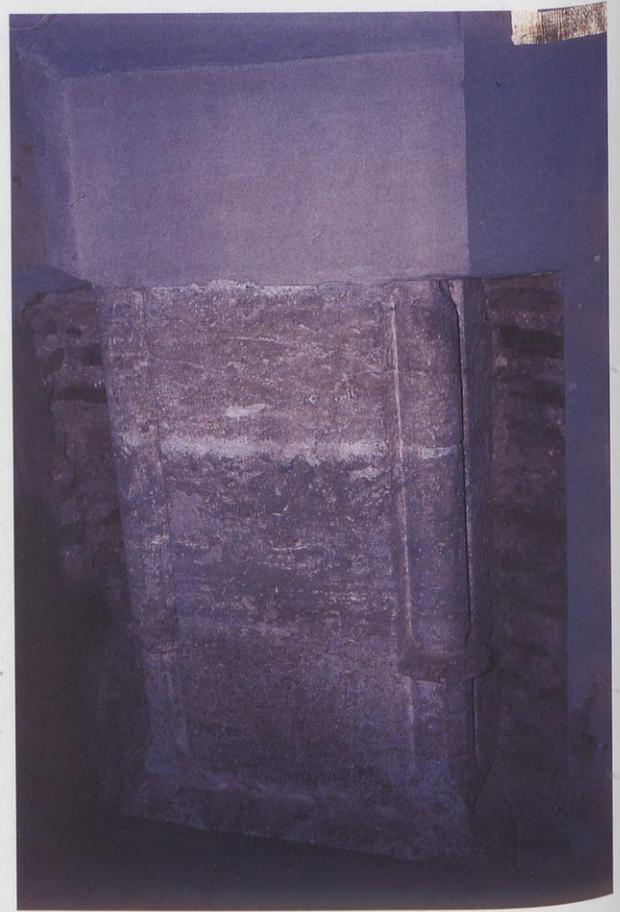
<sup>5</sup> Arxiu de Protocols del Patriarca de València, protocols de Bartomeu Matoses, núm. 23.266.

<sup>1</sup> En origen, aquest petit treball intitulat "A propòsit de l'absis de la Seu sis segles després" fou remés a *Levante-EMV* l'agost de 2004; com que no teníem notícia de la seua edició el tornarem a remetre a *Saó*, encara que a data d'avui, gener de 2005 (en què finalitzem aquest article), tampoc sembla que s'haja publicat.

<sup>2</sup> Les seues contribucions al coneixement i difusió de la cultura valenciana, particularment de la història de l'art, són de tal magnitud que a ningú no se li escapa ressaltar la seua talla intel·lectual. Pel que a un servidor l'interessa, les dades que



1.- Hipotètica reconstrucció del retaule de Pere Vallfogona per a l'església de Meliana, 1469-1470 (dibuix d'Estefania Ferrer del Río).



2.- Contrafort motlurat del primitiu temple (arxiu de l'autor).

en compte que únicament teniem notícia de la contractació del retaule major per part de Gonçal Peris el 1414 i d'un retaule d'ànimes que sembla existí, així com d'una pica baptismal gallonada que encara es conserva al cementeri municipal (bé és cert que com a improvisat pedestal de la creu que hi ha en la part vella)<sup>6</sup>.

De la seua lectura es dedueix el següent tenor. Com que s'especifica la necessitat de fabricar un nou retaule per a una capella de l'església de Sant Joan (Baptista, és clar)<sup>7</sup> de Meliana, de dotze pams d'ample per catorce de llarg<sup>8</sup>, amb les històries dels Sants de la Pedra i Sant Macari en la taula principal; damunt de la qual s'acorda realitzar dues taules amb

les històries de Sant Abdó i San Senén i com a remat la Crucifixió amb la Mare de Déu i Sant Joan Evangelista. També es concorda pintar tres noves escenes

<sup>6</sup> Ferrer Orts, A. *El Templo de los Santos Juanes de Meliana. Su arquitectura y documentación*, Meliana, 1998 (reed. 1999), pp. 14, 22, 37 i 38. No esmentem l'excel·lent creu de terme del s. XV que es custòdia al seu sí per ser en origen un monument civil i trobar-se dipositada al temple des del 1981 per part de l'Ajuntament de Meliana.

<sup>7</sup> La primitiva advocació de l'església de Meliana fou aquesta; tanmateix el transcórrer del temps inclinà els feligresos a ampliar-la i acollir en igualtat de condicions la corresponent a Sant Joan Evangelista. Un exemple primerenc d'aquest acostament ens l'indica la capitulació del retaule de la capella major per part de Gonçal Peris: "... faciendi seu pictandi, quoddam retabulum iam fabricatum de ligno cum istoris et vitis Sanctorum Iohannis Baptiste et Evangeliste, ..." (Ferrer Orts, A. *op. cit.*-p. 37).

<sup>8</sup> Aproximadament entre 2,52 m. x 2,94 m., tenint en compte que l'equivalència d'un pam al regne de València oscil·lava entre 21 i 21,65 cms. per aquelles dates [dada gentilisa del dr. Company].



3.- Possible entrada al primitiu campanar medieval (arxiu de l'autor).

a cada lateral amb altres històries dels esmentats sants orientals, així com un banc corregut en la part inferior amb set pintures (sis relatives als miracles dels mateixos i, enmig, la Pietat). Finalment, es fa al·lusió a les polseres (les mesures de les quals seran de dos pams) que protegiran el retaule de la brutícia, deixant la responsabilitat de l'elecció de les imatges allí representades al criteri del pintor.

S'insisteix en què el predomini del daurat serà manifest, tant en l'estructura com en els fons de les escenes i, particularment, en la data en què s'entregarà l'encàrrec –un any i mig després en l'esmentat temple– i el cost total (seixanta lliures: vint de les quals se li faran efectives en el moment de les capitulacions, les vint següents es satisfaran a l'hora de daurar el retaule i les restants es liquidaran quan estiga definitivament assentat en la capella).



4.- Vista exterior del temple barroc des de ponent.

Lamentablement res més no sabem d'aquesta obra, la qual sospitem pogué ser subhastada en 1698<sup>9</sup>, amb motiu de la renovació íntegra de l'edifici per aquelles dates; encara que sembla obvi pensar que degué estar dedicada als Sants de la Pedra, de considerable devoció en els medis rurals<sup>10</sup>. Més estranya resulta, en canvi, l'aparició de Sant Macari, ja que a hores d'ara no he pogut trobar un clar nexxe de connexió d'aleshores ençà.

En un altre sentit, potser siga el moment oportú per a donar a conèixer un altre document, parcialment conegut<sup>11</sup>, de forma més extensa encara que no en la seua totalitat (ja que és bastant farragós i reiteratiu).

Aquest, datat el 19 de febrer de 1680<sup>12</sup>, proporciona valuosa informació sobre la problemàtica que arrossegava la primitiva construcció medieval a causa de les filtracions d'aigua d'anys anteriors i del remei que la junta de fàbrica de l'església acorda.

Així, doncs, després de reunits un bon grapat de melianers en l'ajuntament, i de comprovar-se l'estat ruïnós en què es trobava el temple (especialment el campanar, la sagristia i el sagrari), tot i que reconegudes les limitacions econòmiques dels congregats

<sup>9</sup> Ferrer Orts, A. *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>10</sup> De fet, quan Domènec Cuevas executà el nou retaule major des de les acaballes del s. XVII, ambdós sants ocuparen sengles llocs en els laterals del mateix (vegeu Ferrer Orts, A. *Op. cit.*, p. 26).

<sup>11</sup> Ferrer Orts, A. *op. cit.*, p. 51.

<sup>12</sup> I no el dia 18, com creïem; es troba a l'Arxiu del Regne de València, protocols d'Agustí Marcilla, núm. 10.149, fols. 48 r.-54 v.

i del poble, s'acorda sol·licitar prestades nou-centes lliures a alguns particulars benestants per tal de poder sufragar les reformes adients.

Curiosament d'aquesta intervenció, anterior a la definitiva a càrrec de Francesc Padilla i Martí

Ródenes entre 1690-1698, res no se sabia i posa de relleu no solament la precarietat de la fàbrica gòtica, sinó també la seua escassa efectivitat i elevat cost i comparem aquesta xifra amb la què Padilla cobrà solament de mans, mil huit-centes lliures, uns anys més tard.

## A P È N D I X D O C U M E N T A L

### Document núm. 1

1469, febrer, 20, València

**Capitulacions amb Pere Vallfogona per a la realització del retaule dels Sants de la Pedra i Sant Macari per a l'església de Meliana.**

APPV, protocols de Bartomeu Matoses, núm. 23.266. (transcrit per Sanchis Sivera, J. Pintores medievals en València, Barcelona, 1914, pp. 108-109).

*“Miquael Montanyana, vicinus loci de Meliana, ut sindicus actor et procurator dicti loci de Meliana et universitatis illius, Petrus Conques, operarius operis et fabricae ecclesie beati Johannis dicti loci, Martinus Montanyana ut unus ex electis per (...) consilii dicti loci quam universitatis illius ex una et Petrus Vallfogona, pictor civis Valentie, ex altera partibus fuerunt concordata et firmata inter. eos capitula operis retabuli inferius designati ad opus ecclesie beati Joahnnis ecclesie predicti loci de Meliana in hunc qui sequitur modum.*

*Primerament que vos dit mestre Pere Vallfogona, pintor, fareu e sou tengut fer per a la dita església de Sent Johan del dit loch de Meliana un retaule, de dotze palms de ample e quatorze de larch, ab tota perfecció a despeses e messions vostres e aquell més en la capella de la església de Sent Johan del dit loch de Meliana. En lo qual retaule fareu e pintareu en tota perfecció, segons se pertany los benaventurats Sants Abdón e Senen, e Sent Macari; los quals fareu e pintareu en la taula de enmig del dit retaule principalment, e damunt la dita taula pintareu dos istòries dels dits beneyts sants Abdón e Senen; e en la punta del dit retaule pintareu lo Crucifix de Jh(es)u X(h)r(is)t(i), e la Verge Maria e Sent Johan. E en les taules dels costats de la dita taula de enmig del dit retaule fareu tres istòries a cascuna part de Sent Abdón e Senen. Et en lo banch del*

*dit retaule fareu set istòries, ço és, a saber, les sis dels miracles dels dits beneyts sants e, en la de enmig, la Pietat de Jh(es)u X(h)r(is)t(i). E fareu tots los camps del dit retaule, talles e tuba tot daurat.*

*Item més fareu les polseres del dit retaule de amplària de dos pams de talla, totes daurades, ab aquelles ymatges que voldreu e, entre dos ymatges, fareu ans de cloure aquelles, fareu vos dit mestre Pere Vallfogona hun senyal real. Lo qual retaule haiau a donar a nosaltres acabat ab tota perfecció, e més a vostres despeses, en la dita capella de açí a hun any e mig en la dita (e)sglésia de Sent Johan de Meliana. Item més és estat convengut, pactat e concordat entre nosaltres e vos, dit mestre Pere Vallfogona, que per les obres e despeses del dit retaule les quals vos en aquell haveu a fer e metre en la dita capella ab tota perfecció a vostra despesa, nosaltres siam e som tenguts donar e pagar a vos sexanta lliures, moneda reals de València, en aquesta forma: ço és, vint lliures de present. Et altres vint lliures quant lo dit retaule fara a daurar. Et les vint restants per acompliment de les dites sexanta lliures quant lo dit retaule serà acabat ab tota perfecció, e més dins la dita església e capella de aquella hon lo dit retaule ha de estar a vostra despesa.*

*Et ego dictus Petrus Vallfogona, pictor civis Valentie, recipiens et acceptans a vobis predictis honorabilibus Miquaeli de Muntanyana, Petro Conques, Martino de Montanyana et Andrea Roig, vicinis dicti loci nominibus predictis promitto et fide bona convenio predicta omnia et singula deo adjuvante atendere vobis et complere cum omni effectu prout superius Inter. nos fuit dicta acta, facta et concordata. Fiat etc. obligo etc. volumus duo fieri instrumenta etc.- T(e)s(t)es huius rei sunt Jacobus Pérez, civis Valentie, et Franciscus Fort, studens civis dicte civitatis.”*

Document núm. 2

1680, febrer, 19, Meliana

**Junta de Fàbrica on es reconeixen les deficiències estructurals del temple de Sant Joan Baptista de Meliana i es proposen solucions.**

ARV, protocols d'Agustí Marcilla, núm. 10.149, fols. 48 r.-54 v.

"Die XVIII Februarii anno a nat(ivitate) D(o)m(in)i MDCLXXX.

In Dei Nomine Amen. Noverint universi quod nos Mateus Ferrer, justitia p(re)se)nti(s) loci de Meliana, Paulus Beltran, Baptista Balansà, jurati, A( ) Saragosà, edilis sive mustasaf dicti loci in anno currenti, Joseph Orts, Matahi Pedrós, Ygnatius Nicolaus, Joseph Dasi, Francisci filius, Joannes Fort, Michael García, Petrus Alfonso, Hieronimus Alacot, dierum mayor, Josephus Ruis, Dominici filius, Dominicus Vidallach, Petrus Mauhras, Augustinus Sanchis, Josephus Ros, Hieronimus Montañana, Anthonius Saragosà, dierum minor, Felix Ruiz, Philipus Begut, Dionisius Ferrer, Andreas Almela, Josephus Almela, Petrus Agrahit, Vincentius Rodrigo, Petrus Rodrigo, Petrus Monfort, Josephus Mariner, Joannes Baptista Llopis, Cosmas Montañana, Gaspar Ruis, Petrus Fandos, Josephus Fandos, Joseph Ruis, dierum minor, Vincentis Ferrer, Baptista Ruis, dierum mayor, Dominicus Mora, Michael Beltran, Joseph Ferrer, Franciscus Pujol, Joseph Nicolau, Baptista Ruis, dierum minor, et Baptista Ferrer, omnes vicini et habit(ator)es dicti loci de Meliana, convocati per Nicolaum Higo, ministrum dicti loci ut constat relatione dictae convocationis per ipsum in pose nos infra(scrip)ti ad presens facta qui medio juramento ad Dominum Deum et eius sancta quatuor evangelia in manu et posse not(arii) infrascripti praestito in presentia testium infrascriptorum presentia et omnium supradictorum dixit et relationem sede mandato et ordinis nostri dictorum (?) justitii et juratorum alta et intiligibile voce per dictum oppidum de Meliana, et loca solita illius convocasse more solito omnes vicinos et habitatores dicti oppidi ad presentem diem, locum et horam ad generale consilium tenendum et celebrandum et congregati in aula juratorum dicti loci ubi pro similibus et aliis peragendis negociis soliti sumus congregati asserentes et afirmantes ac etiam jurantes ad Dominum Deum et eius sancta quatuor evangelia in manu et posse not(arii) infrascripti corporaliter tacta nos esse mayorem et saniozem partem vicinorum et

habitorum jam dicti loci totam universitate illius representantes esse q(ue) habiles et suficientes ad infra(scrip)ta et alia peragenda totumque dictum consilium representantes tam nominibus n(ost)ris propriis et cuiuslibet nostrum per se et in solidum quam nec totius universitatis p(re)se)nti oppidi de Meliana et singularium eiusdem p(re)se)ntium ( ) et futurorum maiorum et minorum et tam masculini quam femeniini sexsus cuiusvis status et conditionis sint vel fuerint et eam representantes et eo omni meliori modo quo possumus et debemus omnes unanimes et concordés et nemine nostrum discrepante.

Attenent y considerant que a occació de les grans aigües que hi agué en los anys propassats patí gran ruina lo campanar, sacristia, y sagrari de la Yglesia de dit lloch de Meliana, que fonch precis acudir promptament al unich remey. Y per no trobarse ab cantitats ni efectes per a la obra, se hagué de valer dit lloch de alguns particulars per a que prenguessen a cambi noucentés lliures y, desta cantitat, poder pagar tot lo que se oferis en la obra. Com ab tot efecte Guillem Nicolau y altres de dit lloch prengueren a cambi de Jusep Fandos docentes cinquanta lliures, resta de aquelles trecentés lliures ab procura fermada per aquells a favor de Carlos Solsona, rebuda per Vicent Valls q. not. en dotse de agost mil siscentés setanta quatre. Item Felis Ruis y altres de dit lloch prengueren a cambi de Margarita Andreu, doncella, cent y cinquanta lliures ab procura fermada per aquells a favor de Vicent Escrivà, corredor, rebuda per Francisco Vila, not. en vint y quatre de maig mil siscentés setanta y set. Item Asensi Ferrando y altres de dit lloch prengueren a cambi de Juan Palomo, major de dies, cent lliures ab procura fermada per aquells a favor del dit Escrivà, rebuda per lo dit Vila en quatre de juny mil siscentés setanta y set. Item Jusep Pujol y altres de dit lloch prengueren a cambi de Laura Fuentes cent lliures ab procura fermada per aquells a favor de dit Escrivà, rebuda per dit Vila en vint y nou de nohembre mil siscentés setanta y set. Item Ygnacio Ruis y altres de dit lloch prengueren a cambi de Jusep Solsona trecentés lliures ab procura fermada per aquells a favor de dit Solsona, rebuda per Aleixandre Deixea, not. en cinch de mars mil siscentés setanta y nou. Tots los quals cambis se han de pagar puntualment per que tracten de ( ) los donadors y no es just que, havent seroit per a pagar dita obra, hajen de patir los particulars que no se han utilat de cantitat alguna. Attenent etiam que además de lo dessus dit a ocació dels albixaments dels soldats y servicis fets a Sa Magt. en estos anys propassats per causa de les guerres a la Francia. Tot lo qual a ocasionat alguns empeños considerables y també la precisa necessitat que te dit lloch de

*avituallar de carns, per a lo qual necessita de unes trecents lliures. Y no hi a altre medi més proporsionat que per pagar la propietat de dits cambis com per a avituallar de carns lo dit lloch, que totes les quals quantitats commulades importen mil y docentes lliures, les quals se han de pendre*

*a censal al for comú de a sou per lliura,, per no tenir dit lloch efectes ni quantitats per a pagar dits cambis, y fer la prevenció de avituallar de carn ( ) molt útil el carregarse dit censal porque la pensió serà molt menys que lo interés dels cambis ...”*

# LA ERMITA DE SAN ROQUE, DE JUMILLA

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

*Departamento de Historia del Arte  
Universitat de València*

## RESUMEN

Sencillo edificio de porte neoclásico, obra de fines del siglo XVIII, enclavado en tierras murcianas (Jumilla), tiene de interés el acoger en su interior un pavimento cerámico de la misma época que procede de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia, con decoración floral y figuras alegóricas dedicadas a San Roque.

## ABSTRACT

*Simple neoclassical building, a work of the end of the XVIII century, situated in the lands of Murcia (Jumilla), it's very interesting because of its ceramic floor of the same period, which comes from the the Real Fábrica de Azulejos Disdier, in Valencia, with floral decoration and alegoric figures dedicated to San Roque.*

En tierras del sureste español –Región de Murcia– y sobre la comarca del Altiplano, asentada sobre las estribaciones de la sierra del Buey, se extiende la ciudad de Jumilla, de notorio abolengo en el pasado (perteneció al gran estado de los Manueles de Villena, siendo plaza militar importante durante la Baja Edad Media), que conserva un patrimonio monumental de cierto carácter, manifiesto en edificios religiosos (Iglesia mayor de Santiago e Iglesia del Salvador), civiles (Palacio del antiguo Concejo, casona solariega “Honda” o de los Barones del Solar de Espinosa con el blasón de Pérez de los Cobos, y Casa de la Tercia o del virrey y arzobispo Juan Lozano), y militares (castillo de D. Juan Pacheco, marqués de Villena).

Varias son, a su vez, las ermitas que se edificaron y diversas las devociones surgidas al extenderse la villa en las faldas meridionales del monte durante el siglo XVI, siendo múltiples las advocaciones –entre ellas la de San Roque, una fiesta de tono menor, además de las de San Antón y San Agustín– a la que la piedad popular tributará culto.

Adentrándonos, pues, en la que fue villa y en el entorno de la Plaza de Arriba, donde se hizo núcleo,

sobre la parte occidental de la población, advertimos la **Ermita de San Roque**, que tiene la particularidad de hallarse elevada sobre un gran arco que constituyó paso y el camino más antiguo de acceso a Jumilla y que conducía a Granada (sede de la Real Audiencia y Chancillería, bajo cuyo gobierno y jurisdicción estaban los territorios del sur de España).

## 1. LA ERMITA DE SAN ROQUE, DE JUMILLA, EN LAS FUENTES IMPRESAS.

Exigua ha sido la historiografía de todo tiempo que se ha ocupado de la exégesis de la ermita que historiamos, en el transcurso de sus más de 400 años de existencia, que se resume en el presente “corpus”, acotado de bosquejos y rebuscas.

Siguiendo una secuenciación cronológica, uno de los primeros autores en aportar noticia documentada sobre la misma, finando el siglo XVIII, es *Bernardo Espinalt y García*, quien en 1778, en el “*Atlante Español*”, Tomo I, que dedica al Reyno de Murcia, la menciona, junto a otros edificios de la villa, de la siguiente manera:

*"A la salida de la villa para Granada, hay un arco, en cuya superficie está una Hermita de San Roque"*<sup>1</sup>

No mucho más explícito será, promediando el siglo XIX, Pascual Madoz e Ibáñez, en su **"Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar"**, Tomo IX, cuando en 1847 anote, al describir las ermitas:

*"las de San Roque, San Antón y Nuestra Señora de la Asunción, nada contienen de notable, excepto la última que es de buena fábrica con un famoso camarín"*<sup>2</sup>

Ya entrado un nuevo siglo, breve noticia proporciona el gran historiador de arte que fue *Elías Tormo y Monzó*, quien en 1923, en su inagotable guía de **"Levante"**, verdadero catálogo monumental de las provincias valencianas, murciana y de La Mancha albaceteña, registra a la letra –tras estudiar la Iglesia de Santiago y la antigua Casa de la Villa–:

*"En la parte baja de este sector del casco de la población y sobre un arco del que fue su recinto, la Ermita de San Roque: la imagen de San Roque es de Roque López"*<sup>3</sup>

Avanzada la centuria, el historiador local *Lorenzo Guardiola Tomás*, más pródigo en su acervo, y a través de su **"Historia de Jumilla"**, publicada en 1976, se hará eco de la misma de una manera mucho más extensa aunque tratando tan solo de la ermita originaria del siglo XVII –de pobres materiales y con techumbre de madera– y de su posterior reconstrucción en fecha inmediata –1642–, obviando la edificada de nueva planta a fines del siglo XVIII:

*"Ermita de San Roque. Esta ermita se edificó a la entrada de la villa, en el camino a Granada, junto a la puerta de este nombre (1601). Dio licencia para su edificación el canónigo Sr. Puellas, procurador y vicario general del obispado de Cartagena, siendo entonces obispo D. Juan de Zúñiga. Su construcción se vio arruinada y "caída por estar fundada de madera". Quisieron los vecinos volverla a construir y ponerla "decentemente". Aprovechando la estancia en Jumilla del Lcdo. D. Dionisio Esquívez y Otaño (es Esquivel y Otazo) (6 de abril de 1637), bajo el episcopado de D. Francisco Manso, obtuvieron el correspondiente permiso y al poco tiempo comenzaron las obras. No avanzaban las obras con la debida diligencia, pues se obtenían pocas limosnas. Entonces el Concejo recuerda que es patrono de la ermita y de su cofradía y acude en su ayuda con 300 reales"*<sup>4</sup>

En el aspecto histórico-artístico, amplio capítulo dedica a su estudio, finalizando el siglo, *Emiliano Hernández Carrión*, en la popular guía Everest de **"Jumilla"**, editada en 1989, tratando la ermita *"como una de las más singulares de Jumilla"* e interesándose por su arquitectura y el pavimento cerámico que acoge.<sup>5</sup>

Por mismas fechas (1990), *Ismael Galiana*, redactor del Diario *"La Opinión de Murcia"*, en la obra titulada **"La Región de Murcia. Pueblo a pueblo"**, al describir la ciudad –*"Jumilla, bella dama"*–, como cariñosamente la denomina– y detenerse en el Arco de San Roque, relata:

*"Bajamos por el arco de San Roque a la ciudad nueva. Encima del arco hay una ermita, la del santo, y por debajo del arco se penetraba en la Jumilla vieja. También se conoce este paso por Puerta de Granada. La ermita se halla cerrada siempre (lástima, porque tiene un interesante piso de azulejería valenciana), salvo el 16 de agosto, festividad de San Roque. En esa fecha sale una procesión cuyo origen se remonta a 1592"*<sup>6</sup>

Por último, en 1992 y coincidiendo con el IV Centenario de la fundación de la Cofradía o Mayordomía de San Roque en la ciudad, se publicará el opúsculo monográfico titulado **"San Roque y Jumilla (1592-1992)"**, colaborando diversos autores y publicistas locales, y subrayándose entre los estudios dados a conocer el del canónigo *José María Lozano Pérez*, titulado *"Culto y fiesta de San Roque en Jumilla"*, tratando de la cofradía del santo, de la ermita (tanto de las que precedieron como de la que se

<sup>1</sup> ESPINALTY GARCÍA, Bernardo: *Atlante Español o Descripción General de todo el Reyno de España*. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778, Tomo I (dedicado al "Reyno de Murcia"), p. 49

<sup>2</sup> MADDOZ E IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Imprenta de Pascual Madoz, 1847, Tomo IX, p. 662.

<sup>3</sup> TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante: Provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 325.

<sup>4</sup> GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, pp. 138-139.

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano. "Jumilla monumental", en la obra de VV. AA., *Jumilla* (Colección "Guías Everest"). León, Editorial Evergráficas, S.A., 1989, pp. 86-88

<sup>6</sup> GALIANA, Ismael: *La Región de Murcia, pueblo a pueblo*. Murcia, La Opinión, 1990, Tomo I (Fascículo núm. 1, "Jumilla"), p. 26.

conserva), y de la talla en madera de Roque López que en ella se encontraba alojada<sup>7</sup>.

## 2. LA ERMITA DE SAN ROQUE Y SU ARQUITECTURA.

Erigida sobre un forjado leñoso que sustentan dos arcos muy rebajados, con apeo sobre gruesos muros de obra y zócalo de sillería, y que conforman la Puerta del Camino hacia Granada<sup>8</sup> (pues por Puerta de Granada se conoce, al ser paso de servidumbre hacia dicha capital), la **Ermita de San Roque** (FIG. 1),



Fig. 1.- JUMILLA. Ermita de San Roque, sobre la denominada Puerta de Granada. Fachada meridional. Año 1792. Edificio neoclásico acaso del maestro de obras Pedro Gilabert. (Foto Javier Delicado, enero de 1997)

levantada entre medianeras, es un sencillo edificio de estilo neoclásico, obrado de mampostería con revestimiento de mortero y lechada de cal, cuya fábrica data del año 1792, y que debió ser construido por

el maestro de obras Pedro Gilabert, discípulo del arquitecto Lorenzo Alonso, activo en ese tiempo en la villa (y al que se adscribe también la Ermita de la Casa de la Ermita, en el paraje de la Boquera del Carche, del término municipal de Yecla aunque lindante con el de Jumilla), siendo costeada con los caudales del presbítero D. Diego Gil Cerezo y quien posteriormente la debió dotar con rentas.

Se trata de un templo de una sola nave, de planta rectangular y de robusta construcción con una dimensiones de aprox. 7 x 4,50 metros, que cubre con bóveda de cañón y se ordena mediante pilastras clasicistas imitando jaspes mientras que un sencillo entablamento recerca todo el conjunto, permaneciendo centralizado el recinto por una cúpula ciega que descansa sobre cuatro arcos formeros, con presbiterio de cabecera recta orientado hacia el norte y sobre cuyo muro testero se abre una hornacina, hoy exenta de figura, que albergó la imagen del titular de la ermita. Un retablo de yeso y madera presidía el único altar. Interesante es el pavimento cerámico, de fines del siglo XVIII, que decora la estancia.

Sencillas fachadas anterior y posterior delimitan el cuerpo de la ermita, rematadas en su alzado por cornisas de perfil mixtilíneo, y pináculos y jarrones en el eje y extremos. La de los pies se halla presidida por un gran vano rectangular que protege un balconcillo de forja, surmontado por un ventanuco que proporciona luz al interior de la estancia; y la de la cabecera (FIG. 2), ciega, se halla decorada con esgrafiados en parte perdidos. La cubierta exterior es a doble vertiente y la de la cúpula, muy rebajada y elevada sobre un tambor romo, a ocho aguas, de teja árabe, hallándose aneja una diminuta espadaña con campana que procede de la Ermita de la Cañada del Águila, sita en el término municipal. Marcos de huecos y ventanas, y refuerzos de las esquinas se hallan pintados de blanco imitando sillares.

<sup>7</sup> LOZANO PÉREZ, José María: "Culto y fiesta de San Roque en Jumilla", en el opúsculo de VV. AA.: *San Roque y Jumilla (IV Centenario, 1592-1992)*. Jumilla, Imprenta Lencina, 1992, pp. 9-16.

<sup>8</sup> La costumbre de erigir ermitas o capillas sobre arcos o puertas de acceso a villas y ciudades es frecuente en diversos ejemplares del Levante español, entre los que encontramos la Puerta de San Vicente en Oliva (y el oratorio de la puerta de la muralla en Ayelo de Malferit (prov. de Valencia); y el porche de San Antonio en Lorca (Murcia).



Fig. 2.- JUMILLA. Ermita de San Roque, sobre la denominada Puerta de Granada. Fachada septentrional. Año 1792. (Foto Javier Delicado, enero de 1997)

Se accede a la ermita desde el plano de la calzada con su arcada transitable, que en un lateral abre una portezuela que da paso a una escalera (que fue erigida en 1792 sobre la canalizada acequia común del agua de la Fuente Principal) y se integra en un edificio alledaño de viviendas.

Juan Calabuig ha puesto de manifiesto la singularidad de la ermita respecto de su estructura edificatoria y funcionalidad: como lugar de culto y puerta de entrada a la villa por su principal camino. Dicho autor recuerda como "aún hoy se advierte en la gran viga de madera que sustenta la fachada sur, sendos huecos que alojaban los goznes de las grandes puertas de madera que servían para facilitar el acceso a la villa a los que cumplían con los deberes fiscales entonces establecidos"<sup>9</sup>

### 3. EL PAVIMENTO CERÁMICO.

De significativo interés es el pavimento cerámico, de disposición rectangular, que conserva la ermita, adscrito a la última década del siglo XVIII y que seguramente procede de la Real Fábrica de Azulejos dirigida por Marcos Antonio Disdier, factoría importante que se hallaba enclavada en la calle de Mosén Femares, esquina a la de Ruzafa, de la ciudad de Valencia, y que funcionó desde fines de la centuria del XVIII y hasta el último tercio de la del XIX<sup>10</sup>.

La solería que estudiamos, que utiliza una paleta de verdes, ocres y morados sobre fondo blanco de estaño, se resuelve con azulejos de 20,5 x 20,5 cm., que incluye un cuadro central (8 x 8 azulejos), diferenciado por una corona floral a base de cintas y tarllos con flores de fantasía (FIG. 3); y otros cuatro



Fig. 3.- Pavimento cerámico procedente de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia. De hacia 1795. Tondo decorativo con figuras simbólicas alusivo a San Roque. (Foto Antonio Verdú, agosto de 1996)

esquineros algo menores sin marco (4 x 4 azulejos) con jarrones con flores (dos de los cuales originariamente estuvieron en la cabecera), que forman parte de la orla decorativa con guirnaldas de hojas y flores que recerca el pavimento, mientras que las zonas intermedias del solado se llenarían con piezas de serie blancas.

<sup>9</sup> CALABUIG, Juan: "La procesión de San Roque como hecho religioso". *San Roque y Jumilla (IV Centenario), 1592-1992*. Jumilla, Imprenta Lencina, 1992, p. 44.

<sup>10</sup> Puede verse al respecto PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente: *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. Castellón, Diputación Provincial, 2000. Tomo I, pp. 27 y ss.

Constituido por losetas cuadradas de cerámica vidriada blanca (varias de ellas desaparecidas en su tercio superior, próximo a la mesa del altar), este solado se singulariza –en opinión del Dr. Inocencio Vicente Pérez Guillén, especialista en cerámica arquitectónica valenciana– por la decoración que presenta, tanto en el centro de la composición (medallón central) como en la orla decorativa que lo delimita, subrayando del tondo que lo preside “*el dibujo de los acantos en roleo, de gran calidad y un signo de clasicismo en ese momento*” (el pavimento data de hacia 1795), inscribiendo pintados en el centro atributos distintivos u objetos simbólicos de San Roque: el bordón o vara de peregrino, la esclavina que recubre los hombros con las conchas o veneras, el sombrero de ala ancha, la cantimplora para el agua (una calabaza vaciada), el zurrón, y el gozque o perro que le acompaña con el pan en las fauces, siendo ficticia la criatura zoomórfica (dos leones enfrentados de rasgos humanos) que se inscribe en el centro, junto a un pergamino, que debe hacer referencia a la obligación establecida del vecindario en la villa desde el siglo XVI, por la que un miembro de cada casa debía asistir a la procesión del santo en el día de su festividad; mientras que la decoración vegetal con jarrones de las esquinas de la orla (FIG. 4) son propias de la etapa barroca y “*gozan de un cromatismo previo a las experimentaciones que la Real Fábrica llevó a cabo muy poco después*”. Sin embargo, tanto los roleos de acantos dorados, de extraordinaria calidad dibujística, como el ordenamiento y el espacio vacío de ornato, denotan claramente que se trata de una obra academicista-clasicista, muy similar a la de la sacristía de la iglesia de la Cartuja de Porta Coeli (Valencia).

Los dos azulejos inscritos en la orla de los pies que representan una iglesia con campanario y cúpula de teja vidriada azul, de tradición valenciana, deben de proceder de la zona próxima al altar de la cabecera de la ermita; en cualquier caso no corresponde al emplazamiento actual, por que ofrecen una evidente discontinuidad del dibujo.

Cabe añadir que el tondo central del pavimento, alusivo a los atributos de San Roque, se inscriben en cuanto a lo alegórico en un nivel terrenal, mientras que en la cúpula techada que centraliza este espacio debería hallarse representada al fresco (o al menos considerando su proyecto) una apoteosis del santo (acaso oculta por el encalado de la misma), alusiva al nivel celestial.



Fig. 4.– Solería cerámica procedente de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia. De hacia 1795. Esquinar de jarrones con flores de la orla ornamental. (Foto Javier Delicado, enero de 1997)

#### 4. CONTENIDO MUEBLE. PIEZAS DE ESCULTURA.

Una imagen de talla en madera del titular *San Roque*, estofada y policromada, obra del escultor Roque López y Hernández<sup>11</sup>, de gran mérito artístico

<sup>11</sup> El escultor Roque López (Era Alta, 1744 – Mula, 1811) llevó a cabo para Jumilla las siguientes imágenes, y de las que aporta noticia documentada Antonio Sánchez Maurandi: “El 1785 envió a Jumilla un *San Roque* de cinco palmos, con niño y perro, estofado, en 1000 reales; el 1792 un *Beato Andrés Hibernón*, de seis palmos, y, aunque no señala el precio, se puede calcular que cobraría 2000, comparando con lo que cobró por el de la Catedral. Tampoco señala el precio de *San Ildefonso*, de seis palmos, recibiendo la casulla de la Virgen que va sentada en trono de nubes y éstas sobre tarima de cinco palmos, enviado en 1804, ni por una *Virgen de las Angustias*, como la de San Bartolomé, de seis palmos, enviada el 1807. De estas imágenes

y de tamaño menor que el natural (cinco palmos, equivalentes a 107 cm. de altura, más la peana), presidió la ermita. Fue realizada en 1785 por encargo del comitente Roque Gil Cerezo, presbítero, ascendiendo su coste a 1.000 reales de vellón, de lo que dio noticia Enrique Fulgencio Fuster y López, conde de la Roche<sup>12</sup>. Representaba al santo según la iconografía tradicional (con el atuendo o hábito de peregrino –el buscador del conocimiento que recorre el camino iniciático–), acompañado de un niño y perro (el animal-guía del sabio, el rastreador de la verdad), llevando una rodilla desnuda con un bubón pestilente o úlcera que se señala (signo de iniciación en el lenguaje exotérico) y que sirve para que los adeptos le reconozcan, siendo obra mencionada por los historiadores de arte Andrés Baquero Almansa, Elías Tormo y Monzó, y Antonio Sánchez Maurandi<sup>13</sup>.

Desaparecida durante la guerra civil la talla de Roque López (quien también había realizado otra bajo la misma advocación en 1789 y con destino a Molina del Segura), posteriormente (por 1947) se adquiriría una nueva imagen en pasta de madera (de las de serie), de 125 cm. de altura, procedente de los talleres de Olot y sin ningún interés artístico (FIG. 5).

## 5. LA DEVOCIÓN POPULAR A SAN ROQUE.

Jumilla siempre fundamentó su economía en la agricultura de secano y regadío, y de reciente en productos de la ganadería, y como es lógico pensar, de igual manera buscaron sus santos abogados en relación con el campo, por ese temor a lo desconocido y a las fuerzas ocultas de la naturaleza, por aquello de que les libren y prevengan de epidemias, tormentas, pedrisco, sequía u otros males.

Notoria es la devoción secular a San Roque vinculado con las epidemias de peste en el sur de Francia, Venecia y Lisboa, y en el ámbito español particularmente en el antiguo Reino de Murcia, en poblaciones como Alcantarilla, Blanca, Hellín, Jumilla, Lorca, Molina del Segura, Totana y Yecla. Sus biografías (francesas o italianas), de carácter legendario, se remontan a finales del siglo XV y el santo puede decirse que “era más conocido por la devoción popular que por la historia de su vida”, habiendo subrayando algunos historiadores que su



Fig. 5.– *San Roque*. Imagen de serie en pasta de madera de los talleres de Olot, de hacia 1947, titular de la ermita homónima en Jumilla. (Foto Javier Delicado, enero de 1997)

solo se han conservado el “Beato Andrés Hibernón” en el Convento de Santa Ana y la “Virgen de las Angustias”, propiedad hoy día de doña Josefa Cañizares de Espinosa de los Monteros, habiendo sido destruidas las otras” (cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: “Estudio sobre la escultura de Roque López, discípulo de Salzillo: Biografía y catálogo”, en MURGETANA. Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1949, p. 99)

<sup>12</sup> CONDE DE LA ROCHE (Enrique Fulgencio Fuster y López): *Catálogo de las esculturas que hizo D. Roque López –discípulo de Salzillo–*. Murcia, 1889, p. 5.

<sup>13</sup> BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, p. 487; TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 325; SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *op. cit.*, p. 99.

existencia fue mítica<sup>14</sup>; mientras que la difusión de su culto se debe a dos hechos: las plegarias públicas pidiendo la intercesión de San Roque ante una epidemia de peste en el Concilio de Ferrara, y el traslado de una parte de sus reliquias a Venecia en 1485, a causa de sus relaciones comerciales con Oriente, cuna de las epidemias.

En Jumilla, un voto de súplica y gratitud (que en origen consistió "no comer carne perpetísimamente ningún miércoles de cada semana por causa y devoción de la peste") a San Roque señala el inicio de la devoción al santo de MontPELLIER a principios del siglo XVI, que había librado de la peste bubónica a la villa, celebrándose desde 1592 una procesión en la mañana del día de su fiesta (16 de agosto) con la imagen del santo llevada en andas en torno de la Parroquia Mayor de Santiago, mediante permuta establecida por la Cofradía de San Roque con el obispo de la diócesis Sancho Dávila y Toledo, por la que éste dejaba sin efecto la promesa anterior, a cambio de obligarse el vecindario a asistir a dicha procesión con la presencia "por lo menos de un miembro de cada casa", lo que ha venido haciéndose habitualmente<sup>15</sup>.

En los últimos años, gracias al tesón y esfuerzo de algunas familias jumillanas, como la de Fernández Rico, ha continuado esta tradición, cuatro veces secular, y ha permitido, como subraya José María Lozano Pérez, "conservar fielmente el doble carácter que tuvo en sus orígenes: acción de gracias a los beneficios recibidos y de súplica por la continua asistencia del santo protector"<sup>16</sup>.

Los actos conmemorativos en honor del santo han venido y vienen consistiendo en el canto de vísperas, procesión con la imagen del santo por la calle de Ródenas arriba y celebración de misa con sermón en la parroquial de Santiago. El tradicional recorrido de la procesión por las callejas del casco antiguo lo abría el estandarte, al que seguían los hombres en columnas de a dos, el santo portado en andas, el oficiante, las mujeres y cerrando la comitiva un Cristo crucificado llevado por un clérigo.

La Ermita de San Roque contó con capellán propio que venía oficiando a diario y con un ermitaño que a su vez tenía la misión de abrir y cerrar las puertas del Camino de Granada. Algunos testamentos de gentes bienestantes generaron dispendios para el mantenimiento y cuidado de la ermita.

En cuanto a la Cofradía o Mayordomía de San Roque, creada a fines del siglo XVI, ésta (como otras de la villa) decaería durante el primer tercio del siglo XVII, siendo suprimida por gravosa al público y no tener renta alguna en época de Carlos III (año 1771), dándose noticia de ella en la "Relación que el Ayuntamiento de la villa de Jumilla da de las Hermandades, Cofradías y Congregaciones que hay en ella para el culto..., en virtud de lo mandado por el Excmo. Sr. Conde de Aranda, Presidente del Consejo de Castilla", redactada en Jumilla en 14 de Diciembre de 1770, en la que se vino a anotar lo que sigue:

*"Hay mayordomía del señor San Roque de tiempo inmemorial, que celebra la festividad del santo con misa y sermón, y por voto de la villa todo el pueblo asiste a la procesión. El gasto anual es de ciento y cincuenta reales, que pagan los mayordomos y suele tocarles a dos reales, según el número alterable de ellos. No consta del Real Consentimiento ni de la aprobación del Ordinario eclesiástico".<sup>17</sup>*

## 6. UNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA ERMITA DE SAN ROQUE, DE JUMILLA.

Pese a su escasa entidad, la **Ermita de San Roque, de Jumilla**, es un edificio histórico y ambiental que requiere conservación y salvaguarda, y como tal hay que considerarlo cuando se proceda sobre el mismo a cualquier valoración, o emisión de informe

<sup>14</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, Tomo 2, Vol. 5, p. 147.

<sup>15</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Lo sagrado y lo profano en la liturgia del noreste de la Región de Murcia: devoción popular, arte y ritual en el marco histórico de Yecla y Jumilla". *Religiosidad Popular en España (Actas del Simposium)*. Tomo II. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1997, pp. 566-567.

<sup>16</sup> LOZANO PÉREZ, José M<sup>a</sup>: "Culto y fiesta de San Roque en Jumilla". *San Roque y Jumilla (IV Centenario)*, 1592-1992. Jumilla, Imprenta Lencina, 1992, p. 10.

<sup>17</sup> Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Consejos, legajo 7.094. "Relación de Cofradías del Reyno de Murcia", n<sup>o</sup> 36. "Relación que el aiuntam(ien)to de esta Villa de Jumilla da de las Hermandades, Cofradías y Congregaciones que hai en ella p(ar)a el culto y beneración de Jesucristo, su Madre Santísima y algunos santos y santas, en virtud de lo mandado por el Excmo. Sr. Conde de Aranda Presidente de Castilla y Carta Orden del S(ñe)or Intendente de Murcia y su Reino". Jumilla. 14 de Diciembre de 1770. Manuscrito, f. 84 v<sup>o</sup>.

técnico sobre su estado, supervisado siempre por arquitecto-restaurador.

El estado actual de la ermita, en cuanto a su estructura arquitectónica se halla bien conservada, precisando de un retejado, de la reparación del forjado y de la restauración del pavimento dieciochesco (FIG. 6), muy desgastado, que ha perdido algunos de los azulejos que componen el tercio superior de la solería, y piezas que podrían reemplazarse mediante una nueva fabricación de las mismas en la Fábrica Larios, de Lorca (Murcia), o en manufacturas valencianas de Manises.

Es, pues, preocupación de los pueblos el velar por su patrimonio artístico (y el de Jumilla es de gran riqueza) para que éste pueda ser legado en óptimas condiciones a las generaciones venideras.



Fig. 6.- Cenefa ornamental con diseño de arquitecturas del pavimento cerámico, originario de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia, que acoge la Ermita de San Roque, de Jumilla. De hacia 1795.  
(Foto Antonio Verdú, agosto de 1996)

# LAS IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA PARROQUIA DE SAN AGUSTÍN, OBISPO, DE ALFARA DE ALGIMIA.

## ESTUDIO DE SU PERMANENCIA Y EVOLUCIÓN A TRAVÉS DE LOS INVENTARIOS CONSERVADOS EN EL ARCHIVO PARROQUIAL (1663-1927)

JOAN CARLES GOMIS CORELL

*Universitat de València-Estudi General*

### RESUMEN

El presente artículo consiste en el análisis y catalogación de las imágenes devocionales –en su mayoría destruidas en el período 1936-1939– de la parroquia de San Agustín, obispo, de Alfara de Algimia, a partir de los inventarios conservados en su Archivo Parroquial correspondientes a las visitas pastorales de 1663, 1690, 1699, 1725, 1730, 1758, 1773 y 1788, así como otros inventarios de 1909, 1917 y 1919. A través de esta investigación, se determinan las primeras imágenes documentadas, se rastrea su continuidad o desaparición y se constata la presencia de otras nuevas, así como sus cambios de ubicación. Esto ha permitido datar cronológicamente las imágenes antiguas que aún se conservan en la parroquia. Pero ante todo, a partir de la continuidad, cambio de lugar o desaparición de las imágenes según fueron perdiendo o ganando importancia en las funciones sociales de la vida religiosa de Alfara de Algimia, se pretende conocer la cronología de la implantación de las diversas devociones en la parroquia de San Agustín, acercándonos a la sociedad de Alfara a través de un aspecto tan definitorio como la religiosidad, expresada mediante ritos y materializada en formas y realizaciones artísticas.

### ABSTRACT

*This article consists of the analysis and cataloguing of the devotional images –most of them destroyed between 1936 and 1939– that belonged to the Parish of San Agustín, bishop of Alfara de Algimia, starting from the inventories preserved in its Parish Archives according to the pastoral visits in 1663, 1690, 1699, 1725, 1730, 1758, 1773 y 1788, and other inventories from 1909, 1917 and 1919. By means of this investigation it can be determined which were the first images to be documented and their continuation or disappearance as well as it can be stated the presence of new ones and their change of location. This has helped to put a chronological date on the old images that are still preserved in the parish. But above all, considering the continuation, change of location or disappearance of the images at the time they gained or lost importance in the social functions in the religious life of Alfara de Algimia, the aim has been to get to know the chronology of the introduction of different devotions in the Parish of San Agustín, and consequently to make us approach the society of Alfara through a so conclusive aspect as it is the religiousness, shown in the rites and materialized in the artistic forms and realizations.*

La escultura devocional es, dentro del patrimonio valenciano, uno de los campos artísticos que mayores pérdidas ha sufrido. Su estudio actual resulta, en consecuencia, un tanto desagradecido, ya que en demasiados casos las obras sólo pueden ser estudiadas y analizadas a través de documentos escritos o de registros fotográficos antiguos. Tal vez

esta contingencia haya determinado que, aún en nuestros días, la historia de la escultura valenciana no se conozca exhaustivamente.

Ahora bien, para trazar la evolución global de la escultura valenciana son imprescindibles los estudios y catalogaciones particulares que aporten los

datos básicos que, sumados y comparados, permitan extraer conclusiones generales. En dicho sentido, este estudio, consistente en el análisis y catalogación de las imágenes devocionales de la parroquia de San Agustín, obispo, de Alfara de Algimia, a partir de los inventarios conservados en su Archivo Parroquial –pues, como en tantos otros casos, fueron en su mayoría destruidas en el período 1936-1939–, ha sido realizado con la voluntad de contribuir a esa historia general de la escultura valenciana. Es evidente el reducido ámbito de este estudio y la inconcreción de los documentos conservados. No pretendemos, por tanto, extraer conclusiones generales, sino que el propósito ha sido, ante la inexistencia de cualquier estudio sobre el tema, iniciarlo a partir del archivo más próximo y ofrecer una aportación documental para posteriores ampliaciones y análisis.

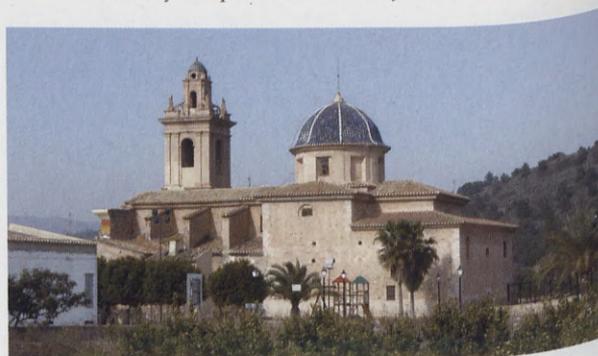
Los objetivos de este trabajo son varios. En primer lugar, estudiar las primeras imágenes documentadas e ir rastreando su continuidad o desaparición, constatar la presencia de otras nuevas, así como sus cambios de ubicación. Esto permitirá datar cronológicamente las imágenes antiguas que aún se conservan en la parroquia. Son pocas, pero esa escasez, más que su valor artístico, les confiere su importancia. Pero ante todo, precisamente a partir de la continuidad, cambio o desaparición de las imágenes según fueron perdiendo o ganando importancia en las funciones sociales de la vida religiosa de Alfara de Algimia, se pretende conocer la cronología de la implantación de las diversas devociones e imágenes en la parroquia de San Agustín, acercándonos a la sociedad de Alfara a través de un aspecto tan definitorio como la religiosidad, expresada mediante ritos, pero materializada también en formas y realizaciones artísticas. En este sentido, es necesario destacar que las imágenes no poseían una valoración en sí mismas tal como los historiadores del arte e investigadores culturales contemporáneos les atribuimos, sino que su valoración real, más allá de lo estético, estribaba en el cumplimiento de su función como representación de una divinidad superior o por su carácter pragmático como protección o intercesión entre lo celestial y lo terrenal.<sup>1</sup>

El estudio parte de los inventarios consignados en las visitas pastorales conservadas en el Archivo Parroquial –1663, 1690, 1699, 1725, 1730, 1758, 1773 y 1788–, así como de otros inventarios más recientes,

pero importantes por su exhaustividad –1909, 1917 y 1919–. Hay que señalar la inexistencia de documentos literarios directos del siglo XIX, si bien, como fue entonces cuando el templo parroquial alcanzó su configuración actual (figs. 1, 2), ha resultado fácil suplir esta ausencia documental mediante la comparación de los inventarios de principios de siglo con las informaciones de los mayores de la población.



Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo.  
Fachada y campanario, 1816, ca. (foto J.C. Gomis)



Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo.  
Vista general (foto J.C. Gomis)

<sup>1</sup> Sobre el uso y valor de las imágenes devocionales *vid.* FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid, Catedra, 1992.

## 1. DESDE LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS AL DECRETO DE NUEVA PLANTA

En 1547, la parroquia de Alfara se desmembró de la de Torres Torres, constituyéndose, bajo la titularidad de San Agustín, obispo, en parroquia independiente de moriscos.<sup>2</sup> No obstante, la expulsión de éstos en 1609 obligó a la repoblación del lugar en 1611,<sup>3</sup> por lo que, en realidad, el inicio de Alfara de Algimia –en aquel momento, y hasta 1960, Alfara de Torres Torres, y por dicho motivo, así la nombraremos en adelante– como parroquia del que procede su configuración actual debe situarse en aquel momento. Ese será el punto de partida. Además, los libros parroquiales conservados principian en aquel año,<sup>4</sup> hecho significativo de la escasa consistencia y extensión que adquirió el culto cristiano en las parroquias del actual Camp de Morvedre después de la conversión forzosa de los mudéjares,<sup>5</sup> circunstancia que justifica aún más la elección de la segunda repoblación como punto de partida.

El primer inventario de los objetos de culto y capilla de la parroquia de Alfara de Torres Torres conservado en su archivo aparece en la visita pastoral del 29 de noviembre de 1663,<sup>6</sup> siendo arzobispo de Valencia Martín López de Ontiveros. Transcurridos cincuenta y dos años desde la repoblación, este inventario refleja la situación de una parroquia de recursos escasos que está consolidándose como tal. Únicamente se consignan cuatro imágenes: la del titular, San Agustín, la de San Blas, ambas de mazonería dorada, y dos imágenes, también de mazonería, de la Virgen del Rosario, una grande con corona de plata, y otra pequeña.

Se inventaría también “una cama para el Christo en el Jueves Santo”, si bien no se especifica que haya la correspondiente imagen yacente. Se cita, además, un altar dedicado al Cristo, pero sin mencionar tampoco la imagen. La misma indeterminación encontramos respecto del altar de la Purísima. Resulta ilógica la dedicación de altares sin que los presidan sus respectivas imágenes titulares, por lo que hay que presuponer su existencia. Sin embargo, dichas imágenes no aparecerán inventariadas hasta 1725, descritas ambas como de mazonería.<sup>7</sup>

Las someras descripciones hechas en los inventarios no permiten deducir ninguna característica artística determinante de estas imágenes. La escueta

especificación como “de mazonería doradas” de las imágenes del titular y San Blas, indica que serían imágenes estofadas, propiamente barrocas, mientras que las de la Virgen del Rosario, el Cristo y la Purísima, descritas únicamente como de mazonería, estarían policromadas.

Estas imágenes y devociones están plenamente justificadas. Estaba la del titular, que presidiría el altar mayor.<sup>8</sup> San Blas parece que debe su presencia por ser protector celestial frente a enfermedades de garganta.<sup>9</sup> No conocemos el momento exacto de su institución, pero hay que constatar que desde 1611 hasta 1649 sólo hay tres bautizados con el nombre de Blas, mientras que entre 1664 y 1666 se produce un significativo aumento: de treinta y dos bautizados, ocho tienen este nombre.<sup>10</sup>

La imagen del Cristo del Jueves Santo supone la extensión del culto eucarístico, indispensable en cualquier parroquia, y expresado desde los primeros momentos de la repoblación por el fervor en torno a la fiesta del Corpus Christi y el monumento de Jueves Santo.<sup>11</sup> De hecho, el inventario de la visita que

<sup>2</sup> SANCHIS Y SIVERA, José: *Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*, Valencia, Miguel Gimeno, 1922 (Valencia, Librerías París-Valencia, 1980), pág. 56.

<sup>3</sup> CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan: *La repoblación en la Baronía de Torres Torres. Cartas de Nueva Población de Alfara y Algimia, 1609-1611*, Algimia d'Alfara, Ajuntament d'Algimia d'Alfara, 1997, págs. 13-33 y 99.

<sup>4</sup> Archivo Parroquial de Alfara de Algimia (en adelante APAIf): [Quinque Libri, 1611-1666].

<sup>5</sup> Cf. IBORRA LERMA, José Manuel: *Realengo y Señorío en el Camp de Morvedre*. [Sagunto], Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1981, págs. 305-309; MESA, Lluís: *Les preses de possessió senyorial de Beselga. Anys 1699 i 1705*. [Estivella], Ajuntament d'Estivella, 1999, pág. 10.

<sup>6</sup> APAIf: *Vissita de la iglesia parroquial del lugar de Alfara de Torres Torres del[1] anno 1663*, “Inventario de la Plata, Ropa y Ornamentos de la Iglesia Parroquial del Lugar de Alfara de la Baronía de Torres Torres [h]echo en 29 de noviembre del año 1663”, ff. 48r., v.- 49r., v.

<sup>7</sup> APAIf: *Vissita de la Iglesia Parroquial de Alfara de Torres Torres hecha en el año de 1725*, f. 20v.

<sup>8</sup> No sabemos por qué se dedicó la parroquia a San Agustín, tal vez porque se creó bajo el pontificado del arzobispo Tomás de Villanueva (1544-1555), que pertenecía a la orden de los agustinos.

<sup>9</sup> En la actualidad, esta devoción y su festividad se mantienen muy vivas dentro del Camp de Morvedre en Estivella, donde acuden fieles de los pueblos vecinos a adquirir las tradicionales “coquetes de Sant Blai”, a las que se le atribuyen efectos preventivos y curativos de las afecciones de garganta.

<sup>10</sup> APAIf: *Quinque Libri*. [1611-1666], f. 25r., v.

<sup>11</sup> Cf. IBORRA LERMA, José Manuel: *op. cit.*, pág. 317.

nos ocupa se inicia constatando la existencia de “una urna para el Sagrario, toda dorada, con funda de madera” e, inmediatamente le sigue la cama del Cristo, ricamente vestida con “su colchón y antecama carmesí con galón de oro y cubertor de lo mismo, almo[h]adas de Damasco carmesí con franjas de oro y el tafetán doble”, muestra de la veneración y fervor hacia el culto cristológico. Es totalmente lógico: en aquellas fechas el arzobispo Juan de Ribera, en defensa de la fe católica frente al protestantismo, había extendido por toda su diócesis el culto al Santísimo Sacramento. Este culto, además, tenía en el Reino de Valencia un claro carácter antiislámico de reparación de episodios de profanación del Santísimo Sacramento, muy enraizados en la conciencia colectiva.<sup>12</sup>

Las imágenes de la Virgen representan las invocaciones marianas más propiamente valencianas. La Virgen del Rosario, devoción extendida por los dominicos, aparece como titular de su cofradía, fundada en todas las parroquias del Camp de Morvedre, auspiciada desde el convento dominico de Almenara y constituida bajo la autoridad del Visitador de dicho convento<sup>13</sup>. La Purísima es una de las devociones marianas más antiguas en el Reino de Valencia<sup>14</sup>, auspiciada por la propia casa real aragonesa, defensora de la política inmaculista, por las instancias civiles y religiosas de la corona y, significativamente, por la Universidad de Valencia. Además, San Vicente Ferrer, a pesar de la posición contraria de los dominicos, fue defensor de este dogma en sus sermones de gran calado y decisiva influencia en la devoción popular.<sup>15</sup>

Son pocas las imágenes existentes en aquel momento debido al profundo decaimiento de la población y la economía del Reino de Valencia, inscrito en la crisis general de todos los reinos y territorios de la monarquía hispánica, pero agudizado especialmente por expulsión de los moriscos. Consiguientemente, fue un período en el que, por lo general, las parroquias únicamente se dotaron con los objetos esenciales para poder realizar el culto y sólo acometieron las obras indispensables para la conservación de los edificios. En 1663, los recursos de la parroquia de Alfara –como los del resto de las del Camp de Morvedre<sup>16</sup>– siguen siendo insuficientes. La nueva entidad poblacional no estaba plenamente constituida y sus bienes de fábrica eran escasos, pues poseía básicamente las tierras de la anterior mezquita, un patrimonio formado por 26 hanegadas de

huerta y 9 jornales y 1 hanegada –en total 68 hanegadas– de secano.<sup>17</sup> Dada la coyuntura económica, los beneficios derivados de este patrimonio eran insuficientes, hasta el punto que el rector, para poder atender las necesidades de la parroquia, solicitó en 1629 autorización para vender dichas tierras.<sup>18</sup>

Esta coyuntura se mantuvo hasta finales de siglo. La visita de 1690<sup>19</sup> recoge en su inventario los mismos objetos de culto e imágenes que la de 1663. Esta situación fue común en la zona: los vecinos de Torres Torres, lugar de cristianos viejos y centro de la baronía a la que pertenecía el lugar de Alfara, tuvieron que acudir en 1688 a financiaciones extraordinarias para poder finalizar las obras de la iglesia nueva, detenidas “por la esterilidad de los tiempos”<sup>20</sup>.

No obstante, a partir del último cuarto de la centuria, la recuperación del Reino de Valencia fue ya sostenida y posibilitó que se acometieran obras de ampliación y mejora de los templos o se iniciara la construcción de nuevos edificios. En Alfara ya se realizaron obras en la iglesia y en la casa abadía en

<sup>12</sup> Cf. BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: “La Contrarreforma”, *La luz de las imágenes*, Vol. I, *La iglesia valentina en su historia*. Valencia, Generalitat Valenciana / Arzobispado de Valencia, 1999, págs 216-217.

<sup>13</sup> Cf. IBORRA LERMA, José Manuel: *op. cit.*, págs. 317-319.

<sup>14</sup> Cf. BENITO GOERLICH, Daniel y otros: “María y la iglesia de Valencia. La Mare de Déu”, *La Luz de las Imágenes*, II. *Áreas expositivas y análisis de obras (1)*, catálogo de exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, págs. 230-231.

<sup>15</sup> Cf. BENITO GOERLICH, Daniel y otros: “María y la iglesia de Valencia. La Mare de Déu”, en *La Luz de las Imágenes*, II. *Áreas expositivas y análisis de obras (1)*, págs. 250-251; GARCÍA MAHIQUES, Rafael: “Contrarreforma y barroco”, *La Luz de las Imágenes*, II. *Áreas expositivas y análisis de obras (2)*, págs. 72-75.

<sup>16</sup> Cf. IBORRA LERMA, José Manuel: *op. cit.*, págs. 319-320.

<sup>17</sup> APAlf: *Vissita de la Iglesia Parroquial del Lugar de Alfara de Torres Torres del[] Anno 1663*, “Tierras y Árboles de la Iglesia de d[ic]ho Lugar”, ff. 29r., 36v., ss.

<sup>18</sup> Vid. GOMIS CORELL, Joan Carles: “L'ermita de la Mare de Déu dels Afligits d'Alfara d'Algimia”, *Ars Longa, Cuadernos de arte*, núms. 7-8. València, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 1996-1997, Pág. 102.

<sup>19</sup> APAlf: *Vissita de la Iglesia Parroquial del Lugar de Alfara de Torres Torres del año mil seiscientos y noventa*, “Inventario de la plata, ropa y ornamentos de la Iglesia Parroquial de Alfara de Torres Torres”, ff. 87v., ss.

<sup>20</sup> CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan: “La actual plaza de la iglesia de Torres Torres”, *Braçal, Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, Sagunt, Centre d'Estudis del Camp de Morvedre, 1997, nº 16, pág. 87.

1658,<sup>21</sup> en 1674 se está construyendo el retablo mayor por el escultor Joan Sanches,<sup>22</sup> y a finales de siglo se hacen obras en el templo "a expensas de todo el lugar, en que contribuyen todos en el pertrecho de dicha obra y pagan de sus propios a los albañiles".<sup>23</sup>

Coetáneamente a estas obras, en la última década del siglo XVII, se adquieren cuatro nuevas imágenes: San Antonio, abad, la Virgen de Gracia –invocación mariana cuya imagen ya estaba en la Ciudad de Valencia desde el siglo XIV y que, según tradición, fue dada por un ángel a dos religiosos del convento de agustinos<sup>24</sup>–, la Virgen de Agosto y la Virgen de los Afligidos (fig. 3), esta última destinada a la ermita que en aquellas fechas se acababa de construir.<sup>25</sup>



Imagen de Ntra. Sra. de los Afligidos, 1690 ca. Alfara de Algimia. Ermita de Ntra. Sra. de los Afligidos (foto V. Guerola).

En los libros de culto y fábrica de aquellos años no se consignan gastos por la compra de imágenes

nuevas. Hay que pensar, en consecuencia, que fueron donadas por los fieles, quienes, a su vez, instituían y pagaban la celebración de las respectivas festividades. A finales de la centuria, ya consolidada la población, las familias más adineradas manifestaron su poder a través de la donación de imágenes y las instituciones piadosas. Así, la misa de San Antonio era sufragada por José Virgüela y la de la Virgen de Agosto, por los mayores. Sin embargo, las festividades antiguas –San Agustín y San Blas– eran costeadas por el clavario o el jurado<sup>26</sup>, cargos representativos de la población, lo que significa el enraizamiento de estas festividades desde los primeros momentos de la repoblación, o incluso con anterioridad a aquel momento. De la misma manera, la festividad de la Virgen de los Afligidos, también la pagaba el jurado, a pesar de ser de nueva institución, hecho que indica la importancia de esta devoción, hasta el punto de construirse una ermita bajo su titularidad.

Las imágenes nuevas eran todas de mazonería, excepto la de la Nuestra Señora de Agosto, que era "un bulto", es decir, una imagen de vestir. Ninguna otra descripción indica cómo serían aquellas imágenes.

## 2. EL SIGLO XVIII

La primera visita de esta centuria es del 14 de febrero 1725,<sup>27</sup> pero no contiene inventario. El primer

<sup>21</sup> APAIf: *Visita de la Iglesia Parroquial del Lugar de Alfara de Torres Torres de[[l] Año 1663*, f. 43v.

<sup>22</sup> APAIf: *[Llibre de comptes, 1661-1767]*, ff. 16r., 18v.

<sup>23</sup> APAIf: *Vissita d[e] la Iglesia Parroquial d[e]l lugar de Alfara de Torres Torres del Año 1699*, f. 107r.

<sup>24</sup> BENITO GOERLICH, Daniel y otros: "María y la iglesia de Valencia. La Mare de Déu", *La Luz de las Imágenes*, II. *Áreas expositivas y análisis de obras (1)*, págs. 232-233.

<sup>25</sup> APAIf: *Vissita d[e] la Iglesia Parroquial d[e]l Lugar de Alfara de Torres Torres del Año 1699*, "Memoria de la ropa nueva que se ha hecho para la presente Iglesia desde la vissita pasada a la presente y otras cossas", ff. 123v.-124r.

Cf. GOMIS CORELL, Joan Carles: "L'ermita de la Mare de Déu dels Afligits l'Alfara d'Algimia". *Ars longa*, núms., 7-8, 1996-1997, pág. 103.

<sup>26</sup> APAIf: *Vissita d[e] la Iglesia Parroquial d[e]l Lugar de Alfara de Torres Torres del Año 1699*, "Missas cantadas votivas en diferentes festividades de el año", f. 51r., v.

<sup>27</sup> APAIf: *Vissita de la Iglesia Parroquial de Alfara de [To]rres Torres, celebrada por el muy Ilustre Señor Don Lorenz[o] Beluis Presbitero, canon[il]go de la Santa Iglesia Metro[pollitana de la Ciudad de V[al]lencia, en el año Mil Setec[ie]ntos Veinte y Cinco*.

inventario de este siglo, aparece en la segunda visita de aquel año, realizada el 30 de noviembre por el propio arzobispo Andrés de Orbe y Larreategui.<sup>28</sup> En él se constata que el número de imágenes permanece invariable con respecto al anterior de 1699.

En esta visita encontramos el primer inventario de la ermita de Nuestra Señora de los Afligidos. En él, el visitador dice que la "halló con ara en el Altar Mayor, manteles y todo lo demás necesario para poder celebrar el sacrificio de la misa, y todo bien puesto y decente";<sup>29</sup> lo que indica que el edificio estaba definitivamente concluido. Igualmente, las capillas laterales estaban también dedicadas a diferentes invocaciones con sus correspondientes altares e imágenes, en este caso pintadas sobre lienzo. Este hecho supone que en los primeros años del siglo XVIII el esfuerzo de los fieles se concentró en la decoración y dotación de la ermita. La concreción de este esfuerzo económico en detrimento de la iglesia se debió, en principio, a la necesidad de dotar para el culto el edificio nuevo, pero también a la eventual crisis económica provocada por la Guerra de Sucesión, coyuntura que imposibilitaría atender ambos templos, tratándose, además, de un pueblo de escaso potencial demográfico -48 contribuyentes en 1712/13, reducidos a 43 vecinos en 1730<sup>30</sup> -.

Superadas las carencias provocadas por la Guerra de Sucesión, el Reino de Valencia experimentó un ininterrumpido crecimiento demográfico y económico que permitió concluir las obras de renovación de los templos iniciadas en el último tercio del siglo anterior o acometer con total garantía de éxito nuevos proyectos. En este empeño se centraron parroquias, órdenes religiosas y cofradías, ejerciendo, en general, un importante mecenazgo artístico.

La organización parroquial del siglo XVIII se basó en la proliferación de cofradías, procesiones y festividades, con el consiguiente aumento de imágenes. Estas festividades estuvieron favorecidas por los postulados tridentinos, en un intento de acercar al pueblo una religión que cada vez se encontraba más lejana de sus preocupaciones y anhelos diarios. En estas imágenes, el pueblo proyectaba sus aspiraciones y temores, pedía protección frente a las enfermedades y catástrofes meteorológicas, buenas cosechas, cuidado de los animales domésticos, etc. A su vez, la proliferación de imágenes encontraba su correspondencia en el tipo de retablo característico

de los siglos XVII y XVIII, en el cual se multiplican los nichos.

En la parroquia de Alfara hay también un notable incremento de las imágenes desde 1725, pasando de nueve (ocho invocaciones, pues hay dos imágenes de la Virgen del Rosario) a doce, más un lienzo en el altar de Almas,<sup>31</sup> en 1730, y a veinte en 1758,<sup>32</sup> sin contar las de la ermita.

En referencia al lienzo del altar de Almas, debe señalarse que la representación del Purgatorio comenzó, como señala E. Mâle,<sup>33</sup> a finales de la Edad Media, concretamente en unos grabados sobre la misa de San Gregorio donde se representan, en medio de llamas, las almas suplicando oraciones.<sup>34</sup> No obstante, la representación del Purgatorio no entró verdaderamente en el arte hasta los últimos años del siglo XVI,<sup>35</sup> difundiéndose en gran parte gracias a los grabados de Durero sobre el tema, multiplicándose estos cuadros en las cofradías dedicadas a rogar por los difuntos. Definitivamente, será ya en el siglo XVII, para contrarrestar las negaciones del protestantismo, cuando se multiplicarán estas cofradías, que organizaban colectas para las almas del Purgatorio. Este culto a las almas, de procedencia contrarreformista, se instituyó en las parroquias del Camp de Morvedre desde los primeros momentos

<sup>28</sup> APAlf: *Vissita de la Iglesia Parroquial de Alfara de Torres Torres hecha en el año de 1725*, "Inventario de las prendas de oro y plata y demás cosas de la presente Iglesia", ff.18v.-21r.

<sup>29</sup> APAlf: *Vissita de la Iglesia Parroquial de Alfara de Torres Torres hecha en el año de 1725*, f. 21 r., v.

<sup>30</sup> BERNAT I MARTÍ, Joan Serafí / BADENES MARTÍN, Miquel Àngel: *Crecimiento de la población valenciana (1609-1857)*. València, Alfons el Magnànim- IVEI, 1994, págs. 217 y 235.

<sup>31</sup> APAlf: *Visita de la Iglesia parroquial del Lugar de Alfara de Torres Torres hecha en el año 1730*, "Inventarios de la plata, oro, ropas, y demás alajas de esta Iglesia", f. 56, ss.

<sup>32</sup> APAlf: *Visita de la Parroquia de Alfara en el Año 1758*, f. 54v., ss.

<sup>33</sup> MÂLE, Emile: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, págs. 85 ss.

<sup>34</sup> Sobre la Misa de San Gregorio, *vid.* GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: "La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXVIII, 1997, págs. 63-106.

<sup>35</sup> Cf. SAMPER EMBIZ, Vicente: "Judici Final amb la Missa de Sant Gregori", *Últimes adquisicions 1996-1999*, catálogo de exposición (BENITO DOMÉNECH, Fernando, coord.). València, Generalitat Valenciana, 199, págs. 16-19.

de la repoblación.<sup>36</sup> De hecho, “*el plato y demanda de las almas*” proporcionó en aquellos años el mayor contingente de misas rezadas. A mediados del siglo XVIII, a pesar del considerable crecimiento de las diferentes celebraciones, el plato de almas continuaba siendo la principal fuente de financiación, ya que el culto en los siglos XVII y XVIII, período de alta mortalidad infantil y epidemias frecuentes, se asentó básicamente en el ámbito funerario.<sup>37</sup>

El desarrollo tan importante de este culto y de sus cofradías explica que se encuentren tan a menudo cuadros alusivos. El lienzo de la parroquia de Alfara no está descrito en el inventario. Sólo en el de 1907 se indica escuetamente que representa el dogma del Purgatorio.<sup>38</sup> Podríamos suponer que representaría, como solía ser habitual siguiendo el modelo de Federico Zuccaro para la Capilla del Colegio del Corpus Christi de la Ciudad de Valencia,<sup>39</sup> ángeles rescatando almas de las llamas y presentándolas a Cristo o la Virgen, considerada en los devocionarios de la época como la consoladora de la Iglesia que sufre.

Por lo que respecta a las imágenes nuevas, tenemos en 1730 las de Santa Águeda, de mazonería, cuya ubicación en aquel año no conocemos, pero que en la visita de 1773 se indica que está en el altar que hay sobre la pila bautismal.<sup>40</sup> Esta imagen y su ubicación se justifican por su patronazgo sobre las madres lactantes. Las otras imágenes nuevas son la de Nuestra Señora de la Soledad, “*de bulto, vestida de seda colocada en un Altar colateral al Altar Mayor en un armario pintado que es el que estaba en la hermita [...], [y] una imagen de San Nicolás, Obispo de Bari, vestido con alva (sic.) y capa de raso de color de perla, colocada en el otro altar colateral al Altar Mayor en otro armario pintado*”<sup>41</sup>. En la ermita no hay ningún cambio,<sup>42</sup> lo que corrobora, como ya hemos visto en la anterior visita, que está definitivamente terminada y, por tanto, los esfuerzos se concentran nuevamente en la dotación del templo parroquial.

El mayor aumento de imágenes se da entre 1730 y 1758. En general, este gran aumento estuvo motivado, entre otras causas, por la creciente oposición del clero, principalmente el rural y las órdenes mendicantes, a los ideales racionalistas de la Ilustración, muy críticos con la religiosidad popular y sus prácticas, que consideraban meras supersticiones. Como reacción, surgió un ambiente religioso en

el cual proliferó toda una serie de composiciones literarias –novenas, sermones, gozos, etc.– destinadas a fomentar exageradamente el fervor religioso del pueblo, con el consiguiente aumento de festividades, procesiones, romerías, etc. y, en última instancia, de imágenes.

En Alfara, este ambiente provocó que de 12 imágenes en 1730, se pasase a 20 en 1758. El inventario de la visita de este último año detalla, además, las imágenes y objetos ornamentales según su distribución en los diferentes altares. Aprovechando esta circunstancia, presentaremos las imágenes nuevas siguiendo su colocación, dando así una visión de la espacialidad del templo parroquial y de la situación de los diferentes altares antes de la reforma neoclásica.

En el altar Mayor, junto a la imagen del titular, hay ahora dos imágenes nuevas: la de San Félix capuchino y la de Santa Lucía, ambas descritas únicamente como imágenes medianas. No sabemos el motivo de la presencia de la imagen de San Félix capuchino. Santa Lucía aparece, sin duda, como protectora de las enfermedades de la vista. Además, es una devoción que tradicionalmente forma *pendant* con la de Santa Águeda, imagen ya constatada desde 1730.

En los armarios colaterales se mantienen las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad y San Nicolás de Bari, como ya se indicaba en la visita anterior.

En el altar de Almas no aparece ninguna imagen nueva. El nicho del pedestal lo ocupa la imagen de nuestra Señora de Agosto, presente al menos desde 1699 y, aunque no se especifica, lo presidiría el lienzo

<sup>36</sup> Cf. BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: *op. cit.*, págs 218 a 221.

<sup>37</sup> Cf. IBORRA LERMA, José Manuel: *op. cit.*, págs. 311-316.

<sup>38</sup> APAIf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de S[an] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1.v.

<sup>39</sup> GARCÍA MAHIQUES, Rafael: “Contrarreforma y barroco”, *La Luz de las Imágenes, II. Áreas expositivas y análisis de obras* (2), págs. 38-39.

<sup>40</sup> APAIf: *Visita del año 1773. Hecha por el Canónigo D[omi]n Demtrio Lores*, f. 4v.

<sup>41</sup> APAIf: *Visita de la Iglesia parroquial del Lugar de Alfara de Torres Torres hecha en el año 1730*, “Inventarios de la plata, oro, ropas, y demás alajas de esta Iglesia”, f.57v., 59 r., v.

<sup>42</sup> APAIf: *Visita de la Iglesia parroquial del Lugar de Alfara de Torres Torres hecha en el año 1730*, “Inventario de la presente hermita”, f. 60r., v.

ya citado en 1730. Dado su orden en el inventario, este altar estaría situado en la tercera capilla de la izquierda.

El altar de Nuestra Señora del Rosario estaría en la segunda capilla de la izquierda. Además de la imagen de la titular, constada desde 1663, hay ahora en él cuatro imágenes nuevas dentro de sus tres respectivos armarios pintados: la imagen de San Joaquín y Nuestra Señora, los Santos de la Piedra –de las que no se da ninguna descripción–, y la de San José, de mazonería.

En la primera capilla de la izquierda de la nave, estaba el altar de la Purísima Concepción, presidido por la imagen de mazonería de la Concepción de Nuestra Señora, ya constatada en 1725, aunque debemos suponerla presente desde los primeros momentos de la repoblación pues, como hemos visto, el altar dedicado a esta invocación mariana aparece documentado en 1663.

Siguen estando las imágenes de San Antonio Abad, presente desde 1699, y de Santa Águeda, que aparece inventariada por primera vez en 1730. Ahora se puntualiza su ubicación exacta en sus respectivos altares, situados junto a la puerta que debió ser la puerta de entrada a la nave principal, como encontramos aún en otros templos de aquella época.

En la primera capilla del lado de la epístola estaba el altar de San Blas. En él, además de la imagen de mazonería de su titular, ya presente en 1663 –aunque no es hasta 1758 cuando se especifica que tiene altar propio–, encontramos las imágenes nuevas de San Ramón y Santa Bárbara. La imagen de San Ramón aparece por considerarse protector de las embarazadas y parturientas. Se relaciona con Santa Águeda, protectora de los lactantes. La imagen de San Ramón desapareció de la parroquia. En la actualidad se ha recuperado su devoción y hay una imagen del santo en la ermita.

En el nicho del pedestal de este altar encontramos una imagen de la Virgen de la Cueva Santa. Esta imagen, debido a la reforma realizada en el siglo XIX, se trasladará a un altar de la ermita, donde aparece inventariada en 1863 y descrita como de yeso.<sup>43</sup>

En el altar del Santísimo Cristo, situado en la segunda capilla del lado de la epístola, tenemos la

imagen de mazonería del Cristo, de estatura mayor, ya constatada en 1725, aunque hay que pensar que la imagen debía estar presente desde un primer momento, pues ya la visita de 1663 menciona su altar y la cama de Jueves Santo. En ningún momento se nombra una imagen yacente para dicha cama, lo que permite suponer que la citada imagen fuera un crucificado articulado.

Finalmente, en la tercera capilla de este mismo lado de la epístola, encontramos el altar de Nuestra Señora de Gracia, ya constatado en 1725,<sup>44</sup> con la única imagen de su titular, presente desde 1699.

Tenemos que señalar también la adquisición de una nueva imagen de Nuestra Señora del Rosario pequeña con corona de plata.<sup>45</sup> Suponemos que esta imagen sería la destinada, según informaciones posteriores, a dar consuelo a los agonizantes. También se constata la existencia “de un Santo Christo Crezido con un Dosel de Damasco Carmesí antiguo.”<sup>46</sup>

Quince años después, en 1773, no se han producido variaciones substanciales. La visita de aquel año indica que se mantienen los mismos altares, pero aún se adquieren cuatro imágenes nuevas, y ha habido algún cambio de ubicación.

Así, en el Altar Mayor, se sustituye la imagen antigua del titular, de mazonería, por otra de vestir, “de estatura maior, dentro de su nicho, con mitra blanca, alba y casulla de turquesa campo azul (sic).”<sup>47</sup> En este mismo altar, en los nichos laterales de su retablo, encontramos ahora la imagen nueva de San León, papa, de mazonería, y la de San Francisco de Asís, también de mazonería, muy posiblemente la que, según inventario de 1758, estaba en la ermita de Nuestra Señora de los Afligidos.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> APAlf: [MORELL, Salvador], *Relacion exacta de la verdad de todo lo que ha sucedido sobre la llamada cuestión de la Ermita, con todos los documentos oficiales y el Decreto del Señor Gobernador Eclesiástico Sede vacante y el inventario de todo lo perteneciente a dicha Ermita de N[ue]s[tra] S[ue]ñ[ora] de los Afligidos*, f. 24r.

<sup>44</sup> APAlf: *Vissita de la Iglesia Parroquial de Alfara de Torres Torres hecha en el año de 1725* f. 20v.

<sup>45</sup> APAlf: *Visita de la Parroquial Igl[esi]a de Alfara en el Año 1758*, f. 54v.

<sup>46</sup> APAlf: *Visita de la Parroquial Igl[esi]a de Alfara en el Año 1758*, f. 54r.

<sup>47</sup> APAlf: *Visita del año 1773. Hecha por el Canónigo D[omi]n Demetrio Loces*, f. 5r.

<sup>48</sup> APAlf: *Visita de la Parroquial Igl[esi]a de Alfara en el Año 1758*.

Por su parte, la imagen de San Félix pasa, junto con la de San José que estaba en el altar de la Virgen del Rosario, a ocupar sendos armarios emplazados encima de los armarios colaterales de San Nicolás de Bari y de Nuestra Señora de la Soledad.

La imagen de Santa Lucía desaparece definitivamente de la parroquia, pues no vuelve a ser relacionada en ningún otro inventario.

La cuarta imagen nueva que encontramos en aquel año es un Niño Jesús, situado en un nicho lateral del altar de Ánimas. No se describe esta imagen en el presente inventario, pero según el de 1917, es una imagen de vestir. Si, además, tenemos en cuenta la imagen actual que lo sustituyó, podemos pensar que sería del tipo llamado *Niño Jesús de la Pasión*, y seguiría la tradición iniciada a principios del XVII por Martínez Montañés con sus representaciones del Niño Jesús desnudo para vestir, imágenes que alcanzaron una gran difusión devocional por la gran sensibilidad religiosa del barroco. A esta tipología se le añadieron posteriormente cruces para acentuar la representación de la crueldad y dolor de la pasión, más efectista y efectiva en un niño que en un Cristo adulto. Sabemos, además, que esta imagen se sacaba en procesión –tenemos constancia que tenía sus propias andas<sup>49</sup>–, lo que también induce a pensar que sería una imagen de tamaño cercano al natural.

### 3. DESDE LA REFORMA ACADEMICISTA HASTA LA ACTUALIDAD

En mayo de 1799 se contratan las obras de reforma y ampliación del templo parroquial. Posteriormente, en enero de 1803, se contrató la decoración del edificio según patrones neoclásicos, en orden jónico, completándose estos trabajos con el programa pictórico al fresco de Joaquín Oliet.<sup>50</sup> Este gran impulso constructivo confirió al edificio la estructura y la distribución de capillas, altares y retablos que actualmente mantiene. Esta situación, junto con los inventarios de principios del siglo XX, permite conocer esta distribución durante el siglo XIX, a pesar de no disponer de ningún documento de aquella centuria. Además, algunos de estos retablos tienen en el tímpano del frontón que los corona los atributos iconográficos propios de la invocación a la que estaban –y salvo dos casos– siguen estando dedicados.

Después de la reforma arquitectónica se mantuvieron, excepto alguna sustitución puntual, las devociones y, consecuentemente, las imágenes ya existentes. Ahora bien, hay que considerar que la ampliación permitió, en primer lugar, disponer de más espacios para nuevos altares con sus correspondientes retablos: dos en el crucero, uno en cada brazo, y el de la Capilla de la Comunión. Pero, a su vez, aquellas obras supusieron la unificación de todo el espacio y decoración del templo según los nuevos preceptos arquitectónicos, que, basados en la racionalidad y en una cierta austeridad de la liturgia –por influencia de las ideas jansenistas–, determinaron la eliminación de los retablos barrocos y su sustitución por los actuales neoclásicos, todos ellos retablos-tabernáculo con un solo nicho central superior y otro pequeño situado en el pedestal. En consecuencia, la nueva estructura del templo obligó a redistribuir y realojar, bajo nuevos condicionantes, todas las imágenes que a lo largo de dos siglos se habían ido acumulando en la parroquia.

#### 1.– *Altar mayor*

En el altar mayor, desaparecido el retablo barroco y sus imágenes –San Agustín, San Francisco de Asís y San León, papa–, el nuevo retablo contiene en su único nicho la imagen del titular, la nueva de vestir que se hizo en 1773, con un lienzo que la cubre.<sup>51</sup> La imagen de San Francisco de Asís pasó a ocupar el retablo de su capilla propia y la de San León, papa, pasó a un armario en la capilla del Cristo, situada en el brazo derecho del crucero.<sup>52</sup>

Tampoco están los armarios con las imágenes de bulto de Ntra. Sra. de la Soledad y de San Nicolás de Bari, según se indicaba en el inventario de la visita de 1773. La invocación de Ntra. Sra. de la Soledad

<sup>49</sup> APAlf: [Salvador Estrugo], *Inventarios de la Iglesia Parroquial de S[an] Agustín y de la Hermita de N[uestra] S[e]ñora de los Afligidos de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 4r.

<sup>50</sup> GOMIS CORELL, Joan Carles: "L'obra pictòrica de Joaquim Oliet a l'església parroquial d'Alfara d'Algímia. Un programa pictòric de l'academicisme valencià". *Braçal, Revista del Centre d'Estudis [del] Camp de Morvedre*, núm. 16. Sagunt, Centre d'Estudis del Camp de Morvedre, 1997, págs. 91-112-

<sup>51</sup> Archivo Parroquial: [Salvador Estrugo], *Inventarios de la Iglesia Parroquial de S[an] Agustín y de la Hermita de N[uestra] S[e]ñora de los Afligidos de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1r.

<sup>52</sup> APAlf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de S[an] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1v.

desaparece, aunque sería mejor decir que se transforma en la de los Dolores, a la que se dedica capilla propia y, seguramente, se readapta la misma imagen. La de San Nicolás de Bari, con su armario, pasa a la capilla del Cristo, junto a la de San León, Papa. En 1917, ambas imágenes fueron emplazadas de nuevo en el altar mayor.<sup>53</sup>

Todas estas imágenes desaparecieron. La del titular fue repuesta por el escultor Luis Bólinches, natural de Alfara, siguiendo fielmente el original destruido.

## 2.- Capilla de la Comunión.

En 1907 está en el nicho de la parte alta del retablo de esta capilla un Niño Jesús vestido, sin duda el que anteriormente estaba en el altar de Ánimas.



Capilla de la Comunión - Alfara

Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo. Capilla de la Comunión. Tarjeta postal, 1920 ca.



Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo. Capilla de la Comunión. Estado actual (foto J.C. Gomis).

Junto a él hay una imagen de talla de San Agustín –posiblemente la primera imagen del titular que fue sustituida en 1773 por la de vestir que ahora preside el altar mayor– y otra de San Joaquín, procedente del anterior altar del Rosario, donde estaba situada en un armario, según el inventario de 1758.<sup>54</sup>

Esta capilla se restauró en 1915, inaugurándose el primer domingo de noviembre (figs. 4, 5). En el retablo se colocó una imagen del Corazón de Jesús donada en 1914 y unos ángeles de alabastro de tamaño natural. La anterior imagen del Niño Jesús se reubicó en el altar de la Purísima, y las de San Agustín y San Joaquín se retiran “a la trastería, hasta que se restauren.”<sup>55</sup>

<sup>53</sup> APAIf: [Pedro Verdú], *Inventario de la Iglesia parroquial de San Agustín de Alfara de Tores Torres, Año 1917*, f. 1v.

<sup>54</sup> APAIf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de S[an] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1v.

<sup>55</sup> APAIf: [Pedro Verdú], *Inventario de la Iglesia parroquial de San Agustín de Alfara de Tores Torres, Año 1917*, f. 1r.



Imagen del Corazón de Jesús, 1914. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, Capilla de la Comunión (foto J.C. Gomis).

Estas imágenes han desaparecido. Sólo se conserva la original del Corazón de Jesús en su nicho (figs. 6, 7) y, siguiendo el modelo de los anteriores, Luis Bolinches labró otros dos ángeles de alabastro.

### 3.- *Altar de Ntra. Sra. del Rosario*

En el retablo de este altar, situado en el brazo del crucero del lado del Evangelio, estaban tres de las imágenes más antiguas de la parroquia. Por una parte, las dos de talla de la Virgen del Rosario, ya inventariadas en 1663: la grande, en el nicho superior del retablo y la pequeña que, aunque no se especifica su ubicación exacta, se usaba para llevarla al domicilio de los agonizantes. En la parte baja

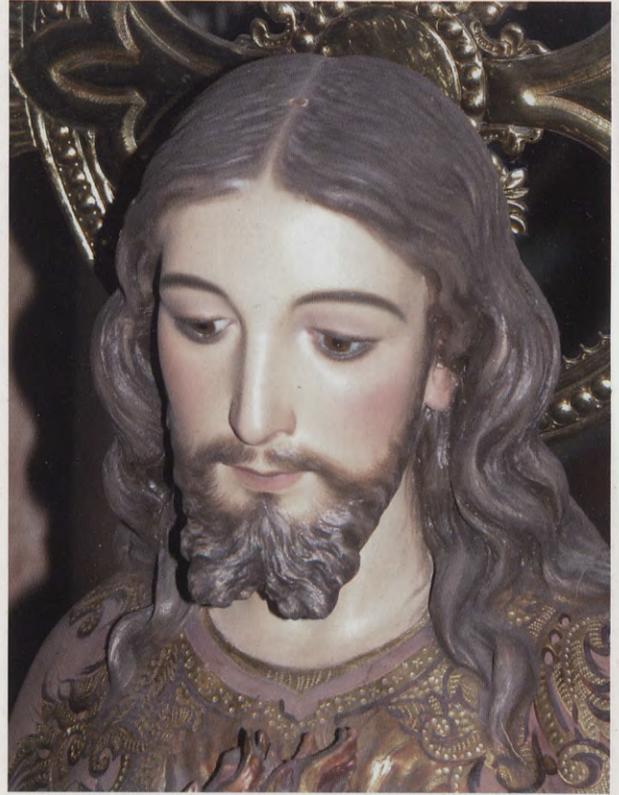


Imagen del Corazón de Jesús, detalle del rostro. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, Capilla de la Comunión (foto J.C. Gomis).

estaba la imagen yacente de la Virgen de Agosto que ya consta en el inventario de 1699.<sup>56</sup>

En la actualidad siguen presentes estas dos invocaciones marianas, aunque con imágenes actuales.

### 4.- *El altar de la Purísima*

El altar dedicado a esta invocación mariana existe en la parroquia desde los primeros momentos de la repoblación. Después de la reforma neoclásica de la iglesia tiene en el nicho superior una "bella y regular imagen de la Purísima, nueva", según se indica en el inventario de 1907.<sup>57</sup> La imagen primera posiblemente se trasladó a la ermita, donde encontramos

<sup>56</sup> APAlf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de S[an] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1r.

<sup>57</sup> APAlf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de S[an] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1v.

inventariadas en 1917, entre otras, una imagen de la Inmaculada "de talla muy antiguas."<sup>58</sup>

En el nicho inferior está la imagen de San Blas,<sup>59</sup> presente en la parroquia desde 1663, que pierde su altar propio, del que nos da noticia la visita de 1758. Como ya hemos señalado, en 1915 esta imagen fue sustituida por la del Niño Jesús procedente de la Capilla de la Comunión, desplazada a su vez por la restauración de esta capilla y el cambio de imágenes de su retablo. A partir de aquel año, San Blas aparece en el nicho inferior del retablo del altar de María Magdalena.

Actualmente, la capilla de la Purísima tiene, aunque actuales, las mismas imágenes. La titular es también obra del escultor Luis Bolinches.

#### 5.- *Altar de San Francisco de Asís*

Con la ampliación de la iglesia, la imagen de San Francisco de Asís, de talla, ocupa su propio altar de nueva dedicación, en la segunda capilla de la nave del Evangelio. Está situada en el nicho superior del retablo y, sin duda, debe de ser la misma que es desplazada del retablo mayor al construirse el nuevo. Posiblemente fuera también la misma que aparece inventariada en la ermita desde 1758 y que en posteriores inventarios ya no se menciona.

Parece ser que en un principio el nicho inferior de este retablo estaba vacío. Posteriormente, en 1929 se encuentra en él una urna con la Virgen del Carmen. Actualmente está San Carlos Borromeo, pero la invocación mariana se mantiene en la ermita, aunque su imagen es reciente.

#### 6.- *Altar de San José*

Este santo ya tenía su imagen de mazonería al menos desde 1758, situada entonces en el altar del Rosario. No obstante, la inventariada en 1907 es nueva, añadiéndose en el de 1917 que es de cartón-piedra. De esto se deduce que la imagen de San José que aparece en la ermita desde el inventario de 1917, descrita como de talla y muy antigua, sería la que se cita en la visita de 1758.

En el nicho inferior de este retablo existía un crucifijo de marfil, tal vez aquel que inventaría la visita

de 1758<sup>60</sup> como "un Santo Christo Crezido, con su Do-sel de Damasco Carmesí antiguo", que también encontramos descrito de manera similar en la visita de 1773.<sup>61</sup>

Actualmente, esta capilla sigue dedicada a este santo, con una imagen nueva, obra de Luis Bolinches, en el nicho superior, y una, también reciente, de San Antonio de Padua en el inferior.

#### 7.- *Altar de Almas*

Estaba situado en el paño que cierra los pies de la nave lateral izquierda, donde actualmente está el altar de la Virgen del Perpetuo Socorro. Servía de retablo "un cuadro que representa el dogma del Purgatorio"<sup>62</sup> que ya aparece inventariado en 1730, aunque entonces no se describía su temática. No obstante, este altar perdió el Niño Jesús que tenía en 1773, que pasó a la Capilla de la Comunión —como ya se ha señalado— y después al retablo de la Purísima.

#### 8.- *Altar de San Antonio Abad*

Este retablo estaba en un lateral del recinto del Baptisterio. Se trataría sin duda del mismo retablo barroco que, en el inventario de 1773 se especifica que está junto a la puerta sobre la pila bautismal, aunque en aquel momento lo ocupaba la imagen de Santa Águeda.<sup>63</sup> Retablo e imagen desaparecieron en 1936. Con posterioridad se restableció la imagen, pero en otro retablo.

#### 9.- *Altar de la Virgen de Gracia*

Se mantiene de los anteriores a la reforma. Lo ocupan la imagen de Nuestra Señora de Gracia, de

<sup>58</sup> APAlf: [Pedro Verdú], *Inventario de la Iglesia parroquial de San Agustín de Alfara de Torres Torres, Año 1917*, "Capítulo 4º. De la Ermita", f. 6r.

<sup>59</sup> APAlf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de [San] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1v.

<sup>60</sup> APAlf: *Visita de la Parroquia [Iglesia] de Alfara en el Año 1758*, f. 54r.

<sup>61</sup> APAlf: *Visita del año 1773. Hecha por el canónigo D[o]n Demetrio Lores*, f. 3r.

<sup>62</sup> APAlf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de [San] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1v.

<sup>63</sup> APAlf: *Visita Del año 1773. Hecha por el canónigo D[o]n Demetrio Lores*, f. 4v.

medio cuerpo, y un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, que posteriormente desaparece.

Este altar se transformó en el de Santa Bárbara, ocupado por su imagen. Actualmente la imagen de Santa Bárbara no se conserva, aunque se mantiene su atributo iconográfico en el tímpano que corona el retablo. A principios de la década de los años 1980 fue ubicado en él la imagen de Santa Cecilia y una de la Virgen de Lourdes.

### 10.- *Altar de Santa María Magdalena*

La primera constatación de este altar la encontramos en el inventario de 1907. En él sólo se consigna la existencia de la imagen titular.<sup>64</sup> Se trata de una devoción e imagen nuevas. No conocemos ninguna constancia documental de cuando apareció en la parroquia, pero Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, publicado entre 1845 y 1850, nos dice que, además de las festividades de San Agustín, la Virgen de los Afligidos y del Corpus Christi, en Alfara se celebran fiestas a la Magdalena.<sup>65</sup>

En 1917, en el nicho bajo de este altar, está la imagen de San Blas,<sup>66</sup> que había sido desplazada de su ubicación primera en el altar de la Purísima, por el Niño Jesús proveniente de la Capilla de la Comunión después de la restauración de 1915.

Desaparecidas ambas imágenes, actualmente hay en este retablo una de San Antonio Abad en el nicho superior y, en el inferior, una de la Virgen Milagrosa en una urna.

### 11.- *Altar de Nuestra Señora de los Dolores*

Lo ocupan la imagen de la Virgen de los Dolores en el nicho superior y, en el inferior, la de San Pascual Bailón. La imagen de los Dolores, de vestir, es, como ya hemos indicado, la misma de la Virgen de la Soledad que, situada en el altar mayor, desaparece de los inventarios (figs. 8, 9).

Es nueva en la parroquia, aunque no sabemos su fecha de adquisición, la de San Pascual Bailón (figs. 10, 11), que aparece inventariada por primera vez en 1907.<sup>67</sup>



Imagen de Ntra. Sra. de los Dolores, 1725-1730. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, tercera capilla del lado de la Epístola (foto J.O. Segarra).

<sup>64</sup> APAlf: [Emilio García], *Inventario de la Iglesia parroquial de S[an] Agustín de Alfara de Torres-Torres, Año 1907*, f. 1v.

<sup>65</sup> MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia [1845-1850]*, València, Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, pág. 50.

<sup>66</sup> APAlf: [Pedro Verdú], *Inventario de la Iglesia parroquial de San Agustín de Alfara de Torres Torres, Año 1917*, f. 1v.

<sup>67</sup> APAlf: [Pedro Verdú], *Inventario de la Iglesia parroquial de San Agustín de Alfara de Torres Torres, Año 1917*, f. 1v.

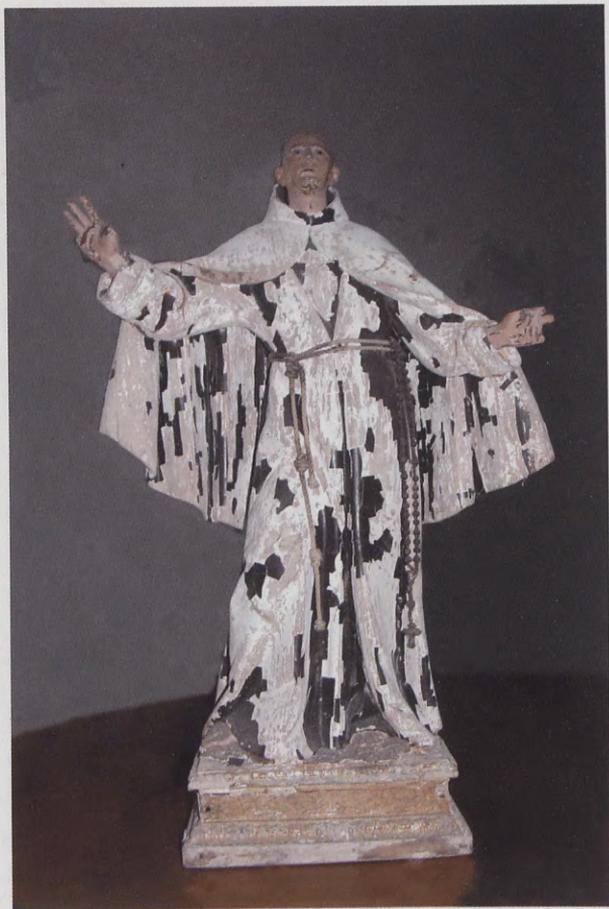


Imagen de San Pascual Bailón, finales del siglo XIX. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, tercera capilla del lado de la Epístola (foto J.C. Gomis).

Ambas imágenes se conservan en la actualidad. Si la imagen de la Virgen fuese la anterior de la Soledad, estaríamos ante una imagen datada en la parroquia entre 1725 y 1730.

## 12.- Altar del Cristo

En el nicho superior aparece la imagen de Cristo "agonizante", es decir, clavado en la cruz, imagen que ya tenemos desde 1663, pero sin ninguna invocación determinada. En 1917 se nos indica que dicha imagen se venera bajo la invocación de Cristo de la Agonía.

Si en 1907 el nicho inferior de este retablo está desocupado –motivo que nos aseguraría con mayor certeza que la imagen del Cristo de la cruz sería



Imagen de San Pascual Bailón, detalle del rostro. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, tercera capilla del lado de la Epístola (foto J.C. Gomis).

articulada–, en 1917 se "*colocó la reverente y preciosa imagen de Jesús yacente o de la Piedad; es de talla, tamaño natural, nueva, para el Jueves Santo, en el presente año la regaló un devoto del pueblo*".

Este altar mantiene actualmente su dedicación cristológica, aunque las imágenes son recientes. No obstante, ha variado la invocación de la Agonía por la del Cristo del Salvador por influencia de la prestigiosa imagen de la parroquia de la Ciudad de Valencia.

Respecto de las imágenes y devociones del siglo precedente, no se aprecia ningún cambio substancial. Después de la reforma de la iglesia se reaprovecharon las mismas imágenes que ya se tenían, distribuyéndolas entre los diferentes altares. Se produce, en cambio, una especie de modificación de

jerarquía de algunas devociones, que, en la nueva iglesia tienen altar propio, mientras que otras pierden esta dedicación.

También aparece la nueva imagen de María Magdalena, con su altar propio, sin tener ninguna tradición en la localidad. Todas estas modificaciones parecen indicar la intervención de determinados devotos que, con sus aportaciones, mantenían los respectivos altares, imponiendo en algunos casos sus propias preferencias devocionales.

## CONCLUSIONES

Desafortunadamente, toda la riqueza imaginería de esta parroquia desapareció entre los años 1936-1939. Así pues, la posibilidad de conocer sus características formales y artísticas es imposible, dada la indeterminación y parquedad de las descripciones de los inventarios, que se limitan a constatar su presencia y a señalar el material de su construcción. Además, nos hemos encontrado con la inexistencia total de registros fotográficos de las imágenes desaparecidas. Sólo hemos encontrado fotografías de dos imágenes, si bien no son especialmente útiles, pues son de las pocas que se han conservado.

Sin embargo, este estudio documental ha servido para determinar el número de imágenes que tuvo la parroquia de Alfara desde la repoblación y cómo fueron adquiriéndose conforme a los condicionantes

sociales y coyuntura económica de cada momento.

También hemos podido cuantificar sus pérdidas, lo que ha permitido datar cronológicamente las que aún se conservan: la de la Virgen de los Dolores, de vestir, de 1730, la de San Pascual Bailón, inventariada por primera vez en 1907, y la del Corazón de Jesús de la Capilla de la Comunión, donada en 1914.

Además, a través de esta investigación, hemos podido constatar que la Capilla de la Comunión fue restaurada en 1915, por lo que su actual configuración no procede de las primeras dos décadas del siglo XIX cuando se amplió la iglesia, sino de principios del siglo XX.

Por tanto, con el presente artículo, hemos abordado la que podríamos llamar, dada ya la existencia de un estudio sobre su programa pictórico-decorativo, la segunda etapa del análisis artístico de esta parroquia: el estudio, en la medida de lo posible, de su imaginería, documentando todas las imágenes que formaron parte del devocionario de Alfara de Algimia, y concretando la cronología de las que se han conservado. Además, hemos aportado algunos datos para la que podríamos considerar tercera etapa de estudio: la determinación de la configuración y evolución arquitectónicas del templo parroquial, un edificio considerable dentro del conjunto patrimonial del Camp de Morvedre que merece ser estudiado con mayor atención para así valorarlo adecuadamente.



# ANTECEDENTES DE LA CARICATURA EN ESPAÑA DE LA GENERACIÓN DE LOS TREINTA

M<sup>a</sup> ÁNGELES VALLS VICENTE

Doctora en Bellas Artes  
Universidad Politécnica de Valencia

## RESUMEN

Bajo el título "*Antecedentes de la caricatura en España de la generación de los treinta*" se pretende aportar de manera breve una serie de hallazgos artísticos e históricos que sucedieron en nuestra península y que fomentaron el desarrollo de la caricatura, iniciando su difusión a finales del siglo XIX, hasta alcanzar su esplendor en la denominada GENERACIÓN DE LOS 30.

## ABSTRACT

Under the title "*Antecedent of the cartoon in Spain of the generation of treinta*" se it tries to contribute of brief way a series of artistic and historical findings that happened in our peninsula and which they fomented the development of the cartoon, initiating its diffusion at the end of century XIX, until reaching its splendor in the denominated GENERATION OF THE 30.

La generación artística de los treinta no surge por casualidad, es fruto de varios acontecimientos que se desarrollan en España en periodos anteriores como fue la expansión de la prensa satírica.

El **caricaturista especializado** nació con el desarrollo de los medios de reproducción gráfica. No obstante, en España fue el dibujante Ortego el que marcó el principio de la caricatura en destacadas publicaciones madrileñas como "*El Mundo*", "*El Fisgón*", "*Madrid cómico*", "*Gutiérrez*", "*Cut-Cut*", etc. La caricatura personal vendría de destacados artistas como Bagaría, Apeles Mestres, Fresno, Tovar, Bon y Barradas. (FIG. 1)

En Valencia los **precursores de la caricatura**, entre otros, fueron José Antonio Estruch (1835-1907), Francisco Galván, Manuel González Martí "Folchi" (1877-1972). Este último desarrolló labores de historiador y dibujante, así como divulgador de semanarios como "*Cascarrabies*" (1897) o "*Impresiones*" (1908); fundó en 1923 la Escuela de Cerámica de Manises y en 1924 colaboró con la revista "*La Traca*"; también colaboró en la publicación de *llibrets* de fallas de forma periódica. Este fenómeno fue iniciado por Josep



Fig. 1.- F. Fresno. Revista "*La novela cómica*".  
1-7-1917. Madrid; p. 22.

Bernat i Baldoví en 1855, dando lugar entre 1910 a 1936 al desarrollo de las revistas falleras, género que fue esencial en el desarrollo del humorismo.

En la década de los 30 se favoreció en Valencia la difusión de diarios como "El Mercantil Valenciano" (surgido en 1882), donde publicaron, dentro de la **caricatura personal**, entre otros, Max Aub y Barradas, y dentro de la **caricatura política** Luis Dubón, Ernesto Guasp, Juan Pérez del Muro y Emilio Panach que publicó en "Las Provincias" de 1931 a 1936. (FIG. 2)



**A March le ha lucido el pelo.  
(Veremos Calvo Sotelo.)  
(Texto y monos de Panach.)**

Fig. 2.- Panach. Periódico "Las Provincias".  
20-1-1934. Valencia; p. 3.

Otros artistas iniciadores de la caricatura del siglo XIX y que colaboraron en alguna prensa valenciana fueron R. Garrido (que publicó en 1890), Constantino Gómez, que estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, haciendo numerosas ilustraciones para la revista del Círculo de Bellas Artes en 1896 y también para "Valencia cómica" en 1889.

"Sin discutir que el desarrollo de la prensa satírica del primer tercio del siglo XX tuvo su centro en Ca-

taluña, si podríamos puntualizar que ese foco central se ramificó en dos direcciones que fueron Madrid y Valencia".<sup>1</sup>

Los humoristas catalanes se iniciaron cambiando la forma de hacer de lo que se conocía como caricatura clásica (**caricatura deformativa**), destacando Xavier Nogués, Novell o Feliu Elíes (APA). Después vino Román Bonet, conocido como BON, que publicó en "Satiricón" y "Cut-Cut". También colaboró con "El Mercantil Valenciano" (1939).

Hay que destacar que existían en España **exposiciones nacionales** como la Exposición de los Artistas Ibéricos o las Exposiciones Españolas de Primavera, en donde se recogía un nutrido grupo de artistas españoles y extranjeros; en estas últimas convivían pintores de la talla de Vázquez Díaz, Solana, Dalí, Benjamín Palencia, Picasso, Cézanne o Modigliani, así como dibujos de Maroto, Pascin o caricaturas de Javier Nogués, Grosz y Barradas; todos ellos de estilos diversos donde se mezclan las tendencias vanguardistas con las tradicionales. (FIGS. 3 Y 4).



Grosz. Himno a la belleza. Madrid, 1930.

<sup>1</sup> VALLS VICENTE, María de los Ángeles: "La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)". Ayuntamiento de Valencia, 1999; p. 32. <http://www.caricatura.tk>



Barradas.

Dibujo.

Fig. 4.- Dibujo de Barradas. "La Nueva España", 1930. Madrid.

El impulso del **Círculo de Bellas Artes de Madrid**, una vez que se estimuló y se restableció en otoño de 1927, supuso el apoyo y la difusión de artistas jóvenes que no estaban dentro de las tendencias oficialistas. Se celebraban conferencias, conciertos y exposiciones tanto de artistas españoles como extranjeros como Gaugin o Modigliani.

Aparte existen otros factores que favorecen la proliferación de dibujantes humorísticos, como la celebración de los "**Salones de Humoristas**" en España desde 1907, la publicación de "*La caricatura*", de José Francés, en 1930, la publicación de "*El Manifiesto*", el 29-4-1931, en Madrid, dirigido a los poderes públicos y suscrito por una serie de artistas como E. Climent, Mateos y R. Puyol, entre otros.

Pero la **incipiente generación de los treinta** también se manifiesta en otras ciudades como Gijón, donde se celebraron Salones de Humoristas que se convocaron entre 1914 y 1933; el salón de 1925 se efectuó en Avilés a semejanza de los que venían realizándose en París desde 1911. Entre los caricaturistas más destacados estaban Truán, Cañedo y Manuel Rodríguez Lama (MAROLA). Este último, nacido en Gijón en 1905, desarrolló una gran labor dentro del humorismo gráfico. En 1929 ilustró la revista humorística madrileña "*Muchas gracias*", después vino el periódico "*La Prensa*" de Gijón y a partir de 1931 se

dedicó a la caricatura de artistas y a la caricatura política, realizando, entre otras, las del General Sanjurjo y la del político Gil Robles (1932). (FIGS. 5 y 6)



Fig. 5.- Caricatura del General José Sanjurjo, que se sublevó contra la República. Condenado a muerte, el Presidente le conmutó la pena por la reclusión perpetua. La CEDA decretó la amnistía para él y los sublevados. Marola. "La Prensa". 26-8-1932. Gijón.

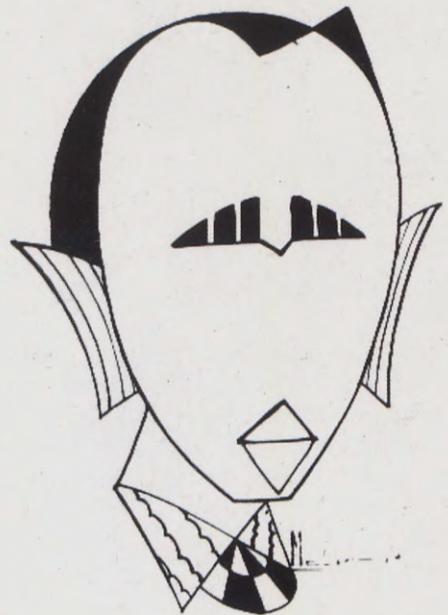


Fig. 6.- Caricatura de José María Gil Robles realizada por Marola para "La Prensa". 14-7-1932. Gijón.

“También el estilo de estos dibujos cómicos está integrado dentro de una de las corrientes dominantes del momento no sólo en Asturias sino en el resto de España: una estética que podemos calificar de Art-Decó; los perfiles de líneas simples, su esquematismo muy apropiado para la reproducción en serie”.<sup>2</sup>

El estilo de los dibujos de Marola lo podemos asimilar a algunos caricaturistas valencianos, entre ellos Cabanes y Tormo Monzó.

En Andalucía, concretamente en Málaga, se editaba a finales del siglo XIX la “*Revista Semanal Ilustrada*”, dirigida por José María Alcalde; en ella se recogían acontecimientos de la época y era ilustrada por caricaturistas dentro de lo que conocemos como **caricatura deformativa**,<sup>3</sup> al estilo de Ramón Cilla. Esta tendencia era muy usual entre los dibujantes del siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Entre ellos destacó Romero de Torres con caricaturas de la época e ilustraciones de Rafael Romero Barros y M. Rubio Pérez. (FIG. 7).



Fig. 7.— Caricatura del escritor Nombela realizada por Romero de Torres en la “*Revista Semanal Ilustrada*”. 16-10-1881. Málaga.

La caricatura deformativa fue planteada por el crítico de arte francés Robert de Sicerane y posteriormente recogida en el tratado de José Francés en 1930.

Asimismo, fue primordial la creación en Madrid a finales de la década de los veinte de “**El Comité de Acción Artística**”, integrado por representantes de la cultura del momento, con figuras como Ángel Ferrant, director en 1930 de las Escuelas de Bellas Artes y de Bellos Oficios, o de los dibujantes Gabriel García Maroto y el caricaturista catalán Javier Nogués que de alguna manera orientaron la importancia de las artes menores. Incluían en las **exposiciones** dibujos satíricos y aguafuertes dentro de las exposiciones nacionales, también se crearon las Barracas del Arte de carácter itinerante.

La conciencia que se toma en España de la necesidad de **mejorar los Museos, Escuelas de Arte y Exposiciones**, tanto provinciales como nacionales, y reorientar los conceptos de un arte academicista se ve reflejado en el texto publicado en 1930 por Maroto en “*La Nueva España*”:

“... Pero Madrid, Barcelona, Bilbao estaban entregados al impulso particular; estaban frenados, contenidos por la oficial colaboración en lo referente a las artes, de manera que se vivía en un abandono total y en una restricción total en lo que toca al trato y fomento de las artes en el área de la península.

Con el advenimiento del nuevo estado político y social de España, se intentó cubrir esa falta. Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla debían merecer atención preferente”.<sup>4</sup>

Todos los precedentes artísticos abrieron una puerta nueva al arte, no sólo se dio el empuje también fruto del Modernismo a las artes populares como la cerámica, la madera, el bordado o el cuero, sino que el dibujo fue mirado de otra manera, y el

<sup>2</sup> “Las caricaturas de MAROLA en el diario ‘La prensa’ (Gijón, 1932-1935)”. Museo de Bellas Artes de Asturias, diciembre de 1990 a enero de 1991. Oviedo.

<sup>3</sup> Deformación no es otra cosa que aumentar algunos rasgos del cuerpo humano, creando desproporción entre sus miembros.

<sup>4</sup> “*La Nueva España 1930 (Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy)*.” Maroto. Ediciones Biblos. Madrid, 1930.

dibujante satírico deseoso de reflejar un pensamiento más libertador del arte (no olvidemos el auge de las vanguardias y el desarrollo de la prensa gráfica) tuvieron el sustento para iniciar un **nuevo valor artístico injustamente valorado como es la caricatura**.

La afirmación de la existencia de una **"generación de los 30 del humor"** viene apoyada por una serie de estudios realizados durante diez años de comprobaciones e investigaciones ya publicado en la obra *"La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)"* que viene a confrontar la teoría planteada de una existencia de "humoristas del 27". Aunque de todos es bien sabida la apreciación observada en el

terreno de la narrativa literaria, José López Rubio en su discurso de ingreso en la Real academia Española ya habla de una "generación del 27 del humor".<sup>5</sup> Podemos, por tanto, decir del arte de la caricatura que fue un período más dentro de la ebullición artística, alcanzando **sus cotas más altas en la década de los treinta**, pero que tiene sus orígenes en los dibujantes españoles de finales del siglo XIX y donde es probable, por el número de publicaciones y dibujantes existentes, que también se diera otra generación de los 90.

---

<sup>5</sup> "Los humoristas del 27". Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



# ICONOGRAFÍA FUNERARIA EN VALENCIA DURANTE LA DÉCADA DE 1930

TERESA GÓMEZ GALÁN

*Universidad Politécnica de Valencia*

---

## RESUMEN

El presente artículo es parte de una investigación de Doctorado sobre los talleres marmolistas y su trabajo funerario en Valencia durante la II República. Centrado en el trabajo de los nichos, trata de resumir los rasgos más interesantes de su iconografía; en particular los que destacan por su originalidad e interés simbólico, presentes sobre todo en la simbología profana.

---

## ABSTRACT

*This article derives from a Doctorate research on marble mason workshops and monumental mason in Valencia during the II Republic. It focuses on the work than on niches and it tries to summarize the most outstanding features in their iconography, particularly those which originality and symbolism are remarkable and which are mainly represented in the profane symbology.*

Dos aspectos marcan el desarrollo artístico funerario del período analizado: Por un lado la secularización del cementerio a partir de la Ley de 1932, y por otro, el limitado espacio físico donde se ubican los nichos.

Respecto a la primera, es indudable que la política republicana contribuyó a extender una iconografía profana al promulgar leyes que defendían no sólo la libertad de culto sino también de expresión. En 1932, la Ley de Secularización en su artículo 1º, dicta que "los cementerios municipales serán comunes para todos los ciudadanos, sin diferencias fundadas por motivos confesionales". Esto supuso la dispersión de iconografía profana por todas las secciones.

La instauración de la República fue acompañada de un ambiente de renovación e ilusión política y cultural que alentó el deseo de expresar con libertad la sensación de vivir una nueva época dejando constancia de ello hasta en la "última morada"; el diseño de lápidas refleja la mezcla de tradición e innovación artística, de creencias religiosas y de los ideales cívicos que guiaron a los allí enterrados a través de una iconografía muy variada.

En cuanto al segundo, los *condicionantes* del marco escultórico de los nichos son obvias: presentan una lápida rectangular con una medida máxima aproximada de 100 x 80 cm. que no permite otro trabajo que no sea el relieve. Las figuras deben adaptarse al marco y al escaso espacio, provocando la repetición de composiciones en parejas simétricas, arrodilladas o de pie. Cuantos más elementos figurativos en la escena mayor complejidad de planos y perspectiva. Este es uno de los rasgos de la calidad de la obra, junto con la capacidad de transmitir un mensaje con limitados elementos y la fuerza expresiva del conjunto.

En la temática iconográfica analizada durante la década de 1930 en Valencia, encontramos junto a los elementos simbólicos de carácter religioso un aumento de los profanos, así como también numerosos retratos.

Los elementos iconográficos del ámbito funerario siempre han gozado de una fuerte carga alegórica. Desde el propio espacio físico donde se desarrolla pasando por los rituales funerarios, hasta las particulares creencias del difunto y sus allegados; todo

está impregnado de una fuerte carga espiritual alusiva al mundo de lo invisible y al tránsito de la muerte. No podemos olvidar que lo simbólico constituye una de las formas de lenguaje más arcaicas del pensamiento humano.

Desde el decenio anterior a la República, se puede observar que la representación de tema profano va haciéndose frecuente hasta alcanzar en este período la mayor originalidad iconográfica a pesar de que el tema religioso nunca se abandona. Y lo encontramos no sólo en la sección del antiguo cementerio civil (sección cuarta izquierda) sino en las otras secciones donde la simbología religiosa es mayoritaria.

Bautista Carbonell, tío del escultor M. Silvestre Montesinos y "blasquista" convencido, realizó numerosos encargos para sus amigos y conocidos del círculo republicano. La temática que solían solicitarle eran alusiones a las ideas liberales republicanas, siendo muy frecuentes los elementos alegóricos del laurel, el libro abierto, las flores, o incluso escenas alusivas a alguna novela de Blasco Ibáñez<sup>1</sup>.

También existen ejemplos de elementos alusivos a la profesión del difunto que, si bien ya aparecían desde fines de siglo, eran mucho menos evidentes y rendían homenaje a personajes famosos como toreros, escritores o científicos. Sin embargo, en los años treinta se incorporan otras profesiones como ingenieros, maestros o empleados. Es el caso de M. Puigarnau Lladós, trabajador del Hotel Inglés de Valencia, fallecido en 1938.



M. Puigarnau Lladós (Hotel Inglés), Valencia, 1938

De gran interés son los nichos que presentan similitud con el cartel de propaganda social. Los relieves en nicho comparten con él su escaso espacio para transmitir un mensaje directo y sencillo a través de una imagen y unas pocas palabras, y el estilo artístico de la década de los treinta, con predominio de las formas geométricas y líneas simples llenas de fuerza expresiva. El mejor ejemplo de esto es el nicho de J. Saludes Amigó, (Valencia, 1936), donde se expresa una clara intención de reconocimiento social del trabajo.



J. Saludes Amigó, Valencia, 1936

La figura del ángel se humaniza durante este período aunque convive con la iconografía tradicional.

La presencia de los ángeles en los sepulcros se debe a su papel de intermediarios entre Dios y los Hombres, uniendo el mundo sensible con el espiritual y siendo intercesores de éstos ante la voluntad divina.

En la iconografía funeraria el ángel cobra varios significados: como conductor o guía de almas en el tránsito hacia una nueva vida; como expectativa de paraíso o como guardián de tumbas.

El tratamiento acorde con la estética modernista a fines de siglo XIX los hace cada vez más corpóreos y humanos tomando formas decididamente femeninas y dándole el papel de musa en los monumentos a poetas o escritores. En la escultura funeraria

<sup>1</sup> Entrevista realizada a M. Silvestre de Edeta en Valencia el 11 de Junio de 2002.

modernista convive el ángel cristiano con el heterodoxo relacionado con la poesía, el ensueño, el deseo de eterna juventud y elevación a un mundo sublime. Los antecedentes literarios se encuentran en W. Blake y en la literatura prerrafaelista, donde aparece el ángel asimilado a la mujer idealizada.<sup>2</sup>

En la época republicana, y en menor medida en el decenio anterior, aparece junto a la figura femenina también la masculina, desnudos o semidesnudos y sin atributos religiosos; en pareja o en solitario. Estos cuerpos que, desde el punto de vista técnico muestran un cuidado estudio del cuerpo humano, son asimilables al papel del ángel tradicional, aunque ahora ya no son promesa de un paraíso celestial. Son figuras que, además de no presentar atributos propiamente angelicales, expresan una desolación o tristeza muy humana.<sup>3</sup> Esa evolución de la figura angelical en la década de los años treinta es un reflejo más de la secularización de la sociedad. Al desaparecer los atributos religiosos o que

hacen referencia al mundo celestial o divino, los ángeles quedan como meras figuras que acompañan al difunto en el tránsito de una nueva vida y a la vez encarnan los ideales que acompañaron en vida al difunto.

Por otro lado, la figura femenina, que se relaciona tradicionalmente con la vida, puede aparecer sujeta, o no, a composiciones simétricas en un binomio simbólico de vida-muerte, día-noche, luz-oscuridad (V. Orts Valor, Valencia, 1929).

Un elemento muy común que suele acompañar a la representación del ángel son *las flores*. Desde la Antigüedad, las flores han estado presentes en los ritos funerarios. Un ejemplo son los restos de flores y plantas que se han encontrado en el interior de las tumbas egipcias. Son símbolo de fecundidad y renovación de la vida.

En la antigua cultura griega o romana ya se ofrecían flores a los muertos, costumbre que se mantuvo con el cristianismo. Concretamente en la Roma clásica, la costumbre de ofrecer flores y frutos naturales en forma de guirnaldas y coronas sobre los altares y estatuas de los dioses, se extendió al culto de los muertos como forma de honrar la memoria del difunto. Fue en época Flavia cuando las guirnaldas naturales se pasaron a representar en piedra en las aras sepulcrales.<sup>4</sup> Estas guirnaldas y coronas pétreas se retoman en el Renacimiento y se mantienen hasta el s. XX.

En la década de 1930 las flores por sí solas aparecen incluso como tema decorativo, aunque no como elemento de la escena, sí en el marco o encuadre de la misma, tomando a menudo el estilo déco.



J. Mora Ribera, Valencia, 1937. Firmado: Luis Mora Cirujeda



F. Blasco Sanroque, Valencia, 1935

<sup>2</sup> MORALES SARO, M<sup>a</sup> Carmen: "La imagen del ángel en la escultura funeraria modernista". *Cuadernos de Iconografía*, n<sup>o</sup> 4. 1989.

<sup>3</sup> Casos destacables son los de J. Mora Ribera, (Valencia, 1937), sección 4<sup>a</sup> izquierda, n<sup>o</sup> 102; A. San Hilario (Valencia, 1933), sección 4<sup>a</sup> izquierda, n<sup>o</sup> 77; F. Blasco Sanroque (Valencia, 1935), sección 4<sup>a</sup> derecha, n<sup>o</sup> 22; F. Vela Alegre, (Valencia, 1937), sección 4<sup>a</sup> izquierda, n<sup>o</sup> 101; D. de la Cruz Ortega, (Valencia, 1933), sección 4<sup>a</sup> izquierda.

<sup>4</sup> REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup> José, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

Otro elemento muy común en los años treinta es el sol sobre un horizonte, ya sea como parte de la escena o como decoración en el marco. Una Aurora que simboliza no sólo el comienzo de una nueva vida sino también la ilusión en la llegada de una nueva época política, social y de renovación plástica como propugnaban numerosas obras y publicaciones periódicas de carácter literario y artístico que se editaban en España durante esos años.<sup>5</sup>

También pueden aparecer representaciones alusivas a las circunstancias de la muerte del difunto como los bombardeos de la guerra civil en el caso de C. Sanchis García (Valencia, 1938). O escenas que simbolizan el ciclo de la vida como en el caso del periodista Félix Azzati Descalci (Valencia, 1929) que, realizado por Ricardo Boix, destacó en su momento por la composición y la calidad artística.

Es curioso que algunos elementos iconográficos más frecuentes como el laurel, las espigas, el sol, la antorcha, el libro, y otros, puedan ser también interpretados desde la *simbología masónica* que ya aparece desde principios de siglo XX mezclada con la simbología católica, pero que en la sección civil del cementerio se hacen más notoria.<sup>6</sup>

La Orden de la Masonería se sirve de unos símbolos que proceden de otras tradiciones anteriores como las egipcias, judeocristianas, pitagóricas, y de la propia masonería medieval, originada entre las logias de constructores de catedrales. Por el carácter iniciático de la asociación, la profusión de los símbolos es enorme, hasta el punto de que se ha llegado a definir la masonería como la "ciencia de la moral velada por alegorías e ilustrada por símbolos".

La Masonería "se puede considerar una escuela de formación humana, en la que abandonadas las enseñanzas técnicas de la construcción se transformaba en una asociación cosmopolita que acogía en su seno a hombres de diferentes lenguas, religiones, raza, culturas y convicciones políticas, pero que coincidían en el deseo común de perfeccionarse por medio de una simbología de naturaleza mística o racional, y de la ayuda a los demás a través de la filantropía y la educación".<sup>7</sup>

La filosofía masónica alberga la creencia de la regeneración de los seres después de la muerte, que se designa como el "pase al Oriente Eterno",

expresión simbólica que puede recibir contenidos diferentes según las diferentes creencias masónicas pero que todas coinciden en identificar como un estado espiritual superior e ideal. La muerte en el rito de iniciación masónico simboliza el cambio que sufre el ser humano por el efecto de dicha iniciación; el profano muere voluntariamente para liberarse y acceder al reino del espíritu a un nivel de vida y de conciencia superior.

La Francmasonería, que proclama el dogma de la inmortalidad del alma, considera la muerte como iniciación del alma a la vida eterna y siguiendo la tradición universal del culto a los muertos dedica al rito funerario una de las ceremonias más interesantes:

El Cenotafio sobre tres gradas presenta en cada una de ellas diversos elementos simbólicos entre los que se encuentra una calavera y encima de ellas una mariposa saliendo de su crisálida, simbolizando el renacimiento.<sup>8</sup> En otra de las gradas vemos un genio con una antorcha en cada mano: la de la izquierda



Familia Díez Montero, Játiva, 1936. Firmado: Bolinches

<sup>5</sup> A. San Hilario (Valencia, 1933), sección 4ª izquierda, nº 77; A. Canet Capsir (Valencia, 1934), sección 4ª izquierda, nº 73; F. Blasco Sanroque (Valencia, 1935), sección 4ª derecha, nº 22; C. Sanchis García (Valencia, 1938), sección 4ª izquierda, nº 89.

<sup>6</sup> Incluso podemos verlo en el nicho de J. Alonso Martí (1922) en la sección cuarta derecha del cementerio de Valencia.

<sup>7</sup> FERRER BENIMELI, José Antonio: *La masonería española, 1728-1939*. Alicante, 1989.

<sup>8</sup> En el cementerio de Játiva se pueden ver dos nichos firmados por el escultor Francisco Bolinches donde el elemento principal de la escena es la Mariposa. (Díez Montero y Agustí Masip, 1936).

vuelta hacia abajo y apagada, símbolo del tránsito a la muerte, y la de la derecha encendida y en alto, símbolo del trasunto a la vida eterna. La antorcha ya aparece en la escultura funeraria desde siglos anteriores, porque la llama que arde en ella simboliza la vida. Al mismo tiempo que representa la purificación por el fuego, es símbolo de la verdad que guía e ilumina el camino.<sup>9</sup> (J. A. Peris Macip, Valencia, 1933).



J. A. Peris Macip, Valencia, 1933.

El laurel es otro elemento muy representado. Desde la época clásica es símbolo de la victoria. En los sarcófagos romanos se convierte en emblema del triunfo obtenido por el alma sobre la muerte. La corona de laurel fue acogida rápidamente desde el inicio del cristianismo para simbolizar el premio a los mártires y los justos que permanecen fieles a su fe hasta la muerte. Según el diccionario de Iconología y Simbología de Morales y Marín, representa la asociación simbólica entre la inmortalidad y el conocimiento secreto. En la masonería es símbolo de inmortalidad y alegoría de la victoria espiritual.<sup>10</sup>

El sol, comentado anteriormente, se representa de diversas formas dentro de la simbología masónica y emparejado con la luna, alude claramente a la resurrección o inicio de una nueva vida.

Aplicado al arte funerario tiene una clara alegoría de renacimiento: "El sol es principio generador, imagen de vida y fecundidad, que rejuvenece y perpetúa al mundo". "El ocaso y amanecer del sol son la muerte y resurrección alegórica del día y la noche; de la muerte que es una necesidad de la vida, y de la vida que nace de la muerte".<sup>11</sup>

Y siguiendo el mismo texto, al finalizar el ritual fúnebre masónico vemos cómo el Venerable maestro pregunta al Hermano primer vigilante a qué hora cierran la ceremonia y éste le contesta que al rayar el Alba, y a la pregunta de por qué, le explica que ésa es la hora de entrada del sol en el Templo de la Naturaleza. "Como el astro naciente del día disipa las tinieblas de la noche, así la seguridad de que nuestro hermano (...) vivirá eternamente en el corazón de los buenos masones...". Termina la Tenida (reunión) con las últimas palabras: "¿Qué hora es hermano segundo Vigilante?". "La hora en que el Sol aparece en nuestro Horizonte, difundiendo la alegría entre los vivos".<sup>12</sup>

Como ya hemos comentado anteriormente, el sol es frecuente como decoración aislada en el marco del nicho, o dentro de la escena como fondo, no teniendo entonces un simbolismo masón. Sin embargo probablemente lo sea cuando se muestra junto con otros símbolos masónicos.<sup>13</sup>

El libro, como recuerda Silvestre de Edeta es un elemento muy recurrente durante la república. Entre los masones "El libro de las Máximas" o "Gran Libro" contiene las reglas y preceptos a las que el masón debe ajustar sus actos en todas las circunstancias de la vida. Es símbolo del conocimiento, instrucción e inteligencia.<sup>14</sup>

La espiga, alegoría de origen clásico es uno de los atributos de Perséfone o la Proserpina romana, diosa de los Infiernos, adonde llega raptada por Hades. En Masonería representa la abundancia, el ciclo alimenticio y el binomio muerte-regeneración, es también por tanto, símbolo de esperanza. Aparece con

<sup>9</sup> Nicho de J. A. Peris Macip (1933) en el cementerio de Valencia, sección tercera izquierda, n° 186.

<sup>10</sup> En el nicho de J. Alonso Martí, antes mencionado, aparece junto al triángulo o delta, que representa la Igualdad, Libertad y Fraternidad.

<sup>11</sup> FRAU Y ABRINES, L. y ARÚS ARDERÍN, R.: *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*. Vol. V. México, 1977.

<sup>12</sup> FRAU Y ABRINES, L. y ARUS ARDERÍN, R.: op.cit. 1977.

<sup>13</sup> Familia Díez Montero (Játiva, 1936), calle Enseñanza, 5, n° 138; J. A. Martí (Valencia, 1922), sección 4ª derecha; F. Grande Amante (Valencia, 1937), sección 4ª izquierda, n° 110.

<sup>14</sup> Lo encontramos en los nichos, ya citados, de J. A. Peris Macip (Valencia, 1933), y F. Grande Amante (Valencia, 1937).

otros símbolos masónicos como en el nicho de F. Grande Amante, pero en numerosas ocasiones aislado o como decoración muy esquematizada enmarcando las escenas de muchas lápidas, sobre todo en los años treinta.<sup>15</sup>

La interpretación de esta iconografía como *masónica* no sería de extrañar pues numerosos masones militaron en las diferentes tendencias del republicanismo y llegaron a ostentar cargos de responsabilidad en la Segunda República. Sobre esta vinculación es destacable el trabajo de J. A. Ferrer Benimeli sobre los diputados de las Cortes Constituyentes del 1931.<sup>16</sup>

Como han estudiado C. Mellado y C. Ponce,<sup>17</sup> la masonería valenciana trabajó en la promoción de un cambio social y la modernización de los aspectos sociopolíticos a través de la prensa creando una opinión pública progresista, liberal y anticlerical. A ello contribuyeron escritores como Blasco Ibáñez o Félix Descalci.

A pesar de que en Valencia en la época republicana había menos Logias masónicas que en el resto de España, durante la Guerra Civil se fundan Logias Provisionales debido a los traslados de población provocados por la guerra y el movimiento de los frentes. Dichas Logias estaban formadas por numerosos miembros procedentes de otras Logias situadas en otras provincias, a las que no podían acudir por los motivos antes mencionados.<sup>18</sup>

En Valencia se conocen Tres Logias Provisionales, procedentes de talleres de Madrid, Málaga, Cádiz, Barcelona, Cartagena, Sevilla, Santander y Santa Cruz de la Palma. Por ello es probable que

muchos de ellos fueran enterrados en Valencia durante la guerra. Esto explicaría los numerosos ejemplos en los que aparece iconografía que podría interpretarse como masónica mezclada con la tradicional religiosa. La probabilidad aumenta cuando el nicho presenta varios de estos símbolos.<sup>19</sup>

Lo que sí resulta más extraño es su pervivencia, pues la represión tras la Guerra Civil iniciada con la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo, del 1 de Marzo de 1940, llegó al extremo de hacer borrar los símbolos masónicos hasta de los cementerios.<sup>20</sup>

Por otro lado, la ley de 10 de diciembre de 1938 deroga la normativa secularizadora y devuelve los cementerios a las parroquias. Con ello se establecerá de nuevo la separación entre el cementerio confesional católico y el cementerio civil, donde vuelve a refugiarse la iconografía profana.

<sup>15</sup> Nicho de J. Saludes Amigó (1936), Valencia, sección cuarta izquierda.

<sup>16</sup> FERRER BENIMELI, José Antonio: *La masonería y la Constitución de 1931*. Cuadernos de investigación histórica, nº 5. 1980.

<sup>17</sup> MELLADO, Carmen y PONCE, Concepción: *Tinguda Blanca: masonería valenciana i entorn social, l'Eixam*, Valencia, 1995.

<sup>18</sup> SANPEDRO RAMO, Vicent: *La masonería valenciana i les logies accidentals durant la Guerra Civil*, Generalitat Valenciana, 1997.

<sup>19</sup> Como es el caso de F. Grande Amante (Valencia, 1937), sección 4ª izquierda, nº 110.

<sup>20</sup> Sin embargo en Valencia podemos seguir encontrando alegorías masónicas durante la década de 1940. Es ejemplo el nicho de V. Marco Miranda (Valencia, 1946), sección 4ª izquierda. Fundador de Esquerra Valenciana en 1934, diputado por Valencia en 1936, periodista y Gran Maestre de la Gran Logia Regional del Levante de España (1923).

# LA OBRA DEL ESCULTOR MURCIANO ANASTASIO MARTÍNEZ VALCÁRCCEL EN ORIHUELA, CALLOSA DE SEGURA Y VALENCIA

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

## RESUMEN

En este artículo, nosotros estudiamos la obra de el escultor Anastasio Martínez Valcácer, nacido en Murcia en 1941, hijo de un conocido y famoso escultor Nicolás Martínez Ramón y nieto de Anastasio Martínez, distinguido artista por su taller en labrar la piedra.

El estudio en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, más tarde en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, durante los años 1961-66.

Sus trabajos más importantes estan en las regiones de Valencia y Murcia: Valencia, Orihuela, Callosa y Murcia, sus obras están realizadas en piedra, madera, mármol y bronce. Su estilo es académico, con influencias de Rodin, Maillol, Hildebrandt, Mestrovich, Victorio Macho, Octavio Vicent, Avalos y Pérez Comendador.

## ABSTRACT

*In this article we studied the work of the sculptor Anastasio Martínez Valcárcel, born in Murcia (1941), son of an know and famous sculptor murciano Nicolás Martínez Ramón, and grandson of Anastasio Martínez, celebrated artist for his workshop in the carved stone.*

*He studied in the School of Arts and Office in Murcia, later in the High School in the Fine Arts of San Carlos of Valencia, and in the High School of Fine Arts of San Fernando in Madrid, during the years 1961-66.*

*His working are vey important are in the regions Valencia and Murcia: Valencia, Callosa, Orihuela y Murcia. His works are archiviment in stone, wood, marble and bronze. His style is academic, with influences of Rodin, Maillol, Hildebrandt, Mestrovich, Victorio Macho, Octavio Vicent, Avalos and Perez Comendador.*

## DATOS BIOGRÁFICOS

Nació en Murcia en 1941, y por sus venas corre sangre de artista, ya que es hijo del escultor y carrocista Nicolás Martínez Ramón, y nieto del conocido tallista-escultor Anastasio, famoso por su taller de arte decorativo en Murcia, especializado en la labra de piedra, por el cual pasaron importantes artistas murcianos, como Planes, Clemente Cantos, Garrigos y otros.

Primeramente, Anastasio recibió en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, clases de Modelado y Dibujo entre 1948 a 1955, obteniendo diplomas de 3ª, 2ª, y 1ª clase, siendo sus profesores en dicha institución: Enrique Sánchez Alberola, en las clases de Dibujo; y en las de Modelado, su padre: Nicolás Martínez Ramón.

En 1955, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, permaneciendo hasta 1961, siendo sus maestros en la clase de Dibujo, el pintor Mariano Ballester, y de modelado en la escultura Juan

González Moreno. Mientras tanto trabajaba en el taller de escultura y decoración de su padre Nicolás Martínez Ramón.

Es precisamente, en el año 1961, cuando aprueba su ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, por un modelo en yeso de un "desnudo femenino".

Allí tuvo como profesores, en las clases de Dibujo a Adolfo Ferrer y Gabriel Esteve; de pintura a Francisco Lorenzo, y en modelado y escultura a Luis Bolinches, Enrique Giner, y Octavio Vicent.

En 1964, logra una beca por oposición en la Diputación Provincial de Murcia, que le permite realizar en los años 1964-66, los cursos de 3º y Profesorado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, teniendo como maestros de talla a Vicente Pardo Galindo y Mariano Pérez, y de modelado en escultura al notable escultor extremeño Enrique Pérez Comendador.

Dentro de su tarea docente, ha sido profesor de Dibujo en los Institutos de Murcia, desde el año 1960 al 73, ingresando posteriormente por oposición en la Escuela de Artes y Oficios de Orihuela, y siendo en la actualidad profesor de Modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia<sup>1</sup>.

En su estilo apreciamos la notable influencia ejercida por su padre y abuelo, inserta en la escultura pétreo monumental de grandes dimensiones<sup>2</sup>, de carácter decorativo, donde fielmente refleja en su producción, juegos de volúmenes y masas encerradas en el bloque de piedra.

Para el crítico de arte Pedro Alberto Cruz, su obra se encuentra entre la "Tradición y la Renovación"<sup>3</sup>.

Utiliza esencialmente materiales pétreos de la región, en sus obras de gran formato, como piedra de Abarán, Carrasco y artificial; también utiliza el bronce en sus obras de menor tamaño, y en las obras de imaginería religiosa, la madera policromada, a veces con poca fortuna.

En este artículo nos vamos a centrar, en sus obras por tierras valencianas, y alicantinas de Orihuela y Callosa de Segura, donde se alternan obras de bronce, piedra artificial y madera policromada.

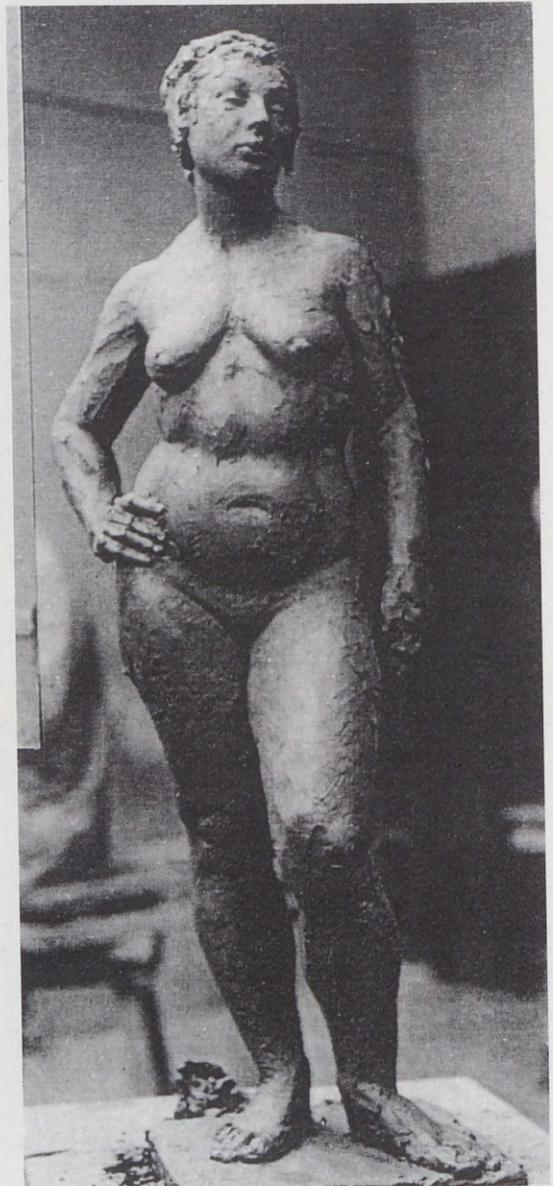
## ESTUDIO DETALLADO DE SU OBRA

*"Desnudo de mujer", año 1961. Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*

En el año 1961, modela un "desnudo de mujer", como prueba de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Se trata de un desnudo femenino modelado en barro, de tamaño menor que el natural, en la cual muestra a una mujer ya adulta, de pie y desnuda, con la mirada indolente y perdida, los senos caídos, el vientre abultado, las caderas anchas y las piernas robustas y macizas, siguiendo el estilo e inspiración de los escultores Albert Bartholomé y Hildebrandt, también como no en modelos de escultores franceses como Rodin y Maillol.

Muestra una obra de virtuoso realismo, y de gran destreza en el modelado.



1.- Desnudo de mujer, Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

- <sup>1</sup> "Curriculum Vitae" de Anastasio Martínez Valcacél. MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores Murcianos del Siglo XX*. Murcia, CAM.-Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura, 1999, pág. 458.
- <sup>2</sup> GUTIERREZ CORTINES CORRAL, Cristina: *Escultura Profana e Imagen Sagrada (1930-1980)*, en *Historia de la Región de Murcia*. Tomo X. Murcia, Ed. Mediterráneo. S.A. 1980, pág. 278.
- <sup>3</sup> ALBERTO CRUZ, Pedro: *Escultura en Murcia 1956-1972*, en el libro *Murcia 1956-1972. Una ciudad hacia el desarrollo*. Murcia, Centro de Arte Palacio del Almudi, 26 de abril-15 de junio de 2000. Excmo Ayuntamiento de Murcia, 2000, págs 29 y 109.

### *Decoración de la iglesia de San Vicente Ferrer de Orihuela.*

En el año 1981, lleva a cabo para la iglesia de San Vicente Ferrer de Orihuela, un mural de 5 x 3 mts., que trata sobre la vida y milagros del santo.

### *"Monumento a la Huerta".*

Dos años más tarde, en 1983, esculpe una figura de desnudo de mujer en piedra, de tamaño natural, "Monumento a la Huerta", también en Orihuela.

### *Busto del poeta Miguel Hernández.*

En 1985, para la misma localidad, acaba el busto en bronce del poeta Miguel Hernández, de tamaño natural, para el Palmeral oriolano, busto realizado con gran expresión y notable parecido físico.

### *Monumento en bronce al padre don Antonio Roda en Orihuela.*

En el año 1986, acaba el monumento en bronce al padre don Antonio Roda, de tamaño natural, grupo compuesto de tres figuras: el padre Roda, acompañado de dos niños pequeños.

Muestra al padre Roda, de pie, con la típica sotana y rica abotonadura, acariciando con su mano izquierda la cabeza de un niño, mientras que con la derecha sostiene el típico sombrero. Llevando pegado a su sotana a un niño pequeño de pie, portando en su mano derecha un libro, y con la izquierda se agarra uno de los pliegues de la sotana. En un plano más abajo tenemos a otro niño que en actitud juguetona, permanece sentado, portando en su mano derecha una trompeta.

Los rostros de los niños son de un encanto y gracia especial.

El rostro del padre Roda es de gran expresividad y naturalismo, y de enorme parecido físico. Escultura la del sacerdote con grandes juegos de pliegues y volúmenes, al estilo del escultor ruso Mestrovich.

### *Monumento a la Agricultura. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela.*

Durante los años 1992-93, el escultor murciano Anastasio Martínez Valcárcel, termina el monumento a la "Agricultura", para la Escuela de Ingenieros Técnicos Agrícolas, actualmente Escuela Superior de Ingenieros Agrónomos de Orihuela.



2.- Monumento a la Agricultura. Conjunto. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela.

Se trata de un grupo monumental en piedra artificial, compuesto de tres grandiosas figuras, las dos laterales, representan la "Ciencia" y la "Agricultura", con sus respectivos atributos. Destaca en la parte central, la figura más importante y sobresaliente, una mujer semidesnuda, de casi cuatro metros de altura, portando los aperos propios del campo y de la huerta. La presenta de pie, altiva y orgullosa, con los senos descubiertos, y el rostro vuelto hacia la izquierda, con un peinado desordenado, al aire, rostro de tendencia clasicista y académico, llevando con sus manos los instrumentos típicos de la labranza huertana. Muestra la figura con el conocido porte



3.- Monumento a la Agricultura. Detalle. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela.

clásico, heredero del arte griego: Polícleto, Praxíteles, del "contrapostto", en el cual adelanta el pie izquierdo, y retrocede con el derecho para dar más elegancia y prestancia a la escultura, dándole un estilo señorial.

Obra serena, equilibrada y armónica en todas sus partes. Anatómicamente está muy bien proporcionada, en cabeza, tórax, manos y pies.

En su rostro se nota la influencia de escultores tan significativos como: Juan de Ávalos y Victorio Macho.

En las dos zonas laterales del monumento, nuestro artista representa dos figuras femeninas, que en posición atrevida, una semidesnuda y otra vestida, sedentes, simbolizan la "Agricultura", y la "Ciencia", de casi tres metros de altura.

La "Agricultura", con su característica simbología, sentada y de perfil, en actitud indolente, se



4.- Monumento a la Agricultura. Detalle. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela.

lleva una de las manos a la cabeza y la otra al pecho en fino escorzo, mostrando su rostro de lado.

La "Ciencia", también sentada, vestida con túnica larga, alza sus manos a la cabeza. Su rostro mira de frente, con cierto clasicismo.

El conjunto de la obra se muestra armónico y compositivo. De líneas modernas, pero de tradición clásica-académica.

No hay que olvidar que Anastasio se formó en las aulas de la Real Academia de San Carlos de Valencia y en la de San Fernando de Madrid.

#### *Retablo para la iglesia de San José de Valencia*

Durante los mismos años, lleva a cabo un retablo para la iglesia de San José de Valencia, compuesto de seis relieves en madera policromada, de tamaño 1'10 x 0'95 mts, sobre la vida de San José.

Destacán el “Nacimiento” y la “Huida a Egipto”.

En el relieve del “Nacimiento”, muestra a la Virgen sentada, de lado, jugando con su Hijo, que se muestra reclinado en bello escorzo, con la mano derecha levantada en actitud de jugar con la mano de su Madre. Mientrás que un ángel en bellissimo escorzo observa la escena.

Anastasio presenta en este relieve una composición ágil y moderna, dentro de un cierto clasicismo.

En la actitud de rostros, pies y manos, es evidente la influencia que pesa en este artista la obra del notable artista valenciano José Capuz. Lo mismo ocurre en su relieve titulado: “La Huida a Egipto”, para el citado retablo e iglesia.

*Virgen que decora el parteluz en la fachada de la iglesia parroquial de San Martín de Callosa de Segura (Alicante), y escudo colosal para la mencionada iglesia.-*

En el año 1994, nuestro artista talla en piedra artificial, en tamaño menor que el natural una imagen de la Virgen acompañada de su Hijo que decora el parteluz de la portada principal de la iglesia parroquial de San Martín de Callosa de Segura.

Se trata de una imagen de Virgen gótica, neo-gótica, de canon esbelto y proporcionado, siguiendo la estética levantino-mediterránea, recordando las Vírgenes de los Pissano, y en donde se puede apreciar claramente una de las características más importantes de la escultura gótica, el típico diálogo Madre-Hijo.

Destaca en esta obra el magnífico estudio del plegado en el manto de Nuestra Señora, así como el aspecto sereno, sencillo y bello, tanto en el rostro de María como en el de su Hijo.

También es muy interesante la bellísima ondulación y elegancia, con que trata el cuerpo de Nuestra Señora, Anastasio Martínez.

Nuestro escultor ha sabido resolver un problema difícil, y es el de adecuar en la fachada y en el parteluz el espíritu de la antigua imagen desaparecida,



5.- Virgen con el Niño, que decora el parteluz en la portada de la iglesia parroquial de San Martín de Callosa de Segura. Conjunto.



6.- Virgen con el Niño, que decora el parteluz en la fachada de la iglesia parroquial de San Martín de Callosa de Segura. Detalle.

dándole un sentido de equilibrio y belleza a la portada.

Uniendo dentro de una estética moderna, el espíritu gótico de la obra destruida, dando unidad al conjunto de la fachada.

También esculpe en piedra artificial el escudo parroquial de tamaño colosal para la citada iglesia de 2'40 x 2'20 mts.

### *Imagen del Padre Carmelita Descalzo Francisco Palao y Quer, para el Convento de las Carmelitas Descalzas de Callosa de Segura.*

En 1995, termina una imagen del beato carmelita descalzo padre Antonio Palao, tallada en madera policromada, y de tamaño algo menor que el natural para el altar de la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas de Callosa de Segura.

Se trata de una imagen algo inexpresiva en su rostro, de policromía chillona, y pobre de ejecución, portando en su mano derecha, con ademán enérgico un crucifijo de gran tamaño, y con la izquierda lleva un libro en donde se recogen sus escritos<sup>4</sup>.

### *Monumento en bronce a la Hermana Fidela, en Callosa de Segura.*

En el año 1996, termina un busto de la hermana Fidela Aurrecoechea Recalde, de 0'60 mts. de altura, fundido en bronce e inaugurado el 19 de enero de 1997 en Callosa de Segura, con la siguiente inscripción: " *La ciudad de Callosa de Segura en agradecimiento a la labor humanitaria durante 63 años. Callosa de Segura 19 de enero de 1997. Nació el 26-6-1909, y murió 19-6-1995* ".

Busto de enorme realismo y de gran parecido físico.

### *Relieves para el retablo del altar mayor de la iglesia del Barrio de los Dolores de Callosa de Segura.*

En el año 1997, lleva a cabo para el retablo del altar mayor de la mencionada iglesia, seis relieves en madera, dos puertas laterales, la mesa de altar, altar en mármol y pila bautismal en bronce.



7.- Monumento en bronce a la Hermana Fidela, en Callosa de Segura.

Los relieves en madera policromada, tiene una dimensión de 1'20 x 1'40 mts.

De entre todos estos relieves destaca por su sencillez, composición y armonía, el titulado de los "Azotes", en el cual muestra abatido por los látigos de los verdugos a Cristo al pie de una columna truncada dórica, en la parte izquierda se muestran dos sayones, uno en escorzo y otro de lado en el momento de golpear al Nazareno, que resignado y desfallecido cae sobre la columna. Apoyándose en ella aparecen un grupo de judíos vestidos con túnicas largas.

<sup>4</sup> El padre Francisco Palao, nació el 29 de diciembre de 1811 en Aytoria (Lérida). Estudió entre los años 1828-32, Filosofía y Teología en el Seminario de Lérida, en el año 1832, tomó el hábito de Carmelita Descalzo en el Convento de San José de Barcelona. Durante los años posteriores fue apresado y tuvo que exiliarse por los gobiernos liberales. Más tarde fundó conventos y escuelas, falleciendo el 10 de marzo de 1872 en Tarragona. Fue beatificado por S.S. el Papa Pablo VI en Roma.

Destaca en este relieve, unas tonalidades parcas en colores sencillos, predominando el rojo, verde y violeta. La composición del mismo esta repleta de figuras que completan la escena.

Resumiendo, en la obra de Anastasio Martínez Valcarcél, encontramos la clara impronta de un estilo académico, grandioso y formal, herencia artística de su abuelo y de su padre de gran tradición familiar, a lo que se suma las enseñanzas recibidas en las aulas de las Reales Academias de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid, donde tuvo excelentes maestros en modelado y escultura como Octavio Vicent y Pérez Comendador. A todo esto se unen las corrientes artísticas contemporáneas, que

influyen en su obra, y que se ven reflejadas en nombres tan sobresalientes como: Rodin, Maillol, Hildebrandt, Mestrovich y otros, también su arte se ve muy influenciado por escultores españoles tan importantes como Victorio Macho y Juan de Ávalos, este último especialista en temas monumentales y grandiosos, muy acorde con el estilo de nuestro artista.

En este artículo hemos realizado un recorrido artístico por zonas levantinas, de Orihuela, Callosa de Segura y Valencia tan queridas por nuestro escultor, de hecho en Orihuela fue profesor y Director de la Escuela de Artes y Oficios, dejando su huella escultórica en esta tierra.



DISCURSOS ACADÉMICOS



# EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO EN LA NUEVA EUROPA

ALVARO GÓMEZ-FERRER BAYO\*

*Arquitecto y Académico de Número*

## 1.- Evolución del concepto de Patrimonio.

Habitualmente se entiende por Patrimonio elementos significativos de carácter arquitectónico, lo que comúnmente se comprende como monumento, y, de una forma más amplia, conjuntos históricos formando parte de un núcleo urbano.

Sobre la base de estos dos conceptos ampliados con el de sitio, como lugar en el que se conjuga una obra del hombre con la naturaleza generalmente cargado de valores estéticos o históricos.

A estas acepciones basadas en la acción del hombre se añade la del patrimonio natural en el que se destacan las cualidades físicas, geológicas o biológicas de una paraje natural no intervenido.

Esta valoración de ambos tipos de patrimonio comúnmente aceptados, salvando las distancias entre distintas situaciones culturales, se ha visto reforzada cuando los estados miembros de la UNESCO adoptaron en 1972 la Convención del Patrimonio Mundial. Esta convención daba carta de universalidad por una parte lo que se entendía por Patrimonio Cultural compuesto por ciertos monumentos, conjuntos y sitios, y al Patrimonio Natural que incluye formaciones geológicas, monumentos y lugares naturales. Estos se incluían en un inventario conocido como Lista de Patrimonio Mundial.

Esta lista se inició en 1978 con la inclusión, entre otras declaraciones, del Centro Histórico de Cracovia, y en la actualidad figuran en la misma 754 bienes, de los cuales 582 corresponden a patrimonio cultural, 149 al patrimonio natural y 23 de carácter mixto debido a la coexistencia valores naturales y culturales.

Un tema de gran complejidad conceptual y de difícil gestión, como son los Conjuntos Históricos,

fue abordado en la Recomendación de Varsovia-Nairobi en 1976 en la que, además de acuñar una terminología concreta, se analizó la función de los mismos en la vida contemporánea y las medidas técnicas, económicas y sociales para su protección.

El reciente desarrollo de la conciencia ecológica, así como la interrelación cultural que permiten los nuevos medios de comunicación, han ampliado también el concepto de patrimonio extendiéndolo a los elementos que representen los valores propios de una región geocultural.

Estos nuevos conceptos quedaron reflejados en las Orientaciones para la Actualización de la Convención del Patrimonio Mundial revisadas en 1998, creando una nueva categoría a efectos del patrimonio denominada Paisaje Cultural. Asimismo en ese documento se daba preferencia al control periódico para la conservación y mantenimiento de los bienes inscritos, así como a la gestión de los mismos, reduciendo el número de nuevas inscripciones, especialmente en lo que concierne a los conjuntos históricos.

Los Paisajes Culturales quedan agrupados en tres categorías:

- los identificables con una acción intencionada de carácter estético del hombre, como pueden ser parques y jardines.
- aquéllos que reflejan procesos evolutivos en su forma y concepción y que pueden ser fósiles, detenidos en un momento en el tiempo tales como las industrias mineras agotadas, o activos, que conservan un papel social reflejo de

\* Discurso pronunciado por el autor el martes día 6 de julio de 2004 con motivo de la clausura del Curso Académico 2003-2004.

un modo de vida tradicional, como pueden ser un paisaje vinícola.

- los que asocian un paisaje a un fenómeno religioso, artístico o cultural, sin que necesariamente existan huellas tangibles de dichos fenómenos, como ocurre con la asimilación de un elemento geológico a una religión.

Por último destacar también el concepto de Itinerario Cultural que trata de un tipo particular y dinámico del Paisaje Cultural, y que se refiere a un conjunto con un valor superior a la suma de los elementos que los componen, ilustrativo de un diálogo entre diversas regiones o países, como ocurre con las vías de peregrinación tanto religiosa, como comercial o cultural.

## 2. El Patrimonio en Europa

### 2.1 Documentos del Consejo de Europa



Hay una serie de documentos que ha marcado hitos en relación con la posición de los países europeos frente al patrimonio. Entre ellos cabe citar la Recomendación del Consejo de Europa relativa a la defensa y valorización de los Sitios y de los Conjuntos Histórico-Artísticos de 1963 y que dio lugar al año siguiente en 1964 a la Carta de Venecia sobre la conservación y restauración de los monumentos y sitios, documento que ha sintetizado a lo largo de estos años los criterios en materia de restauración. La declaración de Ámsterdam de 1975 promovida por el Consejo de Europa en el Año Europeo del Patrimonio Europeo que estableció lo que se conoce como Rehabilitación Integrada, como medio el más idóneo para intervenir en los Centros Históricos. Por último entre estos grandes documentos hay que citar la Convención de Granada adoptada por los países miembros del Consejo de Europa en 1985 y donde se establecían los compromisos de los estados para la protección y tutela del Patrimonio arquitectónico y urbano europeo.



### 2.2 Documentos de la Unión Europea

La cuestión específica del Patrimonio ha estado siempre reconocido como un vector de identidad cultural, y presente en las distintas políticas de la Comunidad Europea. pero siempre atendiendo al principio de subsidiaridad. Haciendo una pequeña historia ya en 1974 una resolución del Parlamento Europeo exponía la necesidad de realizar acciones de tipo comunitario para la conservación del patrimonio. Y desde 1993 el Tratado de la Unión Europea en su artículo 128, actualmente artículo 151 del nuevo Tratado, manifestaba que "la Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados Miembros, si bien respetando su diversidad nacional y regional y al mismo tiempo haciendo resaltar el patrimonio cultural común, y apoyará la conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea." Este artículo adopta una muy cuidadosa aproximación con relación al principio de subsidiaridad. El punto 5 de dicho artículo requiere explícitamente que las actividades del Consejo se limiten a incentivar medidas que excluyan toda armonización de las leyes o regulaciones de los Estados Miembros. Y también señala que el Consejo deberá actuar de forma unánime en asuntos culturales.

Por otra parte en los años noventa una nueva conciencia urbana se fue formando en Europa. El libro verde sobre el medio ambiente urbano de la Comisión Europea de 1990, conceptos como el de la durabilidad concretado en la Carta de las Ciudades europeas de Aalborg 1994, compromisos aceptados por los países de la Unión Europea como la creación de una red de observatorios para verificar los avances en el desarrollo e integración del territorio de la Unión Europea.

### 3.- Las acciones de la Unión Europea

Preparando esta conferencia he tenido ocasión de volver a releer algunos de los documentos que se

han ido realizando por parte de la Comisión Europea acerca de la cooperación para la ordenación del territorio europeo. Desde el documento Europa 2000 publicado en 1991, pasando por el Europa 2000 Plus de 1994, hasta el más reciente: Esquema de Desarrollo del Espacio Comunitario de 1997, documento de los ministros responsables de la ordenación del territorio en la Unión Europea.

Por una parte, la impresión que se saca de esa lectura es la velocidad del cambio en la Unión Europea que se traduce en la necesidad de adaptar y modificar aquellos documentos, en los que la relación con los países periféricos apenas se concretaba en unas ciertas directrices que poco tienen que ver con la real integración de los nuevos estados.

Los programas de ayudas lanzados por la Comisión Europea desde los años ochenta del pasado siglo, tales como los programas Interreg IIA, (1994-1999), e Interreg III para el periodo 2000-2006 que tienden a la cooperación transfronteriza, así como las acciones realizadas en el marco de los programas PHARE, y MEDA que se focalizan respectivamente en las áreas que antes hemos definido: Báltico, Danubio, y Sudeste Mediterráneo y también los proyectos pilotos de los programas URBAN que son los más específicos para la rehabilitación de áreas degradadas de las ciudades y, concretamente, de los Centros Históricos, constituyen un marco de integración regional para los nuevos estados que acaban de incorporarse a la Unión Europea.

Respecto de ayudas concretas otorgadas por la Comisión Europea, hay que señalar a modo de ejemplo las ayudas para la salvaguardia del Patrimonio arquitectónico europeo que la Dirección General X para la cultura estableció desde 1984. A partir de 1989 estas ayudas se concretaron sobre temas específicos anuales y para proyectos pilotos presentados a concurso. Los temas fueron en 1989 monumentos civiles o religiosos. En 1990 Conjuntos Históricos. En 1991 testimonios de actividades agrícolas, industriales o artesanales. En 1992 conservación de monumentos y su entorno a través de proyectos de rehabilitación integral. En 1993 jardines históricos. En 1994 edificios y sitios históricos de espectáculos. Y en 1995 edificios religiosos. Mi experiencia personal como jurado de estos premios en las dos últimas convocatorias citadas es que se trataba de edificios espléndidos con proyectos de una gran calidad, y



Mapa de Europa con la situación de todos los países de la Unión Europea

en los que estaban presentes ya en aquellos años algunos de los países que vamos a analizar.

#### 4.- La última ampliación de la Unión Europea.

El 1 de mayo de este año ha sido la fecha del ingreso en la Unión Europea de diez nuevos países, conformando un espacio donde se puede profundizar con mayor facilidad en el análisis de las relaciones históricas, políticas, económicas y artísticas entre los distintos países europeos.

Desde un punto de vista regional tal como se entienden las distintas grandes áreas geográficas en la Unión Europea, los nuevos países conforman y amplían tres grandes regiones: la Región Báltica con Letonia, Estonia, y Lituania y además con Polonia formando parte de este espacio a la vez que forma parte también del espacio centroeuropeo como lo hace patente la adscripción de la República de Cracovia en el siglo XIX al Imperio Austrohúngaro; la Región de Europa Central con Eslovenia, Hungría, República Checa y Eslovaquia; y la región del Mediterráneo Central y Oriental donde se insertan Malta y Chipre respectivamente.

Es importante, pues, reconocer que esta ampliación tiene unos referentes culturales en espacios europeos relativamente bien definidos e integrados desde hace tiempo en la Unión Europea.

Salvando pues muchísimos matices se puede hablar de una cultura báltica en la que aquellos

primeros países citados habían estado afectados por lo que significó la Liga Hanseática, la expansión de Suecia del siglo XVIII, las distintas influencias de la Rusia de los Zares, hasta llegar a las corrientes del modernismo europeo con notables ejemplos del Art Nouveau.

Igualmente, se puede hablar de un Patrimonio conformado por el Barroco y la Contrarreforma así como una cultura de la Mitteleuropa, bajo el Imperio Austrohúngaro, que subyace en muchos de los ejemplos del Patrimonio urbano y arquitectónico que tienen estos nuevos países de la Europa Central.

Y por último y con todas las particularidades de su compleja historia no se pueden negar entre otras las influencias de Grecia para Chipre ni de Italia para Malta.

Ciertamente si se me permite, una tal simplificación de antecedentes, influencias, y características, materializadas en los distintos ejemplos con los que quisiera ilustrar esta conferencia, pueden parecer una temeridad falta de rigor científico, pero no veo otra forma de aproximación a este riquísimo patrimonio si no es partiendo de dicha simplificación, por la que desde ahora pido excusas en aras de la brevedad expositiva.

## 5. El Patrimonio en los nuevos estados de la Unión Europea

Agrupando los nuevos estados por áreas geográficas como habíamos dicho antes, quisiera mostrar algunos ejemplos de ese Patrimonio apoyándome en parte en el más significativo que es el incluido en la Lista del Patrimonio Mundial, de forma que se pueda tener una idea clara de la enorme abundancia y calidad del mismo.

Hay algunas premisas de carácter general derivadas de la situación política que vivieron esos países a excepción de los dos mediterráneos como consecuencia del reparto de influencias al término de la 2ª Guerra Mundial. Reparto que determinó la presencia del bloque soviético sobre la Europa oriental, y la existencia hasta finales de los años ochenta de unos regímenes de colectivización que en cierto modo preservaron el patrimonio arquitectónico y urbano de desarrollos incontrolados. Por otra parte

el patrimonio así conservado sin grandes destrucciones sufrió el abandono y falta de cuidado, hasta las intervenciones producidas por los cambios de régimen con los procesos de privatización, la apertura de esos países al turismo internacional y la intención de participar en las corrientes de revaloración del patrimonio que se iban desarrollando en una Unión Europea a la que los nuevos estados deseaban incorporarse.

### 5.1. El Patrimonio en los estados bálticos

Los nuevos estados bálticos que han retomado en los años noventa la independencia alcanzada en el periodo entre las guerras mundiales se caracterizan desde el punto de vista de su riqueza patrimonial por tener incluidas en la Lista del Patrimonio Mundial a los Centros Históricos de sus tres capitales. Por otra parte, la atormentada historia de Polonia que formó junto con el Gran Ducado de Lituania un inmenso territorio que se extendía desde el Báltico hasta el Mar Negro durante los siglos XIV al XVIII, propició en el siglo XVI un gran desarrollo de la cultura renacentista.

#### ESTONIA.



Vista general de las murallas de la ciudad de Tallin

Los orígenes de su capital Tallin se remontan al siglo XIII cuando se construyó un castillo por los caballeros teutónicos. Se desarrolló como uno de los grandes centros de la Liga Hanseática conservándose de aquella época magníficas iglesias y una muy notable arquitectura doméstica como la que muestran las casas de las corporaciones al igual que en otras ciudades Hanseáticas a lo largo de las costas bálticas.

## LETONIA.



Edificios en el centro urbano de Riga

Su capital Riga también fue también una de las grandes ciudades de la Liga Hanseática muy floreciente entre los siglos XIII y XV gracias al comercio entre la Europa central y oriental. Su centro medieval refleja solo parte de esa prosperidad dado que muchos de los edificios fueron destruidos por el fuego y las guerras. En el pasado siglo Riga se convirtió en un importante entro económico del cual dan muestra sus imponentes edificios de madera en los estilos neoclásico y Jugendstil. Riga se encuentra al mismo nivel si no superior al de otras ciudades europeas en edificios Art Nouveau.

## LITUANIA.



Iglesia gótica en Vilnius

Vilnius su capital fue el centro político del Gran Ducado de Lituania que entre el siglo XIII y finales

del XVIII tuvo una gran influencia en el desarrollo cultural y arquitectónico de la Europa oriental. Conserva un impresionante conjunto de edificios góticos, renacentistas y barrocos dentro de su trama medieval y todo ello en un entorno natural de gran belleza.

## POLONIA.



Detalle de la plaza renacentista y sus edificios en la ciudad de Zamosc

Hemos escogido solamente algunos ejemplos que ilustran la riqueza del patrimonio polaco.

El Centro Histórico de Cracovia la primera ciudad en ser incluida en la Lista del Patrimonio Mundial junto con Quito en 1978. Cracovia fue la antigua capital de Polonia. Está situada a los pies del Castillo Real de Wawel, un complejo defensivo que alberga en su interior la catedral. La ciudad medieval del XIII tiene la plaza del mercado más grande de Europa así como numerosos palacios, iglesias y casas históricas de origen gótico con transformaciones renacentistas. Desde el punto de vista de la imagen urbana hay que destacar la solución de los bulevares y jardines en todo el perímetro de las antiguas murallas medievales.

El Centro Histórico de Varsovia fue arrasado casi en un 90% en Agosto de 1944 por el ejército Nazi durante la insurrección de la ciudad. Después de la guerra fue totalmente reconstruido fielmente, aceptándose por la comunidad internacional como un ejemplo de recuperación de un largo período cubriendo siete siglos, de la historia de la ciudad.

El Centro Histórico de Zamosc es un ejemplo perfecto de ciudad renacentista de finales del XVI según las teorías italianas de la "ciudad ideal". Mantiene su traza original, fortificaciones así como numerosos ejemplos de arquitectura renacentista con las particularidades estilísticas centroeuropeas.

La iglesias de la Paz en Jawor y Swidnica son los edificios religiosos de mayor anchura en Europa. Construidas en la antigua Silesia a mediados del XVII en el tiempo de las disputas religiosas que siguieron a la Paz de Westfalia, constituyen el testimonio de la búsqueda de una libertad religiosa y son una rara expresión de la ideología Luterana en un lenguaje generalmente adscrito a la Iglesia Católica.

## 5.2 El Patrimonio en la Europa Central

### REPUBLICA CHECA.



Detalle del acceso al castillo de Cesky Krumlov

Del extenso patrimonio de la República Checa tomaremos los ejemplos de algunos Centros Históricos.

El Centro Histórico de Praga situado a un lado y otro del río Moldava y consruido entre los siglos XI y XVIII destaca por su situación paisajística, por la magnificencia de sus monumentos como el Castillo Hradcani, la catedral de San Vito, el puente Carlos, así como numerosas plazas, iglesias conventos, palacios y jardines. La calidad de su arquitectura continúa a través de reformas urbanas como la calle

Pariska, o la que representan sus ejemplos de Art Decó o sus villas urbanas de corte clásico.

El Centro Histórico de Cesky Krumlov en Bohemia, junto al río Moldava fue construido a partir del siglo XIII alrededor de un castillo con elementos góticos renacentistas y barrocos como el teatro que se encuentra en su interior. La estructura urbana de esta pequeña ciudad se encuentra intacta.

El Centro Histórico de Telc en Moravia rodeado de murallas, fue posteriormente rodeado de un sistema de estanques artificiales. Los edificios se sitúan alrededor de una plaza oblonga con soportales en cuyo extremo se levanta el castillo renacentista. Las fachadas de estos edificios tienen la decoración característica de estas ciudades centroeuropeas.

La ciudad de Kutná Hora creció como resultado de la explotación de minas de plata. En el siglo XIV se convirtió en ciudad real con importantes monumentos como la iglesia de Santa Bárbara del Gótico tardío o la Catedral de Nuestra Señora restaurada a principios del XVIII con una magnífica bóveda en un estilo llamado gótico-barroco.

### ESLOVAQUIA.



Vista general del castillo de Bratislava

La reciente separación de Eslovaquia en 1993 con la desaparición del estado de Checoslovaquia, y por otra parte su historia común dentro del Imperio Austrohúngaro, muestra la estrecha semejanza arquitectónica y urbana de su patrimonio.

Bratislava su capital, se identifica con la imagen de su castillo levantado en un promontorio junto al Danubio. Comenzado en el siglo IX, fue ampliado por los reyes húngaros, y reforzado por los Habsburgo frente a los ataques de los turcos. Sufrió muchas intervenciones especialmente en XVII y principios del XIX.

Un interesante ejemplo de arquitectura vernacular, elemento muy valorado en los antiguos países tras el telón de acero como el pequeño pueblo de Holloko en Hungría, o Holasovice en la República Checa, es Vikolínec situado en el centro de Eslovaquia con pequeños edificios de arquitectura tradicional en leño.

### ESLOVENIA.



Vista de Ljubljana

El establecimiento de Eslovenia como estado independiente se produjo tras el desmembramiento de la Republica Federal de Yugoslavia a su vez creada tras la 2º Guerra Mundial con la federación de distintos países provenientes del antiguo Imperio Austrohúngaro y del resultado de las diversas guerras balcánicas que habían cancelado la presencia otomana en los Balcanes.

Eslovenia fue uno de los apéndices del Imperio con salida al Adriático, y sus ciudades y monumentos están relacionados con la arquitectura de Viena, Praga y otras ciudades austrohúngaras.

El caso de su capital Ljubljana es especialmente significativo porque a la serie de edificios barrocos o neoclásicos se unió la participación de la ciudad

en los movimientos derivados del Jugendstil y de la Secesión vienesa a través de la obra de Joze Plecnik, arquitecto que había trabajado con Hoffmann y con Wagner.

### 5.3 El Patrimonio en los nuevos países mediterráneos

#### CHIPRE.



Pinturas murales en la iglesia Asinou de Troodos

La isla de Chipre ha entrado en la Unión Europea sin haberse resuelto su problema de unificación entre la parte turca y la parte que llamamos griega. Esto solo ya da una idea del tránsito de culturas por esta isla situada en el extremo oriental del Mediterráneo.

La ciudad de Paphos fue el centro del culto de Afrodita y de otras deidades de la fertilidad en el período Pre-Helénico. Los Micenos levantaron un templo en el siglo XII antes de Cristo en el lugar que la leyenda señalaba como nacimiento de la diosa. Hay un conjunto de ruinas tanto de villas como de palacios, teatros, tumbas, y fortalezas que indican la importancia histórica y arquitectónica de Paphos.

Restos del antiguo Imperio Bizantino se encuentran en la región de Troodos en una serie de iglesias y monasterios decorados con magníficos murales. Esta serie de monumentos religiosos van desde las más sencillas iglesias hasta los grandes monasterios.

## MALTA.



Vista de la ciudad amurallada de Mdina

La isla de Malta situada estratégicamente en el Mediterráneo central fue ocupada sucesivamente por fenicios, griegos, cartagineses, romanos, bizantinos, árabes y aragoneses, hasta la llegada de los Caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén expulsados de Rodas por los turcos. A partir de ese momento los caballeros de Malta –nombre que tomó la orden– ocuparon la isla resistiendo los intentos de invasión turca. La llegada de las tropas napoleónicas y la ocupación inglesa fueron las últimas presencias extrañas a la isla hasta su reciente independencia.

Malta tiene una serie de magníficos monumentos megalíticos, unas bellísimas ciudades amuralladas con espléndidos edificios barrocos.

Destacan la antigua capital Mdina, ciudad anclada en el tiempo que sufrió los efectos de un terremoto en 1616 reconstruyendo las pérdidas con palacios barrocos como el del Marqués de Vilhena, Gran Maestre de la Orden de Malta.

La actual capital de La Valletta fue creada como una plaza fuerte para impedir los ataques turcos. El conjunto de sus murallas forma uno de los mayores perímetros fortificados del mundo, y en su interior se encuentran palacios como el Albergue de Castilla, el Palacio del Gran Maestre, la catedral de San Juan, el Hospital de los Caballeros, así como numerosos edificios civiles de una muy característica arquitectura.

## 6. La política cultural europea en la hora actual.

Los objetivos políticos y las opciones para el territorio europeo derivadas de la aplicación del Esquema de Desarrollo del Espacio Europeo en materia cultural, se basan en dos grandes capítulos.

6.1 La gestión creativa de los paisajes culturales, cuya rehabilitación u ordenación creativa es considerada más importante que la simple preservación de la situación actual dada la consideración del abandono de muchas de las explotaciones agrícolas que los sustentan.

Las opciones políticas a este respecto son:

Preservación y desarrollo creativo de los paisajes culturales de gran valor histórico, cultural, estético o ecológico.

Valoración de los paisajes culturales en el cuadro de estrategias integradas de desarrollo espacial.

Mejora de la coordinación de las medidas de desarrollo que afecten a los paisajes.

Rehabilitación creativa de los paisajes que hayan sufrido intervenciones humanas comprendiendo medidas de revalorización cultural.

6.2 La gestión creativa del patrimonio cultural amenazado por intervenciones humanas, por riesgos naturales y por una degradación constante. Por otra parte, muchas ciudades están expuestas a los peligros de la comercialización y de la uniformidad cultural que pueden destruir su identidad, así como a la especulación inmobiliaria o a proyectos de infraestructuras sobredimensionados.

Las opciones políticas a este respecto son:

Desarrollo de estrategias integradas para la protección del patrimonio cultural amenazado o degradado, así como desarrollando instrumentos para evaluar los factores de riesgo.

Preservación y ordenación creativa de los conjuntos urbanos que merezcan ser protegidos.

Promoción de una arquitectura contemporánea de gran calidad.

Sensibilización para comprender que las políticas de desarrollo urbano y espacial de hoy contribuyen al patrimonio cultural de las generaciones futuras.

Hay dos documentos de cooperación transnacional que se hallan en curso de elaboración y que son VASAB 2010 plus para el espacio del Báltico y VISION PLANET para el espacio del Centro, del Adriático, del Danubio y del Sudeste europeo.

En el marco de esos programas es donde se implementaran las opciones políticas que acabamos de señalar.

Por otra parte hay que señalar la puesta en práctica del seguimiento y control de la gestión de los monumentos, centros históricos, sitios y paisajes culturales ya declarados, así como la reciente guía denominada SUII, para la valoración y medición de los impactos de ciertos planes, programas o proyectos que afecten a los valores patrimoniales de las áreas históricas en orden a contribuir a largo plazo con los criterios de sustentabilidad.



# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

## MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2003-2004

*A cargo de*

**FRANCISCO SEBASTIÁN RODRÍGUEZ**

*Académico Secretario General en Funciones*

**E**n cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, se da lectura a la **Memoria del Curso Académico 2003-2004**, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, los cuales se desarrollan en los siguientes epígrafes.

### 1. SESION INAUGURAL.

En conmemoración de la festividad de San Carlos, tuvo lugar el día 4 de noviembre de 2003, iniciándose los actos con la celebración de la Eucaristía en el Real Monasterio de Monjas Clarisas de la Trinidad, de Valencia, por el Rvdo. Padre D. Francisco Gil Gandía, Capellán de la Catedral Metropolitana.

Seguidamente y en el Salón de Sesiones de la Real Academia se procedió al solemne acto de apertura

del Curso Académico 2003-2004 presidido por su titular el **Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi**, quien estuvo acompañado en el estrado por el Hble. Sr. D. Esteban González Pons, Conseller de Cultura, Educación y Deportes; la Ilma. Sra. Dña. Consuelo Ciscar Casabán, Subsecretaria Autonómica de Cultura; el Ilmo. Sr. D. Rafael Gil Salinas, Vicerrector de Cultura de la Universitat de València; y de los miembros de la Junta de Gobierno de la Real Academia, Ilmos. Sres. D. Román de la Calle y D. Salvador Seguí.



Acto de apertura del Curso Académico 2003-2004.  
(Foto: Paco Alcántara)



El Ilmo. Sr. D. Fernando Benito Doménech en su lección magistral en la apertura del Curso Académico 2003-2004.  
(Foto: Paco Alcántara)

Abierta la sesión por el Sr. Presidente, hizo uso de la palabra el Académico Secretario General, Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez, dando lectura a la Memoria del Curso Académico 2002-2003. Acto seguido y en su turno, el **Ilmo. Sr. Dr. D. Fernando Benito Doménech**, Director del Museo de Bellas Artes de Valencia, procedió a dar lectura al discurso sobre el tema "*Visión actual de Joan de Joanes*".

Cerró el acto el Sr. Presidente, declarando inaugurado el curso académico 2003-2004.

## 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 le seno de la Academia, por sus nuevos Miembros Correspondientes en sus respectivos actos de toma de posesión, y las pronunciadas por otras relevantes personalidades, siendo digna de mención la sesión celebrada el día 15 de Junio de 2004, en conmemoración del Día de la Música, con la conferencia impartida por el Académico de Número **D. Manuel Galduf Verdeguer** sobre el tema "*El expresionismo pictórico y musical en la obra de Arnold Schönberg*", y la intervención del Grupo "Camerata Académica" dirigido por Pilar Vañó.

De igual modo, hay que anotar las conferencias pronunciadas, el día 18 de Noviembre de 2003, por **D. Juan Bautista Llinares**, sobre el tema "*Nietze y Wagner. Los escritos de F. Nietze sobre R. Wagner*"; el día 16 de Diciembre, por **D. Juan Marrades**, sobre



El Grupo "Camerata Académica" interpretando obras de Schönberg. (Foto: Paco Alcántara)



El Dr. D. Juan Bta. Llinares en la disertación de su conferencia. (Foto: Paco Alcántara)

"*La música como expresión*"; y el día 4 de Mayo de 2004, por **D. Francisco Fuster Serra**, sobre el tema "*El arte en la Iglesia conventual de la Cartuja de Portacoeli*".

Entre las audiciones musicales organizadas por la Real 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, dentro del Ciclo "Conciertos de Primavera: el día 11 de Mayo, concierto para voz y piano, a cargo de Marta Matéu, soprano, y Santiago Casero, piano, interpretando obras de Granados, Mompou, Leoz, Chapí y Barbieri; el día 18 de mayo, concierto para flauta y guitarra, con la intervención de María Amparo Tomás, flauta, y Paco Carbonell, guitarra, interpretando obras de Bartok, Llobet, Nin, Villalobos y Piazzolla; y el día 8 de Junio, con la participación del Sexteto Estol de Master II, interpretando obras de Moreno Torroba, Santonja, Escobar de Ribas y Ramón Gomis.

Entre los conciertos de órgano, promovidos por la Real Academia y celebrados en la Iglesia parroquial de San Nicolás, de Valencia, cabe referir los interpretados el día 6 de Abril a cargo de Agustín Rechea, con la participación del Coro "Studium Vocale", interpretando obras de Luis de Victoria, Brahms, Bach, Torres y Rheinberger; el día 1 de Junio, de igual modo, a cargo de mencionado organista, con la participación de la soprano María del Rosario Rechea Bernal, interpretando obras de Claudio Monteverdi, Bach, Mendelsohn y Frescobaldi; y el día 20 de Julio, a cargo del organista José Luis de Aguino y dedicado a "Silvio Baccarelli y su música", con la participación de la soprano Magali Lettieri y el tenor Danilo Stollagi.

En cuanto a presentaciones de libros, cabe referir la sesiones públicas que tuvieron lugar, respectivamente, el día 20 de Diciembre de 2003, dedicada a la presentación del libro titulado "*La Escultura Valenciana del siglo XX*", del que es autor el Académico Correspondiente **D. Juan Ángel Blasco Carrascosa** e impreso por la Editorial Doménech; y el día 29 de Junio de 2004, dedicada a la presentación del libro titulado "*José Gonzalvo*", hallándose ambos actos a cargo del **Dr. D. Román de la Calle**, Vicepresidente de la Real Academia.

Por otra parte, la Real Academia estuvo presente en el III Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, que tuvo lugar en Barcelona del 6 al 11 de Octubre de 2004, en acto organizado por la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, siendo comisionados al efecto los Académicos Numerarios Sres. **D. Salvador Aldana Fernández** y **D.**



El Académico Correspondiente Dr. D. Juan Ángel Blasco Carrascosa en el acto de presentación de su obra "*La Escultura Valenciana del siglo XX*". (Foto: Paco Alcántara)



El Ilmo. Sr. Dr. D. Román de la Calle, Vicepresidente de la Real Academia en el acto de presentación de su libro sobre "José Gonzalvo". (Foto: Paco Alcántara)

**Antonio Alegre Cremades**, quienes disertaron sobre los temas "*Arte efímero en Valencia*" y "*Dalí, académico del surrealismo*", respectivamente. En dicho Simposium estuvieron acompañados por **D. Miguel Ángel Catalá**, Bibliotecario y en representación de la Junta de Gobierno de la Real Academia.

De igual modo, la Real Academia ha colaborado en el Curso "*Retablo: Técnicas, materiales y documentos*", que ha sido coordinado por Dña. Pilar Ineba Tamarit, restauradora del Museo de Bellas Artes de Valencia y ha contado con el patrocinio de la Universitat de València (Estudi General).

También la Real Academia, durante el curso que finaliza, ha mantenido estrechos contactos, mediante reuniones, entrevistas y gestiones llevadas a cabo

con diversas instituciones, organismos, corporaciones y fundaciones de la Comunidad Valenciana (Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, Ayuntamiento de Valencia, Universitat de València –Estudi General–, Universidad Politécnica de Valencia, Diputación de Valencia, Museo de la Ilustración y de la Modernidad –MUVIM–, Círculo de Bellas Artes, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, Fundación Bancaixa), nacionales (Reales Academias de Bellas Artes, Instituto de España) y del extranjero, con el fin de estrechar lazos y colaborar en la programación de temas artísticos, culturales y musicales.

### 3. ACTO DE CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO.

En acto público tuvo lugar la solemne sesión de clausura del Curso Académico 2003-2004, el martes día 6 de Julio de 2004, interviniendo en la misma el arquitecto y Académico Numerario **D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo** quien disertó sobre el tema “*Arquitectura y Urbanismo en el contexto de la Nueva Europa*”; lección magistral que se publica en el presente número de “*Archivo*”.

### 4. NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADÉMICOS.

En lo concerniente 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 del 6 de Julio de 2004 fueron nombrados Académicos Correspondientes, en Xàtiva, **D. Mariano González Baldoví**, Director del Museu de loÀlmodí; en Sagunto, **Dña. Emilia Hernández Hervás**, Directora del Museo Arqueológico de dicha localidad; en Sueca, **Rvdo. D. Andrés de Sales Ferri Chulio**, Director del Archivo de Religiosidad Popular de Valencia; en Albaida, **D. José Pont Segrelles**, grabador; en Castellón, **D. Ferrán Olucha Montins**, Director del Museo de Bellas Artes y **D. Arturo Zaragoza Catalán**, arquitecto e historiador del arte; en Barcelona, **D. Daniel Giralt Miracle**, historiador y crítico de arte; y en Alboraya, **Dña. Aurora Valero**, pintora.

En sesión de 16 de Diciembre de 2003, se acordó designar Académico de Número por la Sección de Arquitectura a **D. Francisco Taberner Pastor**, doctor-arquitecto, en la vacante producida por el fallecimiento de D. Mauro Lleó Serret; y en la Junta General de 6 de Julio de 2004 fueron nombrados Académicos de Número, el **Dr. D. Manuel Muñoz Ibáñez**, Historiador y Crítico de Arte, por la Sección de Artes de la Imagen; y **Dña. Ana María Sánchez**, soprano, por la Sección de Música.



El Académico de Número Ilmo. Sr. Dr. D. Francisco Taberner Pastor recibiendo sus distintivos académicos en sesión pública celebrada el día 14 de Diciembre de 2004.  
(Foto: Paco Alcántara)

Y en Junta General de 6 de Julio de 2004 fueron designados Académicos de Honor el arquitecto **D. Juan José Estellés Ceba** y el historiador y coleccionista de fotografía **D. José Huguet Chanzá**.

### 5. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS

En sesión de 22 de octubre de 2004 se dio cuenta del fallecimiento (11 de julio) del Académico de Número de la Sección de Música, Miembro de la Junta de Gobierno y Secretario General de la Real Academia, **Dr. D. Salvador Seguí Pérez**, Catedrático y Director del nuevo Conservatorio Superior de Música de Castellón y cuya reseña biográfica apareció publicada en el número anterior de la revista “*Archivo de Arte Valenciano*”, a través de una brillante glosa llevada a cabo por el Sr. Vicepresidente de la Real Academia D. Román de la Calle. Cabe subrayar que D. Salvador Seguí fue el auténtico motor de cuantas actividades musicales se programaban en el seno de esta Entidad, siendo además

codirector del Master de Estética y Creatividad Musical, promovido por el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, de la Universitat de València.

También la Real Academia lamenta profundamente el fallecimiento, acaecido en Madrid el 30 de Octubre de 2004, del que fue su Académico de Honor, el **Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia**, ilustre arquitecto, autor de la conclusión de las obras de la Catedral de la Almudena en Madrid (1992) y de numerosas obras de restauración de edificios históricos españoles (Palacio de Carlos V en Granada, Ayuntamiento de Tarazona, Capilla sepulcral de los Benavides en Baeza; etc.). Gran ensayista, amplia ha sido su producción literaria acerca de la Historia de la Arquitectura Española y otros estudios monográficos sobre los arquitectos Andrés de Vandelvira y Juan de Villanueva. Su reseña biográfica aparece recogida en la presente edición de "Archivo de Arte Valenciano".

También, es de reseñar el más sentido pésame trasladado a la Académica Correspondiente Dra. Dña. Adela Espinós Díaz, por el fallecimiento de su madre; y las condolencias transmitidas, al Académico de Número D. Nassio Bayarri Lluch, por la defunción de su hermano D. Santiago; y a la restauradora Dña. María Soledad Giner (hija del que fue Académico de Número D. Enrique Giner Canet) por el óbito de su esposo; de todo lo cual se informó en la Junta General del día 20 de Enero de 2004.

De igual modo, en la Junta General del día 17 de Febrero se dio cuenta del fallecimiento del exconsejero de Cultura y Educación, D. Manuel Tarancón; del deceso de la madre de Dña. Mayrén Beneyto, Presidenta del Palau de la Música de Valencia; y del óbito de D. Jaime Piles, Director-Gerente de la Editorial Piles de Música, tomándose el acuerdo de manifestar el más sentido pésame a los familiares.

Y en Junta de 8 de Junio se informó del fallecimiento del escultor D. Amadeo Gabino, expresando la Academia su condolencia a la familia del insigne artista.

Por último reseñar, que el día 18 de Diciembre de 2003, tuvo lugar en el Monasterio de Monjas Clarisas de Valencia, la celebración de una Eucaristía en sufragio de los señores académicos fallecidos

durante el curso anterior, oficiada por el Rvdo. Padre D. Francisco Gil Gandía, Capellán de la Catedral Metropolitana de Valencia.

## 6. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL

Diversos son los acuerdos adoptados por el Pleno de la Real Academia en las diferentes sesiones ordinarias mantenidas en el transcurso del presente curso, en lo que concierne a felicitaciones a sus miembros académicos, personalidades del mundo de la cultura, u organismos e instituciones, por las exposiciones artísticas llevadas a cabo, obras publicadas, conferencias impartidas y presencia en Jurados.

En lo que atañe a felicitaciones, se hace constar las trasladadas, según lo acordado en Junta de 18 de Noviembre de 2003, a los señores académicos D. Francisco Sebastián, D. Miguel Ángel Catalá y Dña. Adela Espinós, por las respectivas exposiciones y comisariados llevados a cabo en las ciudades de Alicante, Castellón y Valencia; las manifestadas, según lo establecido en Junta de 20 de Enero de 2004, a D. Pedro Ruiz, Ex-rector de la Universitat de València (Estudi General) por la distinción de que fue objeto de la Medalla de dicha Institución docente académica, y a D. Salustiano del Campo Urbano, por su designación como Presidente del Instituto de España; las transmitidas, según lo adoptado en Junta de 17 de Febrero, a los señores académicos D. Salvador Aldana y D. Antonio Alegre por el comisariado de la Exposición "La Academia de Santa Bárbara y la Real Academia de las Tres Nobles de San Carlos. 100 años de enseñanza del arte (1754-1854)", a Dña. Adela Espinós, por el comisariado de la Exposición "Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", celebrada en el Museo de Bellas Artes de Castellón; a D. Francisco Jarque, por la muestra "L'habitage temporal", celebrada en la Universitat de Valencia, y a D. José Esteve Edo al ser homenajeado con la "Llama Rotaria, 2003", máximo galardón del Rotary Club de Valencia; las cursadas, según Junta de 9 de Marzo, a los Académicos D. José María Yturralde, por su exposición celebrada en la Galería Rayuela de Madrid, a D. Román de la Calle por su nombramiento como Director del Museo de la Ilustración y de la Modernidad de Valencia (MUVIM); y a D. Miguel Ángel Catalá, por su monografía sobre "El pintor y académico José Vergara y su obra"; y la expresada, según Junta de 6 de Abril a D.

Francisco Sebastián por la tesis que Dña. María Vicenta Clérigues Peris, Doctora en Bellas Artes, ha llevado a cabo bajo el título de "El lenguaje plástico en la obra de Francisco Sebastián. De lo racional y lo emocional", y a D. Amando Blanquer por la tesis doctoral que sobre su obra pianística ha realizado la Dra. Dña. María Luisa Blanes Nadal.

En cuanto a propuestas presentadas, y según el acuerdo adoptado en Junta celebrada el 9 de marzo, se subrayan la candidatura del pintor y académico D. Salvador Soria, para el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, 2004; y la candidatura del escritor D. Francisco Brines, para el XII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

## 7. MOVIMIENTO DE FONDOS ARTÍSTICOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS.

Varias son las obras de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo, y libros impresos del fondo antiguo de la Biblioteca histórica, y fotografías (fondo depositado en el IVAM) que han participado en exposiciones y muestras celebradas dentro y fuera del país, gracias al Convenio de colaboración suscrito entre la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, informando de todo ello el Académico-Conservador de Obras de Arte D. José M<sup>a</sup> Iturralde y el Académico-Bibliotecario D. Miguel Ángel Catalá.

Así, en Junta General de 16 de Diciembre de 2003 se dio cuenta de la petición de Dña. Carmen Quintero, Gerente de la Fundación "La Luz de las Imágenes", interesando la prórroga del préstamo temporal de la obra titulada "Dibujo para cuadro de la Virgen de los Desamparados", de José Vergara, que se ha venido exhibiendo durante el año 2003 en la Exposición "Semblantes de la vida", de Orihuela, acordando la Junta la mencionada prórroga de la exhibición de la obra hasta marzo de 2004.

También, en la referida Junta, se informó de la petición de Ms. Ellen J. Landis, Curator of Art the Alburquerque Museum (USA), solicitando las obras tituladas "Alegoría del oído" y "Alegoría de la vista", pintadas por Miguel March; y el "Retrato del poeta Gaspar Aguilar" (de la "serie Vich"), obra del pintor Juan Ribalta, con destino para la Exposición "El alma de España", que tendrá lugar en el Museo

de Alburquerque, del 24 de Abril al 31 de Julio de 2005. El Pleno de la Academia acordó en la mencionada Junta su préstamo.

Y en dicha Junta, de igual modo, se trató de la solicitud de Dña. Consuelo Císcar Casabán, Secretaria Autonómica de Cultura, solicitando el préstamo temporal de la obra titulada "Labradoras", de la que es autor el pintor Ramón Stolz Viciano con destino a la Exposición "Un centenario de armonía y sensibilidad novecentista. Ramón Stolz y su época", que tendría lugar en Valencia, en el Museo del Siglo XIX, del 29 de Enero al 23 de marzo de 2004. La Junta informó favorablemente y accedió al préstamo temporal de dicha obra.

En Junta General celebrada el día 20 de Enero de 2004, y a petición del Museo de Bellas Artes de Valencia, se informó favorablemente y accedió al préstamo temporal de dos bodegones de Julio Peris Brell, con destino a la Exposición "Julio Peris Brell, 1866-1944", que durante el verano de 2004 tendría lugar en Alicante, en el Museo de Bellas Artes (Palacio Gravina).

En Junta General de 17 de Febrero de 2004 se dio cuenta del escrito remitido por D. Joan Aliaga Corell, Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, solicitando el préstamo temporal de cerca de cincuenta obras entre pinturas, relieves, grabados, dibujos y planos, propiedad de la Real Academia, con destino a la Exposición "La Academia de Santa Bárbara y la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos. Cien años de enseñanza y arte (1754-1854)", que se celebraría en las Salas Thesaurus y Duque de Calabria del edificio histórico de la Universitat de València del 1 de Junio al 15 de Septiembre de 2004, siendo comisariada por los académicos profesores D. Salvador Aldana Fernández y D. Antonio Alegre Cremades, y cuya relación es la que sigue: "Retrato de la Reina Doña Bárbara de Braganza", de Cristóbal Valero; "Retrato del monarca Fernando VI" y "Retrato del escultor Ignacio Vergara", de José Vergara; "Alegoría de las Bellas Artes y Carlos III", de José Camarón; "Retrato de María Isabel Francisca de Braganza" y "Las aguas de Moisés", de Rafael Esteve; "Estudio de pie", de Vicente Capilla; "Estudio de orejas", de Francisco Brú; "Ampliación de la Academia: Plano de situación", de Vicente Gascó; "Salón corintio según la opinión de Palladio", de Joaquín Martínez; "Iglesia

de las Escuelas Pías de Valencia", de Fray José Pina; "Templo de tres naves de origen corintio", de Felipe Fontana; "Retrato de Benito Espinós, pintor de flores", de José Romá; "Florero", de Benito Espinós; "Retrato de Vicente Marzo, arquitecto", de Miguel Parra; "Retrato del grabador Rafael Esteve" y "Retrato de D. Mariano Ferrer y Aulet", de Francisco de Goya; "Retrato de Vicente María de Vergara, Secretario Perpetuo de la Real Academia", de Miguel Parra; "Fauno", de Pedro Bellver; "Academia", de Vicente Capilla; "Fauno del cabrito", de Rafael Esteve; "Modelo para tejido", de Antonio Vivó; "Gran florero con niños", de Joaquín Bernardo Rubert; "Dorada", de Manuel Bru; y "Esqueleto", de Hipólito Rovira; así como varios dibujos de anatomía, de autores anónimos y diversos grabados de Piranesi. La mencionada Junta acordó el préstamo temporal de las citadas obras. También, cabe referir en este punto, que en Junta anterior de 20 de Enero, se había acordado la cesión en préstamo de 34 libros del fondo antiguo de la Biblioteca Academia, en ediciones de los siglos XVI, XVII y XVIII, con destino a la referida exposición.

También, en la mencionada sesión de 17 de Febrero, fue atendida la solicitud de Dña. Mariola Hoyos Serrano, Presidenta de Fundación Melchor Hoyos, solicitando el préstamo temporal de la obra "Retrato de la Marquesa de Parcent", de la que es autor el pintor Salvador Martínez Cubells y donación que hizo a la Real Academia el Académico Correspondiente D. Melchor Hoyos, padre de la peticionaria, con destino a la *Exposición del acto fundacional de la mencionada Fundación*, que tendría lugar durante el mes de septiembre de 2004 en Valencia, en el Capilla bizantina (Salón Alfonso El Magnánimo) del Centro Cultural "La Beneficencia". Estudiado y debatido el tema en diferentes sesiones y tras recibirse informe detallado de los espacios expositivos de ubicación de la pieza con totales garantías, el Pleno de la Academia, reunido en las Juntas Generales de 6 de Abril y de 11 de Mayo de 2004, informaría favorablemente acordando el préstamo temporal de la obra de referencia.

En Junta General de 9 de Marzo de 2004, la Secretaria Autónoma de Cultura Dña. Consuelo Císcar Casabán solicitó nueve libros del fondo antiguo de la Biblioteca histórica de la Real Academia con destino a la *Exposición "Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano"* que, comisariada

por la Dra. Dña. Carmen Rodrigo Zarzosa, tendría lugar en las salas temporales del Museo de Bellas Artes de Valencia del 18 de mayo al 12 de Septiembre del referido año. La Junta acordaría que el tema pasara a estudio del Académico-Bibliotecario D. Miguel Ángel Catalá, quien informaría favorablemente en la Junta siguiente, procediendo a su préstamo. Del éxito obtenido con dicha muestra dan fe los elogios manifestados en la Junta General de 8 de Junio, en la que se informaría que otras regiones españolas se habían interesado por itinerar la misma (Murcia, Extremadura, etc.). De igual modo, se editaría un espléndido catálogo y la Fundación Bancaixa editaría unas cuidadas carpetas reproduciendo láminas facsimilares de parte de la obra exhibida.

También, en la mencionada Junta, nuevamente D. Joan Aliaga Corell, como Presidente del 250 Aniversario de los eventos que celebraba la Facultad de Bellas Artes, solicitaría de la Real Academia diversos documentos históricos (cartas manuscritas de Goya y otros impresos) conservados en su Archivo, además de útiles escriturarios, relieves y grabados, destinados para la *Exposición "La Academia de Santa Bárbara y la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos..."*, referida líneas arriba e informándose favorablemente en cuanto a su préstamo.

En Junta de 11 de Mayo de 2004, el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana interesaría de la Academia el préstamo temporal de diversas obras del siglo XIX, a saber: "Autorretrato", de Javier Juste; "Retrato del historiador Vicente Boix", de José Bergón; "Estudio (cabeza de niño)", de Antonio Cortina; "Saltimbanquis", de Mariano García Más; "Paleta", de varios autores; "Retrato de D. Juan Dorda, Presidente de la Real Academia", de Gonzalo Salvá Simbor; "Retrato del marqués de Montortal", de Carlos Giner; y diversos planos de alzados, perspectivas y dibujos de arquitectura, delineados por los arquitectos y maestros de obras Salvador Escrig, Lucas García y otros; y documentos archiviales (papeletas de alumnos y Libros de Matrícula); para la *Exposición "La aplicación del Genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad, 1846-1930"*, que comisariada por la Dra. M<sup>a</sup> Victoria Bonet Solbes, tendría lugar en el Museo del Siglo XIX de Valencia de Julio a Septiembre de 2004. El Pleno de la Real Academia accedería al préstamo de las obras de referencia en la citada sesión.

Y en Junta General de 8 de Junio, Dña. Cristina Mulinas, Jefa del Departamento de Registro del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), solicitó el préstamo temporal de ocho fotografías, propiedad de la Real Academia y depositadas temporalmente mediante convenio en dicho Instituto, para la Exposición mencionada en el párrafo anterior. La Junta accedió a dicho préstamo.

También, cabe referir que otras muchas obras de arte fueron solicitadas en préstamo por instituciones y corporaciones tanto nacionales como del extranjero: pinturas sobre tabla u obras de gran formato; denegándose en algunos casos su salida al no aconsejarse su traslado o por ausencia de medidas de seguridad en los lugares de destino; en otros por ser obras que pertenecen a la exposición permanente de la Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia; y en los menos, por indicarlo así las cláusulas de los donantes cuando en las actas de donación aparece anotado *"que por ningún concepto la obra puede salir de Valencia..."*.

En total, pues, más de dos centenares de obras de gran relevancia artística se han itinerado, que han contribuido a difundir el arte valenciano y el patrimonio de la Real Academia por muy diversos lugares de España y 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 y artístico de diversas poblaciones y del resto del país.

En Junta General de 18 de Noviembre de 2003, y atendiendo la petición formulada por D. Santiago Grisolia, Presidente del Consell Valencià de Cultura, se emitió informe favorable para declarar la **Procesión del Corpus Christi de Valencia**, Bien de Interés Cultural, previa creación de una Comisión formada al efecto por los Sres. Académicos D. Miguel Ángel Catalá, D. José Esteve, D. Antonio Alegre, D. Román Jiménez y D. Salvador Seguí,

argumentando en el informe emitido el interés que despierta "El Misteri" y "Las danzas" de esta misma fiesta por su valor musical y literario.

De igual modo, y atendiendo las diversas peticiones formuladas por la Dirección General del Patrimonio Cultural Valenciano de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, de la Generalitat Valenciana, se informó favorablemente en las diversas Juntas Generales celebradas entre Diciembre de 2003 y Junio de 2004, sobre la posible declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, de los siguientes edificios, conjuntos históricos y parajes, dado los valores arquitectónicos e históricos que los mismos acogen y tras los expedientes aportados y otros sesudos trabajos de confirmación "in situ", y sobre la documentación recopilada por los miembros de la Sección de Arquitectura de la Real Academia, formada por los arquitectos D. Fernando Martínez García-Ordóñez, D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, D. Román Jiménez Iranzo y D. Francisco Taberner Pastor: **Conjunto histórico de Jérica; Prensa del Bosquet de Moixent; Conjunto histórico de Catí; Desierto de las Palmas de Benicàssim; Acueducto de Peña Cortada de Tuéjar, Chelva, Calles y Domeño; Iglesia parroquial de la Asunción de la Virgen de Vallibona; Canal de Bellús en Xátiva; Centro Histórico de Culla; Pantano de Elx; y Centro histórico de Alzira** (sobre este último se propuso un Plan Especial de Control y Gestión del Centro histórico y Tratamiento de Espacios Urbanos, donde se delimite el conjunto y se dispongan las diversas áreas de protección, así como las alteraciones habidas que desvirtúan la trama medieval).

Asimismo, y a petición del Ayuntamiento de Gátova, la Real Academia, en Junta General de 8 de Junio de 2004, acordó adherirse a la petición de creación de un **espacio de arte ambiental** en dicha localidad, con un ecoparque de esculturas.

## 9. DONACIONES

Varias han sido las donaciones de obras de arte realizadas a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el presente Curso Académico, por ilustres mecenas de las artes, y con destino a incrementar sus fondos expositivos, y a los que esta Real Institución hace constar públicamente su agradecimiento desde las páginas de "Archivo".

Así, con fecha de 8 de Junio de 2004 se levantó acta de donación entre las partes, por la que el grabador y Académico Correspondiente **D. José Pont Segrelles**, hacía donación a la Real Academia de 32 obras (entre óleos, acuarelas y dibujos), de las que es autor el pintor José Segrelles Albert, artista nacido en Albaida y tío del donante y cuya relación es la que sigue: "Retrato del padre" (1916), "Retrato de la madre" (1910), "San Vicente Ferrer" (1901), "Frailes rezando" (1953), "Paisaje" (1957), "Hojas" (1958), "Arracades sobre banderas" (1956), "Boceto para Historia Sagrada" (1956), "Gulliver" (1955), "Montañas en azul" (1958), "Conejitos" (1965), "Cigüeña" (id), "Hoja rota" (1968), "Pez negro" (tres acuarelas del mismo título de los años 1966 y 1968), "Autorretrato" (1910), "Ratas mirando el escudo de Valencia" (1954), "La Tetralogía. Wagner", "La Oración del Huerto" (1935), "De una pipa y una taza" (1931), "Monos jugando al rugby", "Autorretrato" (1924), "De Viena a Bonn" (1931), "Paisaje" (1956), "Paisaje con fondo rojo" (1959), "Cabeza de mujer" (1962), "Figura de Beethoven", "Perfil de Beethoven" (1931), "La dulce amada" (1941), "Manos de Rosita" (id.), "Ventanita" (1951)" y un cuadro con estampas con la fecha de nacimiento de cada hijo del artista, siendo originales del pintor José Segrelles el "San Juan" y un "San Ramiro".

De igual modo, y con fecha también de 8 de Junio de 2004, se extendió acta de donación, por la que **D. Sergio Carreras Pont**, sobrino nieto del pintor José Segrelles Albert, hacía donación a la Real Academia de los siguientes dibujos, de los que es autor el mencionado José Segrelles: "Cabeza de monja" (1938), "Cabeza de Beethoven" (1956), "Ilustración para Don Quijote de la Mancha" (1936), "Tía Tere y Reme", (1914), "La gallina de los huevos de oro" (1930), "Paisaje" (1936), y "El Nautilus, pasando por bajo del Polo Norte" (1962).

## 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 9 de marzo de 2004 se acordó conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes correspondiente al año 2003, a la **Banda Municipal de Valencia**, con motivo del centenario de su fundación, haciéndosele entrega de dicha medalla en sesión pública celebrada el día 6 de Julio de 2004, que fue recogida por Dña Mayren Beneyto, Presidenta del Palau de la Música de Valencia, coincidiendo con el acto de la clausura del Curso Académico 2003-2004.



Dña. Mayrén Beneyto, en representación de la Banda Municipal de Valencia, recibiendo la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. (Foto: Paco Alcántara)

También, en la mencionada Junta se tomó el acuerdo por unanimidad de conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 2004, a la **Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia**, Institución bicentennial con una larga trayectoria cultural en el ámbito valenciano, y de la que se hará entrega durante el próximo Curso Académico 2004-2005.

## 11. BECAS DE INVESTIGACIÓN.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en cumplimiento de sus fines, y de conformidad con el Acuerdo de su Junta General de fecha 20 de Enero de 2004, hizo pública la convocatoria de cinco becas de investigación, una por cada una de las Secciones que componen la Academia, dotadas con 2.000 euros cada una de ellas, cuya concesión fue otorgada, de acuerdo con las bases establecidas, a los siguientes investigadores:

REAL ACADEMIA D  
BELLAS ARTES  
D SAN CARLOS D  
VALENCIA



CONVOCATORIA DE  
CINCO BECAS DE  
INVESTIGACIÓN

VALENCIA  
MMIV

Díptico publicado de las Bases de la Convocatoria de cinco becas de investigación durante el Curso Académico 2003-2004.

**Dña. Elena Contel Rico**, por el tema "*Estudio bibliométrico de la revista 'Archivo de Arte Valenciano' (1915-2004)*", dentro de la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado, siendo tutor de la misma el Académico D. Román de la Calle.

**Dña. María Galiano Arlandís**, por el tema "*El compositor y académico José Báguena Soler*", tutorizada por los académicos D. Salvador Seguí Pérez y Dña.

María Teresa Oller Benlloch, dentro de la Sección de Música.

**Dña. Vanessa Casanova Sigalat**, sobre el tema "*Fotógrafos valencianos en el año 2000*", tutorizada por el Académico D. Francisco Jarque, dentro de la Sección de Artes de la Imagen.

**Dña. Raquel Marquet Gilabert**, por el tema "*La Escuela de Arquitectura Valenciana desde 1967 hasta la actualidad*", tutorizada por el académico-arquitecto D. Román Jiménez Iranzo, dentro de la Sección de Arquitectura.

Y **D. Mario Ortuño Izquierdo**, sobre "*La docencia de la Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación en 1678 hasta 1800*", tutorizada por el académico-bibliotecario D. Miguel Ángel Catalá Gorgues, dentro de la Sección de Escultura.

## 12. PREMIO DE PINTURA.

La Real Academia de San Carlos con el fin de fomentar las Bellas Artes, tratando de estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu para



LACRUZ MIRALLES, PILAR: *Tramas 05*. Acrílico sobre lienzo, 160 x 160 cm. 1.º Premio del "V Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", con el patrocinio del Ámbito Cultural de El Corte Inglés.

el que fue creada, convocó el “**V Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos**”, que contó con el patrocinio del Ámbito Cultural de “El Corte Inglés”, siendo cien los participantes que optaron a dicho certamen y quince los finalistas, cuyas obras seleccionadas fueron expuestas durante el mes de abril de 2004 y quedando finalista la obra titulada “*Tramas O5*”, acrílico sobre lienzo, de la artista **Dña. Pilar Lacruz Miralles**, de Valencia, galardonada con 6.010 euros; y otorgándose un segundo premio, dotado con 3.005 euros al pintor **D. Juan Luis Berral Benavides**, de Barcelona, por su obra “*2, hoy no*”, óleo sobre madera. Con este motivo fue editado un catálogo que reproduce gráficamente tanto las veinte obras seleccionadas como los premios asignados. Las obras premiadas pasan a formar parte de las colecciones de pintura de la Real Academia.

### 13. REVISTA ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”.

Coincidiendo con el Curso Académico que finaliza ha sido publicado el núm. LXXXIV de la revista *Archivo de Arte Valenciano*, correspondiente al año 2003, siendo veintidós los trabajos histórico y artísticos publicados, y un discurso académico, que avalan el interés científico de la edición, y a los que se añade los epígrafes de reseñas de libros, publicaciones recibidas y de intercambio durante el año 2002, 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



El Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez, Académico Correspondiente, en el acto de presentación de la revista “*Archivo de Arte Valenciano*” perteneciente al año 2003.

(Foto: Paco Alcántara)

oficial de la institución, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud. Cabe subrayar que la revista fue presentada en sociedad en acto público celebrado en el Salón de Actos de la Real Academia el día 2 de Noviembre de 2004, en el que estuvieron presentes los medios de comunicación, y de la que dieron amplia difusión, corriendo el acto a cargo de **D. Francisco Javier Delicado Martínez**, Académico Correspondiente y Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

### 14. 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 126.210 euros.

De igual modo, y previo Convenio de colaboración firmado con la **Excma. Diputación de València**, la Real Academia ha recibido una subvención de 30.000 euros.

Asimismo, se da cuenta del Convenio firmado el 6 de Abril del 2004 entre la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la **Excma. Diputación de València**, para colaborar con el **Museo de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM)**, a través de exposiciones, publicaciones y actividades diversas.

Es de estimar, también, la ayudas económicas recibidas del **Ministerio de Cultura**, por importe de 15.000 euros; y del **Excmo. Ayuntamiento de Valencia**, por valor de 16.000 euros.

Por otra parte, hay que destacar la labor desarrollada por el personal técnico contratado que presta sus servicios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: **Doña Ángela Aldea Hernández**, Doctora en Historia del Arte, que se halla a cargo del Archivo Histórico de la Real Academia, llevando a cabo a su vez el intercambio de publicaciones periódicas con la revista “*Archivo de Arte Valenciano*”, prestando asesoramiento a los investigadores procedentes de Universidades, Organismos oficiales y Entidades culturales; y **Don Francisco Javier Delicado Martínez**, Doctorando en Historia del Arte por

la Universitat de València, Crítico de Arte y Académico Correspondiente, que se halla a cargo de la Secretaría de Presidencia, Secretaría General Técnica y de Registro, asesoramiento del Departamento de Conservación de Obras de Arte y de la coordinación general de la revista *"Archivo de Arte Valenciano"*. También, hay que dar cuenta de la labor desempeñada por **D. Ramón Santana Batista**, como ujier de la Real Academia.

En el Departamento de Administración se destaca la importante labor desempeñada por **Dña. María Concepción Martínez Carratalá**, Académica Correspondiente, Técnico en Gestión, teniendo a su cargo la Gestión Económica y de Tesorería de dicho Departamento, adscrita al mismo y comisionada por la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte.

De igual modo, hay que reseñar la colaboración prestada a la Academia por la **Dra. Dña. Adela Espinós Díaz**, Conservadora de Grabados y Dibujos y Académica Correspondiente, que se halla a cargo dicho Departamento, realizando trabajos de especialización que el mismo conlleva.

Asimismo, hay que subrayar que durante el presente curso académico los trabajos desempeñados por jóvenes licenciados y diplomados por la Universitat de València, en su primer empleo, dentro de los programas *SALARIO JOVEN* y *EMORGA*, subvencionados con fondos de la Unión Europea, colaborando en el Departamento de Presidencia **Dña. Laura Albalat**, **Dña. Angela Montesinos** y **Dña. Cristina Ortiz**; en el Departamento del Archivo Histórico **Dña. Clara Aguza**, **D. Andrés Alberola**, **Dña. Ana Buchón Cuevas**, **D. Ignacio Corresa**, **Dña. Teresa Huélamo**, **Dña. Ginesa Marín**, **D. Federic Oriola**, **D. Mario Ortuño**, **Dña. Eva Palacios**, **Dña. Nieves Pérez**, **Dña. Teresa Huélamo**, **Dña. Concha Ridaura**, **Dña. Lourdes Tamborero**, **Dña. Elisa Torregrosa Higón**, y **D. Carlos Villanueva**; en el Departamento de Administración **D. Héctor García**, **Dña. Miriam Limorti**, **D. David Marzal**, **Dña. Natalia Ruiz** y **Dña. Inmaculada Vicente**; en la Biblioteca **Dña. Sara M<sup>a</sup> Boix**, **D. Miguel Castillo**, **Dña. Susana Marco** y **Dña. María Jesús Martí**; en el Departamento de Restauración **Dña. Teresa Alapont**, **Dña. Amparo Blasco**, **Dña. Antonia García**, **Dña. Paloma Gómez**, **Dña. Sara Jorge** y **Dña. Paloma Gómez**; y en el Departamento Informático, **D. Alejandro Fortea**.

## 15. BIBLIOTECA.

El servicio de Biblioteca de la Real Academia está a cargo de **Dña. Carmen Rodrigo Zarzosa**, Doctora en Historia y Comisaria de diversas exposiciones sobre fondos bibliográficos académicos (y autora, además de varios artículos, monografías y ponencias en Congresos), comisionada por la Conselleria de Cultura, Educación y Deportes. La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos, intercambio y adquisición de publicaciones, tanto periódicas como monográficas.

Entre los donativos destacan los realizados por el Presidente de la Real Academia **D. Joaquín Michavila**, consistentes en valiosas ediciones facsímiles y otros libros clásicos de temática valenciana y de arte, de singular valor, destacando de dicha donación la edición original el *"Mercurio histórico y político"* (Madrid, 1759); por el Vicepresidente **Dr. D. Román de la Calle**, referentes a las publicaciones de la Institución Alfonso El Magnánimo, completando toda la colección, además de otras monografías sobre estética e historia del arte, y habiendo completado los fondos de la revista *"CIMAL"*; y por Ediciones Federico Doménech (Las Provincias), sobre *"La Escultura Valenciana del siglo XX"* (Valencia, 2003). También son de destacar las donaciones llevadas a cabo por el Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Valencia y por el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias *"González Martí"*.

En el apartado de intercambios se mantiene relación con 150 instituciones españolas y 40 del extranjero (entre ellas, la National Gallery de Londres, los Museos Estatales de Berlín y de Munich, la National Library of Congress de Washington, el Metropolitan Museum de Nueva York, el Rijks Museum de Ámsterdam, la Academia Arqueológica de Roma, la Bibliotheque del CNRS de París; y el Musée d'Art et d'Histoire de Gèève), siendo de reseñar el intercambio de duplicados con las bibliotecas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Museo Thyssen-Bornemisza; Museo de Bellas Artes de Asturias; Hemeroteca Municipal de Valencia, Biblioteca Valenciana, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi). El cómputo de monografías ingresadas durante el año 2004 ha sido de 350, y el de publicaciones periódicas 165 títulos.

Por último, en el capítulo de adquisiciones, se ha completado la colección SUMMA ARTIS, y en la sección de referencia se ha procedido a la compra del "Diccionario de la Real Academia de la Lengua".

En el curso que finaliza se ha procedido, de igual modo, a la encuadernación de parte del fondo antiguo que se hallaba pendiente, y a la realización de

carpetas especiales PH neutro destinadas a albergar las colecciones de láminas sueltas de artes decorativas del siglo XIX.

Y con la lectura de este punto da por concluida la memoria del curso 2003-2004, de lo que como Académico Secretario General en funciones, y con el Visto Bueno del Sr. Presidente, certifico en Valencia, a 9 de Noviembre de 2004.



# IN MEMORIAM

## *José Mora y Ortiz de Taranco*

*Arquitecto y Académico de Número*



El arquitecto y Académico de Número  
D. José Mora y Ortiz de Taranco (Foto: Paco Alcántara)

**José Mora y Ortiz de Taranco** (Valencia, 1911-2005), siguiendo los pasos de su padre (autor, entre otras, de las Casas Sagnier I y II, de Valencia, de estilo modernista), se inicia en el arte de la escuadra y el cartabón, concluyendo sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en 1940 y doctorándose años después.

Su dilatada vida profesional giraría en torno de la docencia y de la profesión de arquitecto, ejerciendo la primera desde la Cátedra de Topografía y Construcción en la Escuela de Ingeniería Técnica de Valencia, de 1945 a 1950, obteniendo posteriormente la Cátedra de dicha especialidad; y cargo que desempeñaría hasta la década de los años ochenta.

Trazando una apretada síntesis acerca de su perfil biográfico, cabe destacar en su trayectoria profesional y entre sus primeras intervenciones, la colaboración con su progenitor (Francisco Mora Berenguer) en las obras de reconstrucción del patio

acristalado del Ayuntamiento de Valencia, en el lado recayente a la calle de la Sangre (y lugar que ocupaba la iglesia del mismo nombre), y en los trabajos de remodelación de la fachada principal de la Casa Consistorial, insertando una gran balconada volada sobre el piso principal, ayudando al arquitecto municipal Román Jiménez Iranzo.

Gran admirador de Filippo Brunelleschi, de Antonio Gaudí (mucho le había impresionado la Sagrada Familia durante sus largas estancias en Barcelona) y de Félix Candela, nuestro biografiado fue discípulo de Luis Doménech y Montaner, y de Bassegoda Nonell, girando su producción arquitectónica, desarrollada principalmente entre 1941 y 1960, en torno del eclecticismo, de lo que son buena muestra la serie de proyectos y edificios de viviendas construidos en la zona del Ensanche de Valencia, entre los que se subraya los destinados para los siguientes propietarios: Casa para Vicente Latorre (1941), situada en la confluencia de la Gran Vía de Fernando el Católico y de la calle de Sanchis Sivera; edificio para la familia Hernández Montesinos (1942), ubicado en la calle de Moratín, núm. 21, esquina a la de Barcelonina; edificio de viviendas para Francisco y Ernesto Catalá, popularmente conocido por "Jabones Catalá", de reminiscencias platerescas y de expresión formalista, sito en la confluencia de la Gran Vía Ramón y Cajal, y de la calle de San Vicente, núm. 179, proyectado en 1944 y modificado en 1950, y por el que obtuvo el Premio "Marques de Sotelo" en 1957; casa para Consuelo Hernández (1944), ubicada en la calle de Moratín, con vuelta a la calle de Barcelona y a la plaza de San Jorge; edificio para los hermanos Vicente y José Suay (id.), emplazado en la calle de Cuenca, núm. 53; siendo autor, de igual modo, del edificio rotulado con el núm. 31, de la Gran Vía Fernando el Católico; de la casa para Francisco Mora Berenguer (1946), situada en la Gran Vía de Fernando el Católico, esquina a la calle de Erudito Orellana; del edificio para Vicente Latorre (id.), enclavado en la Gran Vía de Fernando el Católico, con vuelta a la

calle de Ángel Guimerá; de la casa para Josefa Mateu Plá (1947), localizada en la calle del Pintor Benedito, esquina a la calle de Albacete; del edificio para Juan José Burgos-Boch (1949), del edificio rotulado con el núm. 57, de la calle Guillén de Castro (1948), en el que utiliza frontones neobarrocos y remate con mansardas; de la calle Micer Mascó, núm. 45; y de la casa para Matías Suay Chover (1954), de la calle Cuarte Extramuros, núm. 10.

También a su mano se debe la traza, delineación y dirección de las obras de diversas naves industriales y cobertizos, que albergarán bodegas (la Cooperativa Vinícola de Utiel), talleres, almacenes-factorías (Cointra, en Puzol; y la Fábrica de Ernesto Catalá, en Valencia) y garajes (el de Enrique Fliquete, en la confluencia de las calles Alberique y Héroe Romeu, de 1950), y otras obras menores, entre las que cuenta reformas de fachadas, bajos comerciales y elevación de plantas y desvanes en edificios de carácter privado, siendo autor, además, de la remodelación del Convento de la comunidad de Monjas Reparadoras, de la calle del Gobernador Viejo, de Valencia y de la restauración de la Casa Suay (que fue sede de la Aseguradora "La Equitativa" y obra de Francisco Mora), de la Plaza del Ayuntamiento, núm. 23, esquina a la calle Correos.

Ha sido mentor, de igual modo, de diversas casas de recreo y residencias unifamiliares distribuidas a lo largo del litoral mediterráneo, y de los complejos residenciales "Siesta" y "Ágata", situados en las playas de Benicàssim (Castellón), por los que obtuvo una mención especial; y de la Capilla de San Francisco de Asís, de la iglesia parroquial de Jijona (Alicante), poblaciones ambas a las que José Mora se sintió vinculado, al pasar en las mismas largos períodos estivales. También, llevó a cabo diferentes planes de ordenación urbana para distintos municipios valencianos.

En reconocimiento a su brillante trayectoria profesional, la Real Academia de Bellas Artes de San

Carlos de Valencia le nombraría Académico de Número por la Sección de Arquitectura, en la vacante producida por el fallecimiento del arquitecto Luis Albert Ballesteros, tomando posesión del cargo en sesión pública celebrada el día 19 de Junio de 1969, y glosando su discurso de ingreso sobre el tema "*Cómo comprender la arquitectura moderna*" (publicado en la revista "Archivo de Arte Valenciano" de dicho año) y contestándole en nombre de la Corporación el arquitecto Luis Gay Ramos.

En su vida activa como Académico se subraya su colaboración en diversos dictámenes de la Sección de Arquitectura, siendo decano de dicha Sección y destacando su intervención en el año 1975, pronunciando el discurso titulado "*En el centenario del arquitecto Francisco Mora Berenguer*", en homenaje a la destacada figura de su padre, Presidente que fue de dicha Real Institución; mientras que en 1997 leería el discurso de contestación al Académico de Número, arquitecto y amigo personal Román Jiménez Iranzo, y actuando en más de una ocasión como Presidente en funciones de la Real Academia, ejerciendo como tal en sendas sesiones memorables académicas celebradas en las ciudades de Alicante y Castellón durante el curso académico de 1997-1998, en época en que regía los destinos de la Academia su primo, el historiador de arte y Presidente honorario Felipe María Garín y Ortiz de Taranco.

Artífice que gozó de contemplar el París haussmanniano y que gustó hermanar lo funcional y lo estético, **José Mora** siempre pondría como ejemplo el Mercado de Colón de Valencia, un edificio interdisciplinar en el que se integran todas las profesiones y una gran obra de sesgo familiar, que tanto admiró.

**LAURA ALBALAT PAREDES**  
*Universitat de València*

## Fernando Chueca Goitia

*Ilustre Arquitecto, Ensayista y Académico de Honor*



El arquitecto, profesor y Académico de Honor D. Fernando Chueca Goitia en una de sus lecciones magistrales en el seno de la Real Academia en 1981 (Foto: Paco Alcántara)

El pasado día 30 de octubre fallecía, tras una vida plena y fecunda, en el castizo Madrid que tanto vivió (desde su estudio de la plaza de las Salesas y barrio de los Jerónimos) y quiso, el ilustre arquitecto y ensayista **D. Fernando Chueca Goitia** (Madrid, 1911-2004), decano de una amplia saga de historiadores del arte, formada por las egregias figuras de la talla de Elías Tormo y Monzó, Andrés Calzada y Echeverría, Leopoldo Torres Balbás, Manuel Gómez Moreno, Diego Angulo Iníguez, Enrique Lafuente Ferrari o Juan Antonio Gaya Nuño.

Esbozar en apretada síntesis la densa por extensión biografía del gran maestro de la escuadra y el cartabón, de altísima talla humana e intelectual, es arduo difícil para este memorialista, que tuvo la suerte de conocer a Don Fernando compartiendo horas y momentos (no sin antes haber sentido sus *"Invariantes castizos de la arquitectura española"*) en las inolvidables sesiones de Ávila –las memorables *"Lecciones de Arquitectura Española"*– que, desde un ya lejano 1987, hemos venido asistiendo hasta la actualidad en sus cuarenta sesiones alcanzadas, sus incondicionales y devotos, para conocer, en su bien decir y hacer, *"La historia de un pueblo sucediéndose en el*

*tiempo"*, que artísticamente hablando es la historia de un pueblo sucediéndose a los estilos; y clases magistrales y mesas redondas en las que siempre estuvo presente el elenco de profesores –y queridos amigos– que le arropó –“El grupo de Ávila”–, constituido por los Dres. Pedro Navascués Palacio, José Miguel Merino de Cáceres, Juan Antonio Ruiz Hernando, María Isabel López Fernández y José Luis Gutiérrez Robledo.

Don Fernando, personalidad de afable trato, humanidad exquisita y gran conversador, nacía al alba del siglo XX (29 de mayo de 1911) en la Villa y Corte de Madrid, titulándose por la Escuela Superior de Arquitectura en 1936, siendo discípulo de Leopoldo Torres Balbás y Manuel Gómez Moreno (dos puntales en su vida, de los que luego sería ayudante de docencia) y participando activamente en la salvaguarda del patrimonio artístico durante los años de una guerra incivil y siendo luego, durante la autarquía franquista, represaliado durante diez años, lo que favorecería su vocación de historiador y de escritor.

Madrileño por nacimiento y por merecimientos (fue Cronista de la Villa desde 1977), y francófono por su formación, el arquitecto siempre mostró un estricto respeto por la arquitectura histórica, describiendo en infinidad de páginas la historia de los monumentos que conforman el mosaico español y dibujando, con genialidad y a modo de apuntes, los perfiles y alzados de aquellos edificios que el más consideró, algunos de los cuales publicaría en un pequeño cuaderno de campo titulado *"El plateresco, imagen de una España en tensión"* (Ávila, 1998). Recuerdo con honda emoción la viva estampa de D. Fernando, con su perilla de tercio de Breda y con su risueña sonrisa, recorriendo al alba, en las “sesiones abulenses” a las que asistíamos (en el despertar de la primavera y cuando declinaba el otoño descubriendo en los atardeceres la belleza de Castilla), los viejos escenarios de la ciudad: “El Mercado Grande”, “El Mercado Chico”, la Catedral, la Casa Mosén Rubí, el Palacio de los Velada, el Convento de Santa Ana,...; o acompañándonos en las frecuentadas visitas que la Fundación Cultural Santa Teresa y el Instituto de Arquitectura “Juan de Herrera” organizaban a los

conjuntos históricos y monumentales de las dos Castillas (Piedrahita, Arévalo, Arenas de San Pedro, Madrigal de las Altas Torres, Toledo, Zamora, Toro...) admirando monasterios, templos y palacios, y explicándonos con su sonoro y diluido verbo, las excelencias de la arquitectura mudéjar (fue un enamorado de La Lugareja, en Arévalo, "un meteorito babilónico caído en La Moraña", como gustó definir) y del plateresco; artes que consideraba genuinamente españolas.

Como apunta Gutiérrez Robledo, Don Fernando "durante años fue un referente imprescindible en la teoría y la práctica de la restauración monumental española", dando fe de ello la ingente nómina de conventos, palacios, iglesias y monasterios, a los que salvó de la ruina y de la desaparición, interviniendo, entre otros, en la Catedral, Iglesia de la Merced y Ayuntamiento de Tarazona (ciudad a la que le unían vínculos paternos); Castillo, Lonja y Ayuntamiento de Alcañiz; Monasterios de San Millán de la Cogolla, Suso e Yuso; Palacio Goyeneche de Madrid (sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue Miembro Numerario desde 1973); Palacio Galiana y Convento de San Gil de Toledo, para sede de las Cortes de Castilla-La Mancha; Antiguo Hospital de Venerables de Sevilla; Casa de las Conchas de Borja, de Zaragoza; Palacio de Carlos V de Granada; e Iglesia parroquial de Zumaya.

Chueca, profesor universitario (fue Catedrático de Historia de la Arquitectura Española, de la Escuela de Arquitectura de Madrid de 1948 a 1981), académico y miembro de numerosas instituciones europeas y americanas, siempre se consideró fiel a la importancia de la columna, a los materiales de cada región, a la aclimatación de la arquitectura a su entorno y al respeto conceptual por la historia. Escuchar al gran maestro era contagiarse de su sólida formación humanística y deleitarse con sus lecciones magistrales, dictadas con una gran capacidad de análisis que nos ayudaba a comprender y sentir el carácter y el espíritu de la arquitectura y del urbanismo.

Autor de numerosos ensayos y estudios, de su abundante producción historiográfica y literaria son de mencionar sus "Invariantes castizos de la arquitectura española" (Madrid, 1947), que trataban de buscar nuestras esencias dentro del arte de la arquitectura apoyándose en el pensamiento de Miguel de



El cimborrio de Tarazona interiormente acusa de profeta acendado entre trompas y ocultos plateresco con una rica bóveda estrellada.

Cimborrio de la Catedral de Tarazona (Zaragoza). Intervención, dibujo y anotaciones de D. Fernando Chueca.

Unamuno, y "El manifiesto de la Alhambra" (Granada, 1953), construido según el anterior y con el que hay una correlación de pensamiento, y que fue un revulsivo frente a los criterios de la arquitectura oficialista que, como subraya Álvaro Gómez-Ferrer, dominó la mayor parte del panorama español de los años cuarenta; mientras que su "Historia de la Arquitectura Occidental" (Madrid, 1974), publicada en 12 volúmenes, sintetizaba y ponía en valor el rico caudal del patrimonio europeo; "La destrucción del legado urbanístico español" (Madrid, 1977), en cuyo apéndice clasificó las ciudades españolas en función de los diferentes niveles de pérdida de su patrimonio monumental y urbano, y considerando las ciudades mejor planificadas urbanísticamente Vitoria y San Sebastián; y al que su sumaría su impresionante "corpus" sobre la "Historia de la Arquitectura Española" (Vol. I, Madrid, 1965; y Vol. II, Ávila, 2001), que nos honramos en reseñar desde las páginas de "Archivo", y en la que hace un exhaustivo recorrido por los estilos artísticos y culturas del país, incidiendo particularmente en la mezquita aljama de Córdoba (monumento de los más asombrosos del mundo); en las "águilas" del renacimiento español Juan Gúas (la personalidad más original del siglo XV), Diego de Siloé, Rodrigo Gil de Hontañón (con su gran obra de la Universidad de Alcalá de Henares) y Andrés de Vandelvira (con su obra capital la iglesia del Salvador, de Úbeda); en la arquitectura artesana y los palacios reales; en el ilustrado Juan de Villanueva y el Museo del Prado; y para concluir con el modernismo y la obra de Gaudí. Y ¡cómo no!, evocar "La arquitectura, placer del espíritu. Ensayo de

sociología estética" (Ávila, 1993), cuyo título es toda una declaración de lo que para Fernando Chueca era la arquitectura, sobre la que reflexiona en nueve diálogos (uno de los conversadores sería, aunque no mencionado en el texto, el propio Pedro Navascués, su discípulo predilecto) que tienen lugar en su toledano Palacio de Munárriz, con su flamante cigarral y en el que el gran maestro pasaba largas temporadas estivales

De igual modo, y como arquitecto, fue autor de ingentes obras en la capital del Reino (culminación de la Catedral de la Almudena –la gran pasión de su vida– y su relación con el entorno, y restauración de numerosos edificios históricos: la Casa de las Siete Chimeneas, el Palacio Velázquez en el parque del Retiro o la Ermita de San Antonio de la Florida), y el "todo Madrid" representado en su Ayuntamiento le distinguió con el galardón de Hijo Predilecto en 2001, tras un discurso afectuoso que se celebró en el Salón de Plenos del Consistorio, en homenaje a su fecunda trayectoria profesional en el ámbito de la arquitectura, en la defensa del patrimonio y en la lucha por las libertades en su sentido más amplio.

Premio Nacional de Arquitectura y de Historia (2002) y Miembro de numerosas Reales Academias de Bellas Artes españolas, la de Valencia (San Carlos) no sería extraña para el maestro Chueca Goitia, gozando siempre de su alta estima, de la que fue Académico Correspondiente en 1963 y su Miembro de Honor desde 1984, e impartiendo en su seno varias lecciones magistrales y conferencias, entre las que recordamos las pronunciadas: en 1964, sobre "Mariano Benlliure en el Primer Centenario de su nacimiento"; en 1981, acerca de "El Miguelete de Valencia"; y en 1993, sobre "La Catedral de la Almudena", que serían publicadas impresas en las páginas de "Archivo de Arte Valenciano", de los referidos años. Sólida sería, también, su amistad con los miembros numerarios de la misma (la habida particularmente con el pintor Francisco Lozano y con el historiador del arte Felipe M<sup>a</sup> Garín), subrayándose la estrecha relación que mantendría con el académico-arquitecto D. Álvaro Gómez-Ferrer, quien en acto público celebrado en la Academia en junio de 2000, glosaría



ANDRÉS DE VANDELVIRA. Capilla Funeraria de El Salvador, de Úbeda (Jaén). Dibujo y anotaciones de D. Fernando Chueca

la figura de Don Fernando en "Homenaje a un maestro", tras serle concedida la Medalla y el Diploma acreditativos de su condición de Académico de Honor de la Real Institución, agradeciendo el egregio profesor la distinción y pronunciando su discurso sobre "Semblanza a Valencia de unas experiencias vividas" y urbe que definiría como "una ciudad nacida para ser la cuna del arte más ilustre y para ser el solar de los más grandiosos monumentos", como la Catedral de Valencia, de la que fue su arquitecto-restaurador, suprimiendo la vestidura barroca y descubriendo con ello una nueva catedral de un gótico sobrio y mediterráneo; y evocando, además, a los grandes titanes Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, y como colofón dedicaría una sentida alegoría en diluido verso a la ciudad.

Es en síntesis, la breve semblanza sentida y querida a quien fue, también, mi gran maestro y amigo, **Don Fernando Chueca**, "Arquitecto de la Cultura Española", al que tanto debo cual "aprendiz de la historia" y de cuya sabiduría tanto he aprendido en el bello arte de la Arquitectura, del Urbanismo, de la Cultura y de las Relaciones Humanas.

**JAVIER DELICADO MARTÍNEZ**

Académico Correspondiente y  
 Alumno Decano de los Congresos de Arquitectura  
 de Ávila



RECENSIONES  
DE LIBROS



# RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por  
**JAVIER DELICADO**  
*Historiador del Arte*

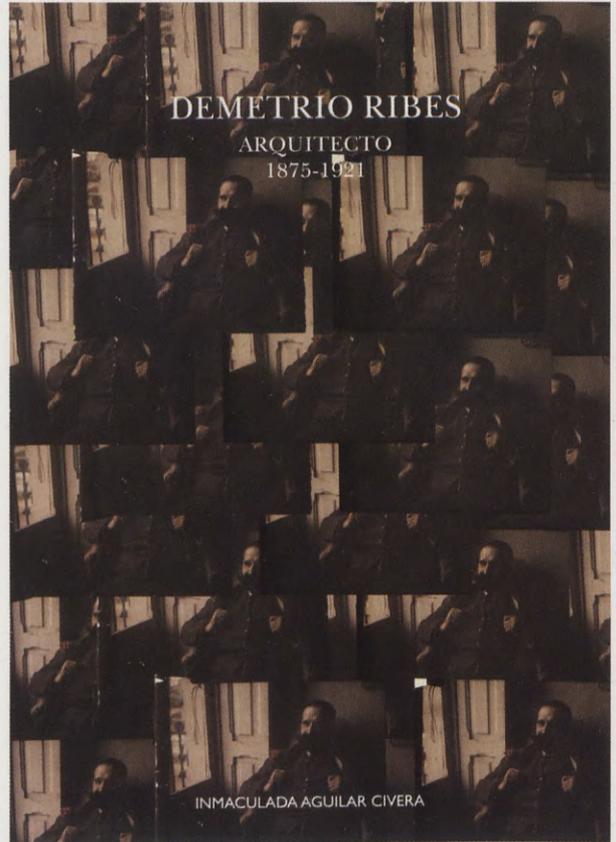
**AGUILAR CIVERA, I.: *Demetrio Ribes Arquitecto: 1875-1921*. Valencia, Conselleria d'Infraestructures i Transports, 2004.**

“Demetrio Ribes Arquitecto: 1875-1921” es la más reciente publicación de la profesora **Dra. Inmaculada Aguilar Civera**, en la que realiza un riguroso estudio de la vida y obra de este arquitecto valenciano.

Fue a finales de la década de los setenta cuando D. Pedro Navascués Palacio, como profesor agregado de Historia de Arte Moderno y Contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, comenzó a dirigir la tesis de licenciatura de la, por entonces, estudiante Inmaculada Aguilar. Investigación ordenada y metódica que tuvo como objetivo rescatar del olvido a uno de los arquitectos valencianos más relevantes del siglo XX.

Tras presentar su tesis, en 1977, la autora hubo de realizar un gran esfuerzo de síntesis para publicar un artículo en la ya desaparecida revista barcelonesa Pro-Arte, dirigida por Francesc Miralles. Trabajo cuya difusión pronto despertó el interés académico, impulsando la publicación de la monografía “Demetri Ribes” por la editorial 3i4 en el año 1980. El Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia hizo coincidir, en Valencia, la presentación del libro con una exposición dedicada también al arquitecto.

Ahora, veinticinco años después de aquel evento, sale a la luz una nueva edición revisada, ampliada y renovada. No obstante perseguir el mismo objetivo que la primera, su contenido es mucho más maduro, pues su autora ha podido desarrollar en él aquellos enfoques, reflexiones y conclusiones aportadas tras un cuarto de siglo de investigación. Un trabajo que no ha cesado desde entonces pues



Inmaculada Aguilar, profesora titular de la Universidad de Valencia desde el año 1987, ha encaminado sus estudios hacia la arquitectura ferroviaria, el arte moderno y contemporáneo, la arqueología industrial, las obras públicas y la historia del transporte. Investigaciones que ha sabido enfocar hacia la docencia, numerosas publicaciones, exposiciones e informes técnicos de valoración patrimonial.

De uno u otro modo, la figura del arquitecto Demetrio Ribes Marco ha permanecido presente en

su línea de investigación, y prueba de ello es esta última publicación. Tras un magnífico prólogo realizado por, el ya mencionado, D. Pedro Navascués, la obra se estructura en siete grandes apartados: "Demetrio Ribes Marco, un perfil biográfico", "Opciones arquitectónicas en la obra de Demetrio Ribes", "Demetrio Ribes, Arquitecto de Norte", "Arquitectura para la Industria y el Comercio", "Arquitectura de carácter público y religioso", "Ciudad, arquitectura y vivienda" y "Apéndice Documental". Todo ello amparado por una cuidada y ampliada bibliografía.

En el primero de ellos, "Demetrio Ribes Marco, un perfil biográfico", se realiza un paseo por la vida del arquitecto, aportando sus datos personales, inquietudes y formación en Barcelona, influencias y enfoques profesionales en Madrid y Valencia. Nos habla, pues, de su frustrado deseo de acceder como docente a la Escuela de Arquitectura, los primeros contactos con la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España, su participación en los foros y su actividad como arquitecto, consultor y contratista. Datos que la autora nos sirve en ligeras pinceladas como introducción y mejor comprensión de sus "Opciones Arquitectónicas".

En este segundo capítulo se exponen los factores que definen la arquitectura de principios del siglo XX. Corrientes como el eclecticismo, modernismo, regionalismo o el racionalismo, que son analizadas desde el debate teórico, partiendo de las definiciones y opiniones expuestas en los foros y publicaciones de arquitectura de la época. Teorías de personalidades como J.M<sup>a</sup> Repullés, A. Salvador, E. Saavedra, V. Lampérez, L. Rucabado, A. González u O. Wagner. Conocimientos de los que Ribes se impregna y asimila, dando su propia versión y adaptándose a las nuevas necesidades y usos de los materiales.

La obra arquitectónica de Demetrio Ribes tiene un perfil predominantemente industrial, construyendo edificios fabriles, ferroviarios, oficinas, garajes o almacenes. Los cuatro capítulos siguientes estructuran tipológica y temáticamente su obra, de forma coherente y metódica. En "Demetrio Ribes, arquitecto de Norte" se desarrolla su actividad como arquitecto facultativo de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España. Desde 1902 hasta 1921, toda su vida profesional, estuvo realizando proyec-

tos ferroviarios como los Edificios Gemelos de Príncipe Pío, en Madrid, la estación del Norte de Valencia, la de Barcelona..., y todas las instalaciones que llevaban implícitas (talleres, rotondas, edificios, muelles...)

En "La arquitectura para la industria y comercio" se incluye el análisis de aquellas construcciones y proyectos que, al margen de la actividad ferroviaria, fueron realizados por Ribes en Valencia para uso industrial. También trabajó, como consultor y asesor, para otros contratistas como es el caso del Mercado de Colón de F. Mora, aunque en 1916 formó su propia empresa constructora con J. Coloma. En esta faceta de contratista participó en la construcción de los Docks comerciales del Puerto de Valencia como "Sociedad Coloma y Ribes, construcciones en hormigón armado, Valencia". La llegada del siglo XX trajo consigo nuevas tipologías arquitectónicas y, adaptándose a las nuevas necesidades y usos de la ciudad, Ribes realizó garajes, almacenes y naves industriales de gran singularidad (Garaje "Gran Vía", almacén de la calle Maderas...). Algunas de sus obras han sido derribadas, como los almacenes para la ferretería de E. Ferrer, otras, en cambio, fueron proyectos que se llevaron a cabo siguiendo las directrices de un segundo arquitecto, como "El Pabellón para la Feria Muestrario".

La "Arquitectura de carácter público y religioso" es otro de los capítulos de esta obra, donde se analizan aquellos edificios como la Casa de Correos y Telégrafos de Castellón, la Plaza de Toros de Xàtiva o el Asilo de la Marquesa de San Joaquín. Arquitectura civil y religiosa donde Ribes proyecta y desarrolla sus más variadas facetas y aptitudes, adaptadas a la necesaria funcionalidad requerida (eclecticismo, aplicación de la decoración en nuevos espacios, correcta distribución espacial, uso del hormigón armado...).

La vivienda de uso privado fue otro de los campos donde Ribes pudo desarrollar su programa arquitectónico. En "Ciudad, arquitectura y vivienda" se analizan las obras que el arquitecto realizó en el Ensanche de Valencia, en la reforma del antiguo barrio de Pescadores, casas baratas y de renta, e incluso su propia vivienda unifamiliar.

La autora analiza la vida, obras y tipologías arquitectónicas de Demetrio Ribes, estudiando no sólo

las características y recursos utilizados por el arquitecto en cada uno de sus proyectos, sino también incidiendo en su contexto histórico, la adecuación a las necesidades surgidas y las teorías y corrientes artísticas de la época que influyeron, directa o indirectamente, en el autor. Un análisis exhaustivo que se complementa con el "Apéndice documental", reproduciendo los textos teóricos de arquitectos como Leonardo Rucabado, Aníbal González y el propio Demetrio Ribes, donde exponen sus opiniones y diferencias en torno a las nociones de "Arquitectura Nacional" y "Tradición".

Un libro que complementa el merecido homenaje al arquitecto con la reproducción gráfica de la valiosa e inédita colección de fotografías estereoscópicas de la familia Guillot Ribes, además de los proyectos del Archivo Histórico Municipal de Valencia y el reportaje gráfico, realizado exprofeso para esta ocasión, del estado actual de cada uno de los edificios mencionados.

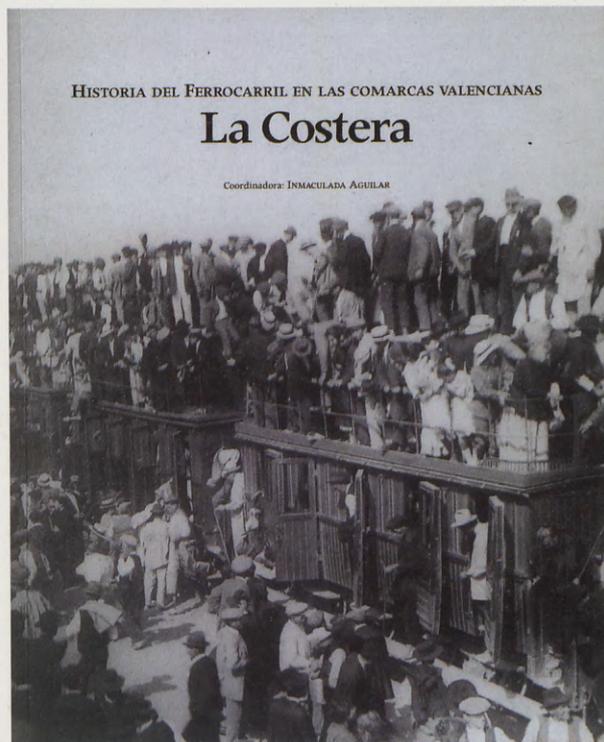
Con esta publicación la Conselleria d'Infraestructures i Transports realiza una nueva contribución a la preservación y conservación de la historia y patrimonio arquitectónico. Obra que se enmarca dentro de las actividades anuales de la Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV, creada mediante un convenio entre la citada Conselleria, a través de Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana, y la Universitat de València. Cátedra cuyo principal objetivo en la materialización del Museo del Transporte de la Comunidad Valenciana, siendo su responsable Inmaculada Aguilar Civera, autora de este singular libro.

(VIRGINIA GARCÍA ORTELLS)

---

**AGUILAR CIVERA, I. (Coord.):** *Historia del ferrocarril en las comarcas valencianas: La Costera*. Valencia, Conselleria d'Infraestructures i Transports, Generalitat Valenciana, 2004, 200 pp., ISBN: 84-482-3903-2.

La Cátedra Demetrio Ribes presentó el pasado 20 de diciembre de 2004 el libro "*Historia del ferrocarril en las comarcas valencianas: La Costera*" coordinado por la responsable de la Cátedra D<sup>a</sup> **Inmaculada Aguilar Civera**, una publicación que viene a conmemorar el 150 aniversario de la llegada de ferrocarril a la ciudad



de Xàtiva y que supuso la finalización de la primera sección del ferrocarril valenciano, la línea del Grao de Valencia a San Felipe de Játiva.

Publicación que forma parte de la colección editada por la Conselleria d'Infraestructures i Transports que, consciente de la importancia que ha tenido y que tienen los medios de transporte en el desarrollo y progreso de nuestra sociedad, difunde ese análisis histórico mediante la publicación de libros, exposiciones u otras actividades culturales. En esa línea ya se presentaron durante el año 2003 la "*Historia del ferrocarril en las comarcas valencianas: La Ribera*"; el proyecto museográfico del futuro Museo del Transporte y del Territorio que se encuentra en vías de realización, así como el libro "*El territorio como proyecto*".

El ferrocarril en la comarca de la Costera es el motivo de reflexión de los investigadores I. Aguilar, S. Garrido, I. Martínez, R. Martínez, V. Ribes, J. Vidal, T. Hernández, C. Sanchis y J. Piqueras, F. Signes y V. García; todos ellos han trabajado minuciosamente los distintos aspectos de su historia, una mirada

interdisciplinar donde industria, economía, arquitectura, ingeniería, cultura y sociedad nos proporcionan una visión general de la importancia e incidencia del ferrocarril en nuestro territorio.

El trabajo de Isaïes Blesa nos proporciona la visión política de Xàtiva a mediados del siglo XIX profundizando de esta forma en los distintos gobiernos, juntas municipales que dirigían las ciudades, en las intrigas entre moderados y progresistas en una ciudad predominantemente agrícola y una burguesía llena de contradicciones. Xàtiva y su comarca se integran en esta nueva sociedad, y como nos dice el autor *"Para Xàtiva, la llegada del ferrocarril fue un episodio extraordinario en una centuria de signo decadente y con importantes repercusiones"*.

Los primeros pasos del ferrocarril valenciano y en concreto de la sección Xàtiva-Almansa (1854-1859), su origen desde la llamada "Línea del Mediterráneo", es el objetivo de la investigación realizada por Sebastià Garrido que saca a la luz los proyectos, redactados por el ingeniero Domingo Cardenal entre 1852 y 1855, que se propusieron para la línea Xàtiva a Almansa, por el valle de Montesa o por la Vall d'Albaida, detallando los procesos legislativos, constructivos y financieros de estos primeros pasos del ferrocarril por la Costera.

La investigación sobre el territorio y sus comunicaciones es la base del estudio realizado por Carmen Sanchis y Juan Piqueras sobre la comarca de la Costera. Estructurado en tres partes, el punto de partida es la incidencia del ferrocarril en distintos aspectos, los territoriales, los urbanísticos y los productivos. La llegada del ferrocarril incide en el desarrollo de antiguas y nuevas carreteras, en la reorganización del espacio territorial, como bien comentan *"El valle de Xàtiva y Montesa, con su orientación noreste-suroeste, constituye la principal ruta natural de comunicaciones entre la llanura litoral valenciana y el interior peninsular"*.

Economía, industria y mercado es el tema desarrollado por Vicent Ribes, que inicia su estudio en el desarrollo de la industria de la seda y la tradición de la fabricación de tejidos de lino, cáñamo y algodón. Sin olvidar el crecimiento de una agricultura especializada y el crecimiento urbano que experimenta en la segunda mitad del siglo XIX, que impulsó la actividad de determinadas industrias, desde

talleres y fábricas de fundición a industrias dedicadas a materiales de construcción.

El material móvil empleado en la línea Valencia-Almansa y en la línea Xàtiva-Alcoy es el motivo del trabajo de Francisco Signes, que realiza un exhaustivo catálogo de vehículos del siglo XX, sus características técnicas, su procedencia, fabricación, su potencia, los servicios que realizaban, etc., desde la Mikado hasta los trenes Alaris, Euromed, Arco y Altaria. Un proceso tecnológico que refleja la evolución del ferrocarril a lo largo del siglo XX.

La arquitectura y la ingeniería son las disciplinas a través de las que Inmaculada Aguilar realiza sus investigaciones sobre la historia de las estaciones y las infraestructuras de la línea Xàtiva-Almansa. Todo un proceso arquitectónico que nos lleva a observar la evolución de los edificios de viajeros hasta el siglo XXI. A su vez, la Costera ha sido privilegiada en la variedad de los sistemas constructivos utilizados en sus puentes de tal forma que su recorrido histórico nos aproxima a la historia de los puentes y su evolución tecnológica a lo largo de un siglo.

Xàtiva como centro de la comarca, confluencia de ferrocarriles, es el punto de partida del estudio urbanístico de Isabel Martínez. En 1854 llega el ferrocarril a una ciudad amurallada donde la estación es ubicada extramuros. A partir de este momento se modifica la red viaria de la comarca, se transforma el entorno urbano de la estación consolidando y estructurando la ciudad en torno a ella.

Literatura, pintura e intercambios culturales es el trabajo realizado por Robert Martínez. Los protagonistas que vivieron plenamente esa cultura decimonónica y que en algunos casos su obra ha permanecido inédita hasta ahora, José Pascual Ferrandiz autor de *"Anales y memorias de Játiva de 1833 a 1861"*; Blai Bellver, defensor de lo Rat Penat; Juan Gil-Albert, Antonino Chocomeli, F. Barber, J. Guiteras, T. Lorente, V. Boix, E. Tormo, C. Sarthou etc., son poetas o escritores en cuyas obras el ferrocarril es progreso y vehículo de intercambio cultural.

El 15 de abril de 1904, se inauguraba el ferrocarril de Xàtiva-Alcoy, antiguo objetivo de José Campo que finalmente fue terminado por la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España.

Telesforo M. Hernández y Javier Vidal aportan una visión sobre esta empresa presentando los primeros proyectos y obras del ferrocarril a Alcoy; los intereses de Campo en la línea, la situación de la Sociedad de los Ferrocarriles de Almansa-Valencia-Tarragona, la renuncia de Campo a la construcción, el impulso definitivo de la Compañía del Norte y los primeros años de explotación de este ferrocarril.

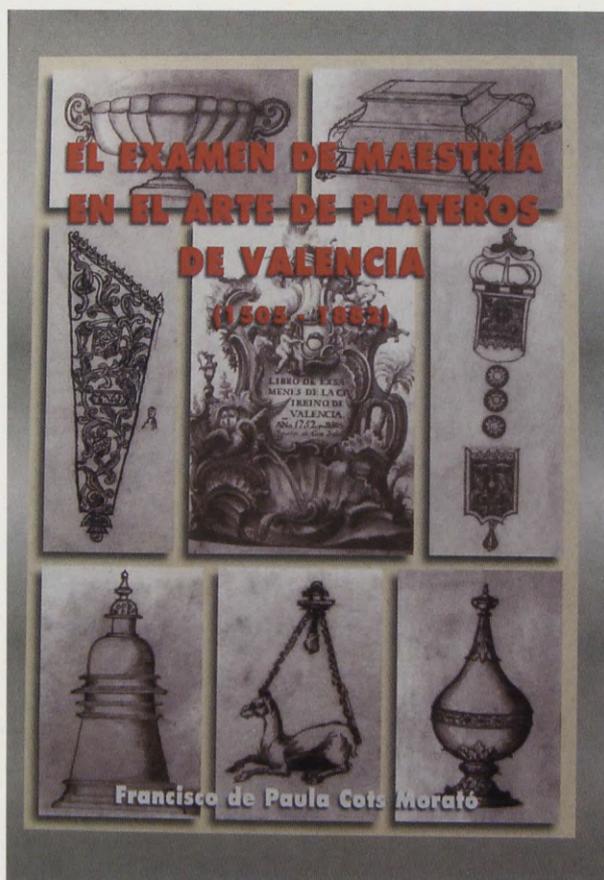
Con la investigación realizada por Virginia García recorreremos las "obras de arte", tal como se denominaba en los proyectos de los ingenieros, de la línea: las estaciones con su edificio de viajeros, muelles, depósitos, talleres, andenes, apartaderos etc., sus sistemas constructivos, su carácter arquitectónico. Así mismo hace un recorrido por los puentes históricos de la línea, resaltando los puentes sobre los barrancos de Torralba, de Rafalgoni y ante todo el magnífico puente metálico sobre el río Albaida proyectado por el ingeniero Adolfo de la Torre.

La llegada del ferrocarril ha marcado siempre un antes y un después. Conquistó territorios y mercados, movió inversiones, modificó e incentivó la industria, la agricultura, creó una nueva estructuración de las ciudades, popularizó el viaje y el intercambio cultural, introdujo un nuevo paisaje ya industrializado en nuestro territorio, etc. Esta aproximación ha sido el objeto de estudio e investigación de los autores del libro que desde sus respectivas especialidades han aportado distintas miradas sobre el ferrocarril, enriqueciendo la historia de la comarca de la Costera. La variedad de los temas tratados son reflejo de la riqueza y complejidad que tiene esta materia.

(MARIA JULIA CERRILLO MARTÍNEZ)

**COTS MORATÓ, Francisco de Paula:** *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505 - 1882)*, Valencia, Ajuntament de València, Colección *Estudis n° 21*, 2004. 516 páginas con numerosas ilustraciones en blanco y negro y un cd-rom.

El presente libro es parte de los cuatro volúmenes de los que constaba la tesis doctoral del autor titulada *El examen de maestría en el arte de los plateros: los libros de dibujos y sus artífices (1505 - 1882)*, leída en la *Universitat de València* el 19 de diciembre de 2002.



En los últimos años han aparecido numerosas investigaciones sobre la platería hispánica, si bien el tema propuesto en esta obra ha estado muy poco estudiado por los especialistas, siendo en su conjunto, un tema que no ha merecido un tratamiento directo en Valencia. Por todo ello, y sufragando las lagunas referidas a esta temática, el autor se ciñe al examen de maestría, al catálogo de los dibujos magistrales conservados y a facilitar una cronología sobre aquellos artistas que los llevaron a cabo.

Para poder analizar lo expuesto anteriormente, el autor divide la obra en tres partes. En la primera parte se estudia el examen de maestría en el Arte de los Plateros de Valencia entre 1471 y 1882. La segunda parte es un catálogo de dibujos de exámenes de los plateros, conservados en el Archivo Histórico Municipal de Valencia. Y, por último, la tercera parte de esta monografía está dedicada a los artífices, los propios plateros.

Así, en el primer capítulo, se empieza a analizar la introducción del examen de maestría y su desarrollo hasta 1672 que, en palabras del propio autor, "es la columna vertebral sobre la que giran la mayoría de los aspectos importantes de estas corporaciones hasta su disolución a mediados del siglo XIX". En este capítulo se hace un recorrido histórico del examen de maestría. Se empieza exponiendo los antecedentes y las ordenanzas de 1471 y 1486, siguiendo con las distintas ordenanzas y capítulos decretados hasta 1672. El siguiente epígrafe, dentro de este capítulo I, es el destinado a estudiar las modificaciones del examen después de la creación del colegio: 1673 - 1688. A continuación el autor emprende el análisis de los cambios de la época borbónica a la supresión de las pruebas magistrales: 1727 - 1882. Dentro de este apartado se presentan las distintas ordenanzas, reales cédulas o reales órdenes hasta concluir con el fin de los exámenes de maestría que, aunque sin prueba alguna, se siguieron celebrando en Valencia hasta 1882.

El segundo capítulo trata de los libros de dibujos, recopilaciones de dibujos realizados en los exámenes de maestría. Aquí se presentan los libros conservados en el Archivo Histórico Municipal de Valencia. Estos son tres y se titulan *Libre dels Examis e Dibuixos fets per los que se han aprovat mestres de este Colechi de Platers. Comenzà el any 1508 y finí en l'any 1752*, *Libre dels dibuixos dels platers del Reine. 1688 - 1830* y *Libro de Exámenes de la Ciudad i Reyno de Valencia. Año 1752*. El total de los dibujos que integran la serie de pruebas magistrales de los plateros de Valencia es de mil cuarenta y seis dibujos. Todos ellos son clasificados según tipologías, analizados por su decoración y motivos ornamentales, así como estudiados los materiales y técnicas utilizados en su realización. Seguidamente, encontramos esquemas de clasificación y también una muestra de los dibujos localizados por el autor.

En el tercero de los capítulos está destinado a los plateros de los siglos XVI al XIX. Para su estudio parte su autor de las muchas *Escribanías* así como de otros libros que contemplan las noticias de las juntas y cuentas anuales del Arte y Oficio de Plateros de Valencia, después Colegio de la Ciudad y Reino. A partir de esto y de la reglamentación conservada desde 1394, el autor realiza este capítulo tercero. En él se introduce en la profesión del platero desde sus inicios, como aprendiz, hasta el grado máximo, el de

maestro. Hay que tener en cuenta, tal y como recalca Cots, que "de estos últimos son la mayoría de los datos, ya que aprendices y oficiales sólo eran anotados, la mayoría de las veces, en los libros del Arte, Oficio y Colegio con relación a sus patronos y no por sí mismos". De este modo, los aprendices, oficiales y maestros serán examinados con profundidad y apoyándose en una base documental realmente importante. El estudio de los distintos escalafones del entramado corporativo está agrupado cronológicamente.

En el cuarto capítulo hay una catalogación de la selección de dibujos. Éstos son presentados y clasificados por tipologías ordenadas por siglos. Así están organizados según las tipologías de oro (Siglos XVI - XIX), plata (Siglos XVI - XIX), hilos (Siglo XVI), menudería (siglo XVI), tiradores de oro y plata (Siglos XVII y XVIII) y, en una adenda, se incluyen los excelentes dibujos que Agustí Cros y Antonio Suárez diseñaron como portadas del *Libro de Dibujos. 1752 - 1882*.

El capítulo V está dedicado a los maestros plateros que dibujaron en los libros de exámenes que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Valencia. Se recoge las diferentes grafías con las que aparecen citados en los documentos y también el periodo que tiene documentado cada platero.

El presente libro se complementa con la publicación de un cd-rom que recoge todo el texto de la tesis doctoral así como el *corpus* completo de imágenes encontradas por el autor.

No cabe duda de que la aportación del profesor Cots en su tesis doctoral fue relevante y, por ende, este libro también lo es. Con un exhaustivo trabajo de investigación en archivos, el autor consigue esclarecer muchos aspectos que en el ámbito valenciano estaban prácticamente vírgenes. En este libro analiza el examen de maestría en el arte de los plateros en un periodo realmente amplio, constituyendo, por tanto, una obra clave y de referencia obligada en el estudio de esta temática.

(PABLO CISNEROS ÁLVAREZ

**DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier; MOROTE BARBERÁ, José Guillermo; SEGUÍ MARCO, Juan José; et alii: Cuadernos de viaje. La Vía Augusta a su paso por la Comunidad Valenciana. Valencia, Generalitat Valenciana, 2004, 500 páginas con numerosas ilustraciones y gráficos a color.**

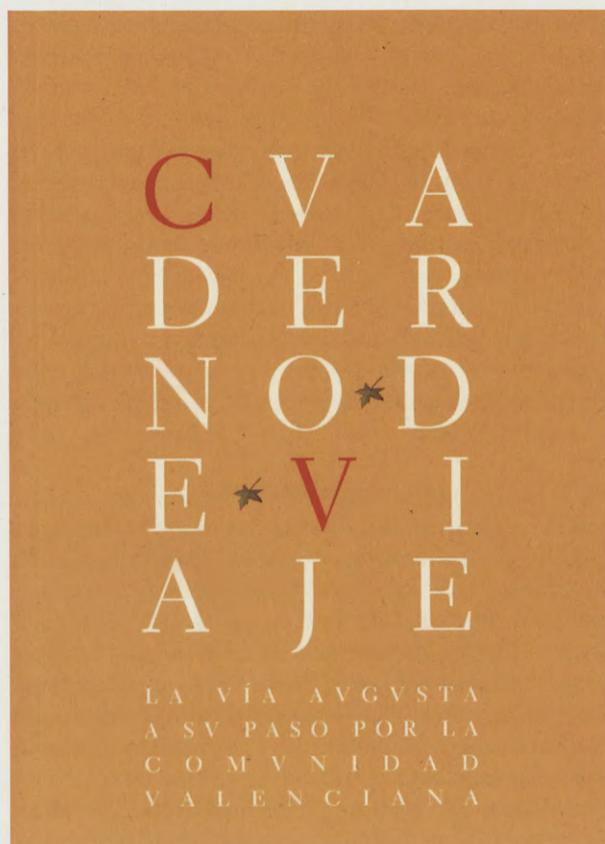
Este cuaderno de viaje, dedicado al trazado romano de la Vía Augusta a su paso por la Comunidad Valenciana, invita al lector a recorrer la ruta que en su largo devenir fue transitada por diversas culturas, entre las que cabe citar la huella dejada por los propios romanos, visigodos, árabes y cristianos, y cuyo recorrido corresponde hoy en día a la carretera nacional 340 que de norte a sur atraviesa el antiguo Reino de Valencia.

El libro que reseñamos es el resultado de un largo trabajo de investigación, del que han sido partícipes especialistas y expertos en arqueología, historia antigua, historia del arte y turismo, siendo coordinado en sus diferentes aspectos por **José Guillermo Morote Barberá**, inspector-arqueólogo de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano; y obra que ha sido posible gracias al patrocinio de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, de la Consellería de Cultura, Educación y Deportes, de la Generalitat Valenciana y del Proyecto Europeo Interreg III B Medoc "Las Vías Romanas del Mediterráneo".

El objetivo de este proyecto -como se menciona en las páginas institucionales que preceden al libro- es dar a conocer los ejes de circulación y el continuo tránsito de culturas e ideas, a lo largo y ancho del corredor mediterráneo.

Con este "cuaderno" en la mano el viajero profundiza en lo que supuso la Vía Augusta como eje de comunicación, vertebrando la capital del imperio -Roma- con las costas del Océano Atlántico -Cádiz-, destacando de su recorrido aquellos asentamientos de tierras valencianas (mansiones, colonias y villas) que fueron fundadas en torno al siglo I a. C.

Esta vía y su red de calzadas facilitaban a los romanos el desarrollo de su economía y de su industria, a la vez que servían como paso del transporte, de la intendencia y del equipamiento militar. Preocupación en la época fue la utilización de grandes



pilares de piedra, denominados "miliarios", que se dispusieron entre las millas de su trazado, y que servían, además de su señalización, para orientar al viajero como "culto" al emperador.

Tras situar al viajero en la época, el cuaderno analiza cada una de las nueve "mansio" que ocuparon el trazado de la Vía Augusta, entre las que cabe citar de norte a sur, Intibili (Traiguera), Ildum (Vilanova d'Alcolea), Ad Noulas (La Vilavella), Saguntum (Sagunto), Valentia (Valencia), Sucrone (Albalat de la Ribera), Saetabis (Xàtiva), Ad Statuas (Moixent) y Ad Turres (La Font de la Figuera), integradas todas en las actuales provincias de Castellón y Valencia, y discurriendo un ramal por la provincia de Alicante que incluye las actuales ciudades y villas de Villena, Elda, Monóvar, Aspe y Elx.

Este "cuaderno de viaje" se halla estructurado por provincias, apareciendo cada una de ellas en la publicación definida por un color determinado: verde para Castellón, azul para Valencia, y rojo para

Alicante. Con ello se pretende facilitar, cara al lector, una más rápida localización de las "mansio" de que ha lugar.

Un mapa de situación precede a cada una de las ciudades que son objeto de estudio, profundizando en el texto tanto en su carácter histórico y arqueológico como monumental (templos, casas consistoriales, puentes, castillos, palacios, casas solariegas, mercados, fuentes, casinos, etc.) acompañándose de una completa información turística, que ofrece lugares de alojamiento (albergues, casas rurales, campings), restaurantes, rutas turísticas, fiestas y parajes naturales a visitar.

Especial significación en la presente obra, adquieren las descripciones en torno a ciudades como San Mateo, Catí, Morella, Vinaróz, Cabanes, Onda, Burriana, Vila-Real, Castellón (capital), Segorbe (con especial mención de la Cartuja de Valldechrist), Sagunto (con un profundo análisis de su castillo y teatro de época romana), Liria, Valencia, Alzira (que incluye en su capítulo los estudios de los monasterios de la Murta, Aguas Vivas y la Vall digna), Xàtiva, Moixent (con una amplia descripción histórico-arqueológica de la villa y el estudio de sus famosas "ventas" de San Cristóbal y de la Balsa), La Font de la Figuera, Ontinyent, Bocairent (con su singular plaza de toros excavada en la roca natural), Villena, Monóvar, Elx, Sueca, Gandía (con el cercano monasterio jerónimo de Cotalba), Oliva (patria del polígrafo Gregorio Mayans) y Denia (una de las ciudades de la Marina Alta más peculiares en tiempos de los romanos).

El presente volumen constituye un trabajo interdisciplinar en el que han colaborado principalmente los profesores **Juan José Seguí Marco** y **Francisco Javier Delicado Martínez**, adscritos respectivamente a los Departamentos de Historia Antigua y de Historia del Arte, de la Universitat de València, siendo de destacar la valiosísima aportación en la búsqueda de documentación, redacción y revisión de textos, y trabajo de campo fotográfico, de María Jesús Blasco Sales, Rosa Gutiérrez Crespo, Cristina Ortiz Ruiz y Gersón Beltrán López, Licenciados en Historia del Arte y Geografía e Historia.

De especial interés es el material gráfico que ilustra la presente obra, en gran parte elaborado por el profesional de la fotografía Paco Alcántara, y libro

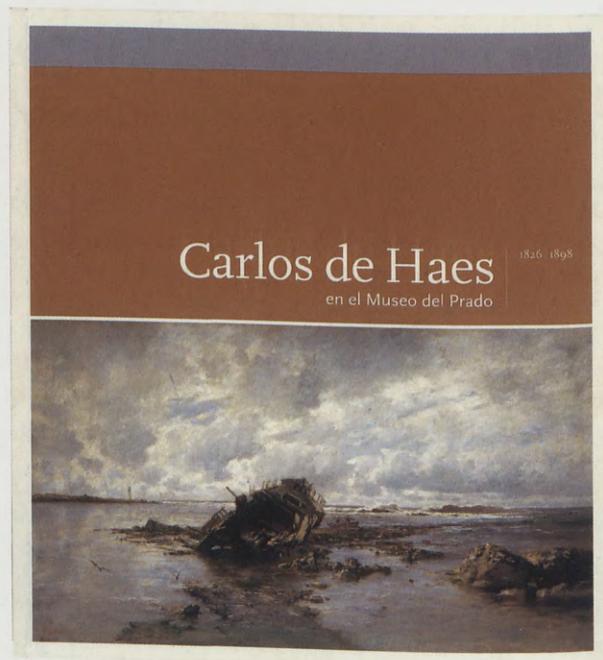
que ha sido maquetado, en una cuidadosa edición, con gran acierto por el diseñador gráfico Rubén Arnandis Agramunt.

Un apéndice bibliográfico, abundante en lo arqueológico, cierra la presente obra, que ha de ser de obligada consulta para el viajero, mostrándole la riqueza cultural y arqueológica del legado romano en nuestra comunidad.

(LAURA ALBALAT)

**GUTIERREZ MÁRQUEZ, Ana:** *Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1898)*. Museo de Bellas Artes de Valencia de Junio a Agosto de 2004. Madrid Ministerio de Cultura, 2004, 422 páginas con numerosas ilustraciones a color.

Coincidiendo con la exposición coordinada por el Departamento de Pintura y Escultura del Siglo XIX, perteneciente al Museo Nacional del Prado y que lleva por título "Carlos de Haes en el Museo del Prado. 1826-1898", vio la luz un interesante catálogo redactado por **Ana Gutiérrez Márquez** donde se expone, de forma razonada, el recorrido biográfico del



pintor entrelazado con su evolución artística. Gracias a la coordinación de Dña. Susana Vilaplana Sanchis, Técnico de la Secretaria Autonómica de Cultura de la Generalitat Valenciana, dicha muestra ha sido posible en su itinerancia en el ámbito de la Comunidad Valenciana, hallándose presente en el Museo de Bellas Artes de Valencia desde el 22 de Junio al 29 de Agosto de 2004.

La presente edición se estructura en base a las distintas ciudades que Carlos de Haes visitó y plasmó en sus cuadros, dibujos o estampas, poniendo de manifiesto un cuidadoso inventario artístico al cual se acompaña varios índices (topográfico, números de catálogos y de depósitos), que se coronan por una bibliografía que la autora ha tenido el placer de presentar.

Como bien apunta el preámbulo Institucional del libro que se reseña, *“Carlos de Haes es considerado de forma unánime uno de los mejores paisajistas de la pintura española de todo el siglo XIX y uno de los más sutiles agentes que ayudaron a proyectar hacia el futuro el objetivo primordial que se entendía que debía cumplir este género”*.

Hasta que Haes se establece en España el paisajismo todavía mantenía ese poso tardorrománico propio de algunos artistas de la talla de Vicente Camarón o Fernando Ferrant. El pintor, abandonará ese aire costumbrista de gran carga bucólica potenciada por los halos de luz, para aportar a la pintura veracidad donde la estética de la naturaleza es la verdadera protagonista. Paulatinamente, este profesional del paisaje crea una corriente favorable a su pintura, donde la maestría de su técnica y la novedad en el tratamiento hace que no tenga rival en la materia.

El Catálogo dedica el capítulo primero a los años de juventud del futuro maestro, así como a su formación académica no reglada siguiendo directrices del pintor miniaturista y retratista de la Corte, Luís de la Cruz y Ríos (1776-1853), del que tomará su técnica minuciosa.

En 1850 Haes regresará a Bélgica donde permanecerá cinco años estudiando a sus predecesores y aprendiendo paisajismo de la mano de Joseph Quinas, entre otros. Es aquí donde comienza a participar del cosmopolitismo de los certámenes

trianuales con gran presencia francesa, de la que asmirá sus postulados. A finales de 1855 regresará a España donde exhibirá sus obras junto a Madrazo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, despertando gran interés entre público y crítica. Haes obtiene la Cátedra de Paisajismo en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 19 de Agosto de 1857 ocupando la plaza del fallecido Fernando Ferrant.

Continuas medallas y reconocimientos nacionales e internacionales estarán presentes en su devenir artístico hasta 1898, fecha en la que fallece a los 72 años de edad víctima de una pulmonía.

Las facetas de Haes van más allá del mero paisajismo; es por esto que la muestra, y al mismo tiempo el catálogo, nos exponen numerosas y variadas manifestaciones de este autor.

En 1867 se publica en nuestro país la revista denominada *“Arte en España”* y es aquí donde aparece un artículo titulado *“Dibujo al Carbón Aplicado al Paisaje”*, firmado bajo la letra “H” y atribuido a Carlos de Haes donde se explica la técnica que debe utilizarse en los dibujos. El especialista J. de la Puente ha seccionado la visión atmosférica del paisaje de Haes, realizado principalmente a grafito o lápiz blando sobre papel blanco granulado, y en esta labor concluye afirmando que en numerosas ocasiones existe un primer término donde el personaje principal es el “vacío”, la nada, que cobra evidencia en el segundo término abarrotado de formas que conforme pasamos a los planos siguientes se degradan hasta llegar a la imprecisión propia de la lontananza.

La publicación en 1862 de la revista anteriormente citada, le facilitó la ardua tarea de darse a conocer también como grabador. La dedicación en este campo fue implacable hasta que los ácidos empleados le afectaron a la vista. A pesar de ello, su preciado legado es de más de 70 obras repartidas entre diferentes Museos españoles, entre los que destacan el Museo Nacional del Prado y el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Sigue al capítulo anterior del mencionado catálogo, el estudio de todos los paisajes realizados por Haes y ordenados topográficamente por la autora **Ana Gutiérrez Márquez**.

En el verano de 1856 Carlos de Haes es invitado por su amigo Federico Muntanas a pasar una temporada en Aragón y, como afirma Beruete, estos parajes influyeron en la decisión de establecer su residencia fija en España. Posteriormente a esta fecha, se tiene constancia de su paso con sus discípulos y alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El resultado de estas actividades se traducirán en el ámbito de la pintura, en la elaboración de diversos estudios de corte realista, secuenciados a través de diversos planos donde tiene un papel primordial en la técnica los juegos lumínicos.

Su estancia en Cantabria y Asturias en el año 1874 acompañado de sus discípulos Beruete y José Entrala, es considerada por la autora del catálogo, como prolífica, siendo innumerables los bocetos que los tres realizaron de esta área geográfica. Es en este viaje, cuando Carlos de Haes realiza el esbozo de su famosa obra titulada "El Canal de Mancorbo en los Picos de Europa", que fue presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876 tras 14 años de ausencia en estos certámenes.

Es de destacar el intento por parte de Carlos de Haes en establecer un itinerario pictórico del recorrido que realiza nuestro ingenioso hidalgo caballero, Don Quijote de Mancha, por Castilla. Esta intensa batalla emprendida por el paisajista, culmina con una derrota del mismo, ya que llega a la conclusión de la imposibilidad de seguir las diversas etapas que Cervantes expone para su personaje.

Los parajes del Mediterráneo no quedan en el olvido de este paisajista, pues en el verano de 1861 viaja a Elche, resaltando los estudios de su palmeral que en numerosas ocasiones sirvieron de inspiración para sus grabados en estampas al aguafuerte o en los dibujos a grafito. En 1877 viaja a Baleares posiblemente en compañía de Aureliano de Beruete y es aquí donde nos plasma en dibujos y óleos su visión de pinares, norias y pueblecitos marineros, de gran sabor y tradición en esta zona. Cierra este capítulo de geografía nacional el estudio de la producción de Carlos de Haes a su paso por Andalucía, resaltando la obra que lleva por título "Un País. Recuerdos de Andalucía, Costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos".

Ya en el ámbito de otros países, numerosos son los enclaves que Haes plasmó a lo largo de su

trayectoria artística. Se tiene constancia que entre 1877 a 1884 visitó por el Golfo de Gascuña, el Delfinado, Pirineos, Bretaña y Normandía, y como bien apunta Ana Gutiérrez Márquez, se hace difícil la datación exacta, aunque algunos de sus estudios han servido de base para obras de mayor envergadura que en ocasiones si se encuentran fechadas.

A falta de referencias precisas y de peculiaridades específicas, el capítulo cuarto profundiza en el estudio de paisajes no identificados, que representan el mundo rural y la campiña captadas con gran precisión de trazo rápido, siendo evidente la influencia del grabado de la época.

Sigue al anterior, el capítulo dedicado a algunas colecciones de estampas en su mayoría procedentes del Antiguo Museo de Arte Moderno donadas por Jaime Morera en 1899 y a la edición realizada por la Calcografía Nacional durante el periodo que esta Institución se encontraba vinculada a la Escuela Nacional de Artes Gráficas (1911-1932). En la actualidad y como bien se reseña en el título de la Exposición, todas ellas pertenecen al Museo Nacional del Prado.

Cerrando el catálogo razonado de este incansable viajero y maestro del paisaje, se nos proporcionan los índices topográficos y número de depósitos, además de la bibliografía utilizada por la investigadora autora de esta publicación que reseñamos.

Significa pues la presente publicación una revisión profunda y sistemática de las obras de Carlos de Haes, un pintor de origen belga y figura capital del paisajismo español en las últimas décadas del siglo XIX, patente en la serie de lienzos que conserva el Museo Nacional del Prado.

(CRISTINA ORTIZ)

---

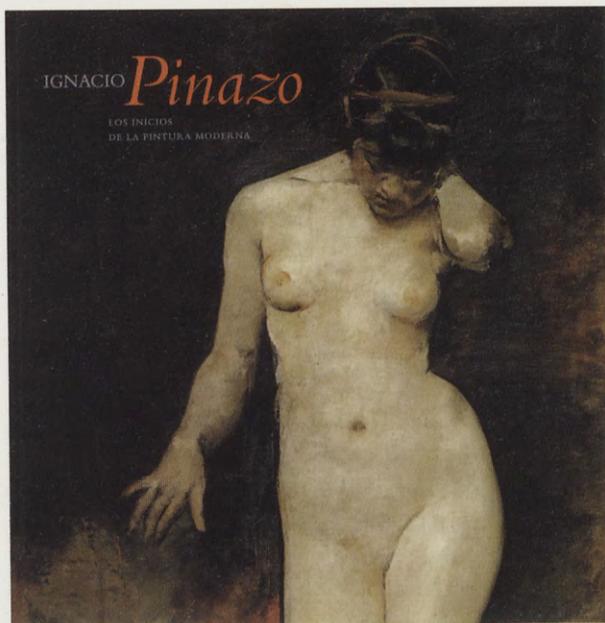
**PÉREZ ROJAS, Francisco Javier:** *Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna. (Catálogo de la Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural Mapfre Vida de Madrid, Febrero-Abril 2005). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. 316 páginas con más de 150 ilustraciones en color.*

El catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo (1849-1916)*. *Los inicios de la pintura moderna* redescubre la obra de un excelente pintor que ya en su tiempo fue definido como un revolucionario, mostrando la exacta expresión de su genio, su jugosa multiplicidad y la propia esencia de su radical concepción de la pintura. Desde el año 1981, en el que se celebró una monográfica organizada por el Ministerio de Cultura en la capital del Estado, no se había realizado una muestra del artista valenciano que revisara a fondo, y de un modo integrador, todos los aspectos de su genial producción artística.

A pesar de ser un prestigioso artista conocido y altamente apreciado en el ámbito nacional, los diferentes estudios sobre la obra pinaziana presentaban una marcada disociación; creando un marco en el que el genial pintor valenciano quedaba impregnado por una aparente dualidad en su actividad artística. Por una parte se le ubicaba en la pintura realista de finales del siglo XIX, academicista y complaciente con los gustos más convencionales de la clase dirigente y burguesa del momento. Pero al mismo tiempo, se le presentaba como un artista moderno, intérprete de una pintura suelta, abocetada y manchista que desvelaba –sobre todo, en sus obras de pequeño formato– a un pintor prevanguardista que podía ser ubicado en las corrientes internacionales más avanzadas de su época.

Para el profesor **Javier Pérez Rojas**, Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València y comisario de la exposición, esta dicotomía no constituye sino las dos caras de una misma moneda, siendo imposible disgregar la una de la otra. Por ello, su estudio se centra en la reivindicación y el análisis de tres de las facetas pictóricas fundamentales de Ignacio Pinazo Camarlench; el retrato, el desnudo y la pintura decorativa. A través de una lectura personal que se separa de las anteriores, Pérez Rojas proyecta, tanto en su texto como en el discurso expositivo del catálogo de la muestra, una hilada secuencia narrativa –que roza la gramática del lenguaje cinematográfico– para evidenciar su apuesta por la revalorización de la modernidad de la obra pinaziana desde su producción en gran formato.

Partiendo del análisis de una serie de piezas clave del pintor –muchas de ellas, hasta ahora inéditas– se puede comprobar la compleja multidireccionalidad artística de Ignacio Pinazo mediante el estu-



dio de los géneros que hasta el momento habían sido, en buena parte, marginados. Pinazo Camarlench fue un pintor complejo, activador de variadas conexiones estilísticas, que lo colocan en los terrenos de una vitalidad artística libre, reflexiva y, ante todo, independiente y universal. Así pues, en palabras de Pérez Rojas se descubre a un artista “*naturalista y expresionista, preciosista y abstracto; a un pintor de historia que rompe con los esquemas tradicionales del género, a un artista plenamente inserto en las inquietudes regeneracionistas y casticistas del 98, al primer pintor español de la vida moderna, al retratista profundo de las edades del hombre...*”.

A pesar de la precisa dificultad de una producción tan amplia y plural, de lo que no cabe ninguna duda es que Pinazo, desde su voluntario confinamiento en la pequeña localidad huertana de Godella, se convirtió en un pintor que se adelantó –en algunos casos hasta casi cuatro décadas– a muchas de las futuras resoluciones de la pintura del siglo XX. El origen de dicha modernidad se puede apreciar en una coherente producción pictórica que fue en progresivo ascenso desde el los inicios hasta el fin de su carrera artística. Ese tono constante y ascendente de calidad es lo que permite calificar como revolucionaria su completa producción pictórica, en la que aún hoy se transmiten la frescura y fortaleza de su obra.

Sin lugar a dudas, Pinazo consiguió la difícil misión de realizar la revolución de la pintura desde dentro. El pintor, indagador, filósofo, casi misántropo, intuye la ruptura pictórica que se estaba produciendo en el panorama internacional en la época. Ante esta situación parece segregarse del mundo artístico y, curiosamente será Joaquín Sorolla, otro genial artista de la escuela valenciana pero de una generación posterior, el que triunfe en el mercado internacional. Según Pérez Rojas "Pinazo se puede explicar sin Sorolla, pero Sorolla no se puede explicar sin Pinazo", no obstante ambos artistas parecen representar a la perfección la sutil dualidad metafórica del más agudo carácter, artístico o no, valenciano. Frente a un Sorolla magistral, cosmopolita y mundano, exhibicionista y genial emisor precoz de la pintura, encontramos a un Pinazo íntimamente superior, reconcentrado, orgullosamente modesto y algo estoico, enrocado en ese mar horizontal valenciano que también es huerta. Una dicotomía complementaria que parece recordar pictóricamente a los dos personajes más universales de Cervantes.

Tras el importante trabajo bibliográfico de Manuel González Martí, publicado en 1920, y después de la importante bibliografía realizada por Vicente Aguilera Cerni en 1982, quien profundizaba acertadamente en los escritos y pensamientos del artista, se hacía necesaria una revisión generalista de la producción pinaziana. La separación por géneros y formatos, sobre todo el paisaje y el *tabletín*, habían conformado una visión sesgada e incompleta de la modernidad en la obra de Pinazo. Una renovación estilística que combinó las contradicciones propias de la época de entresiglos con las distintas influencias de la pintura española e internacional. En opinión de Pérez Rojas, Pinazo "*supo establecer un diálogo con los grandes maestros de la pintura española, como el Greco, Velázquez y Goya, desde un planteamiento moderno que se adelantaba a muchos de los artistas de fin de siglo*".

En los retratos, como los de la familia Jaumeandreu —expuestos juntos por primera vez—, en los de su mujer Teresa o en su serie de autorretratos, Ignacio Pinazo presenta auténticas obras maestras del género, tanto en relación con la pintura española naturalista como con la europea. Asimismo, se descubren sus magníficos desnudos, hasta ahora en gran parte inéditos, que evidencian una intensidad

desconocida en los artistas de la época y que Pérez Rojas parangona con el célebre cuadro de Rosales. Por otra parte la importancia de la pintura decorativa realizada por Pinazo se hace evidente en los cuatro paneles para el comercio hostelero valenciano *El León de Oro*, de compleja trama iconográfica, y en el estudio de las decoraciones de los palacetes y casas nobles de la aristocracia valenciana de la época.

Con el fin de establecer una serie de vinculaciones de la obra pinaziana se han incluido en el discurso expositivo del catálogo algunos de los paisajes y las escenas de costumbres del pintor, obras —siempre exentas del típico anecdotismo efectista— que enriquecen el encadenamiento de los tres géneros determinantes de la muestra. La novedad de Pinazo radica, desde el presente, en su peculiar confrontación con la realidad de su entorno más inmediato, en su expresividad plástica —con el tanteo del vacío pictórico— y en su genial interpretación auto afirmativa del valor de la pintura pura como materia física y metafísica.

El catálogo incluye un interesante texto de **José Luis Alcaide**, profesor de la Universitat de Valencia, titulado *Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional*, en el que realiza un profundo estudio sobre la cuestión de las consecuencias de los hechos de 1998 en la obra del pintor. La publicación se completa con una *Antología de textos* sobre el pintor y con una sección de *Notas biográficas* del artista, esta última a cargo de los investigadores Aida Pons y Joan Sanchis. Asimismo, es preciso señalar que el volumen se enriquece con la transcripción del *Discurso de ingreso* de Ignacio Pinazo Camarlench en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, el famoso texto titulado *De la ignorancia en el arte*, leído en la sesión inaugural del curso 1896 a 1897 celebrada el 4 de octubre de 1897 y que fue publicado en 1915 en el primer número de *Archivo de Arte Valenciano*, la revista órgano oficial de la centenaria institución.

(ARMANDO PILATO)

---

**VV. AA.: Eliseo Meifrén i Roig, 1857-1940** (*Catálogo de la exposición comisariada por Fernando Francés, celebrada en el Museo del Siglo XIX, de diciembre de 2000 a febrero de 2001*). Valencia,

*Generalitat Valenciana, 2000. 181 páginas con numerosas ilustraciones en color.*

Precedida por dos exposiciones con gran éxito de público como fueron “*De Corot a Courbet. Los orígenes de la pintura moderna en la Colección Carmen Thyssen- Bornemisza*” y “*Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*”, se presentó en el Museo del Siglo XIX de Valencia, la exposición titulada “*Eliseo Meifrén i Roig, 1857-1940*” con el objetivo de acercar al público valenciano la magnífica obra de este pintor; un artista dotado de una gran destreza técnica, especialmente en lo referente al paisaje.

El catálogo de la exposición cuenta con textos de **Fernando Francés**, comisario de la muestra, **Alejandro Gómez-Marco** y **Elvira Sánchez Gimeno**, así como de fichas catalográficas de cada una de las obras que se expusieron en la referida exposición celebrada en Valencia.

Comienza el volumen con el estudio de **Fernando Francés**, titulado “*Del paisaje, el Mediterráneo*”, donde se hace un repaso por la obra y vida de Eliseo Meifrén, mostrándonos las diferentes etapas de su evolución pictórica, así como los numerosos viajes que le llevaron a conocer medio mundo y a exponer

su obra en infinidad de ciudades de Europa y América. Seducido por diferentes corrientes estéticas (academicismo, luminismo, impresionismo, modernismo...), en su trayectoria siempre estará presente su obsesión por la luz y el color. En las composiciones de Meifrén, independientemente del periodo al que pertenezcan, siempre podrán hallarse ricos matices de color y una atenta captación de la luz.

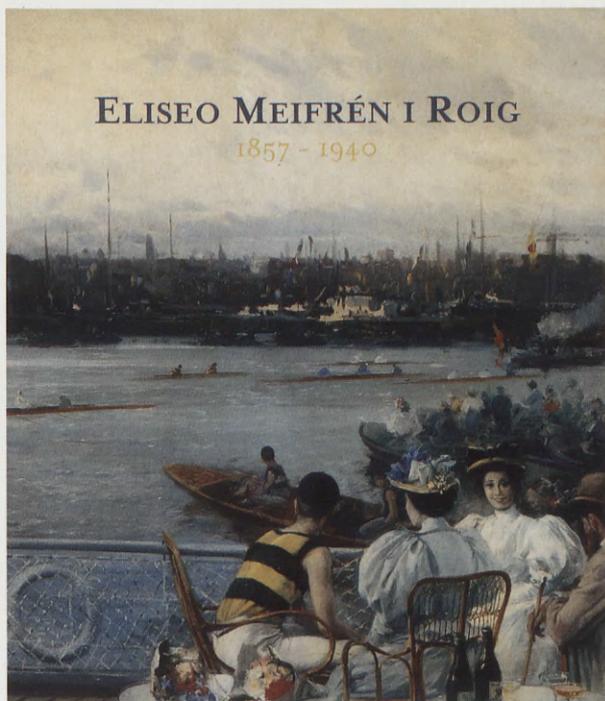
Sigue al anterior el trabajo de investigación de **Alejandro Gómez-Marco**, que versa sobre “*Eliseo Meifrén, personalidad impresionista*”, un estudio que se divide a su vez en tres apartados: el primero hace referencia a *La personalidad de Eliseo Meifrén i Roig*, donde el autor nos habla de lo que él denomina “personalidad impresionista” de Meifrén, no sólo por su evidente trayectoria artística, sino por su propio carácter, independiente y romántico, y tan afín a los componentes del grupo que en París establecería las bases de la pintura contemporánea. El segundo apartado, *Meifrén y los impresionistas*, nos introduce en el contexto del impresionismo, mientras que en el último apartado *Meifrén, el Monet español*, nos muestra las similitudes entre las obras de estos dos maestros de la luz.

El tercer estudio del presente catálogo corre a cargo de **Elvira Sánchez Gimeno** que, bajo el título “*Una aproximación a su vida*”, realiza un recorrido cronológico sobre la vida del artista.

Finalmente, el catálogo se completa con las fichas catalográficas de las obras expuestas, acompañadas del correspondiente soporte gráfico, aunque en nuestra opinión se echa en falta la datación cronológica de los lienzos.

A pesar de que Eliseo Meifrén i Roig fue un magnífico pintor y muy estimado en su tiempo, en la actualidad su obra no ha alcanzado el reconocimiento que le correspondería. Por ello este catálogo es un buen instrumento para dar a conocer al público la obra de este gran pintor del paisaje.

(**PILAR ANDRÉS BENLLOCH**)



**VV. AA.: Faraons. Valencia, Generalitat Valenciana, 2004. 283 páginas + 360 ilustraciones a color.**

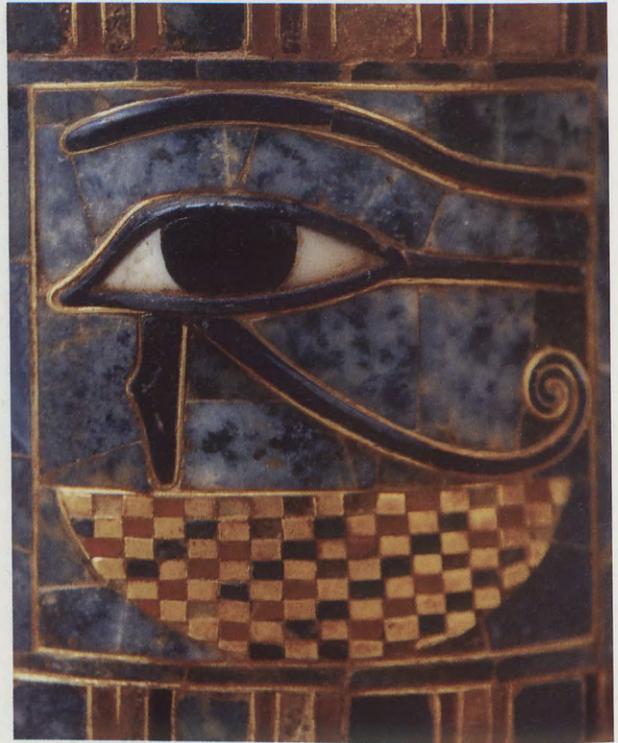
La Consellería de Cultura, Educación y Deportes de la Generalitat Valenciana, y la Regiduría de Cultura del Ajuntament de València, con el patrocinio de la Fundación Bancaja, han publicado en el transcurso del año 2004, un completo Catálogo con motivo de la Exposición que ha tenido lugar en el Museo de l'Almudí de Valencia y en la Lonja de Alicante, en torno a piezas procedentes del Museo de Antigüedades Egipcias de El Cairo.

La Exposición *Faraons* ha constituido una síntesis de las imágenes más representativas del antiguo Egipto, comprendidas entre los siglos XXVI y V a.C., dando acogida a cerca de 80 obras de arte de un valor incalculable, rescatadas de los yacimientos arqueológicos del Valle de los Reyes, Giza, Karnak, Luxor y Saqqara, contribuyendo con ello a una aproximación social, en tiempo y espacio, de las más ricas y venerables creaciones artísticas de aquella fascinante civilización en todo su esplendor y magnitud.

La primitiva creatividad artística del mundo egipcio, unida a la colaboración interinstitucional del tiempo presente, gestaron las bases de esta Exposición, sintetizadora del rico patrimonio de aquella civilización milenaria, que ha sido plasmada en este Catálogo referencial, no sólo para el estudio y la investigación, sino también para la contemplación de unas piezas que emergieron de las áridas tierras bañadas por el Nilo.

Tesoros originales de monumentos faraónicos se intercalan entre historia y mito, en una experiencia irrepetible y de inefable equilibrio entre Antigüedad y pervivencia. Las esculturas de los más ilustres faraones, como *Tetti*, *Tuthmosis III*, *Akhenaton* o *Ramsés II*, y de los dioses más representativos, como *Hathor*, *Osiris* o *Amón*, se aderezan con las creaciones de orfebrería y joyería encargadas de narrar, entre brotes de lapislázuli, oro o feldespato, su recorrido por el tiempo; un relato de reyes y leyendas.

**Luis Manuel González**, desde la Fundació Arqueològica Clos/Museu Egipci de Barcelona, prelude el Catálogo con una huella aproximativa del antiguo Egipto, donde faraones, escribas, artesanos, jueces o sacerdotes, impulsaron el desarrollo y avance de una civilización siempre coronada por el culto divino y por la relevancia de los mitos y sus elocuentes ritos ancestrales. *Egipto, don del Nilo*, es



reflejo de la importancia de sus aguas en la creación y recreación de antepasadas representaciones y cauce de comunicación geográfica y política del país.

Bajo la asignación de *Una historia milenaria*, **Javier Martínez Babón**, Jefe de estudios de la Escuela de Egiptología y profesor de la Fundació Arqueològica Clos/Museu Egipci de Barcelona, establece una visión cronológico-descriptiva de las dinastías influyentes en la estructura social y política de Egipto, potenciando el valor de la economía, la creación de los grandes palacios y los templos más antiguos, las fundaciones de las ciudades o el impulso de las artes, partiendo del *Periodo Arcaico* (3150-2686 a.C.) con el testimonio de la piedra de Palermo; pasando por el *Imperio Antiguo*, con las grandes pirámides y sus faraones vinculados al sol; abordando el *Periodo Intermedio*, analizando el *Periodo Medio*, el *Segundo Periodo Intermedio*, el *Imperio Nuevo*, el *Tercer Periodo Intermedio*, y describiendo la *Baja Época*, para concluir con la *Dinastía Ptolemaica* y la inevitable impronta romana.

Sin embargo, *La vida cotidiana en el antiguo Egipto* constituye un apéndice destacado dentro del presente Catálogo, debido a la fuerte vinculación existente

entre aquélla y las piezas halladas. **Nuria Castro Jiménez**, responsable del Banco de Imágenes y profesora del la Fundació Arqueològica Clos/Museo Egipci de Barcelona, analiza la importancia de los objetos y los hechos cotidianos simples, pero condicionantes en el conjunto global de la cultura heredada: El faraón y la familia real, el problema de la sucesión, los atributos y atribuciones reales, la administración, la economía, los valores sociales, la mujer en su condición jurídica y el *banquete eterno*.

Una sociedad respaldada por *Dioses, mitos y ritual en el antiguo Egipto*, constituye el capítulo siguiente, del que es autora **Susana Alegre García**, bibliotecaria y profesora de la Fundació Arqueològica Clos/Museu Egipci, de Barcelona, donde la cosmogonía se entrelaza con la naturaleza divina y se adentra en la liturgia de los templos y los relatos de la creación, englobados por la magia y la religión popular, por los amuletos, plegarias y conjuros.

Una superstición existe en estrecha relación con los *Monumentos funerarios y su contenido, un camino hacia la eternidad* que, bajo las impresiones de **Emma González Gil**, responsable del Departamento de Educación y profesora de mencionada Fundación, es evocadora de la imagen más exuberante de la sociedad egipcia, partiendo de la sencillez funeraria de las primeras mastabas, para confluir en la grandiosidad de las grandes pirámides, consideradas moradas faraónicas para el sueño eterno.

Moradas siempre provistas de objetos preciosos para el viaje al más allá y en sus tipologías más diversas, encuentran acomodo en el capítulo dedicado a las *Joyas del antiguo Egipto*, que contribuyeron al embellecimiento de la vida faraónica y al sueño eterno: diademas, vasijas, pulseras, amuletos o pectorales engastados de cornalina roja y oro puro. Un ajuar que, como bien define la autora **Susana Alegre García**, es forjador de una imagen de opulencia desbordada y mítica.

Las imágenes ilustradas en el Catálogo, de una calidad destacable en su detalle y conjunto, vienen acompañadas por textos explicativos del **Dr. Pedro Costa Taléns**, miembro de la Egypt Exploration Society de Londres, quien hace mención significativa de las piezas expositivas, incidiendo acerca de las dinastías a que pertenecieron, de su enclave inicial, de las dimensiones y procedencia actual,

signatura y datación, abarcando desde los ejemplos más generales, tales como colgantes, vasos esféricos o utensilios domésticos, hasta los objetos más personales, como la representación de Anubis, la estatua de Osiris o el grupo escultórico de Meresankh y su esposa, estableciendo con ello un recorrido de secuencias significativas de cuanta riqueza arqueológica e histórica se tutelan de esta civilización milenaria y de permanente interés cultural.

Los tesoros de los antepasados egipcios, desde su cultura ancestral y divina, plasmados desde su realidad y mito en oro, granito, o alabastro, se agolpan en la mencionada exposición que recoge el Catálogo de referencia, firmado con el sello indiscutible de la belleza del mundo antiguo; siempre evocadora de ensoñaciones mediante unas piezas históricas en permanente contemplación hacia un pasado inagotable, transportador de imágenes y creaciones artísticas, todavía inspiradoras en la realidad más tangible del mítico y siempre sugerente Egipto soberano.

(MÓNICA ALEJOS)

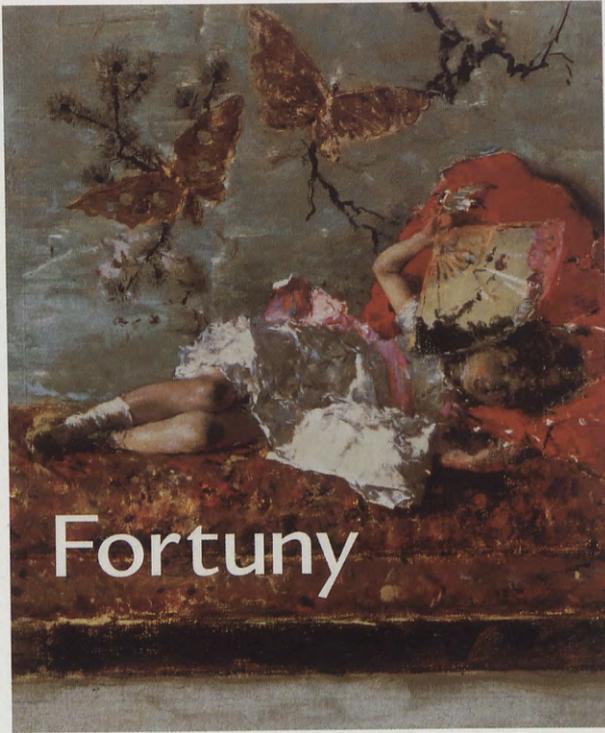
---

**VV. AA.: Fortuny, 1838-1874** (*Catálogo de la exposición comisariada por Mercè Doñate, Cristina Mendoza y Francesc M. Quílez i Corella, celebrada en Barcelona de octubre de 2003 a febrero de 2004*) Barcelona. Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC) 2003. 567 páginas con numerosas ilustraciones en color.

En la línea de las exposiciones que el MNAC viene realizando en los últimos años, dedicadas a revisar la trayectoria de los pintores más destacados del arte catalán como Rusiñol, Casas, Nonell, Raurich... se ha presentado esta retrospectiva de Marià Fortuny, artista natural de Reus, que traspasó el ámbito catalán para convertirse en uno de los pintores de más fama y prestigio de su época.

El objetivo de los comisarios de la exposición ha sido mostrar el mayor número posible de las obras más representativas de pintor, dispersas por diferentes museos de Europa y América, buena parte de las cuales no se habían expuesto anteriormente en nuestro país.

El voluminoso catálogo de esta exposición ofrece nuevas investigaciones sobre la obra de Fortuny,



fruto del estudio de fuentes que no habían sido consultadas hasta ahora.

Tal y como afirman los comisarios en el prólogo, se pretende mostrar en este catálogo, mediante los esbozos y los estudios expuestos, la modernidad del lenguaje del pintor, un artista que en poco más de diez años fue capaz de evolucionar, desde un lenguaje arcaico y convencional, hasta postulados claramente vanguardistas y extraordinariamente nuevos en aquel momento.

A dicho prólogo le siguen tres artículos de cada uno de los comisarios de la muestra. Así, el artículo "Marià Fortuny Marsal. Els anys de formació" es tratado por **Francesc M. Quílez i Corella**, conservador del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC. "Fortuny i la pintura de gènere" es el tema que aborda **Mercè Doñate**, conservadora de arte moderno del MNAC y por último, **Cristina Mendoza**, conservadora del Museu d'Art Modern de Barcelona en su artículo "De Granada a Portici: un nou llenguatge artístic", nos ofrece un estudio acerca de cómo las estancias del artista en sus últimos años de vida, en Granada y Portici (Italia), resultaron decisivas en la culminación de su evolución artística.

El catálogo aparece dividido en tres grandes bloques temáticos: *Catalogació*, *El Entorn de Fortuny* y *El taller de Fortuny*.

El apartado de la *Catalogació* está compuesto por 137 fichas catalográficas muy completas, elaboradas por los referidos comisarios y que abordan el estudio de las obras seleccionadas para esta exposición. Dentro de este apartado **Francesc M. Quílez i Corella** en su artículo "Fortuny gravador" efectúa algunas reflexiones relativas a los grabados exhibidos en la muestra. Como subraya el autor, su objetivo no es hacer un exhaustivo repaso de la trayectoria de Fortuny como grabador, sino simplemente valorar la importancia, en su justa medida, de este procedimiento artístico. Se trata, en gran parte, de un conjunto de apreciaciones personales o de juicios de valor sobre este gran "pintor-grabador".

Bajo el título de *Entorn de Fortuny* se recogen siete estudios realizados por diferentes especialistas. Así, **Pere Gimferrer** reflexiona en "Un sol traç pur" sobre la obra de Fortuny en relación con el curso general de la historia del arte y los problemas del arte *pompier* y del *kisch*. De la temática orientalista del pintor catalán se ocupa **Jordi À. Carbonell** con su trabajo "Marià Fortuny orientalista". Las réplicas que Fortuny hace de una serie de sus cuadros al óleo y a la acuarela son analizadas por **Santiago Alcolea Blanch** en su artículo "Les repeticions de Fortuny", mientras que **Rosa Vives** nos ofrece "Apunts sobre els elements avantguardistes en l'obra de Fortuny". Seguidamente, **Carles González i López** acomete el estudio sobre "Fortuny i el fenomen del fortunyisme a Europa i Amèrica", mientras que **Montse Martí Ayxelà** hace lo propio en "Marià Fortuny, intèrpret visual de textos" donde nos adentra en las obras del artista para que éstas sean las que nos expliquen el motivo y el método de su elección y la percepción del pintor en adaptar y plasmar los temas escritos. Por último, el tema de "Fortuny en les col·leccions del segle XIX" es analizado por **Mercè Doñate**.

El tercer bloque, *El taller de Fortuny*, comienza con el artículo de **Francesc M. Quílez i Corella** que nos adentra en "Fortuny col·leccionista, antiquari i bibliòfil". Los otros dos estudios que le siguen han sido realizados a partir del análisis que el Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC realizó a la mesa de trabajo de Fortuny con los

“estris” y tubos de pintura utilizados por el artista. Esta mesa de trabajo fue donada al MNAC por el hijo del artista, Mariano Fortuny y Madrazo, en 1935. En “La taula de treball de Fortuny”, **Carmina Admella** y **Núria Pedragosa** nos ofrecen un interesante “Estudi dels materials pictòrics i els instruments que conté la taula de treball de Fortuny. Relació amb la seva tècnica pictòrica”, mientras que **Benoit V. De Tapol** realiza una investigación acerca de los “Pigments y colorants de la segona meitat del segle XIX: primera aproximació a la paleta de Fortuny”.

Además de estos tres bloques temáticos que acabamos de citar, el catálogo ofrece un apartado de “Cronologia” confeccionado por los comisarios, así como otro dedicado a “Documentació y Bibliografia” que corre a cargo de **Carme Arnau**.

El volumen, redactado en lengua catalana, posee una traducción en inglés al final del texto y va acompañado de un anexo de dos páginas que recoge un estudio llevado a cabo por los comisarios, acerca de la obra *Platja de Portici*, una de las más paradigmáticas de Fortuny, cuya localización se desconocía, pero que afortunadamente pudo ser hallada durante los días de esta exposición y mostrada por primera vez al público.

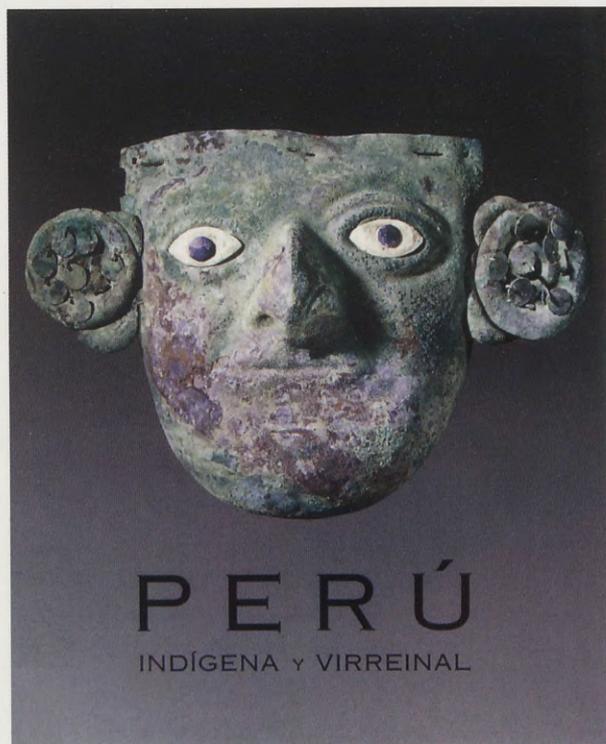
Este catálogo de Fortuny, cuidadosamente editado por el MNAC, supone por su extensa documentación, ilustraciones y bibliografía, una gran aportación bibliográfica y un libro de imprescindible consulta para los estudiosos y amantes de la obra del pintor.

(PILAR ANDRÉS BENLLOCH)

---

**V.V.A.A.:** *Perú indígena y virreinal*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, SEACEX, 2004 (Catálogo de la exposición). 335 páginas con numerosas imágenes a color.

El presente texto es el catálogo de la exposición *Perú indígena y virreinal* con sede en tres centros, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) de Barcelona, la Biblioteca Nacional de Madrid y el National Geographic Museum at Explorers Hall de Washington D.C. (EE.UU.). Los comisarios de la



muestra son Rafael López Guzmán y Juan M. Ossio Acuña quienes, apoyados con los estudios aquí recogidos de prestigiosos especialistas, pretendieron mostrar los aspectos más sobresalientes de las culturas que se han desarrollado en el solar histórico del actual Perú. Para ello contaron con más de trescientas piezas que destacan tanto por su valor histórico como artístico. Muchas de ellas nunca habían salido de sus fronteras.

La estructura del catálogo está dividida en tres partes. La primera está destinada a ensayos sobre diferentes temas, la segunda se dedica al estudio de las piezas integrantes de la exposición del periodo indígena y la tercera a las obras expuestas pertenecientes al periodo virreinal del Perú.

La primera parte está constituida por 16 estudios monográficos. En sus artículos se tratan los temas de “El Perú prehispánico” (pp. 19-31), de Luís Guillermo Lumbreras; “La diversidad del territorio y la arquitectura” (pp. 32-41) de Antonio Bonet Correa; “Los caminos del arte” (pp. 42- 8), de Rafael López Guzmán; “La creatividad del hombre peruano” (pp. 49-53), de Juan M. Ossorio; “Cosmovisión e ideología en los Andes prehispánicos” (pp. 54-61),

de Andrés Ciudad Ruiz; "Tradición e innovación en el arte del antiguo Perú" (pp. 62-68), de Cristina Vidal Lorenzo; "La cerámica prehispánica: Formas, función y significados" (pp. 69-74), de Emma Sánchez Montañés; "La ciudad de Cuzco: superposiciones de culturas" (pp. 75-79), de Graciela María Viñuelas; "Las escuelas pictóricas virreinales" (pp. 80-87), de Luis Eduardo Wuffarden, "Escultura, retablos e imagería en el virreinato" (pp. 88-95), también de este último autor; "Santa Rosa de Lima y la política de la Santidad Americana" (pp. 96-101), de Ramón Mújica Pinilla; "El "Niño Jesús Inca" y los jesuitas en el Cusco virreinal" (pp. 102-106), igualmente de Mújica; "Lima en el siglo XVII" (pp. 107-112), de Guillermo Lohmann; "La fortuna del Perú: La plata y la platería virreinal" (pp. 113-118), de Cristina Esteras Martín; "La fiesta y el arte del siglo XVIII en la Ciudad de los Reyes" (pp. 119-124), de Ricardo Estabridis Cárdenas y, concluyendo este importante capítulo de ensayos está el llamado "Utopías y realizaciones en la Lima del siglo XVIII" (pp. 125-131), de Leonardo Mattos-Cárdenas.

La segunda parte se dedica al estudio de las piezas que figuraron en la exposición pertenecientes al período indígena. Estos estudios están agrupados bien por cronologías, bien por áreas temáticas. Así, Alicia Alonso escribe sobre "La época Chavín [1500-500 a. C.]" (pp. 134-139), Cristina Vidal Lorenzo sobre "Las artes clásicas [500 a.C.-500 d. C.]" (pp. 140-153) y "Las épocas Legendarias [500-1450 d. C.]" (pp. 154-169), Lisy Kuon sobre "Los Incas [1450-1533]" (pp. 170-177) y Alicia Alonso concluye esta segunda parte escribiendo sobre "El ciclo Vital" (pp. 178-187) y la "Religión y Cosmología" (pp. 188-193). Todos estos artículos tienen un texto que analiza el ambiente cultural así como la un apéndice fotográfico en el que se ven las imágenes de las obras que figuraron en la muestra.

La tercera y última de las partes en las que se puede dividir este amplio catálogo está destinada al estudio del Periodo virreinal [1533-1821]. Aquí hay textos de Víctor Mínguez sobre "Secretismo cultural" (pp. 196-201), de Ramón Gutiérrez sobre el "Territorio, ciudad y arquitectura" (pp. 202-211), de Gloria Espinosa Spínola sobre "El Corpus Christi y la devoción de la Eucaristía" (pp. 212-217), de Víctor Mínguez sobre "Iconografía y religiosidad" (pp. 218-233), de Cristina Esteras Martín sobre "El esplendor de la orfebrería" (pp. 234-240), de Gloria Espinosa

Spínola sobre "La vida cotidiana" (pp. 240-251), de Albert Estrada sobre "Numismática" (pp. 252-256), de Ramón Gutiérrez sobre "Lima, ciudad ilustrada" (pp. 256-265) y de María Margarita Cuyas, concluyendo el epígrafe, está su texto sobre "El virrey Amat" (pp. 266-269). Al igual que el capítulo anterior, al texto que abre cada artículo le acompaña el apartado gráfico. Seguidamente el catálogo contiene una traducción al inglés de todos los textos.

El texto que aquí se reseña es un texto extremadamente completo y, tal y como se ha podido ver en el desglose de su contenido, trata una cantidad de temas muy heterogéneos. Como dice uno de sus comisarios, la exposición partió de una propuesta conceptual novedosa. Se recorrieron los episodios más importantes de la cultura concibiéndolos no como compartimentos estancos, sino en diálogo continuado, valorándose la integración de las diversas fases artísticas, la evolución técnica y estética y las especificidades regionales que convierten al arte del Perú en uno de los más originales de Hispanoamérica.

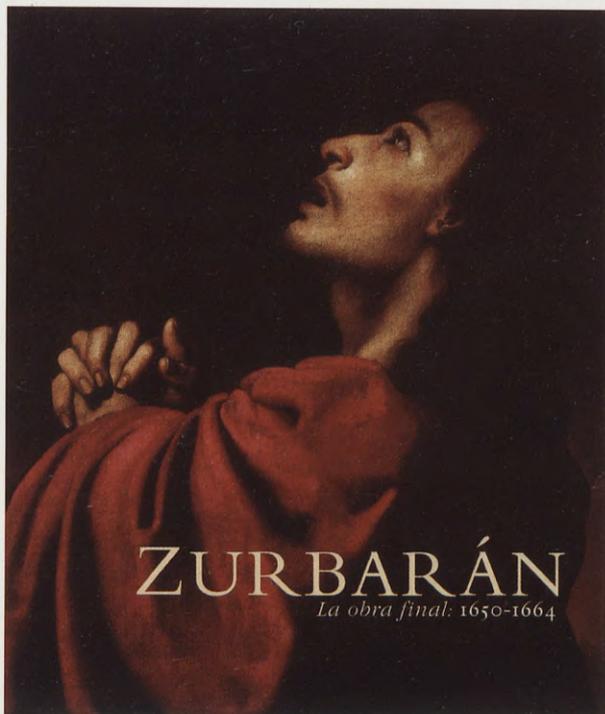
En definitiva, es un libro que muestra, con una clara intencionalidad didáctica, diversos aspectos de la cultura del Perú. Su claridad expositiva, la gran cantidad de estudios interrelacionados, la inclusión de textos de especialistas, el amplio marco cronológico en el que se insertan los diferentes estudios, etc. otorgan a este libro el calificativo de manual capaz de acercar al lector al conocimiento de la historia y el arte del territorio que en la actualidad es el Perú.

(PABLO CISNEROS ÁLVAREZ)

---

**VV. AA.: Zurbarán. La obra final: 1650-1664.** (Catálogo de la exposición celebrada en la Sala BBK del Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 10 de Octubre de 2000 al 14 de Enero de 2001, comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez) Bilbao, Fundación BBK, 2000, 165 páginas con numerosas ilustraciones a color.

La exposición "Zurbarán. La obra final: 1650-1664", comisariada por el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid Dr. **Alfonso E. Pérez Sánchez**, está dedicada a la última etapa de la vida y obra del genial pintor del Siglo de



Oro y reúne veinticinco obras de las más sobresalientes del artista, siendo un periodo en el que el pintor se vuelve más sensible, con una serie de obras luminosas, delicadas y, ante todo, melancólicas. Y todo ello viene dado en parte por el cambio de residencia y de clientela, ya que de Sevilla se traslada a Madrid y de la clientela monástica pasa a la privada.

La muestra plantea una revisión de la última etapa del pintor extremeño, subrayándose entre las obras expuestas la referente "La Virgen con el Niño Jesús y San Juan Niño", firmada y fechada por el maestro en 1662 perteneciente a las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Con motivo de dicha exposición se ha editado un interesante catálogo, cuyos textos han corrido a cargo de los profesores doctores Alfonso E. Pérez Sánchez, Odile Delenda y Ana Sánchez-Lassa de los Santos y que ha sido patrocinado por la Fundación BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa)

La primera parte del catálogo de referencia incumbe al Dr. **Alfonso E. Pérez Sánchez**, quien en su estudio sobre "El último Zurbarán", nos hace entender la última etapa de la obra del pintor, en la cual

observa una influencia murillesca y nos acerca a las teorías que sobre el artista expusieron en su día estudiosos del arte como August L. Mayer, Enrique Lafuente Ferrari, Diego Ángulo y Juan Antonio Gaya Nuño, quienes trataron de la evolución del artista – considerado el "Caravaggio español" en palabras de Palomino– alejándose de la terrible iluminación tenebrista utilizada con anterioridad y dando un paso a una penumbra más aterciopelada en su última etapa (remontándose a partir de 1650, momento de gran afección personal por la pérdida de un hijo), propia de la pintura cincocentista.

La temática de la obra analizada de esos momentos toma una dirección diferente, dotándola de una intensa vida espiritual e insistiendo en aspectos como la devoción más íntima y tierna melancolía, lejos de los santos antes representados para altares de culto público. Especial interés siente por representar temas cristológicos, marianos y de la Sagrada Familia, muchos llevados a cabo para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y para los franciscanos de Alcalá de Henares, considerados sus últimos lienzos monásticos. En el catálogo también se aborda el inventario de bienes del artista que, estudiado con detenimiento, revela que la situación económica de Zurbarán no era tan precaria como se había supuesto y deduciéndose que en ésta última etapa debió ejercer algún tipo de comercio relacionado con la pasamanería.

Seguidamente, la profesora **Odile Delenda**, dedica un amplio capítulo a "Zurbarán: Su vida, su obra", haciendo un recorrido exhaustivo desde los inicios del artista hasta su momento final, tratando en su discurso de su etapa de juventud transcurrida en Extremadura y pasando a analizar a continuación los primeros éxitos obtenidos en la ciudad hispalense a la que se había trasladado realizando numerosos encargos para tierras de América y concluyendo con su estancia final en Madrid.

La siguiente parte del libro es la correspondiente a las fichas catalográficas de las piezas que componen la exposición. El comisario de la misma es el que está a cargo de los comentarios de las veinticinco obras pictóricas que a su vez están acompañados estos comentarios con soporte gráfico, destacando particularmente el lienzo de "San Hugo en el refectorio", que decoraba la sacristía de la cartuja sevillana, una de sus obras más significativas y que

representa la quietud y el reposo de los monjes, subrayándose a la vez el gusto exquisito de las naturalezas muertas y el tratamiento de las telas de los personajes efigiados.

Concluye el catálogo con el estudio de la Dra. **Ana Sánchez-Lassa de los Santos** sobre "Entre Sevilla y Madrid: Aportación al estudio de la técnica de Zurbarán", quien analiza las técnicas y materiales desarrollados por el artista en su aproximación al estudio de las cuatro obras que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y que proceden de sus etapas madrileña y sevillana. La mencionada investigadora pone de manifiesto la seguridad y precisión con la que trabaja el maestro y su alto dominio del oficio, subrayando a la vez un gusto casi preciosista por el detalle para plasmar la materialidad de los objetos, utilizando una pincelada minuciosa, una técnica vigorosa y unos volúmenes netos, evolucionando hacia un color más diluido y una suave transición entre luces y sombras. Al estudio

acompaña los anexos correspondientes a las preparaciones de los soportes y sus pigmentos y a la técnica pictórica de las obras tituladas "Santa Isabel de Turingia" y "Santa Catalina de Alejandría" pintada hacia 1636.

Una bibliografía especializada, de obligada consulta, cierra este magnífico catálogo que da cuenta, también de las exposiciones que sobre la obra de Francisco Zurbarán se ha llevado a cabo durante los siglos XIX y XX, dando relación de los catálogos publicados.

Consideramos, tras lo expuesto, que el presente catálogo supone una indudable aportación al conocimiento de la obra última de Zurbarán, artista que en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII había alcanzado un alto reconocimiento público con su naturalismo tenebrista.

(LAURA ALBALAT PAREDES)

# BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS NUEVAS ADQUISICIONES DEL AÑO 2003

## INTERCAMBIOS. MONOGRAFÍAS

CARMEN RODRIGO ZARZOSA\*

*Bibliotecaria Real Academia*

- 2 CULTURAS. *2 Culturas, un diàlogo = 2 Kulturen, ein Dialog [Exposición Museo Nacional de Cerámica 2002] / Comisaria Carmen González Borrás.* Valencia: Asociación Amigos del Museo Nacional de Cerámica, 2002
- AENA. (Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea). *AENA: colección de Arte Contemporánea = Colección de Arte Contemporáneo [Exposición].* Lugo: Diputación Provincial: Fundación Caixa Galicia, D.L. 2003
- AGRASOT, Joaquín. *Joaquín Agrassot y Juan (1836-1919): Exposición antológica: Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj: Puerto de Valencia, del 4 de marzo al 13 de abril de 2003.* Valencia: Autoridad Portuaria, 2003
- AGUADÉ I CLOS, Jordi. *Art del fang i el foc: discurs d'ingrés de l'acadèmic electe.* Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2003
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *Espai Ferroviari a Marxalenes: El Trenet a València [Exposición].* València: Ajuntament, 2003
- AGUIRRE, Francisco Javier. *Puertas abiertas: el Patrimonio Monumental revitalizado.* Zaragoza: Instituto Aragonés de Cultura, 2003
- ALBUM. *Album Valensià: [Partitura manuscrita].* [s.l.]: [s.n.], s.a.
- ALDANA FERNANDEZ, Salvador. *Discursos Académicos de arquitectura.* Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000
- ALDEA HERNÁNDEZ, Angela. *Procesión Valenciana del Corpus según las representaciones iconográficas de Fray Bernat Juaneda.* San Lorenzo del Escorial: Universidad María Cristina, 2003
- ALDECOA, Josefina R. *Ignacio Aldecoa en su paraíso = Ignacio Aldecoa in his paradise = Ignacio aldecoa in seinem Paradies.* Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 1996
- ALEIXANDRE, José. *Fotografía en la Pintura de José y Peppino Benlliure.* Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- ALETEOS. *Aleteos: Colección de Abanicos do Museo de Lugo [Exposición] / comisaria M<sup>a</sup> del Rosario Fernández González.* Lugo: Museo Provincial, 2002
- ALIAGA, M<sup>a</sup> José. *Miguel Calatayud: Imágenes compartidas.* Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- ALMELA Y VIVES, Francisco. *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros.* Valencia: Ayuntamiento, 1959
- ALMELA Y VIVES, Francisco. *Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia.* Valencia: Gráficas Soler, 1967
- ALMENAR, Javier. *Javier Almenar: Fundación Universitaria San Pablo-CEU: palacio Colomina c. Almuñín, 1, Valencia: enero - febrero 2003.* Valencia: Conselleria de Cultura, 2003
- ANDRÉ, Yves-Marie. *Ensayo sobre lo bello / Yves-Marie André. Análisis de la noción de gusto.* València: Universitat, 2003
- ANDRÉS FERRANDIS, Antonio. *Música en los códices, incunables y raros de la catedral de Valencia.* València: Institució Alfons el Magnànim, 2001
- ANDREU ADAME, Cristina. *Rajoles policromes del Convent de Sant Francesc de Maó.* Maó: Govern Balear, 1996
- APARICI NAVARRO, Miguel. *Iglesia Parroquial de Cortes de Pallás Nuestra Sra. de los Angeles.* Cortes de Pallás: Valencia: Ayuntamiento, 2002
- ARACIL PÉREZ, Francesc. *José Fuentes Esteve: Una trayectoria de creación e innovación en el grabao contemporáneo.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001
- ARAÚJO, Joaquín. *Cultura ecológica = Green Culture = Die ökologische kultur.* Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 1995

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *Sistemas de defensa en Cullera. Castillo, murallas y torre*. Cullera: Ajuntament, 2003
- ARTE. *Arte Protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil [Exposición] Museo Nacional del Prado del 27 jun. - 14 sept. 2003 / Edic. al cuidado y textos de Isabel Argerich y Judith Ara; textos Javier Tusell*. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español: Museo del Prado, 2003
- ARTE. *Arte y Propaganda: Carteles de la Universitat de València [Exposición] / comisarios y textos Javier Pérez Rojas; José Luis Alcaide; Margarita Escriche*. Valencia: Universitat. Vicerrectorado de Cultura, 2002
- ARTISTAS. *Artistas de la Casa de Velázquez 2003: Madrid 20 mai-20 jun; Paris 24 sep. 9 oct. 2003*. Madrid: Casa de Velázquez, 2003
- ATTARD ALONSO, Emilio (1905-1997). *Constitución por dentro: Evocaciones del proceso constituyente: valores, derechos y libertades*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- AZORÍN, Pepe. *Pepe Azorín: Dibuijar l'espai: Exposició a les Sales del consell del Justicia i Llotja*. Morella: Ajuntament, 1996
- BALCELLS, Albert. *Història de l'Institut d'Estudis Catalans. Volum I, 1907-1942*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003
- BALLESTER, Angeles. *Angeles Ballester: La imatge de la dona a la Pintura: la nau, Universitat de València: del 3 de març al 1 de juní 2003: Sala Thesaurus*. València: Universitat, 2003
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. *Valencia y los Reyes Católicos (1479-1493): discurso leído en la solemne inauguración de curso académico de 1943 en la Universidad de Valencia*. Valencia: Universidad, 1943
- BARCALA, Washington. *Washington Barcala: 27 febr. - 27 abril 2003*. Lanzarote; Madrid: Fundación César Manrique: Fundación Telefónica, 2003
- BAS CARBONELL, Manuel. *Música en la obra de Blasco Ibáñez. Xàbia: el autor*, 2001
- BAS CARBONELL, Manuel. *Viajeros valencianos: Libros de viajes ss. XII-XX*. Valencia: Ajuntament, 2003.
- BIAM 2002. *BIAM 2002: Premi de Pintura: Bienal D'Art ciutat d'Amposta*. Amposta: Ajuntament, D.L. 2002
- BIENAL DE VALENCIA (2. 2003. Valencia). *Bienal de Valencia: Comunicación entre las Artes: Segunda edición: La Ciudad Ideal: Valencia, 8 junio - 20 septiembre 2003/ ideada por Consuelo Císcar; dir. Luigi Settembrini*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003
- BIGAS LUNA. *Comedias Bárbaras: del 30 de sept. Al 12 de oct. De 2003 en La Nave de Sagunto*. Valencia: Fundación Comunidad Valenciana, Ciudad de las Artes Escénicas, 2003
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel. *Escultura Valenciana del siglo XX*. Valencia: Federico Doménech, 2003
- BLUMKA GALLERY. New York. *Collecting Treasures of the past: IV:Exhibition at Blumka Gallery, 21 jan - 6 febr. 2004*. New York: Blumka Gallery, 2003
- BOIX, Manuel. *Manuel Boix: el Gest, la Mirada [Exposición]*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2003
- BOLUMAR, Luis. *Luis Bolumar: Obra gráfica*. Valencia: Bancaja, D.L 2003
- BOUVERESSE, Jacques. *Wittgenstein y la estética*. València: Universitat de València, D.L. 1993
- BUCHÓN CUEVAS, Ana. *Escultores extranjeros maestros del Gremio de Carpinteros de valencia: Nicolás Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolz*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 2000
- CALATAYUD MIQUEL, Francisco. *De la gimnasia de Amorós al deporte de masas (1770-1993): una aproximación histórica a la Educación Física y el Deporte en España*. València: Ajuntament, 2002
- CALLE, Román de la. *En torno al hecho artístico: Ensayos de Teoría del Arte*. Valencia: Fernando Torres, D.L. 1981
- CALLE, Román de la. *John Dewey: experiencia estética & experiencia crítica*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001
- CALLE, Román de la. *Lineamientos de Estética*. Valencia: Universidad. Departamento de Estética, D.L. 1985
- CALLE, Román de la. *Lukács: Estética & Poética*. Valencia: Universidad de Valencia. Departamento de Estética, D.L. 1985
- CALLE, Román de la. *Quero: la escena y el sueño*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1989
- CALLE, Román de la. *Quero: los espacios de la ambigüedad*. Madrid: Ediciones Rayuela, D.L. 1982
- CALLE, Román de la. *Quero: los otros siete días de la creación*. Valencia: Pentagraf, [1991]
- CALLE, Román de la. *Ramón de Soto: formas para configurar espacios*. Valencia: CIMAL, 1985
- CALLE, Román de la. *Repertorio bibliográfico de Investigación Estética*. Valencia: Federico Doménech, D.L. 1986
- CALLE, Román de la. *S. Soria: La concreción de un lenguaje: cuadros de 1953 a 1978*. Elx: Museu d'Art Contemporani d'Elx, D.L. 1983

- CAMARA, Pedro. *Pedro Cámara i la seua pintura*. València: Ajuntament, 2003
- CAMIN, Joaquín Rubio. *Camín: repaso: Museo Casa-Natal Jovellanos del 7 de mayo al 6 de julio 2003*. Gijón: Ayuntamiento, 2003
- CANCER MATINERO, J.R. *Alfredo Sanchis: Miradas y visiones de un fotógrafo*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- CARNAVAL (18. 2004. Alicante). *Carnaval 2004: XVIII Concurso Diseño Gráfico = Carnestoltes: XVIII Concurs Disseny Gràfic / Adrián Espí, intr.* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003
- CARRILERO GIL, José. *Reencuentros: Discurso del Académico electo José Carrilero Gil leído en...10 nov. 2003; contestación de Martín Páez Burruezo*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa Maria de la Arrixaca, 2003
- CATORCE. *Catorce anys de biennial: pintura y escultura - IMC 1989-2002: del 2 de maig - 6 juny: Sala d'exposicions municipal Meliana / textos Román de la Calle*. Meliana: Instituto Municipal de Cultura, D.L. 2003
- CCOPENS, Carolina. *Ruinas circulares y la poética del márgen: Un ensayos sobre identidad, globalización y arte*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- CERDÁ, Pepe. *Pepe Cerdá [Exposición]: Casa de Velázquez febrero-marzo 2002*. Zaragoza; Madrid: Diputación: Casa de Velázquez, 2002
- CERTAMEN. *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes 2003: Grabado, litografía, serigrafía, técnicas digitales y electrográficas: Sala de Exposiciones del Museo Casa de la Moneda... / text. Javier Blas*. Madrid: Calco-grafía Nacional, 2003
- CERTAMEN DE PINTURA SALVADOR SORIA (8°.2003.Benissa). *Certamen de Pintura Salvador Soria. Vila de Benissa 2003: VIII edición - 2ª época / Salvador Soria*. Benissa: Ajuntament, 2003
- CIFRE, J.V. *Recreando la Palestina de hace 2000 años: técnicas para mejorar tu Belén*. València: Ajuntament, 2002
- CIRIA, José Manuel. *José Manuel Ciria: De profundis clamo ad te aqua [Exposición]: 7 marzo - 20 abril 2003: Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003
- CITRIC. *Cítric Desig [Exposición] / comissaries y textos Sofía Barrón Abad y Judith Navarro García*. València: Universitat, 2003
- CLARÀ, Josep. *Clarà: Catàleg del fons d'escultura*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997
- COL·LECCIÓ. *Col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya [Exposición] / coord. Y texts Margarita Cuyás*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2000
- COL·LECCIÓ. *Col·lecció somniada . Escultura medieval a les col·leccions catalanes . Museu Frederic Marès: del 4 d'abril al 23 juny 2002 / comisari Jaume Barrachina; text. Pilar Vélez*. Barcelona: Ajuntament, 2002
- COLL CONESA, Jaime. *Cerámica valenciana . Apuntes para una síntesis*. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica, [2003]
- CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL PAPEL EN ESPAÑA (5°. 2003.Sarrià de Ter). *Actas del V Congreso de Historia del Papel en España: Sarrià de Ter 2-4 oct. 2003 /pres. Carmen Hidalgo; Miguel Gutiérrez [et al.]*. Sarrià de Ter: Ajuntament: Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2003
- CONSERVAR. *Conservar y Restaurar: Cuatro años de actuaciones en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid [Exposición] / Comisario Javier Aguilera Rojas; textos Gloria Esparraguera... [et al.]*. Madrid: Comunidad. Dirección General de Patrimonio Histórico, D.L.
- CORTES. *Cortes del barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano: [Exposición]: Palacio Real de Madrid: Palacio Real de Aranjuez 15 oct. 2003- 11 enero 2004 / comisario Fernando Checa*. Madrid: Patrimonio Nacional: SEACEX, 2003
- CONTRERAS JUESAS, Rafael. *Carteles de la Feria de Julio de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, D.L. 2003
- CONTRERAS JUESAS, Rafael. *Carteles y cartelistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, D.L. 2003
- CORELL RAUSELL, José. *Ilustres del periodismo deportivo valenciano*. València: Ajuntament, 2002
- CROUSAZ, Jean-Pierre. *Tratado de lo Bello*. València: Universitat, D.L. 1999
- CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA (6°. 2002. Valencia). *Cultura visual contemporánea: VI coloquio / Jorge Sebastián Lozano, ed.* Valencia: Fundación Mainel, 2003
- CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA (7°. 2003. Valencia). *Cultura visual contemporánea:VII Coloquios / Jorge Sebastián Lozano, ed.; pról. Manuel Fontán del Junco*. Valencia: Fundación Mainel, 2003
- DESCUBRIENDO. *Descubriendo los tesoros: Los Museos de Valencia / textos Isabel Barceló*. Valencia: Ajuntament, 2003

- DIANA. *Diana Sacrom: el ara de Diana del Museo de León: caza y poesía en los epígrafes de Quintus Tullius M / Ana Belén Rodríguez de La Robla*. León: Junta de Castilla y León, 2003
- DIBUJOS. *Dibujos españoles del Siglo de Oro: Museo de Bellas Artes de Asturias / Zahira Véliz*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002
- DIBUJOS. *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia: colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante 7 oct. 2003-11 enero 2004 / comisaria y textos Adela Espinós Díaz*. Valencia: Secretaría Autónoma de Cultura, 2003
- DIEZ. *Diez tendencias, diez pintores [Exposición]: Vila-Real 2001 / Wenceslao Rambla, textos.Vila-Real; Castellón: Ajuntament: Fundación Dávalos-Fletcher, 2001*
- DIPLOMATARI. *Diplomatari de l'Orient Català (1301-1409): Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels Ducats d'Atenes i Neopàtria / Antoni Rubió i Lluch; pról. M<sup>a</sup> Teresa Ferrer i Mallol*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001
- DISEÑO. *Diseño . 150 años entre la teoría y la práctica / editor y pról. Carlos Sevilla Corella; textos Xavier Bordills... [et al.]*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000
- DOCUMENTOS. *Documentos jurídico-notariales del siglo XVI (1534-1590) del archivo de protocolos notariales de Yecla / Edición y estudio preliminar de Miguel Angel Puche Lorenzo*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 2002
- DUFRENNE, M. *Arte y lenguaje*. Valencia: Revista Teorema, 1979
- DUFRENNE, Mikel. *Art, llenguatge i formalismes*. Valencia: Universitat, D.L. 1993
- DURÁ, Victoria. *Catálogo del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. III: Dibuixos de Lluís Rigalt*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi, 2002
- ELZABURU Alberto de. *A la sombra de Isabel La Católica*. Madrid: el autor, 2003
- ENCISO RECIO, Luis Miguel. *Libro y Cultura en la España Ilustrada*. Madrid: Instituto de España, 2002
- ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO (13<sup>o</sup>. 2002. ALICANTE). *13 Encuentros de Arte Contemporáneo: Samuel del Amor, Andrés Talavera, Paco Valverde [Exposición] / Adrián Espí, intr.; Dionisio Gázquez, text*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2002
- ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO (14<sup>o</sup>. 2002. Alicante). *14 Encuentros de Arte Contemporáneo: Mercedes Bautista, Laura Molina, Sánchez Luna / intr. Adrián Espí; Dionisio Gázquez, text*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2002
- ERNESTO. *Ernesto Che Guevara fotograf: Biblioteca Valenciana del 19 abril al 25 maig de 2001: Monestir de Sant Miquel dels Reis / Comisarios Josep Vicent Monzó; Manuel Muñoz Ibáñez; Antoni Paricio García; textos Eliades Acosta Matos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001
- ESGLÈSIA DE SANT JOAN DE L'HOSPITAL DE VALÈNCIA. *Pintures murals del segle XIII del Museu conjunt hospitalari de Sant Joan de l'Hospital de Valencia... / text. Margarita Ordeg Corsini; Mar Sabaté Lerin*. Valencia: Subsecretaria de Promocion Cultural, D.L. 2003
- ESPAIS. *Espais naturals del litoral valencià / textos José Manuel Almeric; Jorge Cruz Orozco; fot. Paco Tortosa*. València: Edicions Bromera: Universitat de València, 2003
- ESTEVE DE QUESADA, Albert. *Creación y Proyecto: El método en diseño y otras artes*. València: Institutio Alfons El Magnànim, 2001
- ESTUDIS. *Estudis sobre los Borja... / Miguel Navarro Sorní...[et al.]*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2002
- EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DE VALDEPEÑAS (64.2003.Valdepeñas). *64 Exposición internacional de artes plásticas de Valdepeñas / artista invitado José Hernández*. Valdepeñas: Ayuntamiento, 2003
- FEGA, Luis. *Luis Fega:La potencia lírica y el discurso plástico [exposición]: dic. 2002- enero 2003: Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo: Museo de Bellas Artes, D.L. 2002
- FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Perfiles del libro musical en España*. Madrid: Instituto de España, 2003
- FERREIRA, Manuel Andrés. *Algo mas que música: Banda Municipal de Valencia 1903-2003*. Valencia: Ayuntamiento, D.L. 2003
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *San Pedro de Alcántara en el arte europeo*. Sueca: Imprenta Palacios, 2003
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Vicente López y la estampería Popular Valentina 1792-1849*. Sueca: Imprenta Palacios, 2002
- FICHTE, J.G. *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*. Valencia: Universitat, D.L. 1998

- FOS, Urbano (c. 1615-1658). *Urbano Fos, pintor (h. 1615-1658): Museu de Belles Arts de Castelló*. Castellón: Consorci de Museus de la Comunitat, 2003
- FOTOGRAFIA. *Fotografía en España en el siglo XIX: Exposición producida y organizada por la Fundación la Caixa: Caixa Forum Barcelona . Abril-julio 2003 / Juan Naranjo; Francesc Fontbona*. Barcelona: Fundación La Caixa, D.L. 2003
- FUBINI, Enrico. *Enciclopedistas y la música*. València: Universitat, D.L. 2002
- FUBINI, Enrico. *Romanticismo: entre música y filosofía*. València: Universitat, D.L. 1999
- FUNDACIÓ YNGLADA-GUILLOT. *Exposició d'obres seleccionades per al XLI Concurs Internacional de Dibuix*. Barcelona: Fundació Ynglada-Guillot, 2003
- FUNDACION INSTITUCIONAL ESPAÑOLA. Madrid: FIES, 2002
- FURIÓ, Ernesto (1902-1995). *Ernesto Furió (1902-1995): Grabador: Sala de Exposiciones del edificio del Reloj, Puerto de Valencia: del 9 dic. 2003 al 30 enero 2004*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2003
- FUSTER SERRA, Francisco. *Cartuja de Portaceli: Historia y vida, arquitectura y arte*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- FUTUROS EMERGENTES (1998.Valencia ). *Futuros emergentes: Arte, Interactividad y Nuevos Medios = Emergent futures: Art, Interactivity and New Media / Angela Molina; Kepa Landa , edit*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>. *Libro de Horas del Conde-Duque de Olivares: Estudios del códice brujense del Real Colegio de Corpus Christi, en Valencia y de la ilustración europea de su tiempo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1951
- GARRIDO, Chipi. *Chipi Garrido: Sala Josep Renau, 27 nov. - 19 dic. 2003*. Valencia: Universidad Politécnica, 2003
- GASCÓ SIDRO, Antonio J. *Capilla de la Sangre: El Arte de la Pasión*. Castellón: Diputación, 2003
- GASPAR, Manuel Salvador. *Castillo de Morella: Guía*. Castellón: Diputació, D.L. 2003
- GAYANO LLUCH, Rafael. *Valencia retrospectiva: Es-tampas de la Ciudad*. Valencia: Impresos Cosmos, 1943
- GERARD, Alexander. *Assaig sobre el gust*. València: Universitat, 2002
- GIL ALBORS, Juan A. *Obra Teatral: vol. II*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- GIL, Manolo. *Manolo Gil: Escritos sobre Arte*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2001
- GIMENEZ MORTE, Carmen. *Espíritu y materia en danza: Vicente Sáez*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- GIMÉNEZ MORTE, Carmen. *Vianants Danza*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- GIMENO, Javier. *Medalla modernista*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001
- GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel; Medio siglo de Arte Contemporáneo*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- GOMEZ-FERRER, Mercedes. *Vocabulario de Arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*. València: Ajuntament, 2002
- GOYA y LUCIENTES, Francisco de. *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia, D.L. 2003
- HABITAR. *Habitar la pintura: seis miradas desde Gijón: 10 abril - 1 jun. 2003 / Angel Antonio Rodríguez*. Gijón: Ayuntamiento, 2003
- HARTMANN, Eduard von. *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. València: Universitat,
- HEMSTERHUIS, Frans. *Escritos sobre estética: Carta sobre Escultura. Simón, o de las facultades del alma*. Valencia: Universitat de València, D.L. 1996
- HISTORIA. *Historia de la ciudad. II . Territorio, sociedad y patrimonio: Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia / textos Pilar Carmona González... [et al.]*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos: Ajuntament: Universitat, 2002
- HISTORIA. *Historia del Ferrocarril en las Comarcas valencianas: La Ribera Alta / Inmaculada Aguilar, coord.; Francisco Fort... (et al.), text*. Valencia
- HOMENAJE. *Homenaje a Bartolomé Pérez Casas (1873-1956): A la memoria de un gran músico murciano/prol. Antonio Salas Ortiz; textos M<sup>a</sup> Dolores Cuadrado Caparrós... [et al.]*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa Maria de la Arrixaca, D.L. 2003
- HUME, D. *Norma del gusto y otros ensayos*. Valencia: Revista Teorema, 1980
- IBAÑEZ FERNANDEZ, Javier. *Splendor Verolae: El Monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*. Tarazona (Zaragoza): Centro de Estudios Turiasonenses, 2003
- IBEROAMÉRICA. *Iberoamérica mestiza: Encuentro de pueblos y culturas: Centro Cultural de la Villa. Madrid: oct.-nov. 2003; Castillo de Chapultepec. México: enero-marzo 2004 / comisario Víctor M. Mínguez*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior: Ayuntamiento: Fundación Santillana, 2003

- ICONES. *Icones gregues de la Col·lecció Velimezis: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 23 març- 6 juny 1999 / comissaris Angelos Delivoorriàs; Alexis Solà.* Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999
- IGUAL UBEDA, Antonio. *Iconografía de Alfonso el Magnánimo.* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950
- INDUMENTARIA. *Indumentaria valenciana: colección de láminas municipales.* València: Ajuntament, 2002
- INEBA TAMARIT, Pilar. *Triptych of the Insults attributed to el Bosco. A technical study.* Leuven: Peeters, 2003
- INTERVENCIONS. *Intervencions plàstiques a La Marina 2003 / coord. Tomás Ruiz; text Fernando Castro Flórez. Fot. Miguel Angel Valero.* Valencia: Consorci de Museus: Subsecretaría de Promoció Cultural, 2003
- IVAM. *Institut Valencià d'Art Modern.* [Valencia]: [IVAM], [2003]
- JIMENEZ SALVADOR, José Luis. *Un herma báquico procedente de Valencia.* Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 1995
- JIMÉNEZ SALVADOR, José Luis. *Cultura del agua en Hispania Romana.* Murcia: Fundación Duques de Soria, 2003
- JONES, Julie. *Gold of the Americas.* New York: The Metropolitan Museum of Art, cop. 2002
- JORNADAS DE ARQUEOLOGIA Y PATRIMONIO ALICANTINO (1º. 2001. Alicante). *Actas de las Jornadas de Arqueología y Patrimonio Alicantino: MARQ 12-13 junio 2001.* Alicante: Diputación Provincial: Colegio de Licenciados y Doctores, 2002
- JUANES, Gonzalo. *Gonzalo Juanes:...ese declinar de la luz...* Gijón: Ayuntamiento, 2002
- LAURENT, J. *Fotografías valencianas de J. Laurent.* Valencia: Ajuntament, D.L. 2003
- LEONARD MOCIULSCHI, Adrian. *Cuarteto de cuerdas [Partitura].* València: Institució Alfons el Magnànim, 2001
- LIENZOS. *Lienzos del Retablo Mayor de la Iglesia del Pilar de Valencia / Daniel Serra Cervera; Lucía González Meléndez... [et al.].* Valencia: Consellería de Cultura, 2003
- LLACER PLA, Francisco. *Arquitecturas del silencio para violín y contrabajo: Opus 71 [partitura].* València: Institució Alfons El Magnànim, 2001
- LLORCA DIE, Fernando. *Escuela Valenciana de Arquitectos: Discurso leído para el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 29 dic. de 1912.* Valencia: Talleres Prometeo, 1932
- LLORCA, Fernando. *San Juan del Hospital de Valencia.* Valencia: Ed. Prometeo, 1930
- LÓPEZ PELLICER, Manuel. *Vida de los Trece Libros de Euclides.* Madrid: Instituto de España, 2003
- LUZ. *Luz de las Imágenes: Orihuela: marzo - diciembre 2003.* Valencia; Orihuela: Generalitat Valenciana: Obispado de Orihuela-Alicante, 2003
- MARGALEF, Ramón. *Ecología renovada a la medida de nuestros problemas = Windening vistas: towards an Ecology tailores to our problems = Menschliche Sorgen fordern die alte Ökologie heraus.* Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 1996
- MARIA. *María Luisa de Orleans, una reina efímera [Exposición]: Museo de Belas Artes da Coruña: del 12 nov. 2003 al 31 enero 2004 / comisaria y textos Covadonga López de Prado.* A Coruña: Museo de Belas Artes, D.L. 2003
- MARÍAS, Fernando. *Don García de Silva y Figueroa y la percepción del oriente. La "Descripción de Goa".* Madrid: Universidad Autónoma, 2002
- MARIN VIADEL, Ricardo. *Equipo Crónica: Pintura, cultura y sociedad.* València: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- MARTÍN MARTÍNEZ, José. *Donació Martínez Guericabeitia: Catàleg raonat.* València: Universitat, 2002
- MARTÍNEZ ALOY, José. *Casa de la Diputación: Monografía.* Valencia: Establecimientos Tipográficos Domenech, 1909-1910
- MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Heráldica de Utiel.* Utiel: Ayuntamiento, 2002
- MARTÍNEZ-ALIER, Juan. *Economía ecológica como ecología humana = Ecological economics as human ecology = Die ökologische Ökonomie als Humanökologie.* Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 1998
- MASCARA. *Máscara Reial: Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764 [Exposición] / dib. Y grab. Francesc Tramullas y Pasqual Moles; comisari y texts Francisco Quilez.* Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, D.L. 2001
- MATEU, Ramón (1891). *Ramón Mateu: Esculturas, dibujos.* Madrid: SAFER Reprografía, D.L. 1981
- MATHEU Y SANZ, Lorenzo. *Tratado de la celebración de Cortes Generales del Reino de Valencia ...* València: Ajuntament, 2002
- MATTEIS, Giuseppe de. *Vicente Martín y Soler.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001
- MAYANS, Gregorio. *Arte de pintar.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999

- MELENDRERAS GIMENO, José Luis. *Escultor José Lozano Roca en Murcia y su obra para la Cofradía de San Juan Evangelista de Alhama*. Alhama de Murcia: Cofradía de San Juan Evangelista, 2003
- MELERO, José Luis. *Leer para contarlo: memorias de un bibliófilo aragonés*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Cultura, 2003
- MEMORIA. *Memòria Daurada: obradors de Morella S. XIII-XVI: [Exposició] / Textos Arturo Zaragoza; Antoni José Pitarch... [et al.]*. Valencia: Fundación Blasco de Alagón, 2003
- MEMORIA. *Memoria de Sefarad: Toledo, Centro Cultural San Marcos: Oct. 2002 - enero 2003 / comisario y dir. Isidro Bango Torviso; coord. M<sup>a</sup> del Carmen Muñoz Párraga*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior SEACEX, 2002
- MEMORIA. *Puertos y Faros / coord. y text. Marc Ferri Ramírez*. Valencia: Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos, 2002
- MENNA, Filiberto. *Crítica de la crítica*. Valencia: Universitat, D.L. 1997
- MERITA, Josep. *Fausto Olzina: Treinta y cinco años de fotografía 1964-1999*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- MESTRES I QUADRENY, Josep. *Reflexions a l'entorn de l'expressió del Llenguatge musical i de la meua música*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2002
- MIRA, Enric. *Alcalá-Canales: El lenguaje artístico de la imagen electrográfica*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000
- MIRA, Joan F. *San Vicente Ferrer: vida y leyenda de un predicador*. València: Ediciones Bromera, 2002
- MIRADA del Sur: *Jorge Mercé, enero 2003: Sala de Exposiciones de la Universida Politècnica de Valencia*. Valencia: Universidad Politècnica, D.L. 2002
- MIRÓ, Antoni. *Antoni Miró: Pinte u pintura vivace*. Madrid: Galería Macarrón, 1992
- MIT, Geles. *Titulo en las Artes Plásticas: La imagen desvelada por el nombre*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- MOLINS, Patricia. *Paco Bascuñán: diccionario en desorden*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- MOLINUEVO, José Luis. *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001
- MOMBLANCH Y GONZALEZ, Francisco de P. *Historia de la Albufera*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- MON Y MENÉNDEZ, Alejandro. *Alejandro Mon: Hacienda y política en la España Isabelina [exposición] Museo de Bellas Artes de Asturias, mayo-junio 2003*. Oviedo: Comisión Nacional II Centenario del Nacimiento: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003
- MONLEON PRADA, Mau. *Experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999
- MONTEAGUDO, Encarna. *Enric Mestre: obra artística abierta*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- MOREY, Miguel. *Progresismo y Medio Ambiente en sistemas insulares = Progresism and the Environment in Island Systems = Progresismus und Umwelt auf insularen Systemen*. Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 1996
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Arquitectura es pot ensenyar?*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2002
- MUÑOZ, Ferrán. *Mención de Mendoza y la viuda de Mateo Flecha: Las ensaladas de flecha El viejo, su relación con la corte de Calabria y el Erasmismo*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2001
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. *Nuevos ingresos en la colección de Arte Contemporáneo: Aportaciones de la Consejería de Educación y Cultura*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. *Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid: Descubrir el Arte, D.L. 2003
- MUSEO DE ZARAGOZA. *Museo de Zaragoza: guía*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2003
- MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA. *Museu de Belles Arts de València: Obra selecta / dir. científica Fernando Benito Domènech*. Valencia: Consorci de Museus: Generalitat Valenciana. Corts Valencianes: Museu de Belles Arts de València, D.L. 2003
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Memorias de la ciudad: Ceremonias, creencias, costumbres en la historia de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, D.L. 2003
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Horizonte en la mirada*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *Línea de Apeles y la obra maestra: pintura escrita, palabra*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003
- NOGUEIRA, Carmen. *Representación como puesta en escena para una teoría de la mirada*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001

- OLMEDO DE CERDÁ, M<sup>a</sup> Francisca. *Anecdotario histórico valenciano*. València: Carena Editors, 2002
- OLTRA MAS, Alfredo. *Cine: Cien años alumbrando fantasmas*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000
- OREJA AGUIRRE, Marcelino. *¿Hacia una refundación de la Unión Europea?*. Madrid: Instituto de España, 2003
- ORTIZ ECHAGUE, José. *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología: junio-agosto 2002: Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Museo Nacional de Antropología, 2002
- OTRO. *Otro lugar de encuentros: Proyecto de Arte Público: [Exposición]*. León: Consejería de Cultura y Turismo, 2003
- PAIS. *Pais de la Reina de Saba: Tesoros del antiguo Yemen*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2003
- PALACIO ALVAREZ, Alfonso. *Manifiesto dimensionista 1936*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003
- PALLASMAA, Juhani. *Animales arquitectos: El funcionalismo ecológico de las construcciones animales = Animal architects: Ecological Funcionalism of Animal Constructions = Architekten der Tierwelt ökologischer Funktionalismus von Tierbauten*. Lanzarote: Fundación César Manrique, D.L. 2001
- PAREYSON, Luigi. *Problemes actuals de l'Estètica*. Valencia: Universitat, 1997
- PATRIMONIO. *Patrimonio Religioso de Viver: el Convento de Mínimos y su época: Exposición conmemorativa de la fundación del convento de frailes menores (1603-2003) / textos Ferran Olucha Montis ... [et al.]*. Castellón; Viver: Diputación de Castellón: Ayuntamiento de Viver, 2003
- PATRIMONIO ARTÍSTICO VALENCIANO. *Rutas de acercamiento al patrimonio artístico valenciano. I. Ciudad de Valencia / textos Rafaela Soriano Sánchez; Javier Delicado Martínez*. Valencia: Dirección General de Patrimonio Artístico, 2003
- PATUELCHUST, Pascual. *Salones Valencianos de Arte 1955-1990*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- PATUEL, Pascual. *Agustín Albalat: El camino hacia la abstracción*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002
- PECHARROMÁN. *Pecharromán y Gaudí: Espacios del color en la Arquitectura: Actos en conmemoración del 150 aniversario de la muerte de Gaudí.. / comisario y textos Carmelo Arribas Pérez*. Mérida: Museo de Extremadura, 2003
- PEREZ CAMPS, Josep. *Alfonso Blat: El ceramista y su obra*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001
- PEREZ PUCHE, Francisco. *Americanos en Valencia (1945-1959)*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- PERIS BRELL, Julio (1866-1940). *Julio Peris Brell (1866-1940): Museo del siglo XIX, del 29 oct. de 2003 al 11 enero de 2004*. Valencia: Consellería de Cultura: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003
- PERPIÑÀ. *Perpiñà: una icona gironina 1932-2000. Museu d'Historia de la Ciutat, Girona. Del 29 oct. - 13 gen. 2001 / Josep Perpiñà Citoler, Lluís Bort i Martí*. Girona: Museu d'Història de la Ciutat, D.L. 2001
- PICASSO, Pablo. *Guernica de Picasso [Exposición]: historia y símbolo*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència: Diputacions d'Alacant, Castelló i València, D.L. 1984
- PICÓ, Miguel Angel. *Padre Eximeno*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2003
- PINEDO, Carmen. *Ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos / Carmen Pinedo*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001
- PINEDO HERRERO, Carmen. *250 Anys L'ensenyament de les belles arts a València y la seua repercussió*. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica, 2003
- PINTURA. *Pintura Gòtica flamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febr. - 11 maig 2003: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 juny - 31 d'agost 2003 / Comisari Frances Ruíz i Quesada*. Barcelona; Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003
- PLAN. *Plan Rector de Actividades Deportivas de la ciudad de Valencia / coord. Juan Antonio Mestre*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- PLEBE, Armando. *Proceso a la estética*. Valencia: Universitat de València, D.L. 1993
- PRADAS GALLÉN, José. *Villancico-cantata de José Pradas Gallén (1689-1757) [Partitura]*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- PREMIO BANCAIXA PINTURA Y ESCULTURA (30°. 2003. Valencia). *XXX Premio Bancaixa Pintura y Escultura / intr. Fernando Gómez Aguilera*. Valencia: Bancaixa, 2003
- PREMIO DE PINTURA FUNDACIÓN MAINEL (6°. 2003. Valencia). *VI Premio de Pintura Fundación Mainel-35 / pres. Vicente E. López Castell; intr. Jorge Sebastián*. Valencia: Fundación Mainel, D.L. 2003

- PREMIO DE PINTURA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (4º.2003.Valencia). *IV Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: del 24 de abril al 10 de mayo 2003 Galería de Arte del Corte Inglés*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: el Corte Inglés Ambito Cultural, 2004
- PREMIO NACIONAL DE GRABADO Y ARTE GRÁFICO (10º.2002.Madrid). *2002 Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico 1993-2002: décimo aniversario: convocado por Calcografía Nacional / textos Enrique Martínez Leal*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Philip Morris Spain, 2002
- PRESENCIA. *Presencia del Renaixement a València: Arquitectura i Pintura: Claustre del Col·legi del Patriarca, març-abril 1982 / estudi y catalogació Fernando Benito; Joaquín Bérchez*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1982
- PRIMA. *Prima idea: dibuixos italians dels segles XVI i XVII del Graphische Sammlung Hessischer Landesmuseum Darmstadt [Exposició] / comisarios y textos Peter Marker; Simone Twiehaus*. Valencia: Bancaixa, 2003
- PRIMER. *Primer Centenario Convento de Madres Clarisas de almzora 1898-1998 / intr. Alvar Monferrer i Monfort*. Castellón: Diputación, D.L. 2003
- QUIROGA FIGUEROA, María. *Louza de Sargadelos: Colección do Museo Provincial de Lugo. Diputación Provincial de Lugo*. Lugo: Museo Provincial, 2003
- RAMBLETA. *Rambleta de la Huerta de Favara, Patrimonio histórico y natural de la Huerta de Valencia / coord. Victor M. Algarra Pardo*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- RAMÍREZ, Pablo. *Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, D.L. 2000
- REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA. *225 Anys de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de València [Exposició] / Comisario Nicolás Bas Martín*. Valencia: Bancaja, cop. 2003
- REINA GONZÁLEZ, Emilio. *Canto coral zaragozano: Polifónica "Miguel Flea" (1958-2003): discurso leído en la sesión de apertura del curso 2003-2004*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 2003
- REINADO. *Reinado bajo el signo de la Paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759 [Exposición]: del 14 nov. 2002 al 26 enero 2003: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / comisarios Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2002
- RENAIXEMENT. *Renaixement de Tàrraco 1563: Lluís Pons d'Icart i Anton Van Wyngaerde: [Exposició]: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona del 20 set. 2003 al 29 febr. 2004 / pres. Francesc Tarrats Bou; textos Jaume Massó Carballido; Richard L. Kagan...* Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, 2003
- REPERTORI. *Repertori de manuscrits Catalans (1474-1620). Vol. II.2: Barcelona: Biblioteca de la Universitat II / dir. Eulàlia Duran; comp. A cura de Eulàlia Miralles; Maria Toldrà*. Barcelona: Universitat de Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001
- REPERTORI. *Repertori de catàlegs d'Exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938) / compilació a cura de Antònia Montmany; Teresa Coso; Cristina López; dir. Francesc Fontbona*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002
- RETABLO. *Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e investigación / pres. J. Puig de la Bellacasa; textos Fernando collar de Cáceres... [et al.]*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura: Instituto de Patrimonio Histórico Español, D.L. 2003
- RETAULE. *Retaule de Sant Antoni Abat.: Estudi i restauració / per Francesc Isbert i Vaquer i Josep Pascual Peris*. Maó: Govern Balear, 1997
- RETRAT. *Retrat del passat: la col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès: Museu Frederic Marès del 27 de març 2003 al 29 febrer 2004 / text. Pilar Vélez... [et al.]*. Barcelona: Ajuntament, 2003
- RIBES NICOLÁS, Diego. *Humano entre áreas: arte, ciencia, tecnología, filosofía*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000
- ROCA D. COSTA, Santiago. *Santiago Roca D. Costa: Geografies i escenaris [Exposició]: Museu d'Història de la Ciutat, Girona*. Girona: Ajuntament, D.L. 2002
- ROCA MELIÀ, I. *Juan Luis Vives "Aedes legum", 5-10. Estudio filológico*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1993
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *Influencia italiana en las trazas del Escorial*. San Lorenzo del Escorial: Universidad María Cristina, 2003
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfonso El Magnànim, 1959
- RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada. *Mirada del Virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003
- ROEHRIG, Catharine H. *Life along the Nile: Three Egyptian of Ancient Tebas*. New York: The Metropolitan Museum of Art, cop. 2002

- ROKISKI LAZARO, M<sup>a</sup> Luz. *Documentos sobre escultura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación, D.L.200
- ROLLO. *Rollo de la Procesión del Corpus*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- ROLLO. *Rollo de la Procesión del Corpus: un curioso documento gráfico de principios del siglo XIX*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- ROMERO, Alfonso. *Trío para violín, violoncello y piano [partitura]*. València: Institución Alfonso el Magnànim, 2001
- RUSKIN, John. *Sésamo y lirios*. Valencia: Universitat, 2003
- SALA, Emilio. *Gramática del color*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- SALGUEIRO, Emilia. *Emilia Salgueiro: Espacio e naturaleza [Exp.]*. Lugo: Museo Provincial, 2003
- SANTOS. *Santos Juanes: diversas publicaciones sobre esta Real Parroquia / coord. Gaspar Navarro Ortuño; pról. Rita Barberá*. València: Ajuntament, 2002
- SARTHOU CARRERES, Carlos. *Monasterios Monumentales de España: su historia y arte: Tomo 1*. Valencia: Semana Gráfica, 1951
- SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal: cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Institución Alfonso El Magnànim, 2001
- SEMINARIO DE LA ASOCIACIÓN VALENCIANA DE CRÍTICOS DE ARTE (3<sup>o</sup>.1999.Valencia). *Hecho Artístico y Medios de Comunicación: III Seminario de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte / pref. Juan Angel Carrascosa; textos Román de la Calle... [et al.]*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999
- SIMARRO, Luis. *Luis Simarro i la Psicología científica a España: Cent anys de la primera Càtedra de Psicologia*. València: Universitat, 2003
- SIZA, Alvaro. *Alvaro Siza i l'arquitectura universitària: Sala d'Exposicions La Nau, Universitat de València, març-juny 2003*. València: Universitat, 2003
- SOLDEVILLA LIAÑO, Maota. *Del Artesano al diseñador: 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000
- SORIA, Salvador. *S. Soria: El logro de una búsqueda [Exp.] Planchas, grabados, autorretratos*. Alzira: Ajuntament, 2003
- SORIA, Salvador. *S. Soria: Exposición: del 9 de mayo al 22 de junio de 2003: L'Estació Centre d'Art, 2003*. Dénia: Ajuntament, 2003
- SUAREZ, Rubén. *Por lo visto: Escritos sobre Arte*. Oviedo: Caja Rural de Asturias, D.L. 2003
- SUMMA ARTIS. *Artes decorativas en Europa: Segunda parte: Del Neoclasicismo al Art Déco / dir. Alain Gruber; text. Pierre Arizzoli-Clémentel...[et al]*. Madrid: Espasa Calpe, 2000
- TEATRO. *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en Tierras Europeas de los Austrias: Real Alcázar. Sevilla 11 abril - 23 junio 2003: Castillo Real de Varsovia . 30 jul. - 6 oct. / comisario José María Díez Borque*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, D.L. 2003
- TEMPLE. *Temple parroquial de Benlloch i el Patrimoni desaparegut a la Plana de l'Arc [Exposició] / coord. Francesca Bellés ... [et al.]; text. David Montolio; Ferrán Olucha Montins*. Castellón: Diputación, 2003
- TEMPORA. *Tempora Mutantur: Reloxos do Museo Provincial de Lugo / comisaria M<sup>a</sup> Rosario Fernández González; Fernando Arribas Arias*. Lugo: Museo Provincial de Lugo, D.L. 2001
- TERRITORIO. *Territorio como proyecto: Transporte, obras públicas y ordenación territorial en la historia de la Comunidad Valenciana / Inmaculada Aguilar Civera*. Valencia: Consellería de Obra Públicas, 2003
- TOLSTOI, L. *Sobre Arte*. Valencia: Revista Teorema, 1978
- TOMAS MORO, Santo. *De Tristitia Christi*. Valencia: Ayuntamiento, 1998
- TORRES. *Torres de Serranos, historia y restauración / Francisco Cervera Arias; Camila Mileto*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- TRES. *Tres siglos de oro de la pintura napolitana: De Battistello Caracciolo a giacinto gigante: Museo de Bellas Artes de Valencia: del 27 de nov. de 2003 al 15 febr. 2004 / comisario Nicola Spinosa*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2003
- UNA. *Una Arquitectura Gótica Mediterránea: [Exposición] /comisarios Eduard Mira; Arturo Zaragoza*. Valencia: Subsecretaría de Promoción Cultural, 2003
- UNIVERSAL. *Universal Declaration of Linguistic Rights and the Valencian case = La Declaració Universal dels Drets Llingüistics i el cas valencià / Angel V. Calpe Climent; Voro López Verdejo*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2002
- VALES GARCÍA, José-Domingo. *Enrique García Asensio: biografía incompleta*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002
- VATTIMO, Gianni. *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat, D.L. 1993
- VEGA, Alvaro. *Alvaro de la Vega [Exposición]*. Lugo: Museo Provincial, 2003

- VELÁZQUEZ. *Velázquez [Exposición]: Roma, Fondazione Memmo, 30 marzo - 30 giugno 2001*. Roma: Electa, cop. 2001
- VERDÚ, José. *Cancionero popular de la Región de Murcia I.: Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2001
- VESTITS. *Vestits del Saber: Enquadernacions mudèjars a la Universitat de València [Exposición] / Comisaria y text. Donatella Giansante; M<sup>a</sup> Isabel Alvaro Zamora, text*. València: Universitat, 2003
- VICENTE FERRER, Santo. *San Vicente Ferrer: La palabra escrita*. Valencia: Ayuntamiento, 2003
- VICENTE FERRER, Santo. *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2002
- VICENTE MARTIR, Santo. *San Vicente Mártir: Estampas para una Fiesta*. Valencia: Ajuntament, 2003
- VIGNOLA, Jacomo Barozzio da. *Regola delli Cinque Ordini D'Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola: Reproducción del libro R. 105 de la biblioteca del Colegio de Arquitectos de Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica: Colegio Territorial de Arquitectos: Biblioteca Valenciana, 2002
- VILA I CASAS, Antoni. *Ponts de Diàleg Art-Salut: discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Antoni Vila i Casas llegit ...el 19 nov. 2003: discurs de contesta del acadèmic numerari Joan Uriach i Marsal*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2003
- VORÁGINE, Santiago de la. *Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, 1994
- WAGNER, Richard. *Obra de arte del futuro*. València: Universitat, D.L. 2000
- WELLMER, Albrecht. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de Valencia, D.L. 1994
- WESTMORLAND. *Westmorland: Recuerdos del Grand Tour: Centro Cultural Las Claras: Murcia, oct. - dic. 2002 ... / com. J. M<sup>a</sup> luzón Nogué; text. Brian Allen...[et al.]*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura: Real Academia de San Fernando, 2002
- WTTGENSTEIN, Ludwig. *Al voltant del color*. Valencia: Universitat de València, D.L. 1996
- YEMEN. *Yemen: en el país de la Reina de Saba / textos Juan Goytisolo ... [et al.]*. Madrid: Centro Cultural Conde-Duque, D.L. 2003
- ZECCHIN, Vittorio. *Vittorio Zecchin 1878-1947: pittura, vetro, arti decorative [Exposición]*. Venezia: Musei Civici Veneziani, cop. 2002
- ZURBARÁN. *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya [Exposició] / Margarita Cuyás, comisaria y text. , Alfonso E. Pérez Sánchez...[et al.]*, text. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998

# NUEVAS ADQUISICIONES BIBLIOTECA: PUBLICACIONES PERIÓDICAS RECIBIDAS COMO INTERCAMBIO EN EL AÑO 2003

Por

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

*Bibliotecaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos\**

- ACTIVIDADES. *Dirección General de Promoción Cultural*. Valencia, Enero-junio 2003, Octubre-diciembre 2003.
- ALTAMIRA. Santander, 2002, LX; 2003, LXI.
- ANALES. Real Academia de Doctores. Madrid, 2003, nº2.
- ANALES D' *Histoire del'Art et d' Archeologie*. Bruxelles, 2002, v. XXIV.
- ANALES de *Historia del Arte*. Universidad Complutense. Madrid, 2002, v. XII.
- ANALES de la *Real Academia de Cultura Valenciana*. Valencia, Enero-diciembre, 2002.
- ANALES del *Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, 2000, nº 76-78.
- ANALES del *Museo de América*. Madrid, 2002, nº10.
- ANALES del *Museo Nacional de Antropología*. Madrid, 2001, nº VIII.
- ANUARI. *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*. Barcelona, 2001-2002.
- ANUARIO. *Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. Málaga, 2001.
- ANUARIO del *Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid, 2002, v. XIV.
- ANUARIO. *Instituto de España*. Madrid, 2002.
- ANTOLÓGICA *Annua*. Roma, 1989, nº 36; 1990, nº 37; 1992, nº 39; 1993, nº 40; 1994, nº 41; 1995, nº 42.
- ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia 2002, v. LXXXIII.
- ARCHIVO *Español de Arte*. Madrid, 2003, nº 301-303.
- ARCHIVO *Hispalense*. Sevilla, Enero-abril, nº 255.
- ARTE, *Individuo y Sociedad*. Madrid 2002, nº 1.
- ARTIGRAMA. Zaragoza, 2002, nº 17.
- ASOCIACIÓN de *Nuestra Señora de los Desamparados de la Barriada de Quart*. Valencia, 1998-1999.
- AULA de *Humanidad y Ciencia*. Valencia, 2002, nº 18, 24.
- BIENES *Culturales*. Madrid, 2002, nº 1; 2003, nº 2.
- LA BIENNALE de *Venezia*, 2003.
- BOLETIN *Auriense*. Ourense, 2002, XXXII.
- BOLETÍN de *Arte*. Málaga, 2002, nº 23.
- BOLETÍN de *Bellas Artes*. *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla, 2003, XXXI.
- BOLETÍN de la *Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras*. Córdoba, 2002, nº 143.
- BOLETÍN de la *Real Academia de la Historia*. Madrid, 2003, CC.
- BOLETÍN de la *Real Academia Matritense de Genealogía y Heráldica*. Madrid, 2003, nº 46-48

- BOLETÍN de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. San Sebastián, 2002, nº 2; 2003, nº 1, nº 2.
- BOLETÍN de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón de la Plana, Enero- diciembre 2003.
- BOLETÍN del Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 2003, nº 183-185.
- BOLETÍN del Instituto Fernán González. Burgos, 2002,1-2; 2003, 1-2.
- BOLETÍN del Museo del Prado. Madrid, 2002, nº 38.
- BOLETÍN del Museo e Instituto Camón Aznar. Zaragoza, 2003, XC-XCI.
- BOLETÍN del Museo Provincial de Lugo. Lugo, 2001-2002, X.
- BOLETÍN del Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 2001, nº 5.
- BOLETÍN del Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 2002, nº 159-160.
- BOLETÍN del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid, 2001, LXVII.
- BOLETÍN Informativo. Museo Provincial de Lugo. Lugo, 2003, nº 8-10.
- BULLETÍN des Musees Royaux. Lyon, 1-2,4.
- BULLETÍN du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Budapest, 2001, nº 95; 2002, nº 96.
- BUTLLETÍ del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2002, nº 6.
- BUTLLETÍ. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 2002, XVI.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo. Castellón. 2002, nº 68; 2003, nº 69.
- CIVILTÀ mantovana. Modena, 2003, nº 15-16.
- CLAHR. New México, 2001, nº 34; 2002, nº 32.
- CONTRASTES. Valencia, 2002, nº 21; 2003, nº 27, 29- 30.
- CRÓNICAS. México, 2002-2003, nº 10-11.
- CUADERNOS Ayala. Madrid, 2003, 15.
- CUADERNOS de Arte de la Universidad de Granada. Granada, 2003, nº 34.
- CUADERNOS de Arte e Iconografía. Madrid, 2001, nº 20.
- CUENTA y Razón. Madrid, 1980, nº 3.
- DEBATS. Valencia, 2003, nº 80-83.
- DESCUBRIR el Arte. Madrid, 2003, nº 47-58.
- DIALOGAL. (S.l), 2003, nº 6-8
- FUNDACIÓN Mainel. Valencia, Noviembre 2003
- GENAVA. Gêneve, 2002, L; 2003, LI.
- GETTY Publications Catalog. Los Angeles, 2003, spring, autumn.
- GOYA. Madrid, 2002, nº 289-291; 2003, nº 292-296.
- ICIM. Valencia, 2000, nº 2.
- ICOMOS. París, 2003, nº1, v.12.
- IMAFRONT. Murcia, 2000-2001, nº 15.
- INFORMATIU de Publicacions. Generalitat de Catalunya, 1999, nº 27; 2002, nº 35; 2003, nº 37-38.
- INFORMATIU Museus. Barcelona, 2002-2003, nº 57; 2003, nº 58-60.
- JOURNAL of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 2002, LXV.
- KALATHOS. Teruel, 2001-2002, nº 20-21.
- KÖLNER Museum Bulletin. Colonia, 2003, nº 1-2.
- LETRAS de Deusto. Bilbao, 2002, nº 97, v.32; 2003, nº 98-100, v.33.
- MARQ. Alicante, 2003, nº 2.

- MELANGES *de la Casa de Velázquez*. Madrid, 2003, t. 33-1, 33-2
- MÉRIDA *Ciudad y Patrimonio*. Mérida, 2001, n° 5; 2002, n° 6.
- The METROPOLITAN Museum of Art: Annual Report for the Year*. New York, 2002-2003, fall 03.
- METROPOLITAN *Museum of Art Bulletin*. New York, 2003, summer.
- MILLARS. Castellón, 2003, n° 26.
- MONTORNES. La Pobla Tornesa, 2002, n° 12.
- MUS-A. Junta de Andalucía, 2002, n° 12; 2003, n° 1.
- NATIONAL *Gallery Technical Bulletin*. London, 1983, n°7; 2002, n° 4; 2003, n° 1,4,
- NEXUS. Barcelona, 2003, n° 31.
- NOULAS. Nules, 2003, n° 274-275.
- ÓPERA *Actual*. Madrid, 2003, n° 57-66.
- PLEITA. Jumilla, 1998-1999, n° 2; 2000, n° 3; 2001, n° 4; 2002, n° 5.
- PRELUDIO. Valencia, 2003, n° 103, 105.
- PRINCIPE *de Viana*. Pamplona, 2002, n° 227; 2003, n° 228-229.
- PUBLICACIONES. Castellón, 2003, n° 13-15.
- EL PUNTO. Madrid, 2002, n° 690; 2003, n° 695, 714, 718, 720-723.
- REAL *Academia de Cultura Valenciana: Aula de Humanidades: Serie Filológica*. Valencia, 2003, n° 26.
- REALES *Sitios*. Madrid, 2003, n° 155-157.
- REVISTA *de Estudios Antequeranos*. Antequera, 2003, n° 13.
- RIASA. Roma, 1999, n° 54; 2001, n° 55
- SAÓ. Valencia, 2003, n° 271, 273, 275-279.
- SCHERZO. Madrid, 2003, n° 171-181.
- SEMATA. Santiago de Compostela, 2003, n° 14.
- SIGNOS *Universitarios*. Buenos Aires, 2001, n° 38.
- STUDIUM. Teruel, 2000, n° 7; 2001-2002, n° 8-9.
- TEMAS *de Estética y Arte*. Sevilla, 2003, XVII.
- TESELA. Valencia, 2000, n° 49.
- TURIASO. Tarazona, 2001-2002, XVI.
- VISIÓN *de l' Escola Técnica Superior d'Arquitectura*. Barcelona, 2003, n° 1.
- YAKKA. Yecla, 2002, n° 12.

\* Con la colaboración de Sara Boix, Miguel Castillo, María de Rojas, Susana Marco y M<sup>a</sup> Jesús Martín.



# 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 2004

## 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  
en funciones:* Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastian Rodriguez.
- Tesorero:* Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés.
- Bibliotecario:* Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues.
- Conservador:* Ilmo. Sr. D. José M<sup>a</sup> 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](mailto: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 († 30 octubre 2004)  
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 († enero 2005)  
Gran Vía Fernando el Católico, 24. 46008 Valencia.
- 20-06-1999 Excmo. Sr. D. Pere M<sup>a</sup>. Orts i Bosch  
Jorge Juan, 19. 46004 Valencia.
- 14-12-1999 Excma. Sra. D.<sup>a</sup> Matilde Salvador Segarra  
Passeig de la Ciutadella, 13, 27.<sup>a</sup> Tel. 96 352 77 88. 46003 Valencia.
- 06-07-2004 Excmo. Sr. D. Juan José Estellés Ceba  
Electo Calle Matias Perelló, 38. Tel. 96 395 85 29. 46005 Valencia.  
Estudio: Calle San Vicente, 78, 8.<sup>a</sup> Tel. 96 351 01 67. 46002 Valencia.
- 06-07-2004 Excmo. Sr. D. José Huguet Chanzá  
Electo Calle de La Nave, 11, bajo. Tels. 96 352 23 50 y 96 352 29 05. 46004 Valencia.

## ACADÉMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión

- 02-06-1941 Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz 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.<sup>a</sup>. Tel. 96 369 58 29. 46021 Valencia
- 19-06-1969 Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco († enero 2005)  
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.<sup>o</sup>. 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
- 07-05-1975 Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi  
Secretarios Mateu, 22. Tel 96 262 92 16. 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.<sup>o</sup>. Tel 96 352 04 62. 46004 Valencia.
- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues  
Paseo de la Pechina, 5, 16.<sup>a</sup>. Tels. 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, bajo interior. 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<sup>a</sup>. 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<sup>a</sup>. Tel. 96 374 23 55. 46005 Valencia.
- 07-02-1984 Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García  
Llano de la Zaidía, n.º 2-15.<sup>a</sup>. Tel. 96 347 24 55 y 96 168 10 11. 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.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Teresa Oller Benlloch  
Paseo de la Pechina, 29, 4.º, 8<sup>a</sup>. Tel. 96 382 31 23. 46008 Valencia.
- 13-05-1986 Ilmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> 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, 31<sup>a</sup>. 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 († julio 2004)  
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, 13<sup>a</sup>. 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.  
Avda. San Vicente, 9. Urbanización San Gerardo. 46160 Liria (Valencia).
- 16-11-1999 Ilmo. Sr. D. Francisco Jarque Bayo  
C/ Roterros, 16, 5.<sup>a</sup> Tel. 96 391 67 32. 46003 Valencia.
- 20-06-2000 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.
- 16-12-2003 Ilmo. Sr. D. Francisco Taberner Pastor  
Avda. Marqués de Sotelo, 9, 10.<sup>a</sup>. 46002 Valencia.
- 06-07-2004 Ilma. Sra. D.<sup>a</sup> Ana M.<sup>a</sup> Sánchez  
Electa Calle Ramón Gorgé, 22. Tel. 96 695 56 02. 03600 Elda (Alicante).
- 06-07-2004 Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez  
Electo Avda. del Paraíso, 15. 46183 La Eliana (Valencia).  
Tels. 96 360 44 10 y 96 274 34 16

## ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

03-04-1990	Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert G. V. Marqués del Turia, 43, 14ª. Tels. 96 351 08 69 y 96 351 06 23. 46005 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. 91 457 01 87 ..... 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. 91 457 01 87 ..... 28010 Madrid
06-05-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés Alzamora 41, 7º A. Tel. 965 33 76 10 ..... 03002 Alcoy (Alicante)
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa Felipe Herrero, 4. Tel. 96 521 72 24 ..... 03013 Alicante
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer Antonimo Vera, 55, 2.º. Tel. 96 538 08 73 ..... 03600 Elda (Alicante)
09-07-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez Residencia de Profesores. C/. Universitaria,s/n. .... 50009 Zaragoza
04-11-1977	Ilma. Sra. D.ª Asunción Alejos Morán C/ Alcira, 25, 15ª. 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, 7-C. 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

Fecha nombramiento		Residencia
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 Galileo, 14, 5.º D. Tel. 91 448 03 09 .....	28015 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 Avda. Eusebio Sempere, 6, 5º-D Tel. 96 592 69 40 .....	03003 Alicante
07-06-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola Avda. Villajoirosa, 103, bloque 2-6E. Urbanización Monte Mar. Tel. 96 526 11 38 .....	03016 Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz Calcografía, 1, 7.ª, dcha. 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 Barchilla, 4-4.º. Tel. 96 392 29 79 .....	46003 Valencia
	Y: C/. Moreras, 18, 1.ª .....	46780 Oliva (Valencia)
06-03-1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nacher. .... Y: 46023 Valencia. Serpis, 66, 78ª 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. Lehendakari Leizaola, 23, 2º-A. Tel 94 483 76 69 .....	48001 Bilbao (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

Fecha nombramiento		Residencia
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/. Servet, 1, 4.º, 27.ª. Tel. 96 146 16 30 .....	46130 Masamagrell (Valencia)
09-02-1988	Ilmo. Sr. D. Mario Monreal C/. Casinos, 6, 18.ª. Tels. 96 143 41 16 y 654 457 339 .....	46989 Paterna (Valencia)
17-01-1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela Vicente Cabrera, 49, 2.ª, Tel. 96 561 26 37 .....	03100 Xixona (Alicante)
17-01-1989	Ilma. Sra. D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá Doctor Guijarro, 7, 1.º. 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 Almàssera (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)
	Apartado de Correos 57. Tel. 96 383 12 26 .....	46110 Godella (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

Fecha nombramiento		Residencia
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 Vivas C/. Arturo Soria, 310, 18 A. Tel. 91 302 36 51 .....	28033 Madrid
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. Tels. 963 472 335 y 96 352 54 78 (Ext. 1099) .....	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 C/. Miguel Ángel, 13. ....	46900 Torrente (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 Vergara C/. Virgen del Puerto, 37, 5.º. D. Tel. 91 548 44 48. ....	28005 Madrid
06-07-2004	M. Iltre. Sr. D. Andrés de Sales Ferri Chulio .....	46410 Sueca (Valencia)
	Archivo de Religiosidad Popular del Arzobispado de Valencia C/. Palau, 2. ....	46003 Valencia
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles .....	46860 Albaida (Valencia)
	C/. Gobernador Viejo, 14, 5º. Tel. 96 391 78 26. ....	46003 Valencia
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Mariano González Baldoví C/. Canónigo Cebrián, 2. Tel. 96 227 65 97 .....	46800 Xàtiva (Valencia)
06-07-2004	Ilma. Sra. D.ª Emilia Hernández Salvador General Canino, 8, 1.º. Tel. 96 226 57 17 .....	46500 Sagunto (Valencia)
06-07-2004	Ilma. Sra. D.ª Aurora Valero C/. San Pancraccio, 4. Tels. 96 185 50 67 y 96 185 96 97 .....	46120 Alboraya (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Ferran Olucha Montins Director del Museo de Bellas Artes de Castellón C/. Hermanos Bou, 28. Tel. 96 472 75 00 .....	12003 Castellón
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Daniel Giralt-Miracle Rodríguez Avda. Príncipe de Asturias, 16. Tel. 93 217 38 60 .....	08012 Barcelona
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Arturo Zaragoza Catalán Paseo de la Pechina, 33, 7. <sup>a</sup> . Tel. 96 382 38 37 .....	12001 Castellón 46008 Valencia

## 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 Stepanek .....	147 00 Praha 4
	Podklaudinkou, 15. Tel. (00420) 281 91 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/ Lirio, 3, 6.º. Tel. 96 333 41 85 .....	46024 Valencia
17-01-1984	Ilmo. Sr. D. José M. <sup>a</sup> 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. <sup>a</sup> 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, 8. <sup>a</sup> . Tels. 96 352 77 66- 96 394 34 34 .....	46004 Valencia
12-12-1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao .....	7540 Santiago do Cacem
	Sociedade Arqueológica Lusitana. T. 069-226 73 75 40 .....	(Portugal)

Fecha nombramiento		Residencia
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 ..... C/. Mercat, 16. Tel. 96 280 10 72 .....	Sapporo (Japón) 46722 Beniarjó (Valencia)
17-01-1989	Ilma. Sra. Gianna Prodan ..... Y: Telémaco, 20. Tel. 91 742 93 96 .....	Trieste (Italia) 28027 Madrid
14-01-1992	Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls Hoschgasse, 5. Tel. 004114227500 ..... Y: Marqués de Sotelo, 1, 11ª. Tel. 96 394 00 52. Fax 96 394 37 49	CH-8008 Zurich 46002 Valencia
07-01-1997	Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva ..... Cerrada del Carmen, 36. San Bernabé Ocotepec Deleg. Magdalena Contreras. C.P. 10300. Tel. 5 85 48 61 y 905 413 1230	México D. F.
20-05-2000	Ilmo. Sr. D. Jonathan Brown ..... Institute of Fine Arts. 1 East, 78 th Street. Tel. (212) 772 58 00	10021-01 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, 8ª. ....	Saint Gallen (Suiza) 46005 Valencia

El arquitecto valenciano Santiago Calatrava Valls, por <i>Eva Palacios Pina</i> .....	171
Fondos Musicales en el archivo José Hugué, de Valencia, por <i>Mabel Berenguer Doménech</i> .....	185

## COMUNICACIONES:

Dos obras de Juan de Tejerina en la colección del diario "Levante" (Valencia), por <i>Ana Diéguez Rodríguez</i> .....	195
Dos documents relacionats amb l'església de Meliana, por <i>Albert Ferrer Orts</i> .....	201
La ermita de San Roque, de Jumilla, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> .....	207
Las imágenes devocionales de la parroquia de San Agustín, Obispo, de Alfara del Algimia, por <i>Joan Carles Gomis Corell</i> .....	215
Antecedentes de la caricatura en España de la generación de los treinta, por <i>M.ª Ángeles Valls Vicente</i> .....	231
Iconografía funeraria en Valencia durante la década de 1930, por <i>Teresa Gómez Galán</i> .....	237
La obra del escultor murciano Anastasio Martínez Valcárcel en Orihuela, Callosa de Segura y Valencia, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i> .....	243

## DISCURSOS ACADÉMICOS:

El patrimonio arquitectónico y urbano en la nueva Europa, por <i>Alvaro Gómez-Ferrer Bayo</i> .....	253
Memoria del Curso Académico 2003-2004, por <i>Francisco Sebastián Rodríguez</i> .....	263
In memoriam, por <i>Laura Albalat</i> y <i>Javier Delicado</i> .....	277
Recensiones de libros, coordinadas por <i>Javier Delicado</i> .....	285
Publicaciones recibidas y de intercambio año 2003 .....	305
Relación de Académicos .....	319

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	<u>Páginas</u>
El retablo valenciano de Santa Cruz de Moya:	
<i>Virgen entronizada con el Niño y ángeles.</i> Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca) .....	8
<i>Presentación del Niño en el Templo y Ascensión.</i> Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca) .....	9
<i>Resurrección y Pentecostés.</i> Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca) .....	10
<i>Última Cena, Oración en el Huerto y Prendimiento.</i> Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca) .....	11
<i>Ángel de Anunciación y Natividad.</i> Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca) .....	12
Una <i>Sagrada Familia</i> en la Iglesia Parroquial de Rocafort atribuible al pintor Miguel de Prado:	
MIGUEL DE PRADO. <i>Sagrada Familia.</i> Óleo sobre tabla. 97,5 x 66 cm.	
Rocafort. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir .....	17
MIGUEL DE PRADO. <i>Retablo de San Vicente Ferrer.</i> Valencia. Museo de Bellas Artes .....	18
MIGUEL DE PRADO. <i>San Pedro.</i> Detalle. Valencia. Museo de la Ciudad .....	18
FERNANDO LLANOS. <i>Descanso en la huida a Egipto.</i>	
Detalle. Valencia. Catedral, Retablo Mayor .....	19
SEBASTIANO DEL PIOMBO. <i>Descenso de Cristo al Limbo.</i> Detalle. Madrid, Museo del Prado ...	20
MIGUEL DE PRADO. <i>Sagrada Familia.</i> Detalle .....	20
MIGUEL ESTEVE. <i>Sagrada Familia.</i> Valencia. Museo de Bellas Artes .....	21
Els frescos de la Casa Santonja Palau dels Marau un Temple Maçó del segle XIX en l'Olleria (València):	
FOTO 1.- Escala d'accés al pis superior on s'aprecia l'arc de guix que impedeix que des d'eixa posició es pugua veure la pintura del sostre de l'escala .....	24
FOTO 2.- Imatge de final del s. XIX de l'exterior de l'edifici on es veu tot el conjunt i on en primer pla a la dreta estaven les construccions destinades a les bodegues .....	25
FOTO 3.- Imatge de final del s. XIX on apareix Carlota Escobar envoltada de coloms al peu de l'escala, on s'aprecien en detall les rajoles de ceràmica de l'escala, hui en dia desapareguts. Es curiosa aquesta foto perquè en el sentir popular ha quedat la frase "És millor ser colom en la Casa Santonja que llaurador" .....	25
FOTO 4.- Detall dels personatges que figuren al sòcol del saló principal. Aquest ens recorda a Napoleó .....	25
FOTO 5.- Figura central de la pintura del sostre de l'escala. Tot i estar deteriorada, pel pas del temps, s'aprecia la flama damunt del cap que té aquesta al·legoria de la benaurança .....	27
FOTO 6.- Figura de la Justícia al saló principal .....	29
FOTO 7.- Escena del Port Marítim al saló principal. Una al·lusió a Gibraltar .....	30
FOTO 8.- Escena de la Cacera al saló principal. Una al·lusió a Bunyol .....	30
FOTO 9.- Vista de la pintura del sostre de l'escala des de l'arrancada de l'escala .....	30
FOTO 10.- Escut del matrimoni Marau Bru-Leiva López al llindar de la porta d'entrada a la casa .....	31
FOTO 11.- Figura de la Justícia al saló principal .....	31
FOTO 12.- Al·legoria d'Àsia al llindar d'una de les antigues portes del saló principal .....	32
FOTO 13.- Detall de la figura de l'arquitectura amb els seus elements simbòlics .....	32
FOTO 14.- Al·legoria d'Europa al llindar d'una de les portes que es conserven del saló principal .....	32

FOTO 15.– Figura de la Religió al saló principal .....	33
FOTO 16.– Detall de l'escena del Port Marítim on apareix el matrimoni propietari de la casa ...	33
FOTO 17.– Escena del Port Marítim al saló principal. Una al·lusió a Gibraltar .....	34
FOTO 18.– Detall de la figura de la Pintura en què es veu una possible representació de la bandera tricolor, de la República .....	34
FOTO 19.– Figura de la Poesia i a la dreta figura de la Música .....	35
FOTO 20.– Figura de la Prudència al saló principal .....	35
FOTO 21.– Figura central del sostre de l'escala en l'estat en què estava fa set anys. Hi apareixen els àngels amb la banderola "Honor al mérito" .....	36
FOTO 22.– Figura de la Unió al saló principal .....	36
FOTO 23.– Detall de la pintura del sostre del saló on apareix la grua amb la banderola "Vigilancia". A la dreta està l'escut nobiliari dels Marau .....	36
FOTO 24.– Panoràmica del saló principal on es veu la pintura de la Cacera .....	37
FOTO 25.– Panoràmica del saló principal on apareix la pintura del Port Marítim .....	37
FOTO 26.– Detall de la pintura del sostre de l'escala on es veu l'àngel amb el gos i la 'L' amb la tipografia de les eles de l'escut de la ciutat de València .....	42
FOTO 27.– Detall de la pintura del sostre de l'escala on apareix en un cantó l'escut nobiliari dels Marau .....	43

Algunas consideraciones sobre el artista alicantino Carlos Espinosa Moya,  
aspirante a pintor de cámara de Fernando VII:

CARLOS ESPINOSA. *Copia del Autorretrato de Mengs.*

Academia de San Fernando (n.º 540). Madrid .....

56

Mujer y arte de los siglos XVI al XIX. Aportaciones valencianas:

Fig. 1.– <i>Thamar, De Claribus Mulieribus, de Boccacio, 1355-1359. Bibliothèque Nationale, MS. Fr.12420, f.101v, (en CHADWICK, Whitney, Mujer, Arte y Sociedad, Barcelona, Destino, 1992, pág. 31) .....</i>	58
Fig. 2.– VAN HEMESSEN, <i>Caterina, Retablo del Monasterio de Santa Ana de Tendilla (Guadalajara), Óleo sobre tabla, 355 cm. de alto, 229 cm. de ancho cerrado y 447 cm. abierto, Cincinnatti Art Museum de (Ohio, USA) .....</i>	60
Fig. 3.– MACIP, <i>Margarita o JOANES, Margarita, Santo Obispo Cartujo (atribución). Óleo sobre tabla, 43x17 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia .....</i>	61
Fig. 4.– CARABIAS, <i>Elena, Un banco en el parque (1897). Óleo sobre lienzo, 200 x 70 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia. ....</i>	65
Fig. 5.– ESCOBEDO de MAYANS, <i>Concepción, Retrato de Eugenio Escobedo (1880). Óleo sobre tela, 92'7 x 77'8 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia .....</i>	66
Fig. 6.– FARRERAS BERTRAN, <i>Antonia, Flores. Óleo sobre lienzo, 45'9 x 45'7 cm. (oval). Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia .....</i>	66
Fig. 7.– MONTESINOS, <i>Señorita ¿MONTESINOS y ESPARTERO, Victoria? Retrato del Infante Felipe Próspero. Óleo sobre lienzo, 75'3 x 59'8 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia .....</i>	67
Fig. 8.– SOROLLA GARCÍA, <i>María, La Chula. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia .....</i>	67

Reforma de las enseñanzas en la Real Academia de San Carlos 1900-1901: La clase de abaniquería:

Abanico con escena galante. Finales del siglo XIX .....	90
Abanico con cabeza de muchacha. Finales del siglo XIX .....	91

La huella de un artesano fundidor en la arquitectura industrial valenciana (S. XIX)

Vicente Rios Enrique (1842-1900):

Interior de la capilla del Asilo del Marqués de Campo .....	103
Vista de la Calle de la Paz. <i>Café del Siglo</i> a la izquierda .....	104
Una vista interior del <i>Café España</i> (Salón Alhambra) .....	105
Edificio <i>Teatro del Siglo</i> en Carlet .....	106
Proyecto de verja para el monumento al pintor José de Ribera .....	107

José Aixa y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia:

<i>Estatua del Padre Jofré en el patio del Hospital General</i> .....	110
<i>Matrícula del curso 1862-1863 en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia</i> .....	111
<i>Firma de José Aixa Iñigo, como alumno, año 1866</i> .....	111
<i>Anuncio en el Boletín Oficial de la Provincia</i> .....	114

La arquitectura funeraria de Antonio Martorell y Trilles en el Cementerio General de Valencia:

FIG. 1.- Proyecto para el monumento a José Peris y Valero .....	121
FIG. 2.- Proyecto de panteón para el Marqués de Colomina y familia .....	123
FIG. 3.- Panteón Sánchez Quintanar .....	124
FIG. 4.- Proyecto de panteón para los Padres Escolapios .....	125
FIG. 5.- Panteón Llovera .....	125
FIG. 6.- Proyecto de panteón para la familia Dupuy Delome .....	126
FIG. 7.- Panteón Jura-Real Villatoya .....	126
FIG. 8.- Proyecto de panteón para la familia Alcaráz .....	127
FIG. 9.- Proyecto de panteón para la familia Antonio Martorell .....	127

Javier Goerlich Lleó y la reforma del edificio histórico de la Universitat de València:

JAVIER GOERLICH, 1931. Urbanización de la Plaza de Emilio Castelar, actual Plaza del Ayuntamiento. ....	136
Vista de la Plaza del Ayuntamiento de Valencia, según la reforma de Javier Goerlich. ....	136
JAVIER GOERLICH, 1931. Mercado de Flores, perspectiva. ....	136
JAVIER GOERLICH, 1948. Perspectiva del proyecto de ampliación y adaptación del Museo de Bellas Artes de Valencia. ....	137
LUIS ALBERT BALLESTEROS, 1954. Proyecto de Residencia para el Jefe del Estado en los Jardines del Real de Valencia. ....	137
JAVIER GOERLICH, 1917. Palacio de Exposiciones, detalle. ....	137
JAVIER GOERLICH, 1945. Sección del plano perteneciente al proyecto de restauración de la iglesia de San Agustín de Valencia. <i>Archivo: Emilio Rieta.</i> <i>Foto: José Manuel Sánchez Muñoz.</i> .....	138
Claustro del edificio histórico de la Universitat de València. Tras el incendio de 1932, desaparecieron los miradores acristalados, situados en el pórtico de la parte del reloj. Una década más tarde, se levantará la columnata jónica realizada por el arquitecto Javier Goerlich. En las imágenes, observamos también, el pequeño jardín que rodeaba la estatua de Luis Vives y que, lamenablemente, fue eliminado durante la última reforma del edificio. <i>Foto: Àrea de Conservació de Patrimoni Cultural.</i> <i>Universitat de València</i> .....	138
JAVIER GOERLICH, 1935. Perspectiva de la Residencia de Estudiantes para la ciudad de Valencia ...	139
JAVIER GOERLICH, 1937. Proyecto en el que la capilla universitaria pasaba a convertirse en auditorio .....	140

El mundo fotográfico de María Zárraga. (Y al fondo... sensaciones rojas):	
Fotografía 1.- "Deslunado 1". 1995. Fotografía color sobre forex y bastidor madera. 25 x 84 cm. ....	146
Fotografía 2.- "Lectora y amigo". 1999 Fotografía color laminada sobre bastidor de madera. 120 x 180 cm. ....	147
Fotografía 3.- "Simulando la casa". 2001. Instalación en el espacio de fotografías color duraclear y cristal, medidas aproximadas 215 x 840 cm. ....	147
Fotografía nº 4.- "Workshop 6". 2001. Fotografía color adhesivada a metacrilato y bastidor de madera. 70 x 85 cm. ....	148
Fotografía nº 5.- "Zoo(Thought)". 1996. Fotografía color sobre forex. 180 x 120 cm. ....	151
Fotografía nº 6.- "Acontecimiento 2". 2005. Fotografía color laminada sobre bastidor de madera. 180 x 260 cm. ....	152

#### El arquitecto valenciano Santiago Calatrava Valls:

El arquitecto Santiago Calatrava. ....	172
El arquitecto Santiago Calatrava. ....	173
VALENCIA. <i>Puente de la Exposición</i> (1991-1995), obra de Santiago Calatrava. ....	175
VALENCIA: <i>Ciudad de las Artes y las Ciencias</i> (1991-2004) ....	180
NUEVA YORK: <i>Cápsula del tiempo</i> (2000). Museo Americano de Historia Natural ....	183

#### Fondos Musicales en el archivo José Huguet, de Valencia:

Presentación de una ficha catalográfica en soporte informático ....	186
Ejemplo de un asiento catalográfico de música manuscrita. ....	187
Cubierta de la partitura <i>Cansó de la llavanera</i> compuesta por Miguel Asensi y letra de Maximiliano Thous con firma autógrafa de los mismos. ....	188
Cubierta de la Revista Album [sic] Salon [sic]. Publicación de 1900 ....	189
Portada del pasodoble Manolo Granero compuesto por Lolita Soriano ....	190

## COMUNICACIONES:

#### Dos obras de Juan de Tejerina en la colección del diario "Levante" (Valencia):

Fig. 1.- Juan de Tejerina, San Vicente en su lecho de muerte. Col. Diario <i>Levante</i> . ....	196
Fig. 2.- Juan de Tejerina, San Vicente arrojado al bosque. Col. Diario <i>Levante</i> . ....	196
Fig. 3.- Juan de Tejerina, Adoración de los Magos. Retablo mayor, catedral de Palencia. ....	198
Fig. 4.- Juan de Tejerina, Visitación, Museo del Prado ....	199

#### Dos documents relacionats amb l'església de Meliana:

1.- Hipotètica reconstrucció del retaule de Pere Vallfogona per a l'església de Meliana, 1469-1470 (dibuix d'Estefania Ferrer del Río). ....	202
2.- Contrafort motlurat del primitiu temple (arxiu de l'autor). ....	202
3.- Possible entrada al primitiu campanar medieval (arxiu de l'autor). ....	203
4.- Vista exterior del temple barroc des de ponent. ....	203

#### La ermita de San Roque, de Jumilla:

Fig. 1.- JUMILLA. <i>Ermita de San Roque</i> , sobre la denominada Puerta de Granada. Fachada meridional. Año 1792. Edificio neoclásico acaso del maestro de obras Pedro Gilabert. (Foto Javier Delicado, enero de 1997) ....	209
---	-----

Fig. 2.– JUMILLA. <i>Ermita de San Roque</i> , sobre la denominada Puerta de Granada. Fachada septentrional. Año 1792. (Foto Javier Delicado, enero de 1997) .....	210
Fig. 3.– Pavimento cerámico procedente de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia. De hacia 1795. Tondo decorativo con figuras simbólicas alusivo a San Roque. (Foto Antonio Verdú, agosto de 1996) .....	210
Fig. 4.– Solería cerámica procedente de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia. De hacia 1795. Esquinar de jarrones con flores de la orla ornamental. (Foto Javier Delicado, enero de 1997) .....	211
Fig. 5.– <i>San Roque</i> . Imagen de serie en pasta de madera de los talleres de Olot, de hacia 1947, titular de la ermita homónima en Jumilla. (Foto Javier Delicado, enero de 1997) .....	212
Fig. 6.– Cenefa ornamental con diseño de arquitecturas del pavimento cerámico, originario de la Real Fábrica de Azulejos Disdier, de Valencia, que acoge la Ermita de San Roque, de Jumilla. De hacia 1795. (Foto Antonio Verdú, agosto de 1996) .....	214
 Las imágenes devocionales de la parroquia de San Agustín, Obispo, de Alfara del Algimia:	
Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo. Fachada y campanario, 1816, ca. (foto J.C. Gomis) .....	216
Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo. Vista general (foto J.C. Gomis) ...	216
Imagen de Ntra. Sra. de los Afligidos, 1690 ca. Alfara de Algimia. Ermita de Ntra. Sra. de los Afligidos (foto V. Guerola). .....	219
Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo. Capilla de la Comunión. Tarjeta postal, 1920 ca. ....	224
Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo. Capilla de la Comunión. Estado actual (foto J.C. Gomis). ....	224
Imagen del Corazón de Jesús, 1914. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, Capilla de la Comunión (foto J.C. Gomis). ....	225
Imagen del Corazón de Jesús, detalle del rostro. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, Capilla de la Comunión (foto J.C. Gomis). ....	225
Imagen de Ntra. Sra. de los Dolores, 1725-1730. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, tercera capilla del lado de la Epístola (foto J.O. Segarra). ....	227
Imagen de San Pascual Bailón, finales del siglo XIX. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, tercera capilla del lado de la Epístola (foto J.C. Gomis). ....	228
Imagen de San Pascual Bailón, detalle del rostro. Alfara de Algimia. Iglesia parroquial de San Agustín, obispo, tercera capilla del lado de la Epístola (foto J.C. Gomis). ....	228
 Antecedentes de la caricatura en España de la generación de los treinta:	
Fig. 1.– F. Fresno. <i>Revista "La novela cómica"</i> . 1-7-1917. Madrid; p. 22. ....	231
Fig. 2.– Panach. <i>Periódico "Las Provincias"</i> . 20-1-1934. Valencia; p. 3. ....	232
Fig. 3.– Grosz. <i>Himno a la belleza</i> . Madrid, 1930. ....	232
Fig. 4.– Dibujo de Barradas. " <i>La Nueva España</i> ", 1930. Madrid. ....	233
Fig. 5.– <i>Caricatura del General José Sanjurjo, que se sublevó contra la República. Condenado a muerte, el Presidente le conmutó la pena por la reclusión perpetua. La CEDA decretó la amnistía para él y los sublevados</i> . Marola. " <i>La Prensa</i> ". 26-8-1932. Gijón. ....	233
Fig. 6.– <i>Caricatura de José María Gil Robles realizada por Marola para "La Prensa"</i> . 14-7-1932. Gijón.	233
Fig. 7.– <i>Caricatura del escritor Nombela realizada por Romero de Torres en la "Revista Semanal Ilustrada"</i> . 16-10-1881. Málaga. ....	234
 Iconografía funeraria en Valencia durante la década de 1930:	
M. Puigarnau Lladós (Hotel Inglés), Valencia, 1938 .....	238

J. Saludes Amigó, Valencia, 1936 .....	238
J. Mora Ribera, Valencia, 1937. Firmado: <i>Luis Mora Cirujeda</i> .....	239
F. Blasco Sanroque, Valencia, 1935 .....	239
Familia Díez Montero, Játiva, 1936. Firmado: <i>Bolinches</i> .....	240
J. A. Peris Macip, Valencia, 1933. ....	241

La obra del escultor murciano Anastasio Martínez Valcárcel en Orihuela:

1.- Desnudo de mujer, Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia .....	244
2.- Monumento a la Agricultura. Conjunto. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela. ...	245
3.- Monumento a la Agricultura. Detalle. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela. ....	246
4.- Monumento a la Agricultura. Detalle. Escuela de Ingenieros Agrónomos de Orihuela. ....	246
5.- Virgen con el Niño, que decora el parteluz en la portada de la iglesia parroquial de San Martín de Callosa de Segura. Conjunto. ....	247
6.- Virgen con el Niño, que decora el parteluz en la fachada de la iglesia parroquial de San Martín de Callosa de Segura. Detalle. ....	247
7.- Monumento en bronce a la Hermana Fidela, en Callosa de Segura. ....	248

## DISCURSOS ACADÉMICOS:

El patrimonio arquitectónico y urbano en la nueva Europa:

Mapa de Europa con la situación de todos los países de la Unión Europea .....	255
Vista general de las murallas de la ciudad de Tallin .....	256
Edificios en el centro urbano de Riga .....	257
Iglesia gótica en Vilnus .....	257
Detalle de la plaza renacentista y sus edificios en la ciudad de Zamosc .....	257
Detalle del acceso al castillo de Cesky Krumlov .....	258
Vista general del castillo de Bratislava .....	258
Vista de Ljubjana .....	259
Pinturas murales en la iglesia Asinou de Troodos .....	259
Vista de la ciudad amurallada de Mdina .....	260

Memoria del Curso Académico 2003-2004

Acto de apertura del Curso Académico 2003-2004. (Foto: Paco Alcántara) .....	263
El Ilmo. Sr. D. Fernando Benito Doménech en su lección magistral en la apertura del Curso Académico 2003-2004. (Foto: Paco Alcántara) .....	263
El Grupo "Camerata Académica" interpretando obras de Schönberg. (Foto: Paco Alcántara) ...	264
El Dr. D. Juan Bta. Llinares en la disertación de su conferencia. (Foto: Paco Alcántara) .....	264
El Académico Correspondiente Dr. D. Juan Ángel Blasco Carrascosa en el acto de presentación de su obra "La Escultura Valenciana del siglo XX". (Foto: Paco Alcántara) ...	265
El Ilmo. Sr. Dr. D. Román de la Calle, Vicepresidente de la Real Academia en el acto de presentación de su libro sobre "José Gonzalvo". (Foto: Paco Alcántara) .....	265
El Académico de Número Ilmo. Sr. Dr. D. Francisco Taberner Pastor recibiendo sus distintivos académicos en sesión pública celebrada el día 14 de Diciembre de 2004. (Foto: Paco Alcántara) .....	266
Dña. Mayrén Beneyto, en representación de la Banda Municipal de Valencia, recibiendo la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. (Foto: Paco Alcántara) .....	271
Diptico publicado de las Bases de la Convocatoria de cinco becas de investigación durante el Curso Académico 2003-2004. ....	272

LACRUZ MIRALLES, PILAR: <i>Tramas 05</i> . Acrílico sobre lienzo, 160 x 160 cm. 1.º Premio del "V Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", con el patrocinio del <i>Ámbito Cultural de El Corte Inglés</i> . ....	272
El Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez, Académico Correspondiente, en el acto de presentación de la revista "Archivo de Arte Valenciano" perteneciente al año 2003. (Foto: Paco Alcántara) .....	273

In memoriam:

El arquitecto y Académico de Número D. José Mora y Ortiz de Taranco (Foto: Paco Alcántara) ...	277
El arquitecto, profesor y Académico de Honor D. Fernando Chueca Goitia en una de sus lecciones magistrales en el seno de la Real Academia en 1981 (Foto: Paco Alcántara) ...	279
Cimborrio de la Catedral de Tarazona (Zaragoza). Intervención, dibujo y anotaciones de D. Fernando Chueca. ....	280
ANDRÉS DE VANDELVIRA. <i>Capilla Funeraria de El Salvador</i> , de Úbeda (Jaén). Dibujo y anotaciones de D. Fernando Chueca .....	281



## CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

**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. FRANCISCO SEBASTIÁN RODRÍGUEZ**  
SECRETARIO GENERAL EN FUNCIONES

**ILMO. SR. D. MIGUEL ÁNGEL CATALÁ GORGUES**  
BIBLIOTECARIO Y COORDINADOR CIENTÍFICO DE LA PUBLICACIÓN

**ILMO. SR. D. ANTONIO ALEGRE CREMADES**  
ACADÉMICO DE NÚMERO

**ILMO. SR. D. MANUEL GALDUF VERDEGUER**  
ACADÉMICO DE NÚMERO

**ILMO. SR. D. FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ**  
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE Y COORDINADOR TÉCNICO GENERAL DE LA REVISTA

*ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la sección de bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar.*

*Redacción y Administración:* REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
Calle San Pío V, 9.  
46010 Valencia.  
Téls. 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:





**REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
VALENCIA**

ISBN 84-934040-1-2



9 788493 404017