



rchivo de Arte Valenciano



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
VALENCIA



rchivo de Arte Valenciano



Publicación

de la

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN CARLOS
+ VALENCIA +

VALENCIA

2006

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.: 84-934040-8-X

DEPÓSITO LEGAL: V-735-2007

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

ARTÍCULOS

OBRAS DE LOS MAESTROS VALENCIANOS DE LOS SIGLOS XV–XVII EN LA COLECCIÓN DEL ERMITAGE*

LUDMILA L. KAGANÉ

Conservadora de Pintura Española en El Ermitage

RESUMEN

La Dra. Kagané aborda en su estudio la historia de la colección de pintura valenciana de los siglos XV al XVII existente en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo, la más amplia que existe fuera de España, entre cuyos fondos se advierten verdaderas obras maestras debidas, entre otros artistas, a Paolo de San Leocadio, Joan de Joanes, Francisco Ribalta, Pedro de Orrente y José de Ribera.

La autora en su minucioso análisis identifica la procedencia de las obras que son mención de estudio, muchas procedentes de colecciones privadas rusas que llegaron al Ermitage después de la revolución, y algunas de las cuales pudieron ser admiradas recientemente en Valencia, en el MuVIM, a través de una exposición que contó con el soporte de la Excma. Diputación de Valencia.

ABSTRACT

The Dra. Kagané approaches in her study the history of the collection of Valencian painting of the existing XVth to XVIIth century in the Museum of the Ermitage, in Saint Petersburg, more wide that exists out of Spain, between whose funds become aware real due masterpieces, between other artists, to Paolo de San Leocadio, Joan de Joanes, Francisco Ribalta, Pedro de Orrente and José de Ribera.

The authoress in her meticulous analysis identifies the origin of the works that are a mention of study, many proceeding from private Russian collections that came to the Ermitage after the revolution, and some of which could be admired recently in Valencia, in the MuVIM, across an exhibition that relied on the support of the Excma. Diputación de Valencia

I.- HISTORIA DE LA COLECCIÓN¹.

El arte del más famoso pintor valenciano Jusepe de Ribera fue conocido en Rusia desde el siglo XVIII, sin embargo las obras de otros pintores llegaron allí más tarde. Los cuadros de Ribera se encontraban en las grandes colecciones que Catalina II había comprado para una nueva galería del Ermitage, fundada en 1764. En la actualidad la mayor parte de ellos no se conserva ya en el museo o han cambiado las atribuciones de los cuadros, pero, para estudiar la historia de la colección, habrá que prestar la máxima atención al conjunto de todas esas obras.

En 1864 Catalina II adquirió las pinturas que pertenecieron al mercader Iogann Gotzkovsky, un gran empresario berlinés, poseedor de fábricas de producción de seda y de porcelana, un apasionado admirador del arte que ayudaba a coleccionar cuadros al rey prusiano Federico II². Esta colección precisamente formó la base de la Galería del Ermitage. Su contenido era muy variado y la mayor parte de las obras eran de artistas holandeses y

flamencos. En esa lista de obras se encontraba ya *San Jerónimo* de Ribera³. Es sabido que este cuadro estuvo en el Palacio Tavríchesky de San Petersburgo y posteriormente también en el Palacio Gátchinsky. Desapareció durante la segunda guerra mundial de 1941–1945 y lamentablemente su paradero actual nos es desconocido.

* Con el título de "Pintura Valenciana en la colección del Ermitage. Siglos XVI–XVII", se mostraron, entre el 27 de abril al 16 de julio de 2006, en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM) de Valencia, los fondos del Ermitage de pintura valenciana de esos siglos. El presente artículo de la doctora L. Kagané viene a puntualizar oportuna y pormenorizadamente la historia de esos fondos. De alguna manera, este trabajo se vincula, pues, a la aventura de aquella exposición, propiciada y respaldada desde la Diputación de Valencia.

¹ Más detalladamente sobre la historia de los cuadros españoles de la colección de Ermitage ver en Kagané 2005. Allí mismo se da la bibliografía completa.

² Sobre la colección de Gotzkovsky ver Koehne 1882; Левинсон-Лессинг 1986, p. 32, 52–53, 255; Щетлин – Малиновский 1990, т. I, с. 371, 389, т. II, с. 86–87, 91, 144.

³ Уелский 1913, с. LIV, № 530. En el libro está incluida la lista de aduana con todos cuadros comprados

También de Berlín fue traída en 1769 la colección del conde Heinrich Bruhl, ministro sajón, un conoecedor de arte, que dirigió la selección de las obras maestras para la Galería de Dresde. La colección incluía asimismo dos cuadros de Ribera: *San Jerónimo en el desierto* y *la Bendición de Jacob*. El primero se encontraba en el Ermitage hasta el año 1854, cuando fue vendido en la subasta de San Petersburgo. La historia de su posterior existencia hasta los últimos tiempos permanece desconocida, puesto que en los catálogos del Ermitage, todavía en 1863, el cuadro de la colección de Bruhl, la obra *San Jerónimo en el desierto* figuraba como que había llegado en 1846 junto con la colección de la Galería de D.P. Tatíshchev. Entre tanto, el lienzo comprado de Bruhl, después del Ermitage pasó por las manos de muchos coleccionistas y en 1936 lo ha adquirido el Museo Estatal de Varsovia. Ahora el cuadro, quedando aún la propiedad en el museo varsoviano, se expone en el Museo Estatal de Poznan. Ch. Sterling puso en duda la autoría de Ribera y adscribió la obra a Antonio Pereda, basándose en la similitud con el cuadro del mismo autor que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid⁴. Esta nueva definición de la autoría fue admitida por todos los investigadores.

La Bendición de Jacob se quedó en el Ermitage, pero la atribución del cuadro fue cambiada también. La obra fue adscrita a varios autores, hasta que R. Longhi mencionara el nombre de Giovachino Assereto (c. 1600-1649), con el cual el cuadro fue ya inscrito en los catálogos últimos del Ermitage⁵.

Como parte de la colección de François Tronchin, un famoso coleccionista suizo, en 1770 llegó también al Ermitage una obra más de Ribera, bajo el título de *San Jerónimo*⁶. Tronchin, un amigo de ilustrados franceses como Voltaire, Diderot y Grimm, fue llamado por el príncipe D. A. Golitsin y por Diderot para ayudar a crear la galería del Ermitage. Estos convencieron a Tronchin de que vendiera su propia colección, mayoritariamente compuesta de obras de artistas flamencos, holandeses e italianos, entre las cuales se encontraba *San Jerónimo*. Más tarde la pintura fue atribuida al círculo de Ribera y en 1949 entregada al Museo Estatal del Arte Occidental y Oriental de Odessa⁷.

Entre los cuadros de la famosa colección parisina de Crozat, comprados para el Ermitage en 1772, se encontraba *San Bartolomé* de Ribera. En el Ermitage

el cuadro no se quedó por mucho tiempo, ya que en 1800 pasó al Palacio de Pávlovsk, a los aposentos del gran príncipe Constantino Pávlovich. La obra hasta ahora se encuentra en el museo-parque "Pávlovsk". En la pintura hay una firma que anteriormente se leía como "...pe Ribeira pinxit 1623" provocando dudas en la autenticidad. N. Spinosa atribuyó el cuadro como adscrito a Ribera, empero N. I. Standnichuk, conservadora de las pinturas del museo-parque "Pávlovsk", es partidaria de mantener otra opinión⁸. Ella mandó realizar un detallado estudio técnico-tecnológico del cuadro que demostraba una similitud de la manera artística a los originales de Ribera. En lo que respecta a la firma, hay que decir que, sometida a rayos infrarrojos, se lee "...pe Ribe...F 1633". En realidad, los bordes del lienzo son muy recortados, la pintura ha sufrido mucho en las distintas restauraciones, lo que posiblemente ha sido la causa de las dudas en la originalidad de la obra.

A principios de los años 1770 al Ermitage llegaron también los cuadros de Ribera, cuyos poseedores eran desconocidos hasta ahora. Las obras fueron incluidas en el primer catálogo del Ermitage editado en 1774. Allí se encontraba *San Pedro penitente*, vendido en la subasta de San Petersburgo en 1854 y su posterior paradero es desconocido. En el catálogo de 1774 fue incluido también el cuadro *San Jerónimo*, donde estaba definido como la obra de un artista anónimo, pero posteriormente se atribuyó ya siempre a Ribera. En los años 1860 el lienzo estuvo en el Palacio Tavríchesky en San Petersburgo y luego lo pasaron al palacio Gátchinsky. Durante los tiempos de la segunda guerra mundial de 1941-1945 la obra desapareció.

En 1792 Catalina II compró la colección que pertenecía al difunto príncipe Gregorio Alexandrovich Potemkin-Tavríchesky. En la descripción de la colección se mencionaban dos cuadros de Ribera con las imágenes de unos filósofos. Ambos ahora se atribuyen a la escuela de Ribera, uno tiene el título *Filósofo con libro, compás y escuadra* y se encuentra en el Ermitage. El segundo, *Filósofo con libro*, quedó

⁴ Bialostocki i Walicki 1955, p. 497.

⁵ Longhi 1926.

⁶ Sobre la colección de F. Tronchin ver Левинсон-Лессинг 1970; Tronchin 1974.

⁷ Museo del Arte Occidental y Oriental de Odessa. Catálogo. Kiev, 1973, p. 33. (en ruso).

⁸ Стадничук 1989, pp. 232-233.

expuesto en el museo-parque "Pávlovsk"⁹. A principios del siglo XIX al Ermitage llegaron cuatro obras de Ribera más: dos bajo el título genérico de *Filósofo* y otras dos tituladas *Arquímedes* y *Esopo*, pero sus huellas hoy han desaparecido.

En el mismo período se ha adquirido también la pintura *Cabeza de viejo* de Ribera. En cuanto a su atribución se han expresado muchas dudas y en los catálogos, junto con el nombre del artista, se ponía un signo de interrogación. En 1931 el cuadro fue entregado a la Galería de Pinturas del Oriente Lejano en Khabárovsk. Actualmente la obra se relaciona con el nombre de Guerchino.

Durante mucho tiempo Ribera se consideraba autor de la obra *Asesinato de Abel*, que llegó en la primera década del siglo XIX con la autoría de Caravaggio, pero en el inventario manuscrito de 1859-1929 ya figuraba como de Ribera. Más tarde fue adscrita a un autor anónimo italiano del siglo XVII y en 1978 fue entregada al museo-parque "Tsárskoe Seló".

En total, al principio del siglo XIX el Ermitage contaba, pues, con quince obras de Ribera, un número bastante considerable, pero como resultado del cambio de la atribución de los cuadros, algunas obras se entregan a otros museos, incluyendo algunos que van a la venta. Actualmente en el museo, desde aquel entonces, queda sólo un cuadro: *Filósofo con libro, compás y escuadra*, proveniente de la colección de Potemkin.

Obras de otras artistas valencianos fueron incluidos en la colección del Ermitage, cuando en 1814 el emperador Alejandro I adquirió cuadros españoles en la galería del banquero William Coeswelt en Amsterdam.

Desde 1801 Coeswelt vivió en Madrid en calidad de representante de la compañía holandesa Hope. Se quedó en España en el período de la invasión de la armada napoleónica en 1808 y durante la posterior guerra civil. Su consejero artístico fue el pintor inglés G. Wallis, mandado en 1808 a la Península Ibérica para la adquisición de cuadros, para el famoso comerciante londinense W. Buchanan. Wallis se convirtió en un apasionado admirador de la pintura española, apreció en gran medida el valor de la escuela artística, hasta entonces poco conocida fuera de los límites de la Península Ibérica. Gracias

a Wallis, Coeswelt pudo reunir entre 1808 y 1810, en Madrid, una gran colección procedente de la obra de artistas españoles. De este modo, comprados junto con cuadros italianos, fueron exhibidos en 1814 en su galería de Amsterdam. En julio de ese mismo año llegó a Holanda el emperador ruso Alejandro I. Visitaba Amsterdam y apareció de incógnito en la galería de Coeswelt, comunicándole el deseo de adquirir una parte de la colección, toda de pintura española, cosa que hizo. Los cuadros llegaron a San Petersburgo en tres lotes entre los años 1814 y 1815, en suma total fueron 84 obras.

Para ellos escogieron una sala especial y fueron agrupados también los cuadros de artistas españoles de que ya se disponía con anterioridad. De este modo en el Ermitage, antes que en otros museos europeos, se organizó una "Galería de Pintura Española". En 1827 Ferdinand Hand en su descripción detallada de San Petersburgo dijo: "Los cuadros de maestros españoles proporcionan una especial riqueza a la galería del emperador, en ningún lugar, excepto en la patria de los propios artistas, es posible hallar una colección tan completa"¹⁰.

La escuela Valenciana, en la colección de Coeswelt, estaba representada por los cuadros de Joan de Joanes: *Santa Ana y San Vicente Ferrer*; por tres obras de Francisco Ribalta: *Preparativos para la Crucifixión*, *Los apóstoles en el sepulcro* y *Martirio de Santa Catalina*; al hijo de Francisco Ribalta, Joan se le adscribía el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante de la Puerta dorada*. En la colección de Coeswelt había asimismo un lienzo de Pedro Orrente *Milagro de los panes y los peces*; *Huida de la Familia Sagrada a Egipto* de Jacinto Jerónimo Espinosa y también tres pinturas de Jusepe de Ribera: *Sacrificio de Abraham* y las consideradas parejas *Santa Lucía y San Francisco de Paula*.

Los cuadros de Joan de Joanes se identifican con las obras que se encontraban en el siglo XVIII en una colección privada en Valencia y mencionadas por Marcos Antonio de Orellana. El *Martirio de Santa Catalina* de Francisco Ribalta se identifica con un cuadro que formaba parte del retablo de la iglesia de Santa Catalina en Valencia¹¹. El *Abrazo de San Joaquín*

⁹ Ibid.

¹⁰ Hand 1827, S. 344.

¹¹ Orellana [1779-1813], ed. 1967, pp. 63, 121.

y *Santa Ana ante de la puerta dorada*, que llegó bajo la autoría de Juan Ribalta, no ha conservado su primera atribución. Se adscribía a varios autores. La pintura presenta una variante desminuida del mismo cuadro del Museo de Bellas Artes de Budapest y había ido cambiando su atribución en dependencia de a quién se adscribía el lienzo de Budapest. Este último en la actualidad ha merecido la autoría de Bernardo Cavallino¹².

En el círculo de Francisco y Joan Ribalta entraba Jerónimo Jacinto de Espinosa, bajo el nombre del cual con la colección de Coeswelt llegó la *Huida de la Familia Sagrada a Egipto*. Su atribución fue puesta en duda y se han expresado diferentes suposiciones sobre el autor del lienzo. En el libro de D. Angulo Iñiguez y A. E. Pérez Sánchez el cuadro está definido como obra de Bartolomé Carducho¹³.

De las tres obras de Ribera sólo una se encuentra actualmente en el Ermitage, dos fueron entregadas a otros museos: *Sacrificio de Abraham* en 1884 fue regalado al Museo de Bellas Artes A. N. Radishchev en Sarátov; por su parte, el cuadro *Santa Lucía* en 1925 fue llevado a Petrodvorets. La autoría de Ribera respecto el *Sacrificio de Abraham* fue puesta en duda por G. Waagen. La obra fue considerada una copia y precisamente por esta razón se remitió a Sarátov. Empero existe la opinión de que el autor del lienzo, de todas maneras, es Ribera¹⁴. Sin embargo, en la manera pictórica y en el aspecto idealizado del viejo no se ven concordancias con la creatividad del maestro. No se puede excluir que la obra haya sido creada por alguno de sus discípulos o seguidores. *Santa Lucía* es una copia del original que se encuentra en una colección privada en Caracas. Este cuadro tiene firma y fecha de 1635. Spinosa no excluye que la réplica del Ermitage haya podido ser pintada en el taller de Ribera¹⁵.

En 1821 la pintura valenciana en el Ermitage se completó con el cuadro *Dolorosa* que adquirió en París el príncipe Vasily Trubetskoy con el nombre de Annibale Carracci, pero que es copia del siglo XVII del original de Ribera.

Algunas obras maestras de artistas valencianos fueron compradas más tarde a Hortensia Beauharnais, duquesa de Saint-Leu y a Manuel Godoy, el Príncipe de la Paz. A Hortensia Beauharnais pertenecía el cuadro *San Sebastián y Santa Irene* que decoraba

la galería Malmaison de la emperatriz Josefina. En 1814 se traspasó en herencia a su hija Hortensia y fue adquirido por Nicolás I en 1829 junto con otros cuadros de su colección para el Ermitage.

Manuel Godoy, el primer ministro de la Corte de Carlos IV, de 1792 a 1808, siendo de hecho absoluto y verdadero gobernador de España en los años del auge de su carrera, reunió en Madrid una colección de pintura que contaba con más de 1.000 piezas. Después del motín en Aranjuez, en 1808, el Príncipe de la Paz junto con la familia real abandonó España, perdió todos sus bienes y al final de su vida se encontraba en el exilio. Al principio vivió en Roma en la villa Mattei, donde formó una nueva galería de arte. Al final de la década de 1820 Manuel Godoy decidió trasladarse a París. Allí propuso a la embajada rusa la compra de su colección, que en aquel entonces todavía se encontraba en Roma. Para el Ermitage fueron elegidos 33 de los mejores trabajos, que llegaron a San Petersburgo en 1831¹⁶. Entre ellos estaba *San Jerónimo y el ángel* de Ribera, que en otro tiempo adornaba la galería madrileña del Príncipe de la Paz, que se le había perdido y de nuevo fue comprado por él en su emigración. De Godoy se adquirió también el cuadro excelente de la escuela de Francisco Ribalta *San Vicente, San Vicente Ferrer y San Raimundo de Peñafort*, vendido bajo el nombre de Murillo.

En 1834, vendió su colección de cuadros al Ermitage Juan Miguel Páez de la Cadena, ministro plenipotenciario de España en Rusia, que vivió en San Petersburgo desde 1824, manteniendo unos contactos muy amplios y un gran círculo de amigos¹⁷. En esta colección se encontraba *Cabeza del apóstol* de Esteban March. Posteriormente el cuadro perdió el nombre del autor y se consideraba la obra de un pintor español anónimo. En 1925 el lienzo fue entregado a Petrodvorets. Es posible que no hayan existido las razones de denegar la primera autoría. La *Cabeza del apóstol* es muy cercana a tales obras como *San Andrés, San Juan Evangelista, San Pedro* adscritos a Esteban March en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁸.

¹² Kagané 2005, pp. 128, 141, 431, n°37.

¹³ Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1969, p. 35.

¹⁴ Линник 1993, p. 58.

¹⁵ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 107, N 94-a.

¹⁶ Кaгaнэ 2000. С. 206-239, 242.

¹⁷ Кaгaнэ 2003.

¹⁸ Kagané 2005, pp. 246-247, 448, n° 78.

En 1846 una enorme colección de las obras artísticas entró en el Ermitage por testamento de Dimitry Pávlovich Tatíshchev que desde 1815 hasta 1821 vivía en Madrid como el embajador ruso. Tatíshchev adquirió en España muchos cuadros. Entre ellos estuvo la *Predicación de San Vicente Ferrer* del círculo de Francisco Ribalta. Con el nombre de Ribera durante mucho tiempo ha sido relacionado el cuadro *San Jerónimo en el desierto*, que había llegado de Tatíshchev como la obra de Guido Reni y enseguida fue atribuida en el Ermitage a Ribera. Precisamente este cuadro se incluía erróneamente en los catálogos como procedente de la colección de Bruhl (la cual ha sido mencionada anteriormente). En la actualidad este lienzo se considera una creación del pintor holandés Hendrick van Somer (1615-1684/59) que vivió en Nápoles y fue influido por Ribera.

Queda desconocida todavía la fuente de procedencia de una de las obras maestras de Ribera, el cuadro *San Onofre*, firmado y fechado en 1637, adquirido en la primera mitad del siglo XIX. De los ingresos de la segunda mitad del mismo siglo habrá que mencionar la obra de Ribera *Ecce Homo*, regalada en 1865 a la emperatriz María Alexandrovna, esposa de Alejandro II, y también el cuadro *Catón* del círculo de Ribera que formaba parte del Museo de Golitsyn, comprado para el Ermitage en 1886 en Moscú.

La galería de pinturas del Ermitage se ha enriquecido mucho después de la revolución de 1917, gracias a la nacionalización de las colecciones privadas. En aquel período por primera vez aparecieron las obras del gótico internacional. Entre ellas la *Crucifixión*, considerada como la obra de un pintor anónimo que mucho más tarde fue adscrita a Miguel de Alcañíz y el *Santiago Mayor* de un pintor español anónimo del siglo XV. Ambas tablas llegaron en 1933 del Anticuariado. Los españoles "primitivos", como les llamaban a principios del siglo XX, fueron poco conocidos y por norma, recibieron falsas atribuciones. Así pues, *Abrazo de San Jaoquín y Santa Ana ante de la puerta dorada*, se consideró como trabajo de un maestro francés del siglo XV y solamente más tarde fue determinado como trabajo de la escuela de San Leocadio¹⁹. *Virgen con niño Jesús, con San Juanito el Bautista y Juan Evangelista*, niños ingresó en 1922 de la colección Osten-Saken como obra de un artista italiano, luego fue atribuida a un artista flamenco y no hace mucho ya a Joan de Joanes²⁰.

Hay que considerar la obra de Joan de Joanes el *Salvador*, que llegó al Ermitage en 1921 de la colección de las princesas L.M. y E.L. Kochubey, y que tenía hasta aquel entonces una larga historia. El cuadro formaba parte de la colección imperial ya antes de 1859, en 1861 fue regalado a la gran princesa María Nikoláevna, luego perteneció a su hijo, el duque E.M. Lichtenbergsky y ya después de él pasó a los príncipes Kochubey. La atribución del lienzo ha sido cambiada y ahora su autor se considera un pintor flamenco anónimo del siglo XVI²¹.

A las pinturas de la escuela valenciana en el período postrevolucionario se ha adicionado la *Entrada de Cristo en Jerusalén* de Pedro Orrente, llegada en 1919 de la colección de V.D. Nabókov.

Muchos cuadros, incluidos en la colección del Ermitage, formaban parte del círculo de Jusepe de Ribera. Unos se consideraban originales, otros fueron tenidos como obras de la escuela, o por copias posteriores. Entre los originales estuvieron *Alegoría de la Historia* de la colección de Volfson, entregada al Ermitage en 1920 y *San Pedro penitente* que se había traído a San Petersburgo en la primera mitad del siglo XIX de España, adquirido en 1849 por A.M. Gorchakov y entregado al Ermitage en 1923 de la colección de K.A. Gorchakov. En 1931 del Anticuariado entregaron la *Cabeza del apóstol* como una obra del círculo de Ribera, pero no es de excluir que es original. A los cuadros de copias antiguas de las pinturas de Ribera pertenece la *Alegoría del Gusto*, entregado en 1928 de la colección del artista y coleccionista O. E. Braz. Como unas copias antiguas de los originales desaparecidos llegaron los cuadros *Jesús con los doctores* (1931 del Anticuariado y antes del Palacio de Pávlovsk); *El camino al Calvario* (1922, de la colección de la condesa S.V. Pánina, antes de 1852 la colección del mariscal Soult, París); *Filósofo con libro* (1932, del Anticuariado); *San Andrés* (1919, de la colección del Gran Príncipe Constantino Constantínovich, en 1946 entregado al museo de Bellas Artes de Georgia, Tbilisi); *San Pedro penitente* (comprado en 1948).

La lista de las pinturas que llegaron al Ermitage de las colecciones privadas después de la revolución, demuestra persuasivamente un gran interés de los

¹⁹ Соловьёва 2000.

²⁰ Solovieva 2002; Соловьёва 2003.

²¹ Nikulin 1989, n° 77.

coleccionistas rusos a la obra de los maestros valencianos y en primer lugar, sin duda, a los cuadros de Ribera.

Desde el momento de la creación de la galería de pinturas del Ermitage pasaron más de doscientos cuarenta años. En este período en la colección de la pintura española han pasado muchos cambios. Las obras se vendían, se entregaban a otros museos, cambiaban sus atribuciones. Como resultado de ello, ahora en el Ermitage la escuela valenciana esta presentada por las obras de Miguel de Alcañíz, Pablo de San Leocadio, Joan de Joanes, Francisco Ribalta, Pedro Orrente, Jusepe de Ribera. A la escuela valenciana se adscriben también unas obras de los artistas anónimos.

II.- PINTURA DE LOS SIGLOS XV-XVI.

La más antigua obra de la pintura valenciana en el Ermitage es *La Crucifixión* (il. 1) de Miguel de



Fig. 1.- MIGUEL ALCAÑÍZ. *La Crucifixión*.

Alcañíz²². Como se ha mencionado antes, en su llegada al Museo la pintura se consideraba obra de un pintor español anónimo del siglo XV y la autoría ha sido atribuida a Alcañíz comparativamente hace poco²³. La obra es muy parecida a la *Crucifixión* del mismo maestro del retablo de Santa Cruz (Museo de Bellas Artes, Valencia). Son muy similares las figuras femeninas de La Virgen y de María Magdalena que se encuentran al lado de la crucifixión envueltas con las capas y capuchas caladas angulosamente hasta los ojos. Desde el borde de las capuchas miran unos estrechos ojos casi cerrados, las perfiladas narices son alargadas, las bocas son anchamente estiradas. Muy características figuras femeninas posan también en la tabla lateral dedicada al sepulcro de Adán en el retablo de Santa Cruz. Se ve indudablemente un parecido en la imagen del Cristo. Es igual la estructura de la figura delgada con las prominentes costillas del tórax. Es similarmente dibujada el paño de pureza y las piernas característicamente cruzadas y clavadas con el hierro que se destaca en la superficie del cuerpo y un idéntico dibujo de los dedos de los pies. Se nota un gran parecido de San Juan también. Los montes condicionalmente divisados en el paisaje del *Sepulcro de Adán* son iguales que en *La Crucifixión* del Ermitage. Merece una mención especial la similitud de los nimbos con un relieve plano y un dibujo puntualmente elaborado. La obra artística de Alcañíz junto con el retablo de Santa Cruz contiene otras creaciones parecidas a la del Ermitage: *La Crucifixión* en la colección de Jackson Higgs en Nueva-York y *La Crucifixión* del retablo del monasterio de La Concepción en Palma de Mallorca. Muchas obras de Alcañíz están adornadas con los marcos muy similares a los del cuadro del Ermitage.

La obra artística de Miguel de Alcañíz estuvo conformándose en la Valencia de finales del siglo XIV – principios del XV, cuando en la pintura de esta área geográfica imperaba la influencia italiana, justamente la que introducían los pintores venidos de Barcelona. Empero el papel decisivo lo desempeñó Gerardo Starnina, florentino que vivió en Valencia entre 1395 y 1401. M. Dubreuil negó la influencia directa de la pintura italiana en las obras de Alcañíz y subrayó que gracias precisamente a Starnina Alcañíz pudo percibir las formas de los seguidores

²² Inv. num. ГЭ 7304. Temple sobre tabla. 119 x 82 cm.

²³ Каганэ 2001.

florentinos de Giotto y ante todo de Angelo Gaddi²⁴. Paralelamente con ello, los investigadores siempre prestaban atención a una mayor influencia de Marcel de Sas en las obras de Alcanyíz. Este pintor de procedencia sajona está inscrito en los anales valencianos entre 1394 y 1410. Para las obras de Marcel de Sax son características una aguda expresividad. *La Crucifixión* del Ermitage, similar al retablo de Santa Cruz creado aproximadamente a la primera década del siglo XV, se puede datar también del mismo periodo, cuando en la obra de Alcanyíz se entrecruzaban las influencias de los seguidores de Giotto y Marcel de Sax.

Con la escuela valenciana está relacionada la tabla de *Santiago Mayor*²⁵ (il. 2). Siendo parte del tríptico junto con *San Juan Evangelista* y *San Martín y el pobre*.



Fig. 2.- Anónimo valenciano. *Santiago el Mayor*

Sin embargo, el estilo de la obra se diferencia en cada una de las pinturas, lo que demuestra que habían sido creadas por los maestros de diferentes escuelas y, por lo visto, fueron adaptadas adrede al tríptico. En lo referente a *Santiago Mayor*, éste contiene un cierto parecido tipológico con los personajes de los cuadros de la escuela valenciana y en particular en las obras de Joan Reixach que trabajó en Valencia entre los años 1431-1486. El tratamiento del fondo dorado y el nimbo de un dibujo plano es muy cercano a la escuela valenciana. El cuadro puede ser datado con finales del siglo XV.

Al primer cuarto del siglo XVI se refiere el *Abrazo de San Joaquín y de Santa Ana ante de la puerta dorada*²⁶ (il.3). Antes de llegar al Ermitage la tabla fue atribuida



Fig. 3.- Pablo de San Leocadio, Escuela de. *Abraço de San Joaquín y de Santa Ana ante de la Puerta Dorada*.

²⁴ Dubreuil 1978, pp. 53-59, 94-95; M. H. Dubreuil. Alcanyis [Alcañiz], Miguel [Gil Master] // The Dictionary of Art. Ed. by J. Turner. Vol. 1, pp. 587-588.

²⁵ Inv. num. ГЭ 7649-Б. Temple sobre tabla. 152 x 55 cm.

²⁶ Inv. num. ГЭ 5700. Temple sobre tabla. 167,5 x 88,5 cm.

a la escuela francesa del siglo XV²⁷. Ch. Sterling consideró que su autor era un pintor español, lo que se demuestra con el tipo de la cara del pastor en el segundo plano que recuerda las imágenes de Pablo de San Leocadio, con un tratamiento de los nimbos dorados con un dibujo plano, con un fondo paisajístico y con otros detalles similares²⁸. La obra encaja perfectamente en el arte renacentista, a pesar de que contiene unos fuertes rasgos arcaicos.

Con tres obras se ha reflejado en el Ermitage la creatividad de Joan de Joanes (c. 1510–1579). Los dos cuadros emparejados *Santa Ana* (il. 4)²⁹ y *San Vicente Ferrer* (il. 5)³⁰ llegaron al Ermitage bajo el nombre de Joan de Joanes, pero a comienzos del siglo pasado surgieron dudas sobre la certeza de la atribución.



Fig. 4.– Joan de Joanes. *Santa Ana*.



Fig. 5.– Joan de Joanes. *San Vicente Ferrer*.

²⁷ Шмидт 1908, p. 667; Weiner consideró que es un maestro de Borgoña que trabajó bajo una gran influencia flamenca – Weiner 1909, p. 243.

²⁸ Sterling 1957, pp. 9, 214. Unos persuasivos argumentos en afirmación de que el cuadro pertenece al círculo de Pablo de San Leocadio los hizo también E. Solovieva. Ver Соловьева 2000, p. 29–32. Según la opinión de C. Soler que había expresado oralmente durante su visita al Ermitage en 2003, la obra podría ser una creación de Felipe Pablo, hijo de Pablo de San Leocadio, cerca de 1520.

²⁹ Inv. num. ГЭ 379. Óleo sobre lienzo (traslado de tabla). 144,5 x 83 cm (sin posteriores añadidos 144,5 x 45). Arriba en la cinta hay inscripción: NE TIMEAS ANNA CONCIPIES ET PARIES MARIAM DEI MATREM.

³⁰ Inv. num. ГЭ 379. Óleo sobre lienzo (traslado de tabla). 144 x 81 cm. (sin posteriores añadidos 144,5 x 45). Arriba en la cinta hay inscripción: TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA IUDICII EJUS.

En los catálogos del Ermitage de 1958 y de 1976 los trabajos fueron inscritos como obras de Vicente Masip, padre de Joan de Joanes, en realidad con signo de interrogación. Albi Fita (1979), investigador del arte de la familia de Masip, consideró como autor de los cuadros del Ermitage a Joan de Joanes³¹. En correspondencia con su opinión a los cuadros ha sido devuelta su primera atribución³². Más tarde F. Benito Domenech expresó la suposición de que el creador de la tabla podía ser el hijo de Joan de Joanes, Vicente Masip Comes³³. Las divergencias en la atribución pudieron surgir por la insuficiente calidad de conservación de los cuadros. Ellos habían sido trasladados de tabla a lienzo por lo que la calidad de la pintura sufrió.

La imagen de Santa Ana en el arte de la familia Macip lo apunta al período de 1630, cuando Joan de Joanes empezó a trabajar junto a su padre Vicente Masip. El rostro de Santa Ana en el cuadro *Santa Ana de Ermitage* parece un retrato en el cuadro *Abrázo de San Joaquín y Santa Ana ante de la puerta dorada* en el principal retablo de la catedral de Segorbe, realizado en 1529–1535. El retablo fue encargado a Vicente Masip, no obstante, desde 1531 en su obra empezó a tomar también parte Joan de Joanes. El tipo de rostro del ángel en el cuadro del Ermitage es semejante a la imagen de Cristo en el cuadro *El Bautismo de Cristo*, pintado alrededor de 1535 (Catedral de Valencia). En opinión del profesor Fernando Benito en este trabajo también colabora Joan de Joanes, y en la imagen de Cristo ejerce influencia el cuadro *Descenso al Limbo* de Sebastián del Piombo (museo del Prado, Madrid), que se encontraba entonces en Valencia. En los años 1530 en las obras del taller de Masip aparecen notas con inscripciones en latín, es posible, que las hiciera Joan de Joanes, que tenía educación humanista y fue relacionado con un ambiente intelectual. La atribución del cuadro de *Santa Ana* está en un contacto estrecho con su pareja, el de *San Vicente Ferrer* que con la mayor definición puede ver adscrito a Joan de Joanes.

Las imágenes de San Vicente Ferrer las empezó a pintar Vicente Macip, padre de Joan de Joanes, en los años 1520. El retablo dedicado a este santo se realizó en 1525–1529 para la capilla de la Iglesia de la Sangre de Segovia (en la actualidad se encuentra en el museo de Segovia). La figura de San Vicente se halla aquí en el centro, está tratada de una manera estática y tiene aspecto arcaico. Mucho más

impresionante es la imagen de San Vicente creada para el retablo de la Iglesia del Monasterio de San Sebastián de Valldecristo (cerca de Valencia). Estas pinturas están totalmente dispersas. A día de hoy, el cuadro *San Vicente Ferrer* se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona. El retablo de San Sebastián data del período maduro del arte de Vicente Macip, se cree que fue pintado junto con Joan de Joanes en 1550. La composición del cuadro del Ermitage se acerca al trabajo del Museo Nacional de Arte de Cataluña. La figura es de cuerpo entero, presentada en un espacio estrecho, el santo sostiene un libro en las manos y una cinta con una inscripción. Pero se diferencia la cara, ya que en el cuadro del museo de Barcelona está pintada mucho más viva y expresivamente. Además de esto, se presenta de otra manera el cabello de la cabeza. En el cuadro del Ermitage la cara y el peinado son más parecidos a las imágenes de San Vicente Ferrer en la obra de Joan de Joanes, los cuadros pintados por este en el período de 1550 a 1555: *San Vicente Ferrer* (Villareal de los Infantes, Castellón, Presbiterio de la Iglesia), *Obispo San Luis y San Vicente Ferrer* (Valencia, Museo de la Catedral), *San Miguel y Santa Bárbara* (también allí); *Ángel Custodio del Reino* (idem). Es posible que el *San Vicente Ferrer* del Ermitage fuera uno de los primeros, independientemente de los realizados por Joan de Joanes, él repitió la composición de Vicente Masip, pero transformó un poco la iconografía del santo. En tal caso *San Vicente Ferrer* del Ermitage y al mismo tiempo la anterior *Santa Ana* pueden datarse entre 1550 y 1555. Del mismo modo, la pintura de este cuadro sufrió el traslado de tabla a lienzo, al igual que el anterior, de ahí que no sea posible apreciar la calidad del original.

Es posible que precisamente sobre estos cuadros escribiera en el siglo XVIII Marcos de Orellana: "Algunas otras pinturas del mismo Joanes pudieran mencionarse aquí (como dos bellas tablas de hechura cumplida, la una de Santa Ana, y la otra de San Vicente Ferrer, que tiene el Doctor Don Marcos García, cura del lugar de Silla, y las compró de Marcelina Vergara y de la Catalá..."³⁴. El texto del libro de Orellana es interesante para la historia de la creación de

³¹ Albi Fita 1979, p. 15.

³² Kagané 1997, p. 12, 100–103, n° 36, 37.

³³ Benito Domenech 2000, p. 256.

³⁴ Orellana [1779–1813], ed. 1967, p. 63.

los cuadros, pero además confirma la tradicionalidad de su atribución a Joan de Joanes.

Joan de Joanes era un innovador en el área de iconografía. Es insólito el tema del cuadro de *Virgen con niño Jesús, con San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños*³⁵ (il. 6). En el primer plano se encuentra la Virgen María amamantando al niño que sujeta en sus manos una cruz traída por el ángel. La cruz está



Fig. 6.- Joan de Joanes. *La Virgen con el niño Jesús, San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños*

sujetándola también Juan Bautista en la edad de niño. A la derecha en el primer plano el niño Juan Evangelista está apuntando las palabras del Libro Sagrado. En el fondo del cuadro está representado el paisaje con la escena de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. La idea del cuadro comprende la expiación del pecado original por la Virgen María. Sin embargo, la presencia al mismo tiempo de los niños Juan Bautista y Juan Evangelista no coincide con los textos ortodoxos de la Iglesia. La explicación sería buscar en la atmósfera religiosa de la España de la segunda mitad del siglo XVI, cuando ha sido reforzada la tendencia a la renovación de la fe católica y en esta relación de la renovación iconográfica de los sujetos cristianos. Uno de los clientes de Joan de

Joanes era un místico valenciano, el beato Agnesio al cual llegó una videncia de que ha sido casado por la iglesia con la Santa Agnesa. El artista estampó este caso en el cuadro de la *Virgen con el niño, los Santos y el beato Agnesio* (entre 1553-1557, Museo de Bellas Artes, Valencia). El argumento en el cuadro del Ermitage está tratado de manera que refleja también la influencia de las ideas intelectuales de su tiempo.

Con la entrada en el Ermitage el cuadro fue registrado como de un pintor anónimo italiano de principios del siglo XVI. En el inventario ha sido inscrito con la atribución a un pintor flamenco. Finalmente, la autoría a Joan de Joanes ha sido propuesta por E. I. Solovieva que se basaba sobre la similitud de la tabla con muchas otras obras del maestro, incluyendo la mencionada arriba la obra de *La Virgen con el niño, los Santos y el beato Agnesio*³⁶. Entre las obras más creativas de Joan de Joanes es muy característica la imagen de la Virgen, la de los niños, el tratamiento parecido de los detalles (caras, manos, cabello, pliegues de la vestidura, nimbos). Es muy cercano a la pintura del maestro el fondo paisajístico, el colorido y, finalmente, una iconografía no común. Las obras creadas por Joanes no han sufrido mucho de cambios estilísticos bruscos, por lo cual es muy difícil fechar sus pinturas. Por analogía con otras obras el cuadro del Ermitage se puede vincular al período entre los años de 1553-1570.

En la solución artística de las obras, Joan de Joanes, asimismo como su padre Vicente Joan Masip, se inspiraba en las obras de los grandes maestros del Renacimiento italiano. Todo ello repercutió en un cierto tratamiento idealizado del ángel en el cuadro de *Santa Ana* y en la imagen de María en el cuadro de *La Virgen con niño Jesús, con San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños*. Además, junto con ello, en el carácter retratista de las caras de Santa Ana y de San Vicente Ferrer se ha revelado el interés del artista hacia una observación realista.

³⁵ Inv. num. ГЭ 7405. Óleo sobre tabla (pino). 57 x 70,5 cm. En el parapeto ante Juan Bautista hay inscripción: ECCE AGNUS DEI. En el pergamino junto a Juan Evangelista se lee parcialmente la inscripción: in principio erat verb.../ et verbum erat apud de.../ eus erat verbum (В начале было слово, и слово было у Бога, и слово было Бог - Ин. 1,1).

³⁶ Solovieva 2002; Соловьева 2003.

III.- TENDENCIAS MANIERISTAS Y REALISTAS DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII.

El artista principal valenciano del primer tercio del siglo XVII Francisco Ribalta (1565–1628) empezó a trabajar en el estilo manierista. En el Ermitage se conserva una de las más tempranas pinturas famosas del maestro, *Preparativos para la Crucifixión*³⁷ (il. 7). Abajo en su ángulo derecho hay firma y fecha: FRANCISCO RIBALTA CATALA LO PINTO EN MADRID AÑO DE MDLXXXII. La investigación de la firma bajo los rayos infrarrojos, realizada en el Ermitage por L. P. Viázmenskaya, ha demostrado que ha sido dos veces rehecha. De la firma original se conservaron sólo restos de las letras en la línea superior: ANCISSCO R...TA...A...N. Juzgando por los restos la firma ha sido hecha con negligencia con unas letras de distinto tamaño. Encima de ella se ha escrito la otra, posiblemente con el deseo de dotar el texto con un aspecto más bonito. Las letras no han sido remodeladas encima de las anteriores, sino escritas de nuevo, conservando a propósito el tamaño de las más grandes. Por lo visto, a consecuencia de todo ello, el texto no cupo en los marcos y se vieron obligados a introducir digrafías y abreviaturas. Así, el nombre "Francisco" en el original, que se leía completo, con la reescritura ha sido abreviado. Sobre otras palabras es difícil de exponer algún juicio puesto que no se ven. La fecha con la reescritura ha sido tergiversada. Ahora en el cuadro se observan las cifras romanas MDLXXXII. Bajo los rayos infrarrojos se han aparecido las cifras MDCXXIII y no está claro si se refieren los últimos tres palitos al texto original o el segundo, por lo que la fecha se lee tanto 1622 como 1625. En todo caso ambas son erróneas, puesto que el cuadro estilísticamente pertenece al siglo XVI. Por lo visto, precisamente por ser errónea, la firma la volvieron a rectificar ya con la fecha de 1582. Se puede suponer que está en correspondencia con la firma que se encontraba originariamente en el cuadro.

Las firmas en los otros cuadros de Francisco Ribalta, por ejemplo, en *La Crucifixión* (Diputación de Valencia), en *Santiago en la batalla de Clavijo* (iglesia de Algemesí) han sido hechas también en mayúscula con letra de molde y digrafías. En el segundo cuadro las letras de la misma manera como sucede en el del Ermitage están colocadas dentro de los marcos. Todo ello deja pensar que en la reescritura de la firma en *Preparativos para la Crucifixión* se orientaban a la firma del autor³⁸.

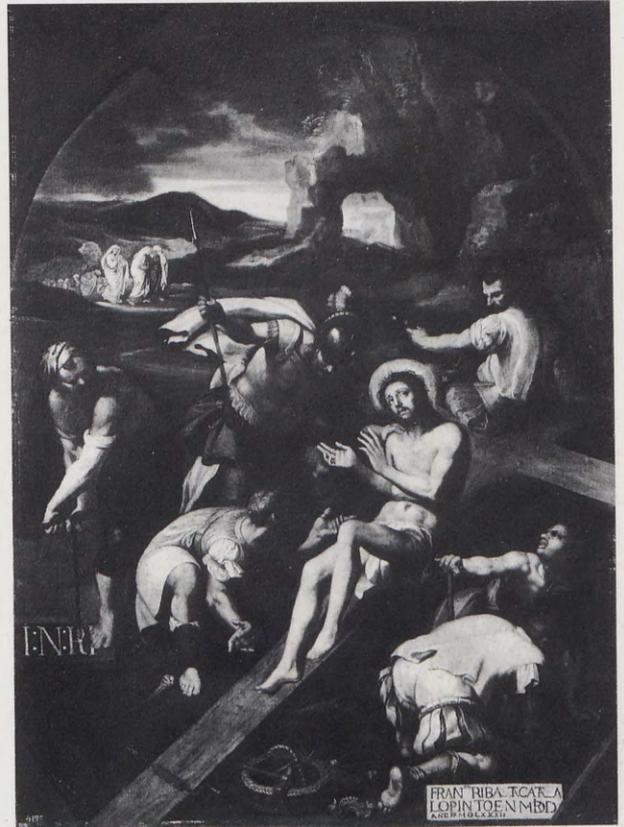


Fig. 7.— Francisco Ribalta. *Preparativos para la Crucifixión*

La firma llamaba la atención de todos los investigadores de la obra artística de Ribalta, puesto que contiene muchos datos: confirma la procedencia catalano-valenciana del artista, informa que el pintor en su juventud trabajó en Madrid, la fecha del cuadro es la más antigua de las conocidas.

La iconografía del cuadro del Ermitage fue detalladamente estudiada por Fitz-Darby³⁹. Consiguió mantener la atención en el interés del tema de preparativos para la crucifixión en la literatura española (Juan de Padilla. Retablo de la vida de Cristo; Lope de Vega. Al levantar en la cruz). En la pintura de España este tema se aborda desde el siglo XV. Ribalta pudo apoyarse en la obra de sus compatriotas y también

³⁷ Inv. num. ГЭ 303. Óleo sobre lienzo. 144,5 x 103 cm.

³⁸ Kagané 1999.

³⁹ Fitz Darby 1938, pp. V, 22–23, 38–42.

en la de los maestros extranjeros: cuadros de Bassano, grabado de Durero de la serie de las "Pasiones pequeñas". Este tema fue empleado también por Angelo Nardi y Juan Cabezalero⁴⁰.

En cuanto a la manera empleada, el lienzo está en concordancia con la escuela de El Escorial. F. Benito, sin creer en que la fecha de la inscripción era correcta, consideró, que la composición del cuadro con disposición de la cruz en diagonal y una figura sentada sobre ella, pintada de forma reducida, pudo ser inspirada por el cuadro de Pelegrino Tibaldi *Martirio de San Lorenzo*, realizado para el centro del retablo mayor de El Escorial en 1593⁴¹. Convenientemente si se toma esta versión, los *Preparativos para la Crucifixión* de Ribalta también habría que datar en tiempo más tardío. Mientras tanto, podemos tomar analogías, confirmada la posibilidad de creación *Preparativos para la Crucifixión* en 1582. Así, la postura de Cristo pudo ser adoptada de la imagen del *Martirio de San Lorenzo*, pero no de Tibaldi, sino de Alonso Sánchez Coello que introdujo esta escena en forma de un bordado en la dalmática de San Lorenzo en el cuadro *San Esteban y San Lorenzo*, pintado para El Escorial en 1580. La misma composición pudo soplar la introducción en un primer plano de unas figuras, vueltas de espalda, con audaces escorzos.

En el cuadro de Sánchez Coello existe también un guerrero con casco de plumaje al igual que un personaje central en el cuadro de Ribalta *Preparativos para la crucifixión*. El paisaje montañoso en el cuadro de Ribalta recuerda el fondo del *Martirio de Santiago*, obra concluida por El Mudo para El Escorial en 1571. Simultáneamente en los *Preparativos para la crucifixión* se reflejó la pasión por los contrastes de luces y sombras tan característica para El Mudo y para Sánchez Coello. El colorido del cuadro *Preparativos para la crucifixión* y particularmente la figura del guerrero presenta variaciones rosáceas, azules y verdes que testimonian el conocimiento de Ribalta de la pintura veneciana, que adornaba en abundancia la colección de El Escorial. De esta manera la solución tanto composicional, como la de luces y colorido no excluye la posibilidad de que Francisco Ribalta en la edad de 17 años, pronto después de haber llegado a Madrid, hubiera podido crear *Preparativos para la crucifixión*, apoyándose en los ejemplos que se encontraban en su entorno. El cuadro tiene un carácter discipular. La firma detallada obliga a pensar que fuera pintado con el propósito de obtener el título del maestro⁴².

E. Tormo consideró que el lienzo del Ermitage pudo ser identificado con *La Crucifixión* de la Iglesia de los Mínimos de Toledo, que mencionó Ceán Bermúdez⁴³. Según la observación de Tormo, este cuadro poco más tarde desapareció y sobre él no mencionó nada Parro⁴⁴. Sin embargo, D. Kowal sobre esto cree que Parro vio el cuadro *La Crucifixión* en los Mínimos, pero lo menciona como una obra de Juan Ribalta. Él con toda justicia estima que Ceán Bermúdez habría indicado en el mismo informe el dato sobre la existencia de la firma, si este hubiera tratado sobre el cuadro del Ermitage, y desmiente la procedencia del cuadro de la Iglesia de los Mínimos de Toledo.

Durante el período madrileño Francisco Ribalta creó también el cuadro *Apóstoles en el Sepulcro*⁴⁵ (il. 8). Con la llegada a Ermitage el autor de la obra se consideraba Francisco Ribalta. La duda sobre su autoría



Fig. 8.- Francisco Ribalta. *Los apóstoles en el sepulcro*.

⁴⁰ Kowal 1985, pp. 16, 21-23, 217-219.

⁴¹ Benito Doménech 1987, p. 115.

⁴² Fitz Darby 1938.

⁴³ Tormo 1916, p. 27; Ceán Bermúdez 1800, t. IV, p. 174.

⁴⁴ Parro R. Toledo en la mano. Toledo, 1857, t. 2, p. 43.

⁴⁵ Inv. num. I 9 356. Óleo sobre lienzo. 90 x 64,5 cm.

ha sido expresada por primera vez en el catálogo del Ermitage de 1916, donde la obra fue incluida con el nombre de Juan Ribalta (sic) y con una interrogación. En los catálogos de 1958 y 1976 el nombre de Francisco fue restituido, pero también con signo de interrogación. La comparación del cuadro con el auténtico lienzo de Francisco Ribalta *Preparativos para la crucifixión* confirma correctamente la atribución tradicional. El rostro de San Pedro en primer plano, así como el rostro de uno de los apóstoles, situado detrás, recuerdan la apariencia del hombre sentado detrás de Cristo, en el cuadro *Preparativos para la crucifixión* y llama una especial atención lo parecido de la frente con unas profundas entradas. San Juan, como se ha indicado anteriormente tiene parecido con la imagen del mismo apóstol en otros cuadros del artista. Hay que señalar que en todos los trabajos presentados están igualmente pintados los pies desnudos con el dedo gordo levantado.

En la obra se perciben fuertes rasgos manieristas y junto con ello, es visible un cambio de estilo en el cuadro *Preparativos para la crucifixión*, datado en 1582. Aquí se ha reflejado la influencia del cuadro *Encuentro de María y San Juan* (Museo del Prado, Madrid) del díptico de Francesco Vanni (1563–1610), el artista de Siena que cursó estudios en Bolonia⁴⁶. El grupo de figuras al lado del sepulcro de Cristo repite exactamente el grupo en la parte derecha del díptico. Junto con ello, la composición y la luz en el cuadro de Ribalta son alteradas: la acción acontece en la caverna, el paisaje ocupa mucho menos espacio, está ausente la arquitectura, son remarcados con mayor fuerza los contrastes de luz y sombra y un tratamiento concreto lo muestran los rostros. Para Ribalta es característico copiar los cuadros de maestros italianos y este caso confirma su práctica habitual. Es del todo fundado pensar, que Ribalta conoció el trabajo de Francesco Vanni, puesto que el díptico entró en las antiguas colecciones reales. Es bien sabido que Francesco Vanni había enviado sus obras a Madrid para la Iglesia de El Escorial⁴⁷. Ribalta vivió en Madrid hasta 1599, año en que viajó a Valencia. Vanni empezó a trabajar activamente a finales de los años 1580. De ahí que el cuadro *Apóstoles en el sepulcro de Cristo* puede datarse aproximadamente en los años 1590 y ser referido así al período madrileño, el menos conocido de la obra del artista.

En 1599 Francisco Ribalta se traslada con su familia a Valencia. Es posible que una de sus obras

más tempranas creadas aquí es el *Martirio de Santa Catalina*⁴⁸ (il. 9). En la colección de Coeswelt, de donde procede el cuadro, este estuvo apuntado bajo el nombre de Francisco Ribalta. Waagen lo atribuyó a Juan Ribalta, y con esta atribución se incorporó en el



Fig. 9.— Francisco Ribalta. *Martirio de Santa Catalina*

catálogo de 1863 y posteriores catálogos del Ermitage⁴⁹. Liphart en el catálogo de 1912 señaló que V. von Loga durante su visita del Ermitage contó con la obra como el trabajo de Francisco Ribalta⁵⁰. D. Fitz Darby omitió tal definición, aunque no había visto el cuadro del Ermitage ni en original ni en reproducción⁵¹. En su hipótesis este trabajo constituyó pareja con otro *Disputa de Santa Catalina* del Museo de Bellas Artes de Budapest. En vista de que esta última obra en su opinión no tenía relación con la obra de Francisco Ribalta, convenientemente esto se extendió al cuadro del Ermitage. En el catálogo de 1958 se incluye como trabajo de un desconocido artista italiano de la

⁴⁶ Kagané 1999, pp. 63–67.

⁴⁷ Pérez Sánchez. 1965, p. 513.

⁴⁸ Inv. num. ГЭ 343. Óleo sobre lienzo. 123 x 108 cm.

⁴⁹ Waagen 1864, S. 103; Cat. 1863, № 343.

⁵⁰ Kar. 1912, № 343.

⁵¹ Fitz Darby 1938, p. 290.

segunda mitad del siglo XVI, y queda excluido del catálogo de 1976⁵².

Mientras tanto, se puede confiar en la atribución tradicional. Existe una similitud con la obra creada por Francisco Ribalta para la Iglesia Parroquial de Algemesí, encargo que recibió el artista en 1603. Durante este periodo, el artista presentaba marcados rasgos manieristas. Los detalles del cuadro del Ermitage como: el jinete alejándose, los verdugos arrojados al suelo, un claro en el cielo, emitiendo un resplandor son parecidos al cuadro de *Santiago vencedor de los moros* de la Iglesia de Algemesí. Del mismo modo se puede señalar que la apariencia del verdugo en un primer plano recuerda la del cuadro del Ermitage en *Preparativos para la crucifixión*. Por la analogía con el cuadro de Algemesí *Martirio de Santa Catalina* se puede referir a comienzos del período valenciano de creación de Ribalta, y datar aproximadamente con 1600⁵³.

La *Disputa de Santa Catalina* del museo de Budapest, así como el lienzo del Ermitage fue adquirida en Madrid a comienzos del siglo XIX, siendo considerada trabajo de Francisco Ribalta. En vista de que los primeros cuadros manieristas del artista entonces eran poco conocidos, ambos lienzos suscitan la duda en su autoría. El cuadro de Budapest durante mucho tiempo figuraba en los catálogos como trabajo de un artista desconocido⁵⁴. En la actualidad se ha recuperado el nombre de Francisco Ribalta⁵⁵. Es de suponer, que ambas pinturas formaban parte del retablo de la iglesia de santa Catalina en Valencia sobre el cual escribió Marcos de Orellana en el siglo XVIII: "El retablo mayor, que hasta no muchos años atrás había en la Iglesia de Santa Catalina de esta ciudad, era todo pintura de Ribalta (según el estilo del padre), lo que desempeñó el depravado gusto al quitarlas, lo enmendó haciendo de ellas el debido, aprecio cierto beneficiado de esta cátedra don Francisco Pertegaz, que las recogió por mediado precio, y reduciendo a piezas y trozos aquel retablo, pudo blasonar de que tenía una copiosa colección de pinturas de tal excelente autor y en ellos historiados los asuntos más principales de la vida de Santa Catalina Mártir. Pero prefiriendo al gusto la conveniencia en el año 1786 las vendió a cierto comerciante de Madrid, a dónde se trasladaron"⁵⁶.

El *Martirio de Santa Catalina* es una obra de un maestro maduro que creaba en el estilo manierista

y al que quedaba el destino de dictar una nueva palabra en el arte. Sólo para los finales de los años 1610 la obra creativa de Francisco Ribalta adquirió un carácter realista. En estas fechas ya estuvo trabajando como un artista independiente su hijo Joan (1596/7-1628), un pintor de gran talento muy aficionado al caravaggismo que era uno nuevo corriente del arte, nacido en Italia. El estilo muy democrático reflejaba la realidad y su método motor de la pintura ha sido el extraordinario empleo de los contrastes de sombra y luz. En el Museo de Ermitage se expone una gran lienzo monumental *San Vicente, San Vicente Ferrer y San Raimundo de Peñafort*⁵⁷ (il. 10). La obra por alcanzar un alto nivel artístico había estado adscrita a Velázquez y también a Murillo, bajo cuyos nombres



Fig. 10.- Francisco Ribalta, Escuela de. *San Vicente mártir, San Vicente Ferrer y San Raimundo de Peñafort*

⁵² Kar. 1958, c. 112

⁵³ Kagané 1999, pp. 63-67.

⁵⁴ Pigler 1967, p. 722, Nr 773.

⁵⁵ Nierges 1996, pp. 69-70; Nierges 1997, pp. 81-82

⁵⁶ Orellana (1773-1813), ed. 1967, p. 121.

⁵⁷ Inv. num. ГЭ 374. Óleo sobre lienzo. 264 x 178 cm.

entró en los antiguos catálogos del Ermitage. E. Tormo y Monsó que visitó San Petersburgo en 1911 adscribió el lienzo a Francisco Ribalta⁵⁸. Angulo Iñiguez consideró que el cuadro habría que referirlo al círculo de Francisco Ribalta⁵⁹.

El artista inglés David Wilki, visitando en 1826 la galería de Manuel Godoy en Roma, advirtió este cuadro como uno de los mejores. En aquel entonces la pintura se adscribía a Velázquez. D. Wilki escribía: "One of the finest picture there is a Velazquez – a martyr in a red dress– the tone and execution most superb". (Uno de los mejores cuadros de Velázquez es mártir con vestimenta roja, con tono y ejecución de los superiores)⁶⁰.

La obra maestra puede servir de ejemplo del estilo de realismo dramático, tan característico para la pintura religiosa de España durante su período de auge en la primera mitad del siglo XVII.

Uno de los pintores del círculo de Francisco Ribalta creó el lienzo *Predicación de San Vicente Ferrer*⁶¹ (il. 11). En 1603–1604 Francisco Ribalta pintó un cuadro de temática análoga para el retablo de San Vicente Ferrer en la iglesia de Algemés (in situ). La composición del trabajo del Ermitage tiene rasgos similares: en un primer plano el grupo de gente atenta a los sermones, en el fondo unos edificios. Una persona entrada en años en el extremo izquierdo del cuadro del Ermitage recuerda a un personaje similar en el cuadro de Ribalta. El estilo en conjunto se aleja de la obra del maestro. La iconografía de algunas personajes recuerda a la de Juan de Sariñena (1545–1619). De ahí que en Sariñena exista una imagen de San Vicente Ferrer (Ayuntamiento de Valencia). La persona en un primer plano a la derecha vestida a la moda de finales del siglo XVI a comienzos del siglo XVII, con sobrero y con el cuello vuelto y doblado similar al personaje del retrato de grupo, de una pintura mural en la sala de Cortes de la Generalitat de Valencia pintado por Sariñena en 1592. Sin embargo, difícilmente se puede estar seguro del nombre del autor del cuadro del Ermitage, aunque fuera realizado en Valencia, en el círculo de Francisco Ribalta, por un pintor que conocía su obra y dominaba muy bien el arte retratista. Por la vestimenta, el lienzo puede datarse en el primer cuarto del siglo XVII.

Con Valencia está estrechamente ligada la obra creativa de Pedro Orrente (1580–1645), nacido en



Fig. 11.– Francisco Ribalta, Círculo de. *Predicación de San Vicente Ferrer*

Murcia que en su juventud trabajó en Toledo. Desde 1607 hasta 1611 el artista vivió en Italia, perfeccionándose en el taller de Bassano, conoció la obra artística de Ticiano, Veronese, Tintoretto. La influencia de estos maestros ha repercutido posteriormente mucho en su obra creativa. A Orrente lo llamaban "Bassano español". Al volver a su patria se instaló en Murcia, pero viajó con frecuencia a Toledo y Valencia. Y en 1637 se trasladó a Valencia para siempre.

⁵⁸ По сведениям Э. К. Липгарта в эрmitажном каталоге 1912, № 380.

⁵⁹ Angulo Iñiguez 1981, t. 2, p. 533, n° 2401.

⁶⁰ Cunningham 1848, v. 2, p. 258.

⁶¹ Inv. num. ГЭ 7147. Óleo sobre lienzo. 178 x 111 cm. Arriba en la cinta de la mano del ángel hay una inscripción: TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA IVDICII EJUS – Revelación 14, 7.

El artista creó una serie de grandes obras monumentales y junto con ellas ha pintado también cuadros de menor tamaño sobre los temas de Viejo y Nuevo Testamento. A éstos pertenece el lienzo *Milagro de los panes y los peces*⁶² (il. 12) que se conserva en el Museo de Ermitage. Composición del cuadro



Fig. 12.— Pedro Orrente. *Milagro de los panes y los peces*

similar a la obra del taller de Bassano. Al mismo tiempo en el cuadro del Ermitage se refleja el método de Caravaggio de emplear la luz y la sombra. Muchos personajes, las mujeres en un primer plano a la derecha, la figura de un hombre vuelta de espaldas en el centro, el muchacho que trata con consideración a Cristo y otros, recuerdan a las personajes de la escena del cuadro de Orrente *Bendición de Jacob* (Colección Contini-Bonacossi, Florencia) firmado y fechado en 1612. Pérez Sánchez atrajo la atención en que las figuras masculinas semidesnudas en un primer plano a la derecha en el cuadro del Ermitage están pintadas bajo la influencia de los cuadros de Maino, creados entre 1611 y 1613 para el retablo de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo⁶³. En los años 1610 Orrente varias veces visitó Toledo. Por esto no es nada extraño que el arte de Maino le influyera. En el cuadro *Milagro de los panes y los peces* del Ermitage se puede ver la influencia italiana y al mismo tiempo la del arte de Maino, no es de excluir que fuera creado por Orrente después de su regreso de Italia, en los años 1610.

Por las dimensiones el lienzo del Ermitage es idéntico al cuadro, mencionado en los inventarios del palacio del Buen Retiro de 1703 y 1794 (n° 208) bajo el nombre de Orrente⁶⁴. Conocido es que Frederic Quil-

liet en 1811 ocultó en su casa cuadros del palacio del Buen Retiro⁶⁵. Entre ellos había uno "que tenía más anchura que altura, Orrente, representado una gran escena de la vida de Cristo, valorado en 1000 reales". Probablemente lo compró Coeswelt y luego lo vendió al Ermitage. Entonces, este cuadro se encontraba en el Palacio del Buen Retiro construido en los años 30 del XVII, lo que no significa que fuera creado en este período, tal como se conoce, que el conde-duque de Olivares no encargó los trabajos a Orrente para el palacio, sino que los adquirió.

El segundo cuadro de Orrente la *Entrada de Cristo en Jerusalén*⁶⁶ (il. 13) ingresó en el Ermitage de una



Fig. 13.— Pedro Orrente. *Entrada de Cristo en Jerusalén*

colección privada con la autoría de este artista, pero el conservador de la Galería de Pinturas E. Liphart no la estimó correcta. Se dirigió con una consulta a E. Tormo y Monso, con el cual se carteara desde la visita del científico madrileño a San Petersburgo. En el manuscrito del catálogo inédito de Liphart hay unas anotaciones que dicen: "Devant le mystère indechiffirable de ce beau tableau, il ne me restait qu'une chose à faire, recourir aux lumières du plus grand

⁶² Inv. num. ГЭ 349. Óleo sobre lienzo. 106 x 136 cm.

⁶³ Pérez Sánchez 1992, pp. 137, 139.

⁶⁴ A ello se le presta atención en el libro de Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1972, p. 313.

⁶⁵ Lasso de Vega M., Marqués del Saltillo 1935, p. 34.

⁶⁶ Inv. num. ГЭ 5570. Óleo sobre lienzo. 112 x 127 cm. En el centro abajo hay monograma y fecha: O. P. 1640.

connaissieur de l'école espagnole, le Professeur Elias Tormo y Monzó, mon ami à qui je dois déjà une série d'attributions et de reseignements précieux, que j'éu le bonheur de recueillir de sa bouche quand il vint en Russie en 1910 [un error, 1911 – L. K.]. Je lui envoyai donc une photographie avec des notes détaillais sur le tableau et l'aimable réponse ne se fit pas attendre: au reçu de ma lettre et après un examen attentif de la photo, un nom se presenta impérieusement à son esprit et le Professeur résolut aussitot de faire le voyage d'Alcalá Henares où il etait sur de trouver des oeuvres authentiques de ce peintre qui n'est autre qu'Angelo Nardi, un inconnu pour moi.

Le résultat de la confrontation de la photo avec les peintures d'Alcalá confirma M. Tormo dans son opinion, les analogies abondaient, les belles académies si bien dessinées et ce que je lui avais écrit de la couleur, concordait parfaitement au point, que mon ami que je connais pour un homme très prudent, me dit de cataloguer notre *Entrée a Jérusalem* comme une oeuvre de ce Nardi, peinte vers 1630.

On ne saurait assez admirer la conscience du savant et l'amabilité de mon correspondant qui n'herite pas à entreprendre un voyage pour élucider une question scientifique et rendre ainsi service à un collègue. Comme mon ami, tout convaincu qu'il est de la justesse de son attribution, fait cependant la réserve de ne point connaitre l'original, je crois agir dans son sentiment en faisant précéder le nom de Nardi par un point d'interrogation.»⁶⁷.

Como se ha dicho antes, el catálogo de Liphart no ha sido publicado. En el catálogo de Ermitage de 1958 el cuadro ha sido colocado como una obra de un artista italiano anónimo del siglo XVIII, del catálogo de 1976 ha sido excluido y sólo en el catálogo de 1997 ha sido publicado bajo el nombre de Nardi con un signo de interrogación, siguiendo la opinión de Linpart⁶⁸. Efectivamente, la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, muestra cierta cercanía a algunas obras de Nardi, sin embargo, con la restauración del lienzo en 1996, ha sido descubierta la firma de Orrente en forma de un monograma y la fecha de 1640. El estudio técnico-tecnológico demostró su autenticidad.

Unos rasgos parecidos con las obras de Nardi son característicos para Orrente, de lo que se ha mencionado en la literatura⁶⁹. Entre los artistas había amistad y es posible que se hayan conocido todavía

en Venecia, donde Orrente estuvo estudiando y de donde Nardi vino de Madrid aproximadamente en 1607. Ambos maestros se orientaban en la obra creativa de Jacobo y Leandro Bassano. Marcado por la influencia de Nardi, el cuadro *Entrada de Cristo en Jerusalén*, junto con ello, tanto por su composición, como por su tamaño, muestra una correspondencia con la obra artística de Orrente que había creado una cantidad considerable de pinturas dedicadas a la vida de Cristo. A este número pertenece *Milagro de los panes y los peces* que se encuentra en el Ermitage. En ambas obras *Entrada de Cristo en Jerusalén* y *Milagro de los panes y los* se puede apuntar cierta igualdad en la manera común de tratar el paisaje de fondo con un horizonte bajo y unas figurillas menudas en el plano lejano. La composición del cuadro comprende en ambos casos presencia de un hombre semidesnudo en el flanco derecho y en el izquierdo un árbol cerrando la escena. Un niño inclinado se repite no sólo en estos cuadros, sino en otras obras de Orrente. Es muy parecido el tocado del niño que está de pie a la derecha del cuadro de *los panes y los peces* y del segundo hombre que se encuentra a la derecha en la composición de *Entrada de Cristo en Jerusalén* y generalmente dicho el artista solía representar este tocado. Es muy característica para Orrente cierta propensión a la representación de animales. En comparación con *Milagro de los panes y los peces*, la *Entrada de Cristo en Jerusalén* tiene un aspecto mucho más academicista, con lo cual está reflejando la evolución que había experimentado la obra artística del maestro en su período tardío.

La plenitud más abundante en el Ermitage ha obtenido la obra creativa de Jusepe de Ribera con los originales, obras hechas en su taller o unas copias del siglo XVII.

JUSEPE DE RIBERA

La obra artística de Jusepe de Ribera (1591–1652) está representada en el Ermitage bastante plenamente tanto por los originales de distintos períodos, como por las obras de su taller, unas copias antiguas de los originales y unas copias del siglo XVII de los lienzos del maestro que se habían perdido.

⁶⁷ Archivo del Museo Estatal de Ermitage, fondo 23. E.K. Liphart. H. 81–83, n° 4116.

⁶⁸ Kagané 1997, p. 165, n° 75.

⁶⁹ Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1972, pp. 228, 237.

Al elenco de las obras más tempranas del artista pertenece *Alegoría de la Historia*⁷⁰ (il. 14). En el ángulo inferior derecho del lienzo se observa una firma So JRa (letras J y R están entrecruzadas). En el libro, pintado en el cuadro, se ve la escritura THVCVDIDES.



Fig. 14.- Jusepe de Ribera. *Alegoría de la Historia*

Mujer, representada en la obra posee los atributos de la musa de Clío: una corona de laurel está posando en su cabeza, una mano sujeta una trompa. La otra descansa sobre el tomo de obras del antiguo historiador Tucídides. A la entrada al Museo del Ermitage la obra fue apuntada como un cuadro de Ribera, pues, por lo visto, la firma en aquel entonces se veía muy mal, por lo que el lienzo ha sido incluido en el inventario primeramente como una obra de un artista anónimo napolitano del siglo XVII y posteriormente le atribuyeron a Domenico Fiazella. Vsévolozhskaya ha devuelto al cuadro la autoría de Ribera, al indicar una igualdad del monograma con el que existe en el grabado *Cabeza de hombre* (Florenia, galería Uffizzi)⁷¹. N. Spinosa no está de acuerdo con tal atribución y considera que el cuadro presentado en el Ermitage

es una copia de un original perdido⁷². Entre tanto la investigación de la pasta pictórica ha confirmado que la firma es del autor.

La manera de unos contrastes bruscos de luz y sombras con unos contornos estrictos de volúmenes y una minuciosa elaboración del tejido blanco indica la cercanía a las primeras obras de Ribera en su período romano. Por su estilo el cuadro recuerda *Alegoría al Olfato* (1615-1616, colección Abelló, Madrid) y *Alegoría del Tacto* (1615-1616, Fondo Norton Simon, Pasadena). En el último cuadro aparece, además, la imagen de una escultura antigua, lo que atestigua un gran interés del artista a la antigüedad que se ha repercutido en el lienzo conservado en el Ermitage. La trompa en la mano de Clío tiene la misma forma como en el cuadro *San Jerónimo* (Colegiata de Osuna), una obra datada cerca de 1616-1618 (en la pintura del Ermitage *San Jerónimo y el Ángel* que tiene la fecha de 1626, la forma es otra). La intermediación de la *Alegoría de la Historia* hacia las tempranas creaciones de Ribera permite colocarla aproximadamente entre los años 1615-1616.

A las obras maestras de la colección del Ermitage pertenece *San Jerónimo y el Ángel*⁷³ (il. 15). En la firma del cuadro el artista puso con mucho orgullo que es valenciano y miembro de la Academia de Roma. A *San Jerónimo*, atendiendo el sonido de la trompa, Ribera empezó a presentar en el período temprano de su creatividad. El cuadro con el mismo argumento formaba parte del retablo principal y fue encargado por el virrey de Nápoles Pedro de Girón, duque de Osuna entre 1616-1618 (Colegiata, Osuna). Posteriormente Ribera repitió este tema en los grabados y en los cuadros que actualmente se encuentran en el Museo de Ermitage y el Museo Nacional de Capodimonte. Uno de los grabados está fechado en 1621, el segundo no tiene fecha. Brown consideró que éste había sido creado más o menos en el mismo tiempo⁷⁴. Sin embargo, en opinión de K. Felton, entre las fechas de cuando las obras han sido grabadas había pasado un lapso de tiempo muy largo⁷⁵. El

⁷⁰ Inv. num. Γ9 5194. Óleo sobre lienzo. 113 x 81 cm.

⁷¹ Vsevolozhskaya 1975, pl. 61-63; Vsevolozhskaya 1993, pl. 69.

⁷² Spinosa 2003, p. 348, B 6, p. 402.

⁷³ Inv. num. Γ9 311. Óleo sobre lienzo. 185 x 133 cm. Abajo a la derecha hay firma y fecha: "Joseph a Ribera Valentinus et academicus Roma faciebat 1626".

⁷⁴ Brown 1973, p. 28.

⁷⁵ Felton 1976, pp. 38-39.



Fig. 15.— Jusepe de Ribera. *San Jerónimo y el ángel*

cuerpo de San Jerónimo en las variantes del Ermitage y del Museo de Capodimonte es análogo, ambas obras están fechados en 1626, las consideraciones, expresadas por Carrasco Ferrer respecto al lienzo del Museo Capodimonte tiene una directa relación con el del Museo de Ermitage.

Existen todas las razones para considerar que la pintura expuesta en el Ermitage es precisamente aquella que en 1800 el grabador González de Sepúlveda vio en la galería de Manuel Godoy en Madrid⁷⁷. La historia del cuadro del Ermitage ha sido observada posteriormente fuera de las fronteras de España. En la galería romana de Manuel Godoy en la villa Mattei en 1826 el artista inglés David Wilkly lo destacó entre las mejores e impresionantes obras. I. Ros, siguiendo la línea, menciona que el mariscal Junot se adueñó del cuadro, que posteriormente Manuel Godoy recuperó de nuevo, al volver a comprarlo en la subasta de 1818⁷⁸.

No es de menor envergadura el lienzo de Ribera *San Sebastián y Santa Irene*⁷⁹ (il. 16). En el ángulo inferior izquierdo en latín están puestas la firma y la fecha: JOSEPH A RIBERA HISP VALETIN SET-BE ACC.ROM-S PARTENOPE F. 1628. Dado abrevia-

grabado de 1621 es próximo al cuadro del Ermitage que posee la fecha de 1626. En el segundo grabado, sin fecha, las dimensiones del espacio y el tratamiento de los pliegues son mucho más complicados. En este sentido, la obra es más cercana a la variante que se encuentra en el Museo Nacional de Capodimonte, que también tiene la firma y la fecha de 1626. Por todas estas razones Felton ha llegado a la conclusión de que el cuadro conservado en el Ermitage, a pesar de que haya sido pintado en el mismo año que la obra expuesta en el Museo de Capodimonte, fue creado, por lo visto, un poco antes.

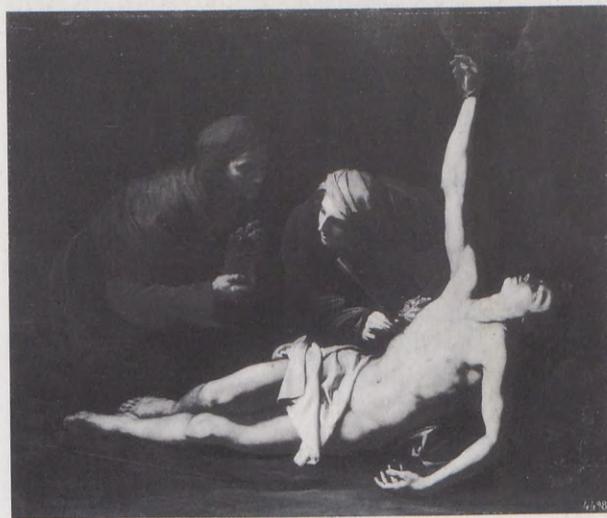


Fig. 16.— Jusepe de Ribera. *San Sebastián y Santa Irene*.

M. Carrasco Ferrer llamó la atención de que, el torso de San Jerónimo en el cuadro del Museo Nacional de Capodimonte, es parecido a la escultura antigua de *Torso de Bellvedere*, que se encontraba en Roma, en el Vaticano. Ribera pudo verlo durante el período de su estancia en esta ciudad entre 1613 y 1616, e incluso más tarde, cuando visitó Roma para recibir el 29 de enero de 1626 la orden de Santo Cristo de la mano del Papa, en la Catedral de San Pedro⁷⁶. El

⁷⁶ Carrasco Ferrer 1977, pp. 183–191.

⁷⁷ Pardo Canalis 1979, p. 306.

⁷⁸ Rose Wagner 1983, p. 370.

⁷⁹ Inv. num. Γ 325. Óleo sobre lienzo. 156,5 x 188 cm.

do, este texto en su forma plena se debería de leer: "Joseph a Ribera hispanus valentinus setabensis academicus romanus Partenope fecit 1628". Setabis es una antigua fortaleza/castillo, a cuyos pies actualmente se encuentra la ciudad de Játiva, lugar de nacimiento de Ribera. Partenope es un nombre antiguo de Nápoles. El artista aquí también comunica, con ello, que por su origen es valenciano y miembro de la Academia de Roma.

En la obra creativa del artista existen dos composiciones análogas a este mismo tema. Una de ellas se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Posee tanto la firma como la fecha que antes se leía como 1631 y ahora como 1621. J. Milicua indicó la proximidad de esta obra con las tempranas composiciones de Ribera y en particular con la *Crucifixión* y con *San Sebastián* del retablo de la Colegiata de Osuna⁸⁰. El cuadro del Ermitage está pintado con una manera muy representativa caravaggiesca y por la solución es más maduro, severo y sobrio en comparación con el cuadro de Bilbao. Entre las obras de Ribera existe otra composición sobre el mismo sujeto, más tardía, con una colocación vertical del cuerpo de San Sebastián (1630-1640, Museo de Bellas Artes de Valencia).

Con finales de los años 1620 está datado el cuadro *San Pedro penitente*⁸¹ (il.17), pintura que había sido perjudicada mucho. Por lo visto, precisamente por la razón de una mala conservación surgieron dudas sobre la autenticidad de la obra. No obstante, las investigaciones técnico-tecnológicas han revelado la pincelada y el modo de colocar las sombras características al maestro⁸². Spinosa llevó la obra al grupo de copias de supuestos originales perdidos de Ribera, pero más tarde la consideró como original y la dató aproximadamente con 1630⁸³. Por el tema, la composición, el tipo iconográfico, la manera pictórica la obra está inseparablemente ligada con las creaciones artísticas de Ribera.

Una imagen muy similar había aparecido en la etapa temprana de Ribera, en el cuadro *San Pedro*, datado cerca de 1616 (Galería de Pinturas Gerolamini, Nápoles), en el cual no solamente se exhibe el mismo rostro, sino que incluso se ve la misma manera de pintar la capa con una punta tan característicamente doblada hacia adentro. La misma cara está pintada en el cuadro *San Pedro y San Pablo* (cerca de 1617, Museo de Bellas Artes de Estrasburgo) y en *San Pedro*

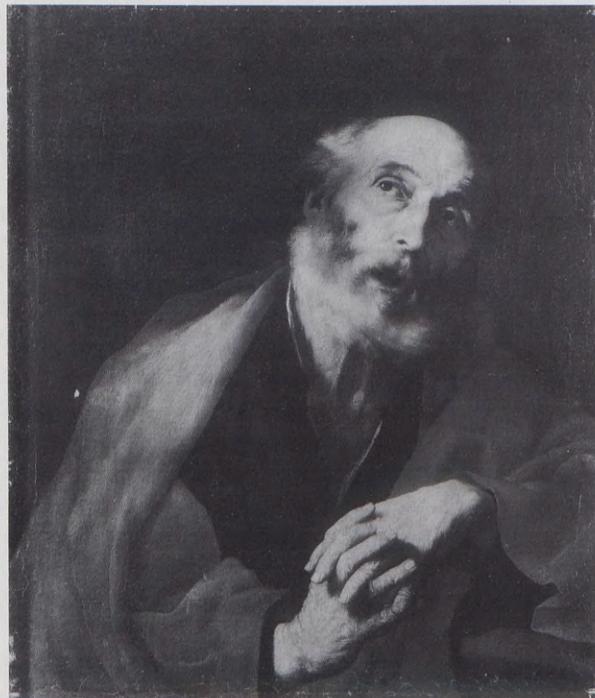


Fig. 17.—Jusepe de Ribera. *San Pedro penitente*

Penitente (1616-1618, Colegiata de Osuna), donde la figura está presentada de cuerpo entero. En 1621 Ribera hizo un grabado del cuadro. Es conocido también un dibujo análogo a estas obras de pintura (Colección de Jack Petitorry, Paris). Algunos autores lo consideran como preparatorio al grabado, otros lo refieren hacia los años 1632-1634⁸⁴. Como de finales de los años 1620 está datándose el cuadro *San Pedro Penitente*, que se encuentra en una colección privada de Londres. Aquí el apóstol, de la misma manera que en el cuadro del Ermitage, está representado con la boca entreabierta. Más tarde en el cuadro del Museo del Prado, datado aproximadamente en 1632, el tipo de San Pedro ya había sufrido unos cambios. El lienzo del Ermitage puede ser remontado a los años 1620 por analogía con el lienzo de la colección privada

⁸⁰ Capolavori del Museo di Bellas Artes di Bilbao. Padova-Roma, 1991, p. 24, n° 3.

⁸¹ Inv. num. ГЭ 4794. Óleo sobre lienzo. 75 x 63,5 cm.

⁸² Kagané 1991, pp. 427-429; Viazmenskaya 1991, pp. 440, 442, 444.

⁸³ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 135, n° 338; Spinosa 2003, p. 276, A 80, p. 402.

⁸⁴ Brown 1973, p. 68, no. 6, pp. 168-169, no. 23.

londinense, empero, no es de excluir que la obra haya sido creada antes, pero sin olvidar que la mala conservación del lienzo dificulta su datación.

Los cuadros y los grabados de Ribera sobre el tema de las penitencias de San Pedro han ejercido una enorme influencia en los artistas españoles. Una directa influencia de este tema se puede observar, en particular, en cuadros de Murillo "San Pedro penitente" en el Museo de Ermitage y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En los años 1630 Ribera estuvo pintando con frecuencia los cuadros sobre el tema de *Ecce Homo*, uno de los cuales se expone en la colección del Ermitage⁸⁵ (il. 18). Por su estilo esta obra se aproxima a los "apostolados" del Museo del Prado, y se data con los principios de los años 1630. Entre las variantes sobre el mismo tema, que son más cercanos al lienzo del Ermitage, está el cuadro conservado en la colección de Pierre Luigi Pizzi en Venecia, firmado y fechado en 1631 y otro en la colección de Mallieri en Roma, firmado y fechado en 1634. Por consiguiente, al cuadro que se conserva en el Museo de Ermitage, debe de referirse al mismo período.

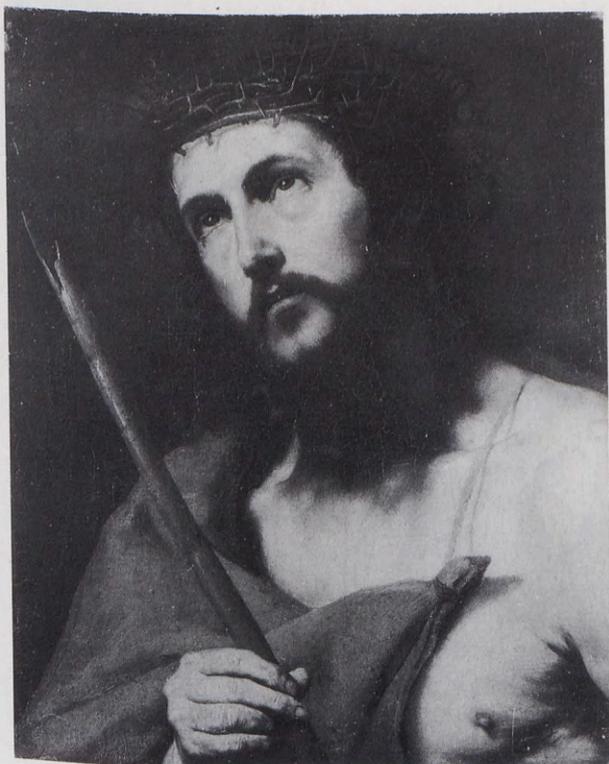


Fig. 18.- Jusepe de Ribera. *Ecce Homo*

Se dio a conocer la suposición de que esta obra pertenecía al cónsul ruso en Cádiz, A. Gessler, que la había enviado a San Petersburgo para su venta por medio de la tienda "Nicols & Plincke"⁸⁶. En la lista figuró "9. Ribera (Valenciano). *Ecce Homo*, imitación de Guido - 1000 piastras"⁸⁷. A. Raczynsky en el libro "El arte en Portugal", edición de 1846, escribió sobre esto, que el 25 de julio de 1845 visitó en Cádiz al cónsul ruso Gessler, y en su casa vio el cuadro *Ecce Homo*, atribuido a Ribera, posiblemente, la obra del mismo maestro, parecida en el estilo a la representación de Guido Reni. Al parecer, se trató del lienzo, incluido en 1907 en el Museo de Bellas Artes de Cádiz en herencia de Alejandrina Gessler⁸⁸. En la lista de los cuadros, propuestos por Gessler para la venta por medio de la tienda de San Petersburgo, las dimensiones no se indicaron. También se ignora, si el cuadro de Ribera fue vendido o volvió al propietario. Por esto es difícil decir, cuáles de los lienzos pueden identificarse con esta representación, mencionada en la lista de Gessler, con la del Ermitage o la del Museo de Cádiz.

Uno de los originales más tardíos de Ribera que se conserva en el Museo de Ermitage es un excelente lienzo *San Onofre* que tiene firma y fecha de 1637⁸⁹ (il. 19). Muy próximo por el tipo iconográfico cuadro del maestro con un mismo título se encuentra en el Museo de Santa Escolástica en Subiaco al cual están datando hacia 1620-1625⁹⁰. Se diferencia un poco la iconografía de la variante fechado en 1630 (Parke Barnett, Nueva-York). Existe una serie de otras réplicas del taller y de los seguidores. De todos los cuadros más conocidos de Ribera dedicados a la imagen de San Onofre, el lienzo del Ermitage es el mejor.

Algunos cuadros de la colección del Ermitage se aproximan mucho a la obra artística de Ribera, pero junto con ello, no están exentos de duda en cuanto a la autoría de Ribera. A estas creaciones pertenece *Cabeza del apóstol*⁹¹ (il. 20). Por la manera de su realización, es muy parecida a las obras del período

⁸⁵ Inv. num. ГЭ 7760. Óleo sobre lienzo. 57 x 46 cm.

⁸⁶ Kagané 1991, pp. 429, 431.

⁸⁷ Antonov 1982, p. 293.

⁸⁸ Claver Cabrero, Sánchez Peña 1995-1996, pp. 142, 145.

⁸⁹ Inv. num. ГЭ 375. Óleo sobre lienzo. 130 x 104 cm.

⁹⁰ Tiberia 1999.

⁹¹ Inv. num. ГЭ 9218. Óleo sobre lienzo. 60 x 46 cm.

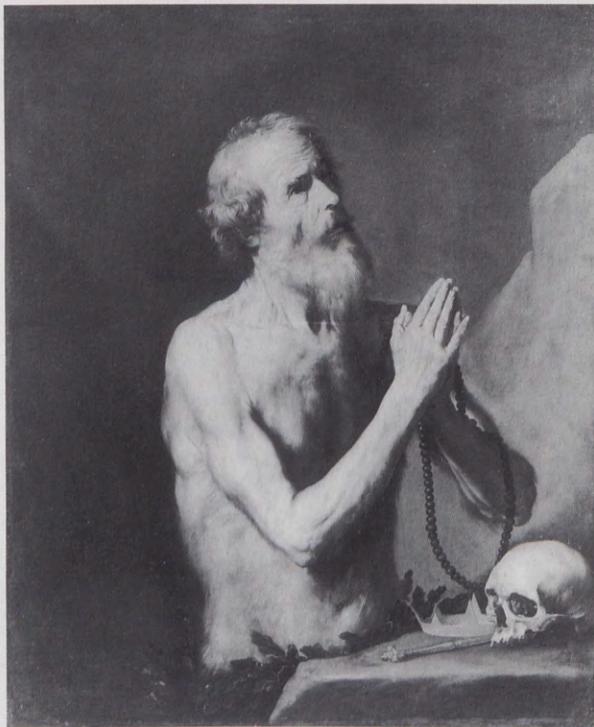


Fig. 19.— Jusepe de Ribera. *San Onofre*

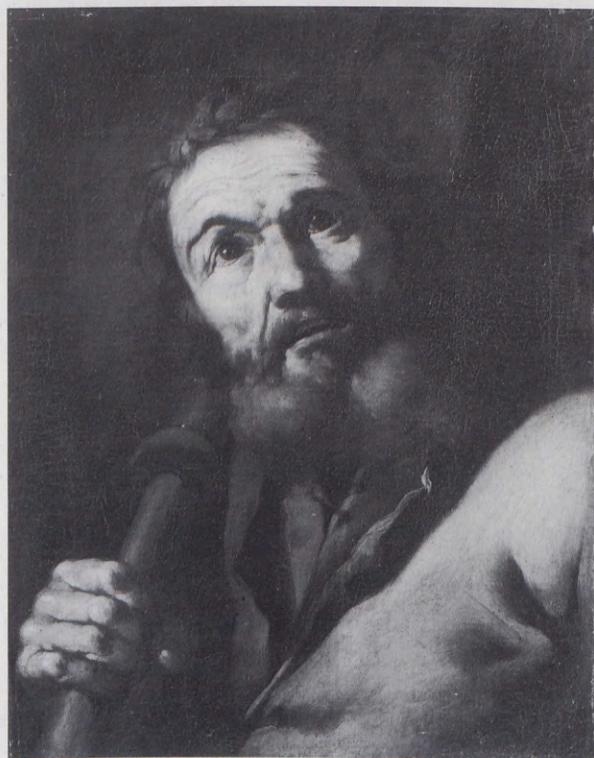


Fig. 20.— Jusepe de Ribera (?). *Cabeza del apóstol*

temprano de las creaciones del artista, pues aquí se manifiesta perfectamente la característica en Ribera una enérgica, viva y pastosa capa de pintura, con huellas de pincel duro, con los volúmenes de la cara, las manos, la capa elaborados de las masas excesivas, están bruscamente resaltadas las arrugas.

Atrae una especial atención la mano que aprieta el báculo con falanges de los dedos exageradamente despuntados a la manera de las creaciones del propio maestro en su etapa temprana. El modelado de las formas tanto del rostro, como especialmente de los dedos es igual que en la *Alegoría del Gusto*, datada en 1615 (Wadsworth Atheneum, Hardford, EE.UU.). Basándose en la cercanía de estilo de la *Alegoría del Gusto*, a Ribera se le fueron adscritas las imágenes de los apóstoles a medio cuerpo (*San Pedro*, *San Pablo* y *Santiago Mayor*, Galería de Pinturas Gerolomini, Nápoles). En su tiempo todas ellas no fueron consideradas originales del maestro, siendo reconocidas como tales solamente después de ser descubiertas las obras de la etapa temprana del artista. A este grupo de obras pertenece el lienzo del Ermitage, al que, de la misma manera como los indicados más arriba, se lo puede remontar al final de la etapa romana o principios de la napolitana de la actividad artística de Ribera o más exactamente hacia los años de 1615-1616⁹².

Una duda en la autoría del mismo Ribera la suscita también *San Francisco de Paula* que vino de la colección de Coeswelt como original⁹³ (il. 21). El mismo cuadro firmado por Ribera y fechado en 1640 se encontraba en la colección del infante Sebastián en Pau que actualmente ha pasado a una colección privada en Ginebra. Spinosa cree que el cuadro del Ermitage es una copia de la pintura hecha en el taller con unas variantes⁹⁴. Empero no se puede excluir que es una variante del pincel del mismo Ribera. Efectivamente, la pintura del lienzo del Ermitage, a primera vista, se distingue de las creaciones originales del autor, ya que parece más lisa, lo que podía suceder como resultado de las restauraciones. La investigación radiográfica ha demostrado una pincelada similar por su energía con las obras originales de Ribera⁹⁵. Spinosa menciona una decena

⁹² Kagané 1991, pp. 424-425.

⁹³ Inv. num. ГЭ 370. Óleo sobre lienzo. 72,5 x 58,5 cm. La inscripción en el pergamino en las manos del santo: CHARITAS.

⁹⁴ Spinosa 2003, pp. 320, 402.

⁹⁵ Viazmenskaya 1991, p. 444.



Fig. 21.- Jusepe de Ribera (?). *San Francisco de Paula*



Fig. 23.- Ribera, copia de taller de un original perdido.
Filósofo con libro, compás y escuadra



Fig. 22.- Ribera, copia de taller. *Dolorosa*

más de las obras análogas que se consideran réplicas del autor y copias.

Una serie de obras en la colección del Ermitage está atribuida al taller de Ribera. La *Dolorosa*⁹⁶ (il. 22), desde 1899 en los catálogos del Ermitage estuvo apuntada como una copia del original de Ribera de la Galería de Kassel firmado y fechado en 1638⁹⁷. La primera mención sobre la *Dolorosa* entre las creaciones artísticas de Ribera aparece en el inventario de la colección del Duque de Alcalá, Virrey de Nápoles desde 1629-1631. La obra no se ha conservado o no ha sido identificada. El lienzo de Kassel se considera una réplica hecha por el mismo autor de una obra perdida. El cuadro, expuesto en el Ermitage, Spinosa lo considera una obra del taller⁹⁸.

A las copias del taller del original perdido pertenece el *Filósofo con el libro, compás y escuadra*⁹⁹ (il. 23). El cuadro llegó como un original de Ribera y en el

⁹⁶ Inv. num. ΓΘ 1569. Óleo sobre lienzo. 74 x 60,5 cm.

⁹⁷ Cat. 1899, n° 292.

⁹⁸ Spinosa 2003, pp. 306, 314, 402.

⁹⁹ Inv. num. ΓΘ 9193. Óleo sobre lienzo. 121 x 96,5 cm. Entre múltiples imágenes de los filósofos, creados por Ribera, sólo algunos se puede identificar por los atributos, pues en general es imposible establecer los nombres suyos con un grado alto de veracidad. Lo dicho se refiere a este filósofo también.

inventario fue apuntado con la definición de “círculo de Ribera”, pero se puede considerar que fue creado en el taller del maestro, de lo que sirve de testimonio la cercanía estilística de la obra con los originales del artista. Por la manera pictórica, el *Filósofo con el libro, compás y escuadra* es similar con el *Arquímedes* del Museo del Prado. Ambas pinturas demuestran una manera caravaggiesca de unos contornos nítidos y fuertes contrastes de sombra y luz. En comparación de radiogramas se ha detectado una gran similitud entre las pinturas¹⁰⁰. Sin embargo, la pincelada en el esbozo del *Filósofo* de Ermitage es más reservada, corta, cuidadosa y el pincel era más fino que en el cuadro de *Arquímedes*, por lo que se puede considerar que el *Filósofo con el libro, compás y escuadra* ha sido creado por un discípulo de Ribera.

Es sabido que Ribera pintó una serie de imágenes de los filósofos antiguos a principios de los años 1630 por encargo del Duque de Alcalá¹⁰¹. Los *Filósofos* posteriormente fueron traídos a Sevilla y fueron fijados en el inventario de los bienes del duque, compuesto entre los años 1632 y 1636. Han sido incluidos también en el inventario póstumo de 1637 en la “Casa de Pilatos” del duque¹⁰². Mas, con los años, la serie ha ido dispersándose y se puede hablar con exactitud solamente de una serie solitaria que se había conservado. Mas suponen que sobre la serie en su totalidad forman una imagen las copias del taller que habían estado en la colección Matarazzo di Licosa en Nápoles y en 1972 pasaron por la subasta de Christie en Londres¹⁰³. Entre estas obras estaba el *Filósofo con el libro, compás y escuadra* análogo al del Ermitage.

Otra serie, creada por Ribera o por su taller, cuya parte ha sido también este *Filósofo*, por lo visto, tenía su lugar de estancia en Ámsterdam en el siglo XVII. Ha sido grabada por Bernard Vaillant (1632–1698). Sobre las hojas se puede leer: “Spanniolet pinxit. Bernard Vaillant fecit 1672”¹⁰⁴. Las semejantes obras que se consideran unas copias del un original perdido de Ribera se encuentran en una serie de las colecciones privadas¹⁰⁵.

La *Alegoría del Gusto*¹⁰⁶ (il. 24) que se conserva en el Museo de Ermitage, es una de las múltiples copias antiguas, hechas del original que actualmente se exhibe en Wadsworth Atheneum en Hartford. Ha sido atribuido por primera vez como obra de Ribera por R. Longi en 1966¹⁰⁷. Este ha fijado la atención en



Fig. 24.– Ribera, copia del siglo XVII. *Alegoría del Gusto*

que G. Mancini cerca de 1620 en sus “Considerazioni sulla pittura” indicó que Ribera durante la estancia en Roma, por encargo de un español, cuyo nombre queda desconocido, ha realizado cinco alegorías de sentidos. Apoyándose sobre este dato, R. Longi expresó la suposición de que la serie de los cuadros con las imágenes de las alegorías de sentidos que se encontraba en la venta en París, ha sido copiada de las obras de Ribera. Al mismo tiempo él atribuyó el lienzo *Alegoría del Gusto* como original de Ribera. Más tarde los investigadores han descubierto otras obras originales de Ribera de la misma serie: *Alegoría del Tacto* (Fondo Norton Simon, Pasadena, California), *Alegoría de la Vista* (Museo de San Carlos, México) y *Alegoría del Olfato* (colección Abelló, Madrid). Respecto a la *Alegoría del Oído* existen solamente las copias de un original perdido. La serie, por lo visto, gozaba de una gran popularidad y ha sido copiada varias veces.

¹⁰⁰ Kagané 1991, pp. 431, 437; Viazmenskaya 1991, p. 444.

¹⁰¹ Fitz Darby 1962.

¹⁰² Brown, Kagan 1987.

¹⁰³ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 127.

¹⁰⁴ Verhaak. 1986; Hollstein, 1987, vol. XXXI, p. 40, (8).

¹⁰⁵ Spinosa 2003, p. 350, B 17.

¹⁰⁶ Inv. num. ΓΘ 5348. Óleo sobre lienzo. 102 x 85 cm.

¹⁰⁷ Longhi 1966, pp. 74–78.

Existen cuadros de los cuales en la literatura científica se suele hablar como de unas copias de los originales perdidos de Ribera. En el Museo de Ermitage se encuentran unas cuantas obras de esta definición.

El lienzo dedicado al tema *Jesús con los doctores* Ribera lo pintó durante su estancia en Roma entre 1613–1616. Ha sido mencionado en 1638 en el inventario de la colección de Giustiniani y actualmente lo identifican con el cuadro que se encuentra en la iglesia de San Martín en Langres¹⁰⁸. El cuadro *Jesús con los doctores* de Ermitage¹⁰⁹ (il. 25) y las obras similares con éste que se exhiben en el Kunsthistorisches Museum



Fig. 25.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
Jesús con los doctores



Fig. 26.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
El camino del Calvario

Es desconocido el original de una copia antigua del cuadro *Camino del Calvario*¹¹⁰ (il. 26). Las variantes próximas que también se consideran copias de un original perdido se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Alanson, en el Instituto de Suor Orsola Benincasa en Nápoles, en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Por el tamaño y la descripción el cuadro de Ermitage coincide con lo mencionado en 1852 en la subasta del mariscal Soult en París: “Ribera (Joseph) dit l’Españolet. Jèsus portant sa Crois”¹¹¹.

*San Pedro Penitente*¹¹² (il. 27) es muy cercano a la copia que se conserva en el Kunsthistorisches Museum, al que Mayer consideró una réplica del taller de Ribera¹¹³. El original, por lo visto, ha sido creado a finales de los años 1620, el tratamiento de la cabeza del apóstol es muy análogo a las imágenes

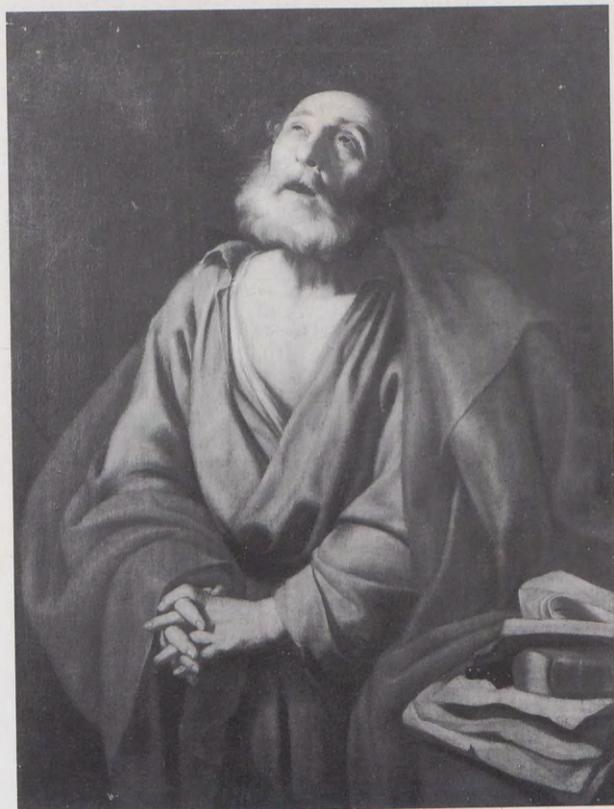


Fig. 27.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
San Pedro penitente

¹⁰⁸ Spinosa 2003, p. 30.

¹⁰⁹ Inv. núm. Γ᾽ 9361. Lienzo, óleo. 120 x 169,5 cm.

¹¹⁰ Inv. núm. Γ᾽ 4914. Óleo sobre lienzo. 125 x 183 cm.

¹¹¹ Soult, vente 1852, n° 18.

¹¹² Inv. núm. Γ᾽ 9228. Óleo sobre lienzo. 107 x 78 cm.

¹¹³ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 135, n. 337.

de Viena, en la Galería de Artes de Glasgow, en el Museo de Goya en Castres, en el Museo de Bellas Artes en Nantes y otros se diferencian por su composición y remontan a otro original perdido. Todos ellos se consideran copias del siglo XVII.

de los apóstoles a medio cuerpo que se datan con las mismas fechas.

*El Filósofo con libro*¹¹⁴ 112 (il. 28) es una de las copias de las imágenes de los filósofos, realizadas por el encargo del Duque de Alcalá a principios de los años 1630. Son conocidas también otras obras consideradas copias de los originales perdidos. Una de estas obras fue adquirida por el Rey de España Felipe V y se encontraba en el Alcázar de Madrid



Fig. 28.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
Filósofo con libro

antes del incendio de 1734, posteriormente ha sido un ejemplar del Museo del Prado y actualmente se expone en el Museo Provincial de Zaragoza¹¹⁵. Una copia del taller de Ribera, para al cuadro del Ermitage *Filósofo con libro, compás y escuadra* existe en el museo-parque de "Pávlovsk". De la misma manera que el *Filósofo con libro, compás y escuadra*, el cuadro *Filósofo con el libro* formaba parte de la serie, grabada en 1672 por Bernard Vaillant¹¹⁶.

Con el nombre de Ribera en la literatura científica se vincula el lienzo *Catón*¹¹⁷ (il. 29), que se ha conservado en unas múltiples copias, aunque el original

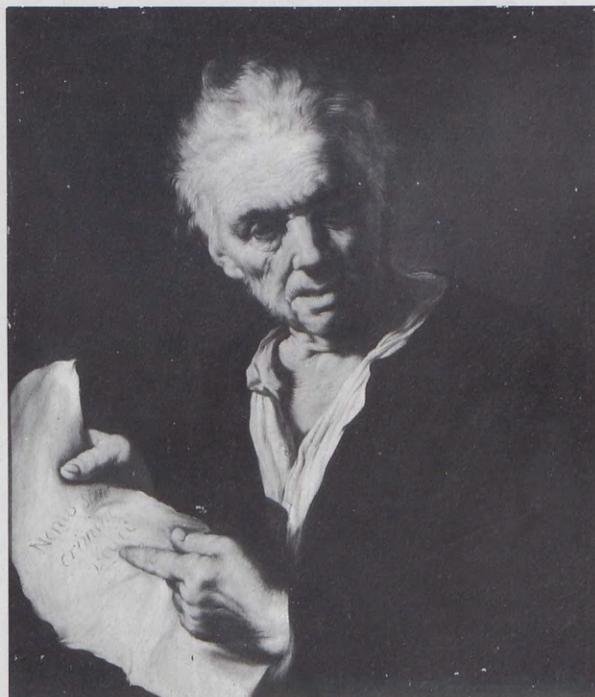


Fig. 29.– Ribera, círculo de. *Catón*

suyo queda desconocido. Sobre una hoja de papel que sostiene en la mano el personaje está escrito: NEMO SINE CRIMINE VIVIT (Nadie vive sin vicio). Esta frase es prestada de los dísticos-sentencias en los hexámetros latinos, adscritos a Marco Porcio Catón (224-149 a. de C.) Los tempranos compendios de los dísticos se remontan al siglo IX. Estuvieron utilizándolos como preceptos en la enseñanza escolar del Medievo e incluso prosiguieron más tarde hasta el siglo XVIII. Desde la segunda mitad del siglo XVI como resultado de la falsedad de S. Boesia (Dubois) de Limoges los dísticos morales estuvieron adscribiendo a un autor inventado de nombre Dionicio Catón¹¹⁸.

Spinosa publicó dos cuadros iguales y los definió como copias de los supuestos originales de Ribera¹¹⁹. Uno de ellos se encuentra en la Galería de Brignole en Génova y el otro, en el Palazzo Rosso de la misma

¹¹⁴ Inv. núm. ΓΘ 8739. Óleo sobre lienzo. 99,5 x 81 cm.

¹¹⁵ Spinosa 2003, p. 364, n° C 36.

¹¹⁶ Hollstein, 1987, vol. XXXI, p. 43 (13).

¹¹⁷ Inv. núm. ΓΘ 2145. Óleo sobre lienzo. 74 x 62 cm.

¹¹⁸ Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 6. Leipzig, 1934, S. 265.

¹¹⁹ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 128, n. 251.

ciudad. De todas maneras, ya que existen tres creaciones, tradicionalmente relacionados con el nombre de Ribera, se puede suponer que el autor de la variante principal fue precisamente él.

La colección de la pintura valenciana en el Museo de Ermitage es la más amplia que existe fuera de España. Da en general una excelente impresión del arte valenciano de los siglos XV–XVII e incluye

las obras maestras de los artistas más famosos. Junto con ello, habrá que prestar especial atención al hecho de que estamos aún muy lejos de que los problemas relacionados con el estudio de los cuadros queden resueltos totalmente. El objetivo principal de este artículo, no es sólo dar una visión sobre la colección, sino llamar la atención de los investigadores sobre los problemas que hasta ahora quedan pendientes.

BIBLIOGRAFÍA

Каганэ 2000.

Каганэ Л. Л. Картины, приобретенные в 1831 году для Эрмитажа у Мануэля Гадоя, князя Мира. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXIX, 2000. С. 206–239, 242.

Kagané, L. L. Cuadros adquiridos en 1831 para el Ermitage de Manuel Gadoy, Príncipe de la Paz // Trabajos del Museo Estatal del Ermitage. T. XXIX, 2000. P. 206–239, 242

Каганэ 2001.

Каганэ Л. Л. Вновь определенная картина Мигеля де Альканьиса в собрании Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. [вып.] LIX. 2001. С. 3–5.

Kagané, L. L. Nueva atribución de un cuadro de Miguel de Alcáñiz en la colección del Ermitage // Comunicaciones del Museo Estatal del Ermitage. [Pub.] LIX. 2001. P. 3–5.

Каганэ 2003.

Каганэ Л. Л. Кабинет картин Хуана Мигеля Паэса де ла Кадены, испанского посланника в Санкт-Петербурге // Из истории мирового искусства и культуры. Санкт-Петербург, 2003. С. 503–561.

Kagané, L. L. Gabinete de cuadros de Juan Miguel Páez de la Cadena, embajador español en San-Petersburgo // De la historia del arte y de la cultura. universal. San-Petersburgo, 2003. P. 503–561).

Кат. 1912.

[Липгарт Э.К.]. Императорский Эрмитаж. Каталог Картинной галереи. Часть I. Итальянская и испанская живопись. СПб., 1912

[Liphart, E.K.] Ermitage Imperial. Catálogo de la Galería de Pintura. Parte I. Pintura italiana y española. San Petersburgo, 1912.

Кат. 1958.

Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи. I. Л., М., 1958

Museo Estatal del Ermitage. Sección de la pintura europea occidental. Catálogo de la pintura. T.I. Leningrado, Moscú, 1958.

Кат. 1976.

Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. I. Италия, Испания, Франция, Швейцария. Л., 1976

Museo Estatal del Ermitage. Pintura de Europa occidental. Catálogo I. Italia, España, Francia, Suiza. Leningrado, 1976

Левинсон-Лессинг 1970.

Левинсон-Лессинг В. Ф. Собрание картин Франсуа Тронцена в Эрмитаже. Из истории коллекции Эрмитажа // СГЭ. [Вып.] XXXI, 1970. С. 8, № 22

Levinson-Lessing, V. F. La colección de pinturas de François Tronchin en el Ermitage. De la historia de la colección del Ermitage // Comunicaciones del Museo Estatal del Ermitage. [Pub.] XXXI, 1970, p. 8, n° 22

Левинсон-Лессинг 1986.

Левинсон-Лессинг В. Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986

Levinson-Lessing, V. F. Historia de la galería de pintura del Ermitage (1764–1917). Leningrado, 1986

Линник 1993.

Линник И. В. Вновь опознанные картины западноевропейских мастеров. Проблемы развития

- зарубежного искусства. Часть I. СПб., 1993. С. 56–61
- Linnik, I. V. Nuevos atribuciones de obras de la pintura de Europa occidental. Problemas de la evolución del arte del extranjero. Parte I. San Petersburgo, 1993. P. 56–61.
- Соловьева 2000.**
Соловьева Е. И. К вопросу о творчестве Пабло де Сан Леокадио и его влиянии на валенсийскую живопись конца XV – начала XVI века // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] XXIX, СПб. 2000. С. 19–32, 237–238
- Soloviova, E. I. Aportación a la cuestión del arte de Pablo de San Leocadio y su influencia en la pintura valenciana de fines de XV y comienzos de XVI. // Trabajos del Museo Estatal del Ermitage. T. XXIX, San Petersburgo, 2000. P. 19–32, 237–238
- Соловьева 2003.**
Соловьева Е. И. Вновь определенная картина Хоана де Хоанеса в собрании Эрмитажа // Из истории мирового искусства и культуры. Санкт-Петербург, 2003. С. 54–64
- Soloviova, E. I. Nueva atribución de un cuadro de Joan de Joanes en la colección del Ermitage // De la historia del arte y de la cultura universal. San-Petersburgo, 2003. P. 54–64.
- Стадничук 1989.**
Стадничук Н. И. Итальянская и испанская живопись XVI–XVIII веков в Павловском дворце-музее // Музей 10. 1989. С. 226–239
- Stadnichuk, N. I. La pintura italiana y española de los siglos XVI–XVIII en el palacio-museo de Pávlovsk // Museo 10. 1989. P. 226–239.
- Успенский 1913.**
Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. II, Москва, 1913.
- Uspensky, A. I. Palacios imperiales. T. II. Moscú, 1913
- Шмидт 1908.**
Шмидт Д. А. Возрождение на севере // Старые годы. 1908. Ноябрь – декабрь, с. 667
- Shmidt, D. A. El Renacimiento en el Norte // Años antiguos. 1908. Noviembre – diciembre, p. 667
- Штелин – Малиновский 1990.**
Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Составление, перевод с немецкого, вступительная статья, предисловия к разделам и примечания К. В. Малиновского. 2 т. М., 1990
- Apuntes de Jacob Stelin sobre las Bellas Artes en Rusia. Composición del texto, traducción del alemán, artículo introductorio, prefacio de los partes y notas K.V.Malinovsky. 2 t. Moscú, 1990.
- Albi Fita 1979.**
Albi Fita, J. Joan de Joanes. Madrid, diciembre 1979 – enero 1980. Salas de exposición. Valencia, enero – febrero, 1980. Museo de Bellas Artes. Madrid, 1979
- Angulo Iñiguez 1981**
Angulo Iñiguez, D. Murillo. T. I–III. Madrid, 1981
- Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1969**
Angulo Iñiguez, D., Pérez Sánchez, A. E. Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1969.
- Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1972**
Angulo Iñiguez, D., Pérez Sánchez, A. E. Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII. Madrid, 1972
- Antonov 1982**
Antonov, V. La adquisición de Gessler para el Ermitage // АЕА. 1982. Núm. 219, pp. 287–302
- Benito Doménech 1987**
Benito Doménech, F. Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo. Museo del Prado. Madrid, 1987
- Benito Doménech 2000**
Benito Doménech, F. Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra. Exp. Valencia, 2000.
- Bialostocki i Walicki 1955**
Bialostocki, J. i Walicki, M. Malarstwo Europejskie w zbiorach Polskich. 1300–1800. Krakow, 1955
- Brown 1973**
Brown, J. Jusepe de Ribera. Prints and Drawings. The Art Museum, Princeton University. October – November, 1973. Fogg Art Mus. Harvard University. December, 1973 – January, 1974. Princeton, 1973.

Brown, Kagan 1987

Brown, J., Kagan, R. The Duke of Alcala: his Collection and its Evolution // *The Art Bulletin*, LXIX (1987), p. 243.

Carrasco Ferrer 1977

Carrasco Ferrer, M. Ribera y las esculturas clásicas conservadas en Roma // *Anales de Historia de Arte*, n° 7, 1977, pp. 183-191.

Cat. 1899

Somof, A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. I-re p. Les écoles d'Italie et d'Espagne. SPb., 1899

Ceán Bermúdez 1800

Ceán Bermúdez, J. Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. 5 vols. Madrid, 1800

Claver Cabrero, Sánchez Peña 1995-1996

Claver Cabrero, I., Sánchez Peña, J. M. El "Ecce Homo" atribuido a Ribera. Legado de Da. Alejandrina Gessler // *Boletín del Museo de Cádiz*. VII, 1995-1996. Pp. 141-146

Cunningham 1848,

Cunningham, A. The Life of Sir David Wilkie. London, 1848. 2 vols

Dubreuil 1978

Dubreuil, M. H. Du nouveau sur un primitif espagnol. A propos de Miguel Alcaniz, peintre de Valence. // *L'Oeil*, n° 270-271, Janvier - Février 1978, pp. 53-59, 94-95.

Felton 1976

Felton, C. More Early Paintings by Jusepe de Ribera // *Storia dell'arte*. N 26, 1976. Pp. 31-43.

Fitz Darby 1938

Fitz Darby, D. Francisco Ribalta and his School. Cambridge (Mas.), 1938

Fitz Darby 1962

Fitz Darby, D. Ribera and the Wise Men // *Art Bulletin*, December, 1962, v. XLIV, no. 4, pp. 279-305.

Hand 1827

Hand, F. Kunst und Alterthum in St.Petersburg. Weimar, 1827.

Hollstein, 1987

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450 -- 1700. Amsterdam, 1987

Kagané 1991

Kagané, L. Los cuadros de Ribera y de su círculo en el Ermitage // *AEA*, 1991. Num. 256, pp. 423-437

Kagané 1997

Kagané, L. L. The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries. Moscow, Florence, 1997.

Kagané 1999

Kagané, L. L. Las obras tempranas de Francisco Ribalta en el Ermitage // *Boletín del Museo del Prado*. T. XVII, num. 35, 1999, pp. 57-67

Kagané 2005

Kagané, L. L. La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV á comienzos del XIX. Historia de una colección. Traducción: Aquilino Duque. Sevilla, 2005 (en español y ruso).

Cat. 1899

Somof, A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. I-re p. Les écoles d'Italie et d'Espagne. SPb., 1899

Koehne 1882

Koehne, B. von. Die Gotzkowische Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage. St. Petersburg, 1882.

Kowal 1985

Kowal, D. M. Ribalta y los Ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia. Valencia, 1985

Lasso de Vega, M., Marqués del Saltillo 1935

Lasso de Vega, M., Marqués del Saltillo. Mr. Frederic Quillet, comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814). Madrid, 1935, p. 34.

Longhi 1926

Longhi, R. L'Assereto // *Dedalo*, anno 7, 1926, pp. 372-373

Longhi 1966

Longhi, R. I. Cinque sensi del Ribera // *Paragone*, n. 193, 1966, pp. 74-78.

Nierges 1996

Nierges, E. Pintura española. Museo de Bellas Artes de Budapest. Budapest, 1996

Nierges 1997

Nierges, E. Obras maestras del Arte Español. Museo de Bellas Artes de Budapest. Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, diciembre de 1996 – Febrero de 1997. Museo de Bellas Artes, Bilbao, febrero – abril de 1997. Madrid, 1997

Nikulin 1989

Nikulin, N. The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Netherlandish Painting. Fifteenth and Sixteenth Centuries. Moscow – Florence, 1989.

Orellana [1779-1813]

Orellana, M. A. de. Biografía pictórica valentina (1779-1813). Valencia, 1967

Pardo Canalis 1979

Pardo Canalis, E. Una visita a la Galería del príncipe de la Paz // Goya, Núms. 148-150. 1979, p. 301-306

Pérez Sánchez. 1965

Pérez Sánchez, A. E. Pintura italiana del s. XVII en España. Madrid, 1965, p. 513.

Pérez Sánchez 1992

Pérez Sánchez, A. E. Pintura barroca en España. 1600-1750. Madrid, 1992.

Pérez Sánchez, Spinosa 1978

Pérez Sánchez, A. E., Spinosa N. L'opera completa de Ribera. Milano, 1978

Pigler 1967

Pigler, A. Katalog der Galerie alter Meister. Budapest, 1967

Rose Wagner 1983

Rose Wagner, I. Manuel Godoy, patrón de los artes y coleccionista. 2 tomos. Madrid, 1983

Solovieva 2002

Solovieva, E. La obra de Joan de Joanes en el museo del Ermitage: una nueva atribución // AEA, núm. 299, 2002, pp. 299-304.

Soult, vente 1852

Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu le Maréchal-général Soult duc de Dalmatie dont la vente aura lieu a Paris dans l'ancienne Galerie Lebrun... Paris, 1852

Spinosa 2003

Spinosa, N. Ribera. Napoli, 2003.

Sterling 1957

Sterling, Ch. Musée de l'Ermitage. La peinture française de Poussin a nous jours. Paris, 1957.

Tiberia 1999

Tiberia, V. Ribera, Ricci e un ignoto caravaggesco nel monastero di Santa Scolastica á Subiaco // Studi di Storia dell'Arte, 10, 1999, diciembre, pp. 279-283

Tormo 1916

Tormo y Monzó, E. La educación artística de Ribalta padre fué en Castilla y no en Italia // Revista crítica hispano-americana. 1916. V. II, pp. 19-38, 61-88

Tronchin 1974

Musée d'art et d'histoire. De Genève à l'Ermitage. Les collections de François Tronchin. Musée Rath. 21 Juin – 15 Septembre. Genève, 1974

Verhaak 1986

Verhaak, E. Filosofen naar Spaanse voorbeelden door Bedrnard Vaillant. Een oeuvre wordt uitgebreid // Bulletin van het Rijksmuseum. 1986, n° 1, S. 247-255.

Viazmenskaya 1991

Viazmenskaya, L. Un experimento: el estudio radiográfico comparativo de los cuadros de Ribera y su círculo en el Ermitage // AEA, 1991. Num. 256, pp. 439-447

Vsevolozhskaya 1975

Vsevolozhskaya, S. and Linnik, I. Caravaggio and His Followers. Leningrad, 1975

Vsevolozhskaya 1993

Vsevolozskaia, S. et Linnik, I. Le Caravage et les caravagesque dans les musées de l'Union Soviétique. Saint-Pétersbourg, 1993

Waagen 1864

Waagen, G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864

Weiner 1909

Weiner, P. P. L'Esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla rivista "Starije Godi" // L'Arte, 1909. An. 32, p. 224

CRÓNICA VISUAL DE LA LLEGADA A VALENCIA DE UNA RELIQUIA DE SAN VICENTE FERRER EN LOS FRESCOS DE LA IGLESIA DEL PATRIARCA

RAQUEL RIVERA TORRES

Universidad CEU-Cardenal Herrera. Valencia

RESUMEN

Las pinturas murales de la iglesia del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, fundado por el arzobispo don Juan de Ribera, contienen una escena dedicada al milagro que aconteció en Valencia gracias a la intercesión de san Vicente Ferrer, durante los festejos celebrados por la recepción de una de sus reliquias corporales. En el brazo del crucero se representa el momento en el que un muchacho sordo y mudo de nacimiento recobra los dos sentidos que le faltaban cuando se le dio a venerar, en la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad, un fragmento de costilla del santo.

Palabras clave: pinturas murales, reliquia, milagro, crucero, arzobispo Juan de Ribera.

ABSTRACT

The mural paintings at the Royal Seminary School of Corpus Christi, fundated by the archbishop Juan de Ribera, depict one scene dedicated to the miracle which took place in Valencia thanks to the intercession of Saint Vicente Ferrer during the celebrations following the reception of one of his body relics. In the arm of the transepts we find the moment in which a boy, deaf-mute since birth, recovers the missing faculties when he was given a fragment of the saint's rib to worship in the Golden Hall of the Casa de la Ciudad.

Key words: mural paintings, relic, miracle, transept, archbishop Juan de Ribera

Cuando el ocho de febrero de 1604 se consagraba la iglesia del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, un nutrido grupo de artistas daba todavía los últimos retoques a los retablos y frescos iniciados tiempo atrás. La decoración de sus muros constituía por aquel entonces un conjunto excepcional, tanto por su gran envergadura como por el rico programa iconográfico desarrollado. [f. 1] Tanto es así que, para su ejecución, fue necesario recurrir a una mano italiana, la de Bartolomeo Matarana, ya que no existía en toda la región ningún artista capaz de acometer tal empresa. Éste seguiría fielmente las pautas marcadas por don Juan de Ribera, quien quiso que en su fundación se destacaran aquellas verdades de fe puestas en duda por el luteranismo, haciéndose eco de lo que el Concilio de Trento, en última sesión de diciembre de 1563, recordaba:

“enseñen los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe y recapacitándoles continuamente en ellos. Además

que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos.”¹

El significado de dichas pinturas ha sido objeto de numerosas investigaciones.² En el presente trabajo se abordará una escena dedicada al milagro que Dios obró en la ciudad de Valencia durante los festejos celebrados con ocasión de la recepción de una reliquia de san Vicente Ferrer. Dicha composición constituye una crónica fiel de la devoción que el patrón dominico despertaba por aquel entonces entre los habitantes de la ciudad del Turia. En efecto,

¹ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento.* Traducción de I. López de Ayala, Madrid, 1798, p. 356.

² La más reciente BENITO, D., “Paredes que enseñan. Los ciclos murales pictóricos del Colegio de Corpus Christi” en *Domus Speciosa [400 del Colegio del Patriarca]*, Valencia 2006, pp. 61-131.



Fig. 1.– Interior de la iglesia del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia.

así fue, ya que a lo largo del siglo XVI se multiplicaron las muestras de fervor popular hacia el santo predicador con motivo de la conmemoración en 1555 del primer centenario de su canonización. Pero fue, sin lugar a dudas, el arzobispo Ribera quien dio el impulso definitivo al culto vicentino, movido por la gran admiración y respeto que le profesaba. Así, por ejemplo, logró obtener oficio propio y misa del santo y ordenó –por decreto de cinco de noviembre de 1587– que se observase en toda la archidiócesis. A su vez, procuró el cambio de la celebración de su fiesta – cinco de abril– al lunes después de la octava de Pascua para que no desmereciese por coincidir con el tiempo de cuaresma,

“lo que diximos arriba que se mudó la fiesta para después de Pasqua de Resurrección fue así que a petición de todo el Reyno del señor Patriarca

don Juan de Ribera, y de los illustres jurados de Valencia su santidad del Papa Clemente Octavo en el año 1594 tranfirió dicha fiesta, y mandó que se guardasse en la ciudad, y por todo el Reyno y que se celebre el primer lunes después de la *dominica in albis*, y su reço sea de santo doble con octavas dobles como se reza la fiesta de todos santos, y esto ya estava ordenado en la sínodo diocesana tubida por el ilustrísimo, y reverendísimo señor Patriarca en Valencia el año 1578.”³

El gran espacio que el prelado le reservó en los muros de la iglesia del Colegio es otro testimonio más de la gran estima que le tenía. De esta suerte decidió, en primer lugar, ilustrar las paredes del brazo derecho del crucero con “la historia, vida, predicación y milagros de sant Vicente Ferrer.”⁴ En este espacio se representó la *Predicación de san Vicente en Perpiñán* [f. 2], *Muerte de san Vicente Ferrer* [f. 3] y una tercera pintura, objeto de nuestro estudio, cuya identificación ha presentado algunas dificultades. [f. 4]

F. Tarín y Juaneda pensó que se trataba de “un asunto tomado de la predicación del mismo santo,”⁵ idea desmentida tiempo después por V. Cárcel quien afirmó que el contenido del fresco era la entrega de la



Fig. 2.– Bartolomeo Matarana, *Predicación de san Vicente Ferrer en Perpiñán*. Crucero de la Epístola de la iglesia del Colegio del Patriarca.

³ BUV, Mss. 162, SALA, F., *Historia de la fundación y cosas memorables del Real convento de Predicadores de Valencia*, fol. 620.

⁴ Cit. BENITO, F., *Pintura y pintores en Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 74.

⁵ TARÍN Y JUANEDA, F., “Las pinturas murales del Colegio del Patriarca” en *Almanaque de las Provincias*, Valencia, 1890. p. 201.



Fig. 3. – Bartolomeo Matarana, *Muerte de san Vicente Ferrer*. Crucero de la Epístola de la iglesia del Colegio del Patriarca.

reliquia por las autoridades eclesiásticas de Vannes a emisarios del Patriarca,⁶ planteamiento recogido posteriormente por F. Benito.⁷ Por tanto, según estos autores, se trataría del momento en que una autoridad eclesiástica entrega en Vannes la canilla de san Vicente a mosén Juan Bautista Almoradí, Pedro Martínez Santos y Juan Balón, acontecimiento que tuvo lugar el catorce de septiembre de 1601. Dicho argumento resulta ser razonable dada la gran trascendencia que para el Patriarca tuvo la obtención de la citada reliquia, cuyo recibimiento en la ciudad de Turia se halla plasmado en las paredes de la capilla de san Vicente Ferrer, dedicada anteriormente a los santos Juanes. Sin embargo, el análisis de los plazos en los que se realizaron estas pinturas obliga a descartar tal hipótesis.

En el período que se está tratando lo habitual es que el pintor ejecute la obra y después de finalizada se lleve a término el pago de la misma. Es decir, se cobraba en función de los servicios prestados. De esta



Fig. 4. – Bartolomeo Matarana, *Milagro en la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad*. Crucero de la Epístola de la iglesia del Colegio del Patriarca.

manera, cuando encontramos el recibo de una pintura tenemos que suponer que ésta se realizó tiempo antes de la fecha que se indica, teniendo en cuenta, además, que la demora en las retribuciones de los artistas era muy habitual. En el caso que nos ocupa, el último pago registrado en el *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Real Colegio de Corpus Christi* por la ejecución de la escena citada está datado en julio de 1601. Este dato obliga a desmentir que el suceso representado sea la entrega de la reliquia en Vannes, ya que este hecho tuvo lugar dos meses después de finalizada la obra. A continuación se detallan algunos de los documentos que confirman esta hipótesis.

⁶ CÁRCEL, V., "Restauraciones de las pinturas murales del Colegio del Patriarca" en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1964.

⁷ BENITO DOMÉNECH, F., *op.cit.*, p. 234.

El encargo de la decoración del crucero –ocho de octubre de 1599– comprometía a Bartolomeo Matarana a decorar sus brazos con imágenes significativas de los santos Vicente Mártir y Vicente Ferrer en el plazo de siete meses:

“e primeramente a sido pactado, avenido y consertado entre las dichas partes que dicho Bartolomé Matarana pintor sea obligado, según que por el tenor deste capítulo se obliga, de pintar en los tres blancos que están a la una parte del crucero de la iglesia de dicho Collegio la vida, milagros y martirio de sant Vicente Mártir, patrón ques de esta ciudad. Y en los tres blancos del otro lado, la historia, vida, predicación y milagros de sant Vicente Ferrer, hijo que es y también patrón de la misma ciudad. Ittem ha sido tratado, havenido y consertado entre dichas partes que dicho Bartolomé Matarana se ha obligado, según que por tenor deste capítulo se obliga, de pintar y dar acabada toda la dicha pintura bien hecha y con la perfección que se requiere dentro de siete meses desde mes de octubre en adelante contadores.”⁸

En diciembre de ese mismo año mosén Juan José Agorreta da fe de que pagó “a Matarana pintor cincuenta ducados de a once reales a cuenta de la pintura de las historias del crucero de los lados de la Iglesia.”⁹ Meses más tarde –el veintisiete de marzo de 1601– el pintor recibe por mandato de don Miguel de Espinosa:

“cincuenta dos libras, catorce y dos pagadas de orden del señor obispo a Matarana en descargo de un estajo de las historias de los Vicentes con carta de pago de su mano. Y tiene recibidos con estos mil seiscientos reales. Y está concertada en 400 ducados de a once reales.”¹⁰

En mayo vuelve a cobrar “a cuenta de la pintura de las historias, cincuenta ducados de a once reales”¹¹ y, por último, en el mes de julio “treinta y ocho libras, seis sueldos pagadas a Bartolomé de Matarana en descargo del destajo de la pintura de las paredes del crucero.”¹² Después de este pago –dos de julio de 1601– no existen más referencias a la decoración de esta zona de la iglesia, lo cual indica que por fin se había concluido. A partir de entonces el fresquista se afana en otros trabajos como la decoración de la capilla mayor, cuerpo y relicarios de la iglesia, dorar retablos, etcétera. Esto hace descartar que se trate de

la citada entrega de la canilla ya que, como se indicó anteriormente, ésta tuvo lugar en septiembre de 1601 y por aquel entonces la representación que nos ocupa ya se había concluido.

Es necesario, por tanto, apuntar otra interpretación distinta sobre el contenido del fresco. En él puede observarse una serie de personajes alrededor de un clérigo que porta en sus manos un relicario. La escena tiene lugar en una sala ornamentada con muros recubiertos de tapices y un artesonado de madera que incluye figuras esculpidas. Con toda probabilidad, como D. Benito ha afirmado, se trata del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia, ubicado en la actualidad en la Lonja, lo que obliga a situar el hecho representado en la ciudad del Turia y no en Vannes. [f. 5] De hecho este



Fig. 5.– Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia.

⁸ Cit. BENITO, F., *op.cit.*, p. 74.

⁹ ACCHV, *Libro de las cuentas de la construcción y fábrica del Real Colegio*. Copia del original sacada en 1890, fol. 216.

¹⁰ *Ibidem*, fol. 222.

¹¹ *Ibidem*, fol. 225.

¹² *Ibidem*, fol. 227.

interior es muy similar a la citada estancia en la que los jurados celebraban los Consejos Generales. [f. 6] Además, dada su ubicación en el brazo del transepto dedicado a la vida de san Vicente Ferrer, debe tratarse necesariamente de algún acontecimiento significativo relacionado con el patrón valenciano.

Así es, ya que se tiene constancia de que el siete de abril de 1600 –al tiempo que comenzaban las labores de decoración de esta parte de la iglesia– se recibió con gran fervor “*un os de les costelles del gloriossím predicator apostòlich sent (sic) Vicent Ferrer, fill natural de la dita insigne ciutat de València.*”¹³ Ésta no era la única reliquia suya existente en la ciudad del Turia sino que, desde tiempo atrás, se custodiaban otras en el convento de Predicadores como un cilicio, un zapato y la suela de otro, un bonete, un cordón y un pedazo de su escapulario. Sin embargo hasta 1532 la misma fundación no logró obtener la primera de su cuerpo. Se trataba de unos pequeños huesos de la garganta y mano del santo, que fray Luis Castellolí junto con otro religioso llamado fray Gaspar Pérez fueron a buscar a Bretaña. A pesar de todas las dificultades que se presentaron –epidemia de peste en Vannes, resistencia del cabildo y autoridades eclesiásticas, muerte de Castellolí, etcétera– finalmente entraron en solemne procesión el domingo veinte de octubre de ese mismo año.

Con todo “estas reliquias, aunque eran del consuelo de la Ciudad, no llenaban todo su deseo por carecer de otra que estuviese de su cuenta y a su libre disposición.”¹⁴ Fue este el motivo por el que los jurados ansiaban la obtención de otra prenda corporal de san Vicente Ferrer, deseo que se vio cumplido gracias a la intervención de don Fernando de Plaza. Éste advirtió en 1596 al Municipio que don Juan del Águila había logrado un fragmento de costilla gracias a su valerosa defensa de Bretaña frente a los protestantes y comunicó cuál sería el mejor medio para que la cediese a la ciudad. Por fin, como se desprende del *Manual de Consells*, la envió hasta Valencia con su criado en abril de 1600:

“La reliquia que traxe de Bretaña del glorioso señor san Vicente Ferrer que no fue poca ventura que me la diesen, porque la concedieron con arta dificultad. Y porque no suceda alguna desgracia la embío a vuestras señorías con Lamberto Frins, mi mayordomo, y la certificación de cómo es del propio santo.”¹⁵

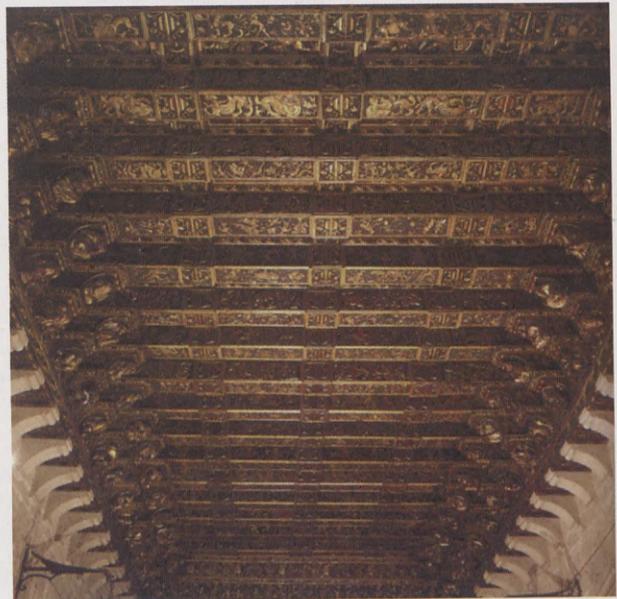


Fig. 6.– Artesonado procedente de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad ubicado actualmente en la Lonja.

Es muy posible que el arzobispo se decidiese a plasmar en las paredes de la iglesia de su colegio algún momento especialmente significativo de su recepción ya que también él mostró gran interés en su obtención. Según D. Benito se trata del momento en que “*mossen Francés Beneyto, prevere qui fonch estat jurat, recibe del extasiado joven Joan del Águila la reliquia flanqueado por otros dos jurados,*”¹⁶ acompañados de otros clérigos, caballeros y dos mujeres en la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad. Sin embargo esto no sucedió así ya que fue Lamberto Frins quien la entregó a los jurados en un huerto fuera de los muros de la ciudad, el que pertenece hoy al convento de la Santísima Trinidad.

Dicho criado llegó el viernes siete de abril al Portal de Serranos pero “no le dexaron entrar porque se guardaban de peste”¹⁷ por lo que dieron aviso a los jurados quienes “recibiéndole fueron luego con el racional, que era Jayme Bertrán, al Portal de los Serranos. Y tomando los recaudos y cartas de don Juan del Águila y la santa reliquia la llevaron al huerto

¹³ AMV, *Manual de Consells*, A-126, fol. 609 v.

¹⁴ TEIXIDOR, J., *op.cit.*, p. 737.

¹⁵ AMV, *Manual de Consells*, A-126, fols. 610 r.-610 v.

¹⁶ BENITO, D., *op.cit.* p. 107.

¹⁷ BUV Mss 162. SALA, F., *op.cit.* fol. 597.

de dicho Jayme Bertrán.¹⁸ Allí, en presencia de los jurados, síndico y racional de la ciudad, “exhibió dicho Lamberto la carta de su amo de cuatro de abril de 1600”¹⁹ y entregó la reliquia a los presentes “la qual santa reliquia venía cerrada en una caxita de plata, que exhibió cubierta con papel blanco, atada y sellada en quatro partes con el sello que era de las armas del dicho don Juan del Águila.”²⁰ En señal de agradecimiento el Consell de la Ciudad decidió recompensar a ambos personajes, “*al caualler quen feu tan bona obra de enviarnosla li estrenaren ab una carta de camui vint reals castellans pa vna cadena y vn cauall*” y “*al que la porta li estrenaren cinch mils reals castellans y li ferent plat tots los dies que estigue.*”²¹

Será necesario detenerse en la narración de los festejos de esos días para esclarecer finalmente cuál es el asunto mandado pintar por Ribera. Como se ha dicho, la entrega de la reliquia a los jurados de la Ciudad se realizó en un huerto propiedad del racional. Entonces el virrey, don Alonso de Pimentel, dio orden de que fuese depositada en la capilla de la Casa de la Ciudad hasta que se llegase a una determinación sobre el lugar en el que debía guardarse definitivamente. El traslado hasta allí hubo de realizarse en un coche prestado por don Jaime Bertrán porque “llovía y hacía grandes lodos.”²² En su interior iban los jurados don Miguel Onofre de Cas y don Gaspar Beneyto quien la portaba “en sus manos derramando muchas lágrimas de devoción con mucho silencio más blancas que perlas finas,”²³ junto a don Jerónimo Mos –prior del convento de Predicadores– y otro religioso llamado Francisco Sala –testigo presencial y cronista de todos estos acontecimientos–. La noticia de su arribo se extendió rápidamente y “acudieron muchos con hachas a acompañar la reliquia con mucha devoción y lágrimas de regocigo (sic), y oyendo tañer las campanas crecía en la ciudad la devoción y alegría acudiendo infinita gente (sin reparar en los lodos y agua que llovía) a recibir a tan santo huésped.”²⁴

Ocurrió que, mientras la reliquia pasaba delante de la casa del gobernador don Jaime Ferrer, su mujer, doña Blanca de Cardona –enferma sin poderse valer por sí misma desde hacía meses–, mandó que la llevasen junto a una ventana para poderla ver y “allí, con mucha devoción y confianza, rogó al santo le alcançasse de Dios salud.”²⁵ Fue tanta la mejoría que sintió que bajó las escaleras de su palacio y se dirigió hasta la capilla de Casa de la Ciudad para dar

gracias por tal milagro. Pronto se divulgó la nueva de esta curación de manera que el espacio reservado para venerar la reliquia resultó ser insuficiente para tanta gente que acudió hasta allí,

“esta noche toda fue regozijo y alegría porque en un momento se supo y divulgó por toda la ciudad. Y, con la fiesta y regocijo que mostraban los cavalleros, acudió gente de todos los estados: clérigos, frayles, damas, sanos y enfermos. Y más con el milagro acaecido de la dicha señora doña Blanca, que no podíamos menease ni valse a dar a adorar la santa reliquia.”²⁶

Por ello los jurados determinaron trasladarla de la capilla a la Sala Dorada –lugar en el que se celebraban los consejos generales– donde permaneció hasta el lunes diecisiete de abril. La pintura de la pared del transepto del colegio presenta como escenario esta estancia, donde “entre sus dos balcones se armó un altar muy capaz y sobre su mesa un dosel de brocado”²⁷ y en medio “se puso una imagen del señor san Vicente grande y hermosa que se llevó del convento.”²⁸

La escena representada ha de ser, por tanto, algún hecho acontecido durante los diez días en que la reliquia permaneció allí. En ese tiempo fue asistida por los religiosos del convento de Predicadores y venerada por multitud de personas que acudían con devoción a pedir favores al santo. Junto a la descripción de las luminarias, invenciones y juegos de esos días también se narran algunos milagros que acontecieron en la misma sala: “assí una doncella ciega desde su nacimiento, acudió por remedio a la sala dorada y encomendándose al santo, tuvo de repente vista. Y dio la habla a un muchacho de

¹⁸ BUV, Mss 204, FALCÓ, J., *Historia de algunas cosas más notables pertenecientes a este Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia 1720, fol. 342.

¹⁹ AMV. *Manual de Consells*. A-126, fol 609.

²⁰ TEIXIDOR, J., *op.cit.*, p. 739.

²¹ PORCAR, J., *Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia*, (1589-1629). Transcripción y prólogo de CASTAÑEDA ALCOVER, V., Madrid, 1934, p. 44.

²² BUV Mss 204, FALCÓ, J., *op.cit.*, fol. 342.

²³ BUV Mss 162. SALA, F., *op.cit.*, fol. 592.

²⁴ BUV Mss 204. FALCÓ, J., *op.cit.*, fol. 343.

²⁵ *Ibidem*, fol. 344.

²⁶ BUV Mss 162. SALA, F., *op. cit.*, fol. 598.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, fol. 600.

cinco años que nunca avía hablado palabra."²⁹ Pero el más celebrado fue el que, según F. Sala, se pintó en el brazo del crucero: "pero el que fue más notorio, y admirable, y prodigioso, **el que está pintado en el Seminario y Collegio del excelentísimo señor Patriarca.**"³⁰

El prodigio referido por el religioso dominico –recogido también por mosén Porcar, J. Falcó, F. Gavaldá y J. Teixidor– aconteció el diecisiete de abril, día en que se realizaría una solemne procesión hasta la casa natalicia de san Vicente Ferrer, lugar en que quedaría depositado el fragmento de costilla hasta su definitivo traslado hasta la Seo. Ese lunes por la mañana se celebraron en la *cambrá* dorada algunas misas y acudió multitud de gente para adorar la reliquia antes de ser sacada definitivamente de la Casa de la Ciudad. Entre las personas que decidieron llegar hasta Valencia para asistir a las fiestas se encontraba don Juan Villarrasa –señor de Faura–, su mujer doña Ángela Mercader y su criado Francisco. Éste último era un muchacho castellano de unos diecisiete años, mudo y sordo de nacimiento, que habían recogido en Madrid y que, desde entonces, se encontraba a su servicio.

"Muy de mañana se fueron a las casas de la Ciudad para adorar y ver la reliquia y fiesta y con gran dificultad pudieron subir impidiéndolo la guarda y los alabarderos del virrey, por estar ya arriba con su muger y los hijos y jurados y mucha cavallería con muchas damas y gentes que no cogían. Con todo esto, dicho muchacho subió sin podérselo impedir nadie y sin entenderlo sus señores y amos."³¹

Allí mosén Andrés Bertrán –capellán de los jurados– "dio a adorar la santa reliquia y, entre otros, la adoró dicho muchacho con mucha devoción."³² El mozo "pidió al santo los dos sentidos que le faltaban"³³ y en ese instante "hechó una voz incógnita y no perfecta como suspiro y los que lo conocieron dixeron que era mudo y havía cobrado la habla."³⁴ Francisco Sala que salía de un aposento contiguo en el que acababa de mudarse interrogó al chico para cerciorarse de lo que acababa de acontecer,

"a la que sallí de mudarme y bolví donde estava la reliquia me dixeron de este milagro y fui a preguntar al moço. Y le dezía ¿quién eres?, ¿cómo te llamas?, ¿de dónde y de quién eres?. Y

él ni me oya, ni hablava, ni sabía responder, y me estava mirando muy de propósito. Y bolviendo y repitiendo esto una vez y otras, dixé a la postre: ¿te ha curado el señor san Vicente?. Y hizo visaje y movimientos con la cabeça, y la boca, y dixo, y pronunció: san Vicente."³⁵

Siguió preguntando al joven Francisco y el sólo era capaz de repetir la última palabra que escuchaba, "y si yo dezía muchas palabras él dezía la postrera. Como no sabía responder a lo preguntado dezía la postrer palabra. Y así una vez dezía "Jesús", otra "san Vicente", otra "María" por no saber ajuntar una palabra con otra."³⁶ El arzobispo, que se encontraba en el exterior de la Casa de la Ciudad esperando la reliquia para salir en procesión, fue informado del suceso e hizo también lo propio con el muchacho,

"con este gozo baxamos a la puerta de la plaça donde estava el señor Patriarca y la clerecía, canónigos y las cruces, y yo con el mancebo. Y le preguntó el señor Patriarca ¿de quién eres?, ¿cómo te llamas?. Y cómo no lo entendiense, ni supiesse responder díxele: vuestra excelencia le pregunte si le a alcançado el hablar el señor san Vicente. Y como se lo preguntase respondió la postrer: san Vicente."³⁷

Después de esto llevaron al chico junto con toda la comitiva a la Seo y allí se le puso en las gradas del altar mayor con una vela encendida para que fuese conocido por todos el favor que san Vicente acababa de realizar. Se celebró misa solemne y "predicó el señor Patriarca devotíssima y muy altamente de los lohores del santo y de los milagros que se havían hecho en la sala y en especial el de este mudo y sordo."³⁸ Al acabar el oficio muchas personas se acercaron al criado del señor de Faura para poder escucharle, y esa misma tarde salió en la procesión repitiendo todas las palabras que oía a voz en grito. Todos los oficios de la ciudad con sus banderas y estandartes,

²⁹ TEIXIDOR, J., *op.cit.*, p. 744.

³⁰ BUV Mss 162. SALA, F., *op.cit.*, fol. 606. La negrita es nuestra.

³¹ *Ibidem*, fol. 607.

³² *Ibidem*.

³³ GAVALDÁ, F., *Vida del ángel, profeta y apóstol valenciano san Vicente Ferrer*, Valencia, 1668, p. 406.

³⁴ BUV Mss 162. SALA, F., *op.cit.*, fol. 607.

³⁵ *Ibidem*, fol. 608.

³⁶ *Ibidem*, fols. 608-609.

³⁷ *Ibidem*, fol. 609.

³⁸ BUV Mss 162. SALA, F., *op.cit.*, fol. 610.

los niños huérfanos de san Vicente, órdenes religiosas, parroquias, canónigos y caballeros de la ciudad acompañaron a la santa reliquia hasta la casa donde nació el santo donde permaneció hasta su traslado definitivo “*per orde de sa magestad del rey*”³⁹ a la Seo el dieciséis de julio de 1600.

La imagen que nos ocupa representa el momento en el que aconteció el milagro descrito. En el centro de la composición un clérigo revestido con estola y roquete –mosén Andrés Bertrán– sostiene en sus manos el relicario que contiene el fragmento de costilla de san Vicente. Se dirige hacia un muchacho que la mira fijamente con las manos extendidas en actitud de plegaria. Dicho mancebo es Francisco, el sirviente de don Juan de Villarrasa y su mujer, que aparece extenuado porque acaba de subir corriendo las escaleras de la Casa de la Ciudad sorteando a los alabarderos que vigilaban la entrada a la sala. Ha llegado hasta la reliquia y suplica con devoción al santo que le sean devueltos los sentidos que le faltan.

En primer término se representa un grupo de hombres y mujeres arrodillados, algunos con las manos juntas y mirada fija en la reliquia y otros que parecen observar al mozo porque quizás haya articulado ya alguna palabra. Alrededor del sacerdote una serie de personas ilustres de la ciudad observan lo que está sucediendo, tres de ellos con la cabeza inclinada en actitud orante. A la izquierda del capellán un religioso parece querer tomar el relicario con sus manos, muy probablemente se trate del obispo auxiliar don Miguel de Espinosa, ya que éste había subido hasta la sala para entregar la reliquia a don Juan de Ribera “que la esperaba al pie de la escalera, vestido de pontifical.”⁴⁰ Entre esta serie de individuos destacan especialmente dos por su vestimenta, se trata de “jurados con sus vistosas gramallas color escarlata,”⁴¹ detrás de uno de ellos con ropaje granate el virrey don Alonso de Pimentel. La descripción que realiza F. Sala del fresco resulta de gran interés ya que fue uno de los testigos de estos acontecimientos, por eso se transcribe íntegra a continuación:

“y sobre todo el excelentísimo don Juan de Ribera, arzobispo de Valencia y Patriarca de Antiochia, en su Sumptuosísimo a la mano derecha del altar mayor en unos espacios muy grandes y anchos mandó pintar el martirio muy devoto del señor san Vicente Martyr; y frontero de esto, a la mano izquierda del altar, mandó pintar su muerte

del señor san Vicente Ferrer que fue en la ciudad de Vanes [...] Está también pintado el admirable gran milagro que Dios Nuestro Señor obró a gloria de su santo, y en testimonio y certeza de la santa reliquia de la costilla de su cuerpo estando en la sala dorada de la ciudad quando se truxo a Valencia el año 1600 en dar el oydo y habla a un mancebo sordo y mudo de su nacimiento que, por ser tal y porque aya perpetua memoria, se puso allí. Y se han pintado algunas ilustres personas que se hallaron y fueron testigos de vista, como el excelentísimo señor don Alonso Pimentel de Herrera, conde duque de Benevent, vesorrey de Valencia, con la virreyna y sus hijos los ilustres señores jurados de aquel año, el ilustre don Miguel de Espinosa, obispo de Marruecos, y el mancebo a quien llamavan Francisco, y el reverendo señor mossen Andrés Bertrán, capellán de los señores jurados, el qual dio a adorar la reliquia al dicho mancebo y a muchos otros. Y en el punto que la adoró cobró el oydo, y el habla, como luego se dirá más largo. Y aunque yo indigno fray Francisco Sala que escrivo esto no esté en esta historia pintado, pero fui dichoso en hallarme allí.”⁴²

El *Manual de Consells* de ese año recoge algunas noticias referidas a dicho milagro y confirma la presencia de algunas de las personas referidas por F.Sala. Así por ejemplo en la deliberación tomada el veinticuatro de abril de 1600 sobre cuál debía ser el lugar para custodiar la reliquia se puede leer:

*“la dita santa reliquia que tant Déu Omnipotent a honrrat estos dies proppassats, que los senyors jurats l’an tenguda en esta sala a hon se fa el consell, curant a diuerses persones de moltes enfermetats. Y, al temps de traurela, donant oydo a un sort y mut de natiuitate adorantla en presencia del dit señor virrey y dels senyors jurats e altres oficials reals y de altra molta gent.”*⁴³

Sobre el muro tapizado resalta una imagen de san Vicente Ferrer que, como se vio anteriormente, fue llevada desde el convento de Predicadores para adornar la sala, figura que responde a la iconografía típica vicentina, con hábito dominico, un libro en una de las manos mientras que la otra señala al

³⁹ PORCAR, J., *op.cit.*, p.47.

⁴⁰ GAVALDÁ, F., *op.cit.*, p. 406.

⁴¹ BENITO, D., *op.cit.*, p. 107.

⁴² BUV Mss 162. SALA, F. *op.cit.*, fol. 590-592.

⁴³ AMV. *Manual de Consells*, A-126, fol 642 v.

cielo. Sobre su cabeza una filacteria con las palabras que resumen sus enseñanzas sobre la proximidad del Juicio Final: *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii ejus*. Un dosel de brocado cobija esta representación y sirve además para enmarcar la mesa del altar que se encuentra oculta detrás del grupo de personajes, dejándose ver sólo una vela encendida sobre ella. En la parte superior destaca el rico artesonado de madera que incluye pinturas y figuras esculpidas.

Este milagro, junto con otros que acontecieron en esos días, se difundió rápidamente por toda la península. Tanto es así que la propia Margarita de Austria solicitó parte de la reliquia,

“Divulgáronse por toda España los estupendos milagros que en la Sala de la Ciudad y fuera de ella avía obrado el Señor en crédito de la susodicha reliquia. De suerte que la serenísima señora doña Margarita de Austria, esposa de Felipe III, rey de España, le quedó afectísimamente devota y por medio del conde de Benavente, virrey de esta ciudad, pidió parte de la dicha santa reliquia. No pudo la ciudad negarse a tan superior petición; pero resolvió no cortar parte alguna del hueso santo de la costilla, sino tomar un poco de la túnica en que fue enterrado el santo y en que vino embuelto el santo hueso”⁴⁴

Existen razones más que suficientes para que el prelado quisiera ver plasmado en su colegio tal milagro. Sobre todo porque él había favorecido la iniciativa de los jurados de traer hasta Valencia el fragmento de costilla de san Vicente, y la curación del mancebo mudo y sordo servía como prueba fehaciente de su veracidad. Hay que tener en cuenta que en esos años el culto a las reliquias estaba recibiendo un duro ataque por parte de los protestantes, sobre todo a raíz de la publicación en 1543 del *Tratado de las reliquias* de Calvino, en el que trató de demostrar “que la mayor parte de estas maravillas que uno contempla de rodillas no tienen ninguna autenticidad.”⁴⁵ De hecho, al tiempo que se celebraba con gozo la llegada de tan estimada reliquia, se difundía que la llegada años atrás era falsa,⁴⁶ motivo por el que el Patriarca decidió enviar a su vicario general –Pedro Ginés de Casanova– al convento de Predicadores donde

“vio y leyó todos los autos de la autenticidad de la reliquia y memorial de su venida, y en su

consecuencia en 27 de julio de 1600 dio su licencia para que el padre maestro fray Diego Más, catedrático de Teología, publicase en castellano una *Relación apologetica en prueba de la verdad de dicha santa reliquia*”⁴⁷

Quizás “no faltaron muchos maestros de la mentira, los cuales persuadieron una falsa”⁴⁸ como consecuencia de las tensiones que habían existido por la custodia de la reliquia que sólo unos días antes –el dieciséis de julio– se había guardado en la Seo. No olvidemos que fue necesaria la intervención del monarca para acabar con la polémica y tal vez se buscaba deslegitimar a los dominicos que habían procurado hacerse con ella. Sólo tres meses después el dedo de san Vicente fue sacado en procesión con todos los honores para trasladarlo de la sacristía mayor del convento a la capilla del santo y “porque no se pudiese tener duda de ser reliquia de la mano y del santo cuerpo de san Vicente, se recibió auto público en poder de Honorato Clemente, notario y síndico del convento, este día 15 de octubre de 1600.”⁴⁹

Con toda seguridad otra de las intenciones del prelado era la de poner de manifiesto –en contra de lo afirmado por los luteranos– que la fe es algo vivo y por tanto continúa actuando en el presente por medio de la tradición de la Iglesia. No bastaba la representación de escenas de la vida de los santos como un recuerdo del pasado que alentara a los colegiales, sino que urgía demostrar que seguían interviniendo en el momento vigente. Así, enfrente de la muerte del predicador, se representa una curación lograda gracias a su mediación ante Dios,

“y con mucha razón y grande acuerdo el señor Patriarcha, por ser el milagro tan famoso por que no se passe por olvido, para perpetua memoria como devotísimamente que es del santo y por que estuviese con el patrón Vicente Martyr Aragonés, mandó pintar aquí el nuestro valenciano.”⁵⁰

⁴⁴ TEIXIDOR, J., *op.cit.*, pp. 751-752.

⁴⁵ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001, p. 98.

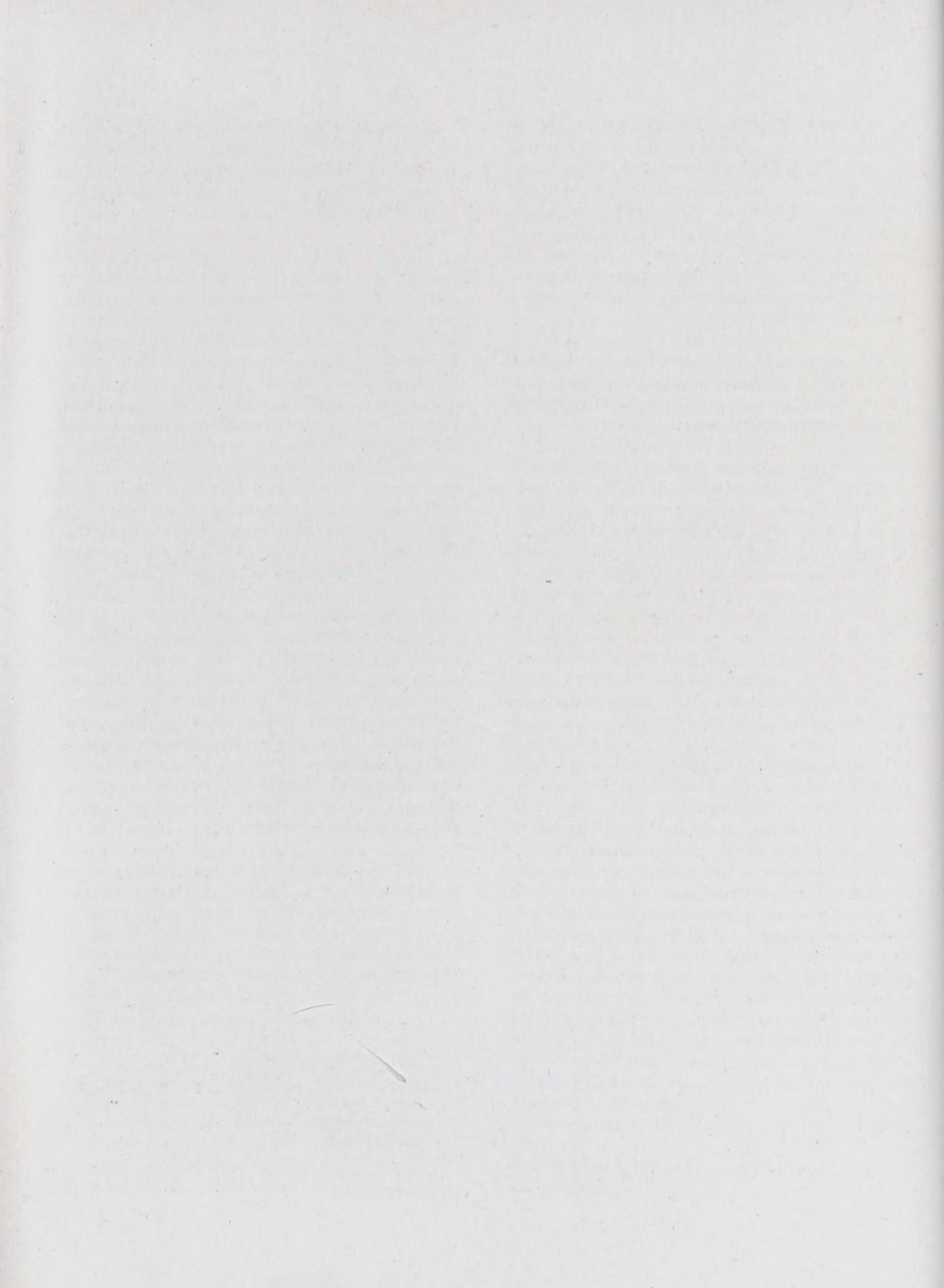
⁴⁶ BUV Mss 204. FALCÓ, J., *op.cit.*, fol. 347.

⁴⁷ TEIXIDOR, J., *op.cit.*, p. 729.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*, p.732.

⁵⁰ BUV Mss 162. SALA, F., *op.cit.* fol. 620.



LA INTERVENCIÓN DEL ESCULTOR MANUEL VERGARA EN LA PORTADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE POLIÑÁ

JOAQUÍN SÁEZ VIDAL
Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

El nombre de Manuel Vergara está asociado a una de las más importantes familias de artistas valencianos del siglo XVIII, entre cuyos miembros destacaron Francisco Vergara el Mayor, Francisco Vergara Bartual e Ignacio Vergara. Escultor de corta producción, en su mayor parte desaparecida, en este trabajo se da a conocer una obra hasta ahora inédita –la portada de la iglesia parroquial de Poliñá– que gracias a un hallazgo documental sabemos fue realizada por él en 1743.

ABSTRACT

The name of Manuel Vergara is associated to one of the most important Valencian families in the XVIII century, to which outstanding members such as Francisco Vergara, the Senior, Francisco Vergara Bartual and Ignacio Vergara belonged.

He was a sculptor although his production was scarce and most of it has disappeared. In this article the author presents and analyses one of Manuel Vergara's unknown works –the portal of the façade of the parish church of Poliñá–. Thanks to newly discovered documental evidence, now we know that it was accomplished by Manuel Vergara in 1743.

En el panorama de la escultura valenciana del siglo XVIII es preciso reconocer que el nombre de Manuel Vergara no ocupa uno de los lugares más destacados ni ha gozado de una especial consideración por parte de la crítica. Miembro de una familia prestigiosa de escultores¹, campo en el que sobresalen las figuras señeras de su hermano Francisco Vergara el Mayor, su hijo Francisco Vergara Bartual y su sobrino Ignacio Vergara, su personalidad y valoración artística sólo han empezado a recuperarse recientemente merced sobre todo a los meritorios estudios de Andrés de Sales Ferri Chulió². Igualmente se hace preciso destacar las noticias documentales aportadas en estos últimos tiempos por Ana María Buchón, que permiten aclarar con algo más de nitidez su todavía oscura actividad como artista³, desconocimiento que puede explicarse por la desaparición de una parte considerable de su producción tanto en madera como en piedra. De todas formas, no parece que desde el punto de vista estilístico su obra resista la comparación con la de sus parientes igualmente escultores, artistas que gozan de mayor fama y reconocimiento público.

Buena prueba de la ignorancia en la que nos movemos en lo referente a la biografía del escultor es que todavía desconocemos la fecha de su nacimiento y muerte, que su más importante biógrafo sitúa en Valencia en torno a 1682 y 1762 respectivamente. Por otro lado, a diferencia de su hermano mayor Francisco, artista de gran resonancia en el panorama del barroco valenciano y cuyo proceso formativo se gestó en la órbita estética de Julio y Leonardo

¹ Pese a que la publicación cuenta ya con muchos años, sigue siendo de gran utilidad el artículo de Luis Tramoyeres Blasco: "La familia Vergara. Nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio, y del pintor José", *Archivo de Arte Valenciano*, julio-septiembre de 1917, pp. 146-152.

² Andrés de Sales Ferri Chulió: *El escultor Manuel Vergara (Valencia, ca. 1682 – ca. 1758)*, Sueca, Imprenta de Luis Palacios, 1999. Este autor ha publicado en el año 2006 una nueva edición revisada y aumentada que es la que hemos seguido.

³ Ana M^a Buchón Cuevas: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006. La biografía actualizada de Manuel Vergara se recoge en las páginas 139 a 142.

Julio Capuz, Conrad Rudolf, Aliprandi y Nicolás de Bussy, de aires más internacionales, la carrera profesional de Manuel Vergara, quien al decir de Orellana también fue discípulo de Leonardo Julio Capuz⁴, presenta un perfil artístico más limitado que el de su hermano, al que nunca alcanzó a emular. No obstante, a través de su hermano Francisco, llegará a familiarizarse con las novedades ornamentales procedentes de modelos italianos puestos en vigor en Valencia por escultores como Bertessi y Aliprandi. De ello puede dar testimonio su intervención entre 1727 y 1734 en la parroquia de Bocairente, trabajo en el que colaboró igualmente Francisco Vergara⁵. De todas formas su producción conocida, bien por haberse conservado o por las noticias transmitidas por los documentos, no es muy abundante, lo que acaso explique la escasa actividad de su taller en el que hay constancia de que trabajaron muy pocas personas. Sin embargo, sí parece haberle interesado todo tipo de tareas burocráticas relacionadas con el Gremio de Carpinteros al que perteneció y en el que ejerció numerosos cargos.⁶

Ejecutor tanto de esculturas exentas como de retablos e incluso de proyectos arquitectónicos, se citan entre las primeras una imagen de *Santa Ana* realizada en 1729 que ocupó la fachada de la parroquia de Manuel (Valencia), lamentablemente destruida como tantas otras en 1936, y por la que cobró la suma de 10 libras. Al año siguiente Manuel Vergara y su yerno Jaime Molins Artigues esculpieron la imagen en piedra de *Nuestra Señora del Pilar*, así como “las armas de la Portada” de la iglesia del convento del Pilar de Valencia, trabajo por el que recibieron la cantidad de 53 libras⁷, imagen que sufrió el mismo destino en 1936. Entre los trabajos en madera que llevó a cabo en 1732, sin duda uno de los más importantes debió de ser la caja del órgano que hizo para el convento del Remedio de Valencia, conjunto que fue derruido en el siglo XIX tras la Desamortización. De nuevo en 1733 Manuel y su hermano Francisco actuaron conjuntamente en la colocación de las imágenes pétreas de *San Vicente mártir* y *San Lorenzo* en la portada principal de la catedral de Valencia⁸.

Pero su actividad de escultor fue más intensa en lo que se refiere a labores retablísticas, estructuras monumentales que lamentablemente en su mayoría desaparecieron con la quema de iglesias y conventos valencianos antes y durante la Guerra Civil. Su primera intervención en este ámbito se remonta al

año 1714, fecha en la que Francisco y Manuel Vergara se encargaron de fabricar un retablo para la capilla de Santa Catalina del Palacio Real de Valencia, “por precio de ciento y treinta libras moneda de este Reyno”, según proyecto de Julio Capuz⁹. Posteriormente, al retablo y la imagen de la capilla de *San Blas* en la iglesia de Bocairente, construido en 1722¹⁰, seguirán los retablos laterales de la capilla de la Mare de Déu de la Misericordia que llevó a cabo entre 1730 y 1731 otra vez para la parroquia de Manuel (Valencia), por los que recibió 81 libras. Casi la misma cantidad llegó a cobrar —exactamente 80 libras y 5 sueldos— por los retablos de *San Antonio Abad* y de las *Almas* que fabricó entre 1738 y 1739 para la misma iglesia¹¹.

Pero sin duda uno de sus trabajos de mayor empeño fue el retablo que el 21 de octubre de 1741 se comprometió a realizar para la capilla del Santísimo Cristo del Hospital de Sueca. La obra debía estar concluida el Domingo de Ramos del año siguiente, y por ella recibió 185 libras¹². Los términos del contrato dan a entender que Manuel Vergara fue, una vez más, el ejecutor pero no el autor del proyecto, al que tuvo que someterse y cuyo nombre desconocemos, aunque es posible que no fuera ajeno a su círculo familiar. Pese a haber sido destruido en la última contienda civil, es posible hacernos una idea de su morfología merced a testimonios gráficos afortunadamente conservados.

⁴ Orellana y Mocholí, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, (ms. ca. 1800), Valencia, ed. de Xavier de Salas, 1967, p. 240.

⁵ Fue entre 1727 y 1734 cuando los dos hermanos participaron en tareas ornamentales y escultóricas en el templo parroquial de Bocairente, con motivos que responden a una concepción estética semejante a los que Aliprandi llevó a cabo en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Véase, Pablo González Tornel: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005, pp. 310-317.

⁶ Ana M^a Buchón, *op. cit.*, p. 140.

⁷ Fernando Pingarrón Seco: “El antiguo convento de Nuestra Señora del Pilar de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pág. 50.

⁸ Fernando Pingarrón Seco: *La frontera barroca de la catedral de Valencia*, Valencia, 1998, p. 207.

⁹ Mercedes Gómez-Ferrer y Joaquín Bérchez: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios*, 2003, n^o 158, pp. 38 y 46. Véase también, Andrés de Sales Ferri, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁰ Andrés de Sales Ferri Chulió, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Ana M^a Buchón Cuevas, *op. cit.*, p. 141.

¹² Andrés de Sales Ferri, *op. cit.*, 2006, p. 15.



MANUEL VERGARA. Portada de la iglesia de Poliñá. 1743.

En 1746 consta su presencia en L'Alcúdia (Valencia), en cuyo templo parroquial se ocupaba de la tarea de reinstalación de los retablos allí existentes. Ello ha hecho suponer a Ana María Buchón "que tal vez los retablos fueran obra suya, realizados acaso cuando estuvo allí en el tiempo en que nació su hijo Francisco Vergara, El Romano"¹³

Su actividad de escultor se cierra, por lo que hasta ahora se conocía, con el importante encargo que recibió en 1748 consistente en la construcción del retablo de la capilla de Comunión, milagrosamente conservado, así como el desaparecido de Nuestra Señora del Pie de la Cruz, ambos en la parroquial de Puçol (Valencia). Al igual que el fabricado para el Hospital de Sueca, Manuel Vergara se ajustó al modelo que le entregaron, tampoco ideado por él. El contrato, firmado el 16 de julio de dicho año en

Valencia, establecía en una de sus cláusulas que debía "trabaxar todos los adornos de dichos retablos a lo moderno, y con el mayor primor que lo acostumbra trabaxar los mas acreditados maestros..."¹⁴. El pago de las 318 libras se desglosaría, como era lo usual, en tres partes: una -100 libras- a la firma del contrato; la segunda, por la misma cantidad, "estando a la mitad de trabaxar dicha obra", y el resto una vez terminados los retablos, cuya fecha prevista fue el 25 de octubre de ese año¹⁵.

Este no excesivamente amplio repertorio de obras se enriquece cuantitativamente con la incorporación de una nueva, por suerte conservada, que amplía el catálogo de su producción hasta ahora conocida. Me refiero al hallazgo en el Archivo Histórico Provincial de Alicante de un documento inédito, fechado en 12 de febrero de 1743, por el que Manuel Vergara se obligaba a levantar la portada en piedra de la iglesia de Poliñá (Polinyà de Xúquer), construcción cuyo autor se ignoraba¹⁶. Desde luego no es la primera vez que detectamos la presencia de nuestro escultor en dicha población, pues por un documento fechado el 12 de junio de 1740 sabemos que Manuel se encontraba en Poliñá ayudando a su hijo Francisco Vergara Bartual en la colocación del retablo mayor de la iglesia parroquial tallado por éste¹⁷. Del texto suscrito ante notario, cuya transcripción incluimos al final de este artículo, entresacamos la noticia de que "Yo Joseph Mas juntamente con Manuel Vergara maestro escultor... convine y ajusté con los electos y Administradores de la nueva fábrica, entre otras cosas, erigir y fabricar con toda perfección la Portada mayor de dicha iglesia por la cuantía de 625 libras". Conviene no olvidar, por otro lado, que la relación amistosa de Manuel Vergara con el maestro de obras José Mas viene de atrás, como lo revela el hecho de que el 12 de junio de 1740, el mismo día en que se hallaba en Poliñá, como ya hemos dicho más arriba, ayudando a su hijo Francisco en tareas relacionadas con su profesión, "actuó como padrino en los exorcismos de Angela María Mas, primogénita de José Mas, maestro de obras del templo mencionado".

¹³ *Ibidem*, p. 141.

¹⁴ Ana M^a Buchón, p. 497.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 496-497.

¹⁶ Sobre dicha iglesia, véase el trabajo de Andrés de Sales Ferri Chulió: *La Parroquia de Polinyà de Xúquer*, Polinyà de Xúquer, 1997.

¹⁷ Andrés de Sales Ferri, *op. cit.*, p. 15.

La noticia creemos resulta relevante por cuanto se trata de la primera ocasión en que se hace cargo de un trabajo íntegramente en piedra, más propio de cantero que de escultor, su principal ocupación, lo que nos hace sospechar que la traza de la portada no fue ideada por él. Además, esta intervención supuso la de mayor presupuesto entre todas las que llevó a cabo, si bien el plazo de entrega, como puede apreciarse por el documento notarial que adjuntamos, debía "darla fenecida para Carnestolendas de este corriente año".

Sin la espectacularidad ni la riqueza decorativa, por ejemplo, de un retablo como el de Puçol, realizado en madera un lustro después, material con el que indudablemente estaba más familiarizado, la portada de Poliñá no presenta novedades tipológicas respecto de los tradicionales modelos barrocos de esta índole. Incluso recuerda, por ejemplo, a la portada que en 1730 realiza el cantero Bautista Pons en la actual iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Valencia, y en la que colaboraron en la parte escultórica Manuel Vergara y Jaime Molins Artigues

Concebida con un criterio propiamente arquitectónico, se explica que en su desarrollo no muestre apenas elementos escultóricos que pudieran animarla estéticamente. De líneas sencillas, el cuerpo principal de la portada aparece flanqueado por pilastras acanaladas. El entablamento, no obstante, presenta un relieve escultórico de poco resalte. Algo más ambicioso desde el punto de vista escultórico resulta el remate o ático que culmina en un frontón curvo. El mayor énfasis decorativo, con todo, se advierte en el cuerpo central, en el que a modo de hornacina figura un gran relieve de carácter eucarístico con unos ángeles sosteniendo una custodia, motivo que en general parece más apropiado para decorar una capilla de comunión que una portada. Ya por último queremos señalar que la portada de Poliñá, sin alcanzar un elevado nivel de refinamiento estético, pone de manifiesto la incursión de Manuel Vergara en un campo artístico del que hasta ahora no se tenía noticias. Esta obra, por tanto, incrementa el catálogo de su producción, al tiempo que confiamos ayudará a conocer algo mejor la personalidad artística de Manuel Vergara.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Convenio y obligación. José Mas labrador a favor de la Administración de la Fábrica nueva de la Iglesia parroquial del lugar de Poliñá.

Archivo Histórico Provincial de Alicante. Protocolo de Juan Bautista Alberola y Doménech (Valencia). 1742 / 1744. (12 de febrero de 1743). Fols. 5-6.

Sébase por esta pública escritura como nosotros Joseph Exea labrador y vecino del lugar de Poliñá, otro de los electos y Administradores de la nueva fábrica de la Iglesia Parroquial de dicho lugar, Procurador de dicha Admón. Y Joseph Mas maestro de obras también vecino de dicho lugar hallados al presente en esta ciudad de Valencia. Decimos: Que por cuanto Yo dicho Joseph Mas juntamente con Manuel Vergara maestro escultor con escritura testificada por Victoriano Fenollosa escribano de esta ciudad baxo cierto Calendario, convine y ajusté con los electos y Administradores de la nueva fábrica, entre otras cosas, erigir y fabricar con toda perfección la Portada mayor de dicha Iglesia por la cuantía de 625 libras moneda corriente con la obligación y cargo de darla

fenecida para Carnestolendas de este corriente año según todo ello, mas por menor consta por la citada escritura a cuyo tenor y su relación nos remitimos. Y respectó de constarnos a ambos que la dicha Administración se halla sin efectos para satisfacer dichas 625 libras del importe de dicha obra y que las cantidades que la misma cedió para la solución y pago son niquiles e inexigibles por ahora. Por tanto por la presente y su tenor en aquella mejor vía y forma que en Dro. haya lugar y dexando dicha escritura en su fuerza y vigor para en el caso de no tener efecto el convenio que baxo se expressara, Otorgo: que me obligo a construir y fabricar la portada mayor de la Iglesia, manifestando la Admón. tener efectos bastante para ello, que deberá apromptar dentro de dos años contadores desde el dia de hoy en adelante, fenecidos los quales ha de quedar la citada escritura en su fuerza y vigor y mi Dro. salvo para poder compeler y previsar a dicha Admón. cumpla lo estipulado en dicha Escritura y yo dicho Joseph Exea en el referido nombre acepto dicha obligación y convenio en todo y por todo; Y al cumplimiento de ello ambos a dos obligamos a saber; Yo dicho

Joseph Mas mi persona y bienes y yo dicho Joseph Exea los bienes y rentas de dicha Admón. havidos y por haver y damos poder a las justicias y Jueces de S. Mag. cualesquiera que sean en especial a las de esta dicha ciudad y lugar de Puliñá (sic), para que nos apremien y compelan a ello como por sentencia definitiva por Juez competente dada y no apelada pasada en autoridad de cosa Juzgada y por nosotros consentida, sobre que renunciámos qualquier fuero y Domicilio que de nuevo ganaremos, la Ley si convenerit de Jurisdictione omnium Judicum la ultima pracmatica de las Sumisiones, con todas las demás leyes, dros, fueros y Privilegios de nuestro favor y la general en forma, en cuyo testimonio así

lo otorgamos y firmamos en la ciudad de Valencia a Doze dias del mes de Febrero de mil setecientos cuarenta y tres años, siendo testigos Agustín Linares Notario Apostolico vecino de esta dicha ciudad y Miguel Cortés labrador de la Baronía de Cheste. Y yo el escribano doy fe conosco a los otorgantes.

Joseph Exea

Joseph Mas

Ante mí

J. Bta. Alberola.

EL ESCULTOR MURCIANO ROQUE LÓPEZ, DISCÍPULO DE SALZILLO, SUS OBRAS MÁS REPRESENTATIVAS

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

A través de este artículo en el que hemos analizado sus obras más representativas, vemos la obra del discípulo más aventajado en el taller de Francisco Salzillo, Roque López. Éste nos muestra un estilo que más que barroco se nos ofrece rococó, por lo tanto más dulzón y bello que el de su maestro, presentándonos unos rostros alargados, cejas finas y ojos rasgados, pómulos contorneados y sonrosados, mentón fino y pronunciado, labios triangulares y muñecas redondeadas. Aunque su estilo esta inspirado en el de Salzillo, posee un sello propio y singular.

ABSTRACT

In this article, in which we have analysed his most representative works, we see the work of the most outstanding student in Francisco Salzillo's workshop, Roque López. He shows us a style that, more than barroque, seems to be rococo, and therefore more sickly-sweet and beautiful than the one of his master. Presenting long faces, thin eyebrows, almond-shaped eyes, shaped rosy cheekbones, thin and marked chin, triangular lips and rounded wrists. Although his style is inspired in Salzillo's, it owns its own and singular hallmark.

DATOS BIOGRÁFICOS

Roque López es sin lugar a dudas el mejor discípulo que tuvo nuestro genial imaginero Francisco Salzillo, en su espléndido taller, junto a sus hermanos Inés y Patricio, y sus discípulos el caravaqueño José López y el murciano Juan Porcel, artista este último, que más tarde nos lo encontraremos en la Corte, en la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid¹, realizando obras de envergadura.

El nacimiento de Roque López fue una auténtica incógnita, se creyó que era de Mula, así lo atestiguan eruditos de la talla de Andrés Baquero Almansa, Ace-ro, Abad, Saavedra, Pérez de Meca, Escobar², hasta que el investigador Sánchez Maurandi, estudioso del artista, señaló, -fruto de profundas investigaciones-, que nuestro imaginero había nacido en la Era Alta, pedanía próxima a Murcia, el 16 de agosto de 1747, hijo de José López y de Juana López, los cuales vivían en el mismo pueblo³.

Su carta de aprendizaje la hizo con su maestro Francisco Salzillo, durante ocho años, llevando el título de: "*maestro escultor*"⁴.

En Murcia, y según el "*Padrón de Vecinos de 1802*", vivía en la Colación de San Pedro, en la calle Vinader, nº. 6. Su mujer se llamaba Lucía Hernández, y tenía un aprendiz, llamado Antonio Barcelo.

¹ PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Secretariado de la Universidad, 1975, pp. 185, 201, 218. -SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo (Una Escuela de Escultura en Murcia)*. Universidad de Murcia, Curso 1944-45, Ed. Nogués, 1945, 2ª Ed. Editora Regional, 1983, 3ª Ed. Universidad de Murcia, 2005, p. 215. -MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Juan Bautista Martínez Reina, Juan Porcel, Marcos Laborda y Francisco Fernández Caro: escultores murcianos del siglo XVIII*. "El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Congreso Madrid-Aranjuez, 27 y 29 de Abril de 1987. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, pp. 482, 483, y 484. -*Dos Estatuas de Juan Porcel para el Palacio Real de Madrid*. Rev. "Reales Sitios", nº: 85, 3º trimestre, 1985, pp. 11 a la 16.- TARRAGA BALDÓ, María Luisa: *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*. Madrid, Patrimonio Nacional, C.S.I.C. Instituto Italiano de Cultura. 1992. Tomo I. Biografía, p. 167, Tomo II. El taller y sus vicisitudes, pp. 36, 71, 74, 84, 107, 108, y 117. Tomo III, Su Obra, pp. 247 y 689.

² SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Estudio sobre la escultura de Roque López*. Rev. "Murgetana", nº. 1. Academia Alfonso X el Sabio. C.S.I.C., Murcia, 1949, p. 75.

³ SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Estudio*. Op. cit... p. 79.

⁴ SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. Op. cit., p. 222.

Cinco años más tarde, en 1807, fallecía su mujer y en el año 1809, el mismo padrón señalaba: "Roque López (santero)".

A finales del siglo XVIII, el escultor valenciano Pedro Juan Guissart lo denunció ante los tribunales de Justicia, al igual que otros compañeros suyos, por no ser individuo de la Academia de San Fernando, ni la de San Carlos, pero dicha denuncia no prosperó, quedando todos libres⁵.

Al igual que su maestro Salzillo, fue escultor del "Concejo Murciano".

En el año 1811, murió víctima de la epidemia de "fiebre amarilla", registrado en el libro 3º de Defunciones de la iglesia parroquial de San Pedro de Murcia. De una lista de 360 individuos de la parroquia, en el lugar n.º: 64, aparece: "Dn. Roque, viudo", folio 168 del mencionado libro⁶.

Sánchez Moreno señala que en la obra de Roque López a diferencia de la de su maestro Salzillo, se aprecia menos delicadeza en la ejecución de brazos, y manos abultadas en las muñecas, y unos ojos alargados, y a veces desorbitantes, a diferencia de los que tenían los de Salzillo⁷.

Roque López no solo trabajó en obras de tamaño natural, talladas en madera policromada, dorada y estofada, sino también en obras de vestir, también llamadas de devanaderas (cabeza, pies y manos, el resto maniquí), también enlienzadas, con sacos de cola y yeso. Trabajó también en obras diminutas o de pequeño formato, de dimensiones reducidas, como: "Niños Jesús de distintas advocaciones, con la corona de espinas, con el corazón en la mano, con la Cruz a Cuestas, dormidos, vestidos de pastorcillos, imágenes de urna. También pequeños Crucifijos de celebración etc..."⁸.

También interpretó con acierto figuras de Belén de la Casa Riquelme, encargado por este Ilustre miembro de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno a Salzillo, y muerto éste y su maestro, continuó el discípulo, destacando en el grupo de la "Degollación de los Inocentes"⁹.

A parte de la madera policromada, con dorado y estofa, Roque López trabajó el estuco: cuatro ángeles de las cajas del órgano de la Catedral de Murcia, ejecutados en 1797, y destruidos en el incendio que

ocurrió en el interior del recinto catedralicio en 1854. El mármol de Macaél también lo empleó en el niño de 0'60 mts que remata la urna funeraria de la Capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia de 1809¹⁰. Utilizó otros materiales como la arcilla, el barro, etc, pero preferentemente la madera policromada.

En este artículo nos vamos a centrar en su obra de imaginería religiosa más representativas. Así, como entre otras, la imagen de Santa Cecilia del Convento de las Agustinas de Murcia; el soberbio grupo de la Encarnación de la Raya; el paso de Jesús y la Samaritana de la Archicofradía de la Sangre de la iglesia del Carmen de Murcia; la magnífica Inmaculada Concepción de la iglesia de San Andrés, y finalmente el San Pedro Alcántara de la iglesia de San Bartolomé de Murcia.

LAS OBRAS MÁS REPRESENTATIVAS DEL ESCULTOR MURCIANO ROQUE LÓPEZ.

En este apartado vamos a estudiar las obras de imaginería religiosa del mejor discípulo que tuvo en el taller Francisco Salzillo, que a nuestro modesto juicio son las más representativas y quizás las más notable de su producción, sin menoscabar otras de gran relevancia, y que por ello no quieren decir que sean importantes.

Grupo de la Virgen de las Angustias, para los guardias de la Puerta de Castilla.-

Los guardias de la Puerta de Castilla, con las limosnas que recogieron, hicieron un nicho para que albergara el grupo escultórico de Nuestra Señora de las Angustias. Se inauguró el domingo 9 de agosto de 1778: La obra fue tallada en madera policromada, dorada y estofada por el escultor Roque López en

⁵ SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Estudio*. Op. cit...pp. 79, 80, 82 y 83.

⁶ SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. Op. cit...pp. 222 y 223.

⁷ SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. Op. cit...p. 223.

⁸ SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Estudio*. Op. cit...p. 79.

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Murcia (Arte)*. Colección "Tierras de España". Madrid, Fundación "Juan March", 1976, p. 286.

¹⁰ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *La Obra del escultor Roque López para la Catedral de Murcia* "Litera Scripta" in honorem Prof. Lópe Pascual Martínez, Vol. 2, Universidad de Murcia, pp. 717-718.

700 reales de vellón¹¹. En este grupo es evidente la inspiración en la obra que hizo su maestro, para la Cofradía de los Servitas de 1740, y que se conserva en uno de los altares del crucero de la iglesia de San Bartolomé de Murcia¹², auténtica obra maestra no solo en su producción, sino también en el resto de España, superando a otras obras de semejante iconografía, como la de Alejandro Carnicero para Coria (Cáceres), y la de Luis Salvador Carmona, para la Catedral Nueva de Salamanca.

También es claro el influjo de otras obras suyas que hizo Salzillo, sobre esta misma iconografía para Alicante, Yecla, y Lorca.

El grupo escultórico de Roque López es de tamaño menor que el natural. María se muestra sedente sobre una roca, sosteniendo con la rodilla derecha el cuerpo muerto de su Hijo. Dicha obra se encuentra situada en una casa que hace esquina, con la parroquia de la iglesia de San Andrés, señalada con el n.º 1, en la calle de los Olmos, en una de las salidas de la ciudad¹³.

San Miguel de los Santos, para el Convento de la Trinidad, actualmente en la iglesia de Santa Eulalia de Murcia.-

Imagen de vestir, cabeza, pies y manos, de tamaño menor que el natural, de 1'28 mts de altura. Viste de seda, con el hábito de la Orden de los Trinitarios. Con la mano derecha alza una custodia, a la que observa entusiasmadamente, y con la izquierda oprime su pecho¹⁴. Cabeza atenta y expresiva.

Santa Cecilia, iglesia-convento de las Agustinas de Murcia.-

Los profesores de la Capilla Musical del Convento de las Agustinas de Murcia se congregaron y se constituyeron en la Navidad de 1776, y eligieron por patrona a Santa Cecilia Virgen y Mártir, costeando la imagen de su titular, y su ubicación en la primera capilla de la nave izquierda¹⁵. Fue encargada en 1783, por dichos profesores al escultor Roque López, el mismo año en que falleció su gran maestro.

Roque López ejecutó una imagen "preciosa, hermosa y bella". La muestra sentada, interpretando el órgano. Tallada en madera de ciprés, policromada, dorada y estofada, mide unos seis palmos, aproxi-



Fig. 1.- San Miguel de los Santos. Detalle del rostro para el Convento de la Trinidad, actualmente en la iglesia de Santa Eulalia de Murcia.

madamente unos 1'28 mts de altura, tamaño algo menor que el natural, y cobró por ella la cantidad de 2.000 reales de vellón¹⁶.

La obra esta inspirada en modelos de pintores italianos del siglo XVII (Gentileschi y Guido Reni), y en pintores del rococó francés del siglo XVIII, como Boucher, y Fragonard, y como no, en la obra de su genial maestro Francisco Salzillo.

¹¹ FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana*. Parte Primera, Lérida, Imprenta Mariana, 1880, p. 184. -DÍAZ CASSOU, Pedro: *Serie de los Obispos de Cartagena*. Madrid, Imprenta Fortanet, 1895, p. 210.

¹² SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. Op. cit... p. 222.

¹³ FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana*. Op. cit... parte 2ª, 1881, p. 101.

¹⁴ FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana*. Op. cit... parte 2ª, 1881, p. 101.

¹⁵ FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana*. Op. cit... parte 3ª, 1882, p. 6.

¹⁶ ROCHE, Conde de: *Catálogo de las esculturas de D. Roque López, discípulo de Salzillo*. Murcia, Imprenta del "Diario de Murcia" 29-XI-1888, p. 4.



Fig. 2.- Santa Cecilia, iglesia. Convento de las Madres Agustinas de Murcia.

Obra de gran movimiento barroco, más que barroco, yo diría rococó, en la forma de girar su cuerpo, y en el movimiento que imprime su gracioso rostro al contemplar al espectador, también en su ampuloso manto de armiño, con ricos dobleces en sus rebordes, y rico color púrpura en el derecho. En su traje destaca una policromía bellísima en azul con ricos roleos de flores a estofa dorada, con ricos puntilleados. Porta peto o corsé, ajustado al pecho, con rica policromía amarilla en rayas horizontales.

Su cabeza es hermosa y expresiva, compuesta por unos ojos grandes, boca pequeña, nariz fina y elegante, pómulos redondeados, salientes y sonrosados, brazos gorduelos y manos delgadas.

El manto es de color rojo púrpura, lleva roleos de flores a estofa en oro finísimas. También porta en sus brazos, casi a la altura del hombro una cinta con rosetón de flores, de color rosa. Toda la estofa

es un prodigio de gamas de colores, muy brillantes, trabajadas con gran sabiduría.

En este grupo se puede apreciar claramente, como el discípulo más sobresaliente que tuvo Salzillo en su taller, crea su primera obra independiente del taller del maestro.

El profesor Pérez Sánchez califica a la obra, señalando que: "posee una cierta personalidad"¹⁷.

San Juan Nepomuceno, para el Convento de las Capuchinas de Murcia.-

En el año 1784, don Antonio Lucas encargó una imagen de San Juan Nepomuceno, canónigo y santo patrón de Praga al escultor Roque López, para un pequeño altar del Convento de las Capuchinas de Murcia. Se trata de una imagen del santo de Praga,



Fig. 3.- San Juan Nepomuceno. Detalle. Convento de las Capuchinas de Murcia.

¹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Murcia (Arte)*. Op. cit... p. 285.

de aproximadamente unos cuatro palmos, 1 mts de altura.

Esta imagen aunque se conserva en el Convento de las Madres Capuchinas del Malecón de Murcia, sufrió serios desperfectos durante la última guerra civil española, perdiendo todos los dedos de la mano derecha, los angelillos de la peana, así como parte de su iconografía, como el bonete y el crucifijo, símbolos del santo.

San Juan Nepomuceno prefirió el martirio antes de desvelar el secreto de confesión.

Su figura se yergue sobre un cúmulo de nubes, de composición abierta, claramente barroca. Abre con sus brazos abiertos su capa o manto de ricos dobleces de armiño, mostrando en su envés una rica policromía esgrafiada en azul celeste, con ricas flores estampadas a estofas doradas, presentándonos una túnica de color blanca malva.

Su rostro es dulce y bondadoso, pleno de gran hermosura, con cejas amplias y finas, ojos abiertos, mirando al cielo, nariz fina y aleteada, boca pequeña y triangular, barba pequeña y soberbio cabello en finas guedejas, que caen por detrás de sus orejas.

Soberbia es su mano izquierda que la lleva hacia el pecho con magníficos detalles anatómicos en sus dedos (metacarpianos y falanges).

Esta imagen alcanzó un coste aproximado de 900 reales de vellón¹⁸.

San Pascual Bailón, para las Pías Fundaciones. Iglesia Parroquial de Callosa de Segura (Alicante).-

Muestra al santo de la orden de los Franciscanos Descalzos, como su fundador San Pedro Alcántara, y el Beato Andrés Hibernón, semiarrodillado, de tamaño casi natural siete palmos y medio (casi 1'60 mts de altura), arrodillado sobre una roca, en actitud de adoración, contemplando una custodia con la Sagrada Forma, en un árbol. Con la mano derecha llevada al pecho, y con la izquierda abierta a la esperanza. No hay que olvidar que es el santo fundador de la Adoración Nocturna.

Obra tallada en madera policromada, dorada, estofada y enlienzada. En los rebordes del cuello,

manto y mangas lleva una rica estofa al oro, rostro muy expresivo. El coste de esta obra ascendió a la suma de 1.800 reales de vellón¹⁹.

Dolorosa, para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Miércoles Santo, Murcia. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen.-

La tradición nos dice que el escultor Roque López transformó una Dolorosa de Bussi, e hizo la suya, pero esto es una hipótesis. La realidad es que en el Archivo de la Cofradía, y en sus actas correspondientes, del año 1787, consultadas por el investigador y



Fig. 4.- Dolorosa para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Miércoles Santo. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen de Murcia.

¹⁸ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...* p. 5.

¹⁹ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...* p. 9. -MELENDERAS GIMENO, José Luis: *Doradores, tallistas y escultores oriolanos y murcianos en el Reino de Valencia y Murcia, en el último tercio del siglo XVIII y primera década del siglo XIX.* "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura". Catellón, tomo LXXIV, Julio-Diciembre de 2003, Cuad. III-IV, p. 670.

erudito don José Crisanto López Jiménez, nos dice que "el lunes 2 de abril de 1787, se trasladó del Convento de Santa Clara a la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen, una Dolorosa Nueva, para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, la composición del paso la hizo Don Roque López"²⁰.

El rostro de la Virgen está inspirado en la Dolorosa que llevó a cabo, su maestro Francisco Salzillo, para la iglesia de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, aunque salvando la originalidad propia de su obra.

Restauración de la imagen de San Pedro, del paso de la "Negación", para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Miércoles Santo. Iglesia del Carmen de Murcia.-

En el año 1787, la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia, le encargó a Roque López, la restauración de la imagen de San Pedro. Dándole nuestro artista a la cabeza y al rostro del Príncipe de los Apóstoles, un aire de acentuado barroquismo y enorme expresión, transformando un poco su rostro²¹.

Dos imágenes del Beato Andrés Hibernón, una para el Convento de los Diegos (1791), y otra para su Capilla de la Catedral de Murcia. (1792).-

Con motivo de la Beatificación en Roma, por parte del Papa Pío VII, del fraile alcantarino Andrés Hibernón, de la orden de los franciscanos descalzos, seguidora de su padre fundador San Pedro de Alcántara. Tanto el Ayuntamiento, como el Cabildo Catedralicio, encargaron para solemnizar tal evento, al escultor más notable de la ciudad, Roque López; el cual talló la figura del Beato de siete palmos (1'50 mts. de altura), arrodillado sobre nubes con dos ángeles, y dos serafines, con un cordero. También mostraba una pirámide dorada y estofada, rematando la misma, una imagen de la Inmaculada Concepción, de la cual era fiel devoto el fraile. La obra fue realizada para el Convento de los Diegos en 1791, pero más tarde fue depositada en la iglesia de San Nicolás de Murcia, donde fue destruida en la pasada guerra civil. Lo que si se conserva es un magnífico grabado, obra de Juan Láziz²².

Se trata de una de las obras más notables en la producción artística de Roque López, notándose

de una forma diáfana la influencia de su maestro Salzillo. La figura del Beato está inspirada en el San Francisco de las Capuchinas. El pedestal esta rematado por la Inmaculada, en un claro estilo rococó.

Un año más tarde, en 1792, realizó otra imagen del Beato para una de las capillas de la Catedral de Murcia. En ella trabajaron artistas levantinos como: el arquitecto José Navarro David, y los escultores, estucadores y marmolistas de la vecina Orihuela: José Molino y Bernardino Rippa²³.

La imagen del Beato, la talló en madera policromada Roque López en 1792, de 1'70 mts de altura (ocho palmos), por la cantidad de 3.000 reales de vellón²⁴. Lo muestra de pie, envuelto en su hábito de terciario franciscano descalzo, con la cogulla al cuello y capa abierta, mostrándonos unos hermosos y bellos pliegues en finos volúmenes a ambos extremos.

Su rostro es de gran expresión y realismo, en el cuello mostró de forma magistral anatómicamente el músculo del esternocleidomastoideo y la campanilla.

Su expresión es ascética y de enorme realismo, en esos grandes ojos mirando al infinito, cejas abiertas, arrugas en la frente y en las extremidades de los ojos, así como en los surcos de los pómulos y en su pronunciado mentón, realizando Roque López un perfecto retrato del Beato, a través de estampas y grabados.

Soberbias son sus manos cruzadas al pecho, portando un pequeño crucifijo de madera.

²⁰ MELENDREAS GIMENO, José Luis: *Estudio Histórico-Artístico. Real Muy Ilustre y Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*. Murcia, CAM, 2003, p. 51.

²¹ SÁNCHEZ MORENO, José: *Nicolás de Bussi, Escultor*. Anales de la Universidad de Murcia, 1943, p. 143. -MELENDREAS GIMENO, José Luis: *Estudio Histórico-Artístico*. Op. cit... p. 38.

²² AGUERA ROS, José Carlos: *Catálogo de Pintura y Estampa, en el libro "Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII."* Murcia, Ed. Regional, 1984, p. 309.

²³ A.C.M. (Archivo de la Catedral de Murcia). Libro de Acuerdos Capitulares. S.E. del día 2-I-1792., Fol. 3 y 4 recto. -MELENDREAS GIMENO, José Luis: *Escultores valencianos en Murcia, durante los siglos XVIII y XIX*. Rev. "Archivo de Arte Valenciano". Año LXIII, 1982, p. 103. -MORALES Y MARÍN, José Luis: *La Catedral de Murcia*. León, Ed. Everest, 1986, p. 28.

²⁴ ROCHE, Conde de: *Catálogo*. Op. cit... p. 14. -MELENDREAS GIMENO, José Luis: *La obra del escultor Roque López para la Catedral de Murcia*. Op. cit, pp. 712-716.

En resumen, una imagen de gran espiritualidad.

Grupo de la Encarnación, para la iglesia parroquial de la Raya. (Murcia).-

Se trata de una de las obras más importantes de nuestro artista.

Según el propio inventario del escultor nos dice: "Una Virgen de la Encarnación de cinco palmos y medio, con ángeles estofados, para la Raya en 1.500 reales. Año 1797"²⁵.

Con destino al camarín del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de la Raya (Murcia), talla un delicioso grupo de la Encarnación, compuesto por la Virgen y un Ángel, ambos de tamaño algo menor que el natural 1'20 mts de altura, en cada una de sus figuras.



Fig. 5.- Grupo de la Encarnación, para la iglesia parroquial de la Raya (Murcia).



Fig. 6.- Grupo de la Encarnación. Detalle del Ángel, para la iglesia parroquial de la Raya (Murcia).

Ambas están compuestas en un claro estilo barroco, con gran movimiento, apreciándose una actitud atrevida en el ángel arrodillado entre nubes plateadas con vestido y alas de magnífica policromía dorada, y soberbia estofa a base de flores en forma de roleos y ramillete de flores, con una gama de intensos colores: grises plateados, verdes, azules, dorados etc. Lo mismo podríamos decir de la Virgen María, llamándonos la atención su vestido de color rosa, con ricas estofas doradas, y manto verde con hermosos roleos dorados. Encontrándose ambas imágenes arrodilladas.

En el rostro de María apreciamos como en muchas imágenes de Roque López, la boca fina, el mentón pronunciado y los pómulos prominentes. Teniendo cierto parecido estilístico con el rostro de la Samaritana, de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, en la iglesia del Carmen de Murcia, al igual que el cabello muy bien tratado y conseguido. También en el rostro de la Virgen de la Raya apreciamos

²⁵ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...* p. 23.

cierta inexpresividad, llevando sus manos cruzadas al pecho.

El Ángel es de mejor técnica y factura que la Virgen, destacando la expresión de su rostro, sobre todo sus ojos abiertos, al igual que el rostro de la Virgen sobresalen los pómulos sonrosados y la barbilla. Destaca el dedo índice de la mano derecha levantado y con la izquierda sostiene un ramo de lirios, símbolo de la pureza de la Virgen.

Es interesante desde el punto de vista anatómico la pierna derecha que dobla, en donde se aprecia la rótula, tibia y peroné, así como los gemelos.

Grupo en resumen muy armonioso.

Beato Juan de Ribera, para el Convento de las Madres Agustinas de Murcia.-

Roque López para ejecutar esta imagen se inspiró en un cuadro que sobre el mismo asunto realizó el pintor valenciano Francisco Ribalta, y posteriormente



Fig. 7.- Beato Juan de Ribera. Detalle. Iglesia-Convento de las Madres Agustinas de Murcia.

en un grabado que circuló a raíz de su beatificación por el Papa Pío VI, el 18 de septiembre de 1596²⁶. Esta obra fue ejecutada en 1797.

Se trata de una imagen de vestir, más tarde enlienada, de tamaño natural. Sustituyó la custodia por una cruz, y lleva un libro abierto en la otra mano. Su rostro barbado con canas blancas, se encuentra en pleno éxtasis, muy ascético y con sus ojos mirando hacia el cielo. Lleva hábito pontifical. A sus pies hay un ángel que alza su mitra. El coste de esta obra ascendió a la suma de 1.800 reales²⁷.

Paso de Jesús y la Samaritana, para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Iglesia del Carmen de Murcia.-

A finales del siglo XVIII, concretamente en el año 1799, el discípulo de Salzillo, entrega acabado el paso de "Jesús y la Samaritana en el Pozo de Jacob". El artista se muestra fiel al relato evangélico, llevando a cabo un grupo admirable, uno de los mejores de su producción, y orgullo de la Archicofradía. Ambas imágenes son de tamaño natural y de vestir. (cabeza, pies y manos, y refajos de lienzo encolado)²⁸.

En la imagen de la Samaritana, de rostro redondeado, se inspiró en modelos rubenianos y murillescos, presenta una nariz fina y delicada, con pómulos salientes y sonrosados, con barbilla perfectamente trazada, con ojos rasgados y exultantes, un cabello soberbiamente tallado y una magnífica expresión de dulzura, sabiamente estudiada por Roque López, a la que se une unas manos finas y muy bien estudiadas y logradas. En esta imagen de la Samaritana nuestro escultor refleja a la mujer de Samaria, cubierta de joyas, sosteniendo en su mano la tinaja que da de beber a Cristo. Figura muy bien alhajada, ofreciéndonos un rostro dulce y gracioso.

La imagen de Jesús, aparece sedente de enorme expresión y realismo. Rostro alargado, con barba y peinado perfectamente trazado, ojos rasgados

²⁶ FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana. Op. cit...* parte 4ª, 1883, p. 11.- SÁNCHEZ MORENO, José: *Estudio sobre la escultura de Roque López*. Rev. "Murgetana", nº: 1. Academia Alfonso X el Sabio, C.S.I.C. 1949, p. 70.

²⁷ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...*, p. 23.

²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Murcia (Arte). Op. cit...* p. 286. -MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Estudio Histórico-Artístico. Op. cit...*, p. 26.



Fig. 8.- Paso de Jesús y la Samaritana. Detalle del rostro de la Samaritana. Archicofradía de la Preciosísima Sangre. Iglesia del Carmen de Murcia.

y pómulos salientes, características propias en la obra del maestro. Las manos abiertas reencuentran en clara composición barroca. El grupo escultórico tuvo un coste de 1.200 reales de vellón²⁹. El paso lo sacaba el gremio de panaderos, como lo atestigua una escritura pública del año 1800³⁰. Durante la guerra civil, el Cristo y la Samaritana perdieron los pies y los brazos, siendo restaurado por el escultor local José Sánchez Lozano³¹.

Santa Catalina de Siena, para la iglesia de Santo Domingo de Murcia.-

Para el crucero de la iglesia de los P. P. Dominicos de Santo Domingo de Murcia, el reverendo padre lector Castillo le encarga una imagen de vestir de cinco palmos y medio, 1'20 mts de altura, tamaño algo menor que el natural de Santa Catalina de Siena, posteriormente enlienzada³².

La muestra de pie, con el típico hábito domi-



Fig. 9.- Santa Catalina de Siena. Iglesia de Santo Domingo de Murcia.

nicano, capa negra, vestido blanco, porta entre sus manos abiertas un Crucifijo, en el cual Cristo desclavado de la Cruz, se vuelve hacia ella, mostrando espléndidamente el Redentor su espalda llagada y ensangrentada.

Su rostro es bello y hermoso, inspirado en la Dolorosa de Francisco Salzillo, de sublime expresión e infinita belleza. Junto a su pie derecho, aparece el bonete de doctora de la iglesia. Esta imagen fue acabada en 1800, y alcanzó un gasto de 400 reales de vellón³³.

²⁹ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...* p. 25. -FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana. Op. cit...* parte 5ª. 1884, p. 34.

³⁰ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Estudio Histórico- Artístico. Op. cit...* pp. 75-78.

³¹ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores Murcianos del Siglo XX. Murcia, Ayuntamiento-CAM, 1997, p. 134.*

³² FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana. Op. cit...*, parte primera, 1880, p. 99.

³³ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...*, p. 27.

San Miguel para la Sacristía de la iglesia parroquial que lleva su nombre en Murcia.-

La iglesia de San Miguel Arcángel de Murcia, ya contaba con un magnífico San Miguel titular del retablo del altar mayor de su iglesia, obra del padre de Francisco Salzillo, Nicolás. A comienzos del siglo XIX, concretamente en el año 1800, Roque López, realiza para la sacristía de la mencionada iglesia, otra imagen del arcángel, de un estilo, más que barroco, rococó, de rostro dulce, bello y hermoso, al estilo de los pintores prototipitos del estilo rococó francés como Boucher, Fragonard, y otros, y cómo no inspirado también en el San Miguel de las Agustinas del escultor francés Antonio Duparc.

Nos lo presenta de pie, pleno de movimiento, portando sendas alas al viento. Sobre su cabeza lleva un hermoso casco con penacho. Su torso va decorado con una coraza de bellísimas escamas, porta faldetas al estilo clásico romano, de un color de un tono



Fig. 10.- San Miguel para la Sacristía de la iglesia parroquial que lleva su nombre en Murcia.

azul claro, que denotan un cierto estilo neoclásico, también lleva sandalias clásicas.

Su manto, agitado y movido, describe una "S", que va desde la faldeta al extremo superior del ala derecha, de color púrpura rojo, con flores amarillas doradas en forma de roleos. Su pie izquierdo descansa sobre el cuerpo del diablo. En su mano derecha blande una espada, con la cual se dispone a golpear al demonio y con la izquierda porta un escudo con el anagrama: Q.S.D. (*Quod Sicut Deus*); Quien como Dios!. La escultura mide unos cinco palmos (1'10 mts). Toda ella esta tallada en madera policromada, dorada y estofada, alcanzando un importe de 1.100 reales de vellón³⁴.

Cristo Resucitado para la Iglesia-Colegiata de San Patricio de Lorca.-

Junto a un Jesús Nazareno, y un San José, constituye una de las pocas obras conservadas en la ciudad de Lorca, y una de las más importantes de su producción.

En el inventario del artista aparece: "Un Jesús Resucitado, con un pie sobre el sepulcro y el otro en el aire, de siete palmos, con banda estofada y bandera, para el cura de Santa María de Lorca en2.500 reales. Año 1800"³⁵.

Muestra a Cristo subiendo a los cielos, en plena ingravidez, de tamaño natural tallado en madera policromada, dorada y estofada. Su cuerpo anatómicamente presenta un gran naturalismo, de canon esbelto y fino, con formas blandas y suaves. En su anatomía se puede apreciar: el diafragma en el torso, con el decúbito superior e inferior; en los brazos el bíceps; y en las piernas, la rótula, así como la tibia y el peroné. Los pies están tallados con una finura impecable y elegante. Va cubierto su cuerpo por una banda de color púrpura, con estofa de flores, rica decoración al oro, que atraviesa su hombro izquierdo, la espalda y parte del sudario. El rostro de Cristo recuerda mucho al de Jesús de la Samaritana de la iglesia del Carmen, realizado un año antes, en 1799.

³⁴ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...*, p. 27. -FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana. Op. cit...*, parte 1ª, 1880, p. 99. -LÓPEZ JIMENEZ, José Crisantos: *Escultura Mediterránea. C.A.S.E. 1966*, p. 151.

³⁵ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...*, p. 27.



Fig. 11.- Cristo Resucitado. Detalle del rostro. Iglesia Colegiata de San Patricio de Lorca.

En esta obra se aprecian los caracteres estilísticos propios del artista como son: *"perfecto ovalo en el rostro, dulces y bellas facciones salzillescas, cabellos de finas guedejas, pómulos contorneados y sonrosados, nariz hebraica, ojos con pestañas postizas mirando al cielo, y cejas amplias y finas"*.

En resumen se trata de una obra muy bien conseguida por el discípulo de Salzillo, de porte muy elegante y exquisito.

Inmaculada Concepción para el Convento de los Diegos, actualmente en la iglesia de San Andrés de Murcia.-

En el año 1809, Roque López realizó una imagen magnífica de la Inmaculada Concepción, para el Convento franciscano de los Diegos, tomando como referencia directa en la obra magistral que hizo su maestro Salzillo, para el Convento de San Francisco,



Fig. 12.- Inmaculada Concepción para el Convento de los Diegos, actualmente en la iglesia de San Andrés de Murcia.

y destruida en los tristes sucesos, que dieron lugar a la proclamación de la 2ª República, el día 14 de abril de 1931, conservándose una excelente copia de esta imagen, en la obra que Sánchez Lozano hizo para el camarín del altar mayor de la iglesia de los P.P. Franciscanos de la Merced de Murcia³⁶.

Esta obra a pesar de estar muy bien ejecutada, no tiene la gracia de la de Salzillo, como muy bien nos señala, su mejor historiador y conocedor de la obra de este genial maestro, don José Sánchez Moreno³⁷.

De tamaño natural esta tallada en madera policromada, dorada y estofada. Se muestra de pie, sobre una peana de nubes plateada, acompañada de tres bellísimos ángeles, que en diferentes actitudes y

³⁶ FUENTES Y PONTE, Javier: *Murcia Mariana. Op. cit...*, parte 1ª, 1880, p. 126.

³⁷ SÁNCHEZ MORENO, José: *Estudio. Op. cit...*, pp. 63 y 64.

posturas le acompañan. Según Sánchez Moreno, utilizó el boceto en barro de los Marqueses de Ordoño, ajustándose al rigor de masas y volúmenes. Según el catálogo del propio artista, recogido por el Conde de Roche, la obra le fue encargada por orden del sacristán del Convento de los Diegos, Padre Castejo, en 1809, alcanzando un precio de 3.000 reales. *"Una Concepción de tres palmos y tres de peana y nubes, con tres ángeles y estofa, y las nubes plateadas, por orden del padre Castejo, sacristán de San Diego en....3.000 reales. Año 1809"*³⁸.

Esta imagen a pesar de ser de inferior calidad a la de Salzillo, es de una gran belleza y esta considerada como una de sus mejores obras³⁹.

Rostro dulce y bello, con expresión de bondad y magistral finura, nariz fina y delgada, labios pequeños, mentón y pómulos sonrosados. Detrás de sus orejas caen en forma de melena y en finos mechones, su largo pelo. Si tuviéramos que hacer una comparación estilística con el rostro de la desaparecida obra de su maestro Salzillo, es de mucho más fuerza y expresión la de su maestro.

En donde se puede apreciar la maestría de Roque López en esta imagen es en la policromía, dorado y estofa, alcanzando unos niveles artísticos envidiables, ensalzando la escultura. Tanto el vestido, como en el manto. Así el manto es de color azul celeste, y porta unos magníficos dibujos a estofa en forma de ramilletes de flores dorados. En los dobleces del manto y en forma geométrica aparecen rombos pequeños en azul menos intenso y en las dobleces propiamente dicha estofa al oro con motivos geométricos. El vestido va sujeto por debajo del pecho, por una cinta cerrada por un lazo de color rojo. El manto al viento, se mueve agitado, dentro de un claro y nítido estilo barroco.

A sus pies, y sobre la peana plateada entre nubes, aparecen tres hermosos ángeles. Uno de pie, en escorzo, semidesnudo, clava una lanza con su mano derecha, sobre la cabeza del dragón, espíritu del mal. Otro en actitud atrevida y de lado con sus manos levanta su manto. Y por último un tercero, sentado al pie de la peana y en extremado escorzo alza sus ojos y la contempla.

En definitiva, magnífica interpretación la que hace el discípulo sobre la obra genial de su maestro, que

sin superarla, es admirable, en cuanto a policromía, dorado y estofa.

San Pedro de Alcántara, para el Convento de los Diegos, actualmente en la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia.-

Al final de su vida, en 1811, Roque López nos deja una auténtica obra maestra, un San Pedro Alcántara, para el Convento de los Diegos, el cual se conserva en la actualidad en la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia.

En el inventario del artista aparece como: *"Un San Pedro de Alcántara, de cinco palmos (1'10 mts de altura), arrodillado con nubes y peana, de tres palmos, adorando la Cruz, en el lado izquierdo un ángel con el libro, sobre*



Fig. 13.- San Pedro de Alcántara. Iglesia Parroquial de San Bartolomé de Murcia.

³⁸ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...*, p. 27

³⁹ SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo. Op. cit...*, p. 215.

la calavera, y en el lado derecho sobre el brazo, otro ángel volando con la cédula: ¡ OH FELIZ PENITENCIA! Para San Diego de Murcia en.....2.000 reales. Año 1811”⁴⁰.

Las fuentes de inspiración artística en las que se baso Roque López para ejecutar dicha obra son claras y evidentes, la colosal estatua marmórea de San Pedro de Alcántara, esculpida en mármol de Carrara, en 1753, a mediados del siglo XVIII por el escultor valenciano Francisco Vergara Bartual, con destino a uno de los nichos de la Basílica Vaticana, tal fue su repercusión en el ámbito artístico, que a instancia de esta y como reflejo de ellas, las que llevaron a cabo sobre esta iconografía: Francisco Gutiérrez en Arenas de San Pedro (Ávila), Luis Salvador Carmona, escultor cortesano en Pastrana; y la que terminó el escultor primo de Francisco Vergara Bartual, Ignacio Vergara, basándose en dibujos de este, para el Convento de Villarreal (Castellón), de tamaño natural en madera policromada⁴¹.

Roque López presenta al fundador de la Orden de los Franciscanos Descalzos y Confesor de Santa Teresa de Jesús, semiarrodillado entre nubes, en actitud ascética y contemplativa, mirando a la Cruz que lleva en su mano izquierda, y la derecha la abre a la esperanza. A su lado se muestra un ángel mancebo señalando con el brazo derecho una cinta que dice: “OH FELIZ PENITENCIA”. A sus pies y próximo a las nubes aparecen los atributos de la dura penitencia: un libro, los flagelos para azotarse, y la calavera.

En el rostro del santo, nuestro artista hace un profundo alarde de un estudio anatómico brillante, que se ve reflejado en la expresión de sus ojos, arrugas en la comisura de los labios, mandíbula afilada, traquea, nuez y campanilla, perfectamente situadas en el cuello del santo. Su faz se muestra enjuta y delgada, debido a la enorme penitencia del fundador

de la orden franciscana descalza. Las arrugas están perfectamente trazadas en la piel, como en los surcos de la frente, y en los párpados, cejas amplias y anchas. Las manos son de un acusado naturalismo, así como los pies.

Al final de su vida, Roque López nos ha dejado una obra verdaderamente excepcional, antes de que la fiebre amarilla de 1811, lo llevara al sepulcro.

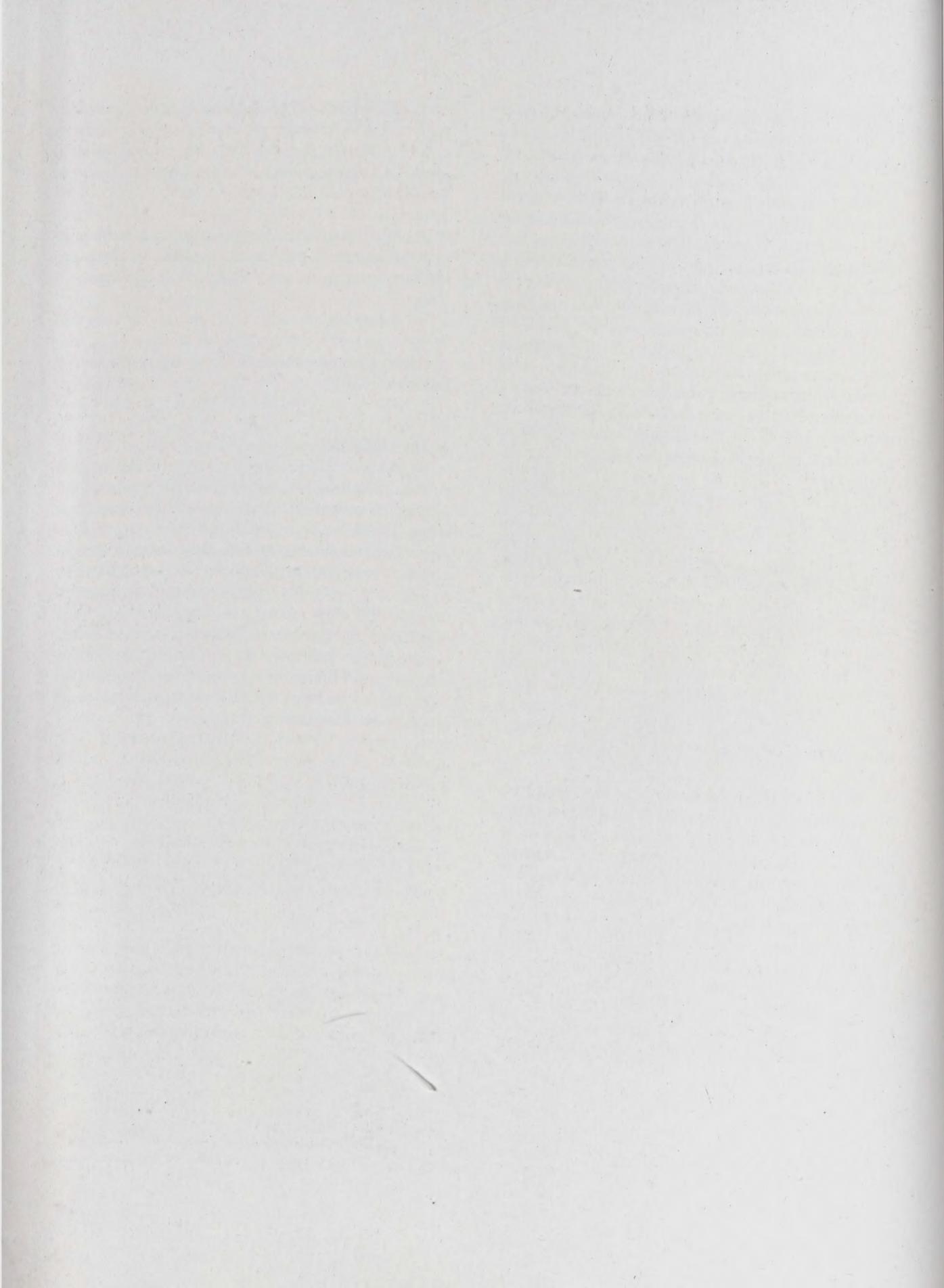
Su figura va envuelta en el hábito de la orden de los franciscanos descalzos, de tonos grises, marrones y ocre. Siendo su Cruz de tipo cilíndrico y arbóreo.

CONCLUSIÓN

Resumiendo, a través del estudio de este artículo, en el que hemos analizado sus obras más representativas, observamos que en la obra del discípulo más aventajado en el taller de Francisco Salzillo, Roque López. Este nos muestra un estilo que más que barroco, es rococó, más dulzón y bello que el de su maestro. Presentando unos rostros más alargados, con unas cejas finas, ojos rasgados, pómulos contorneados y sonrosados, mentón fino y pronunciado, labios triangulares y finos y unas muñecas redondeadas. Su estilo aunque inspirado en el de su maestro, tiene una personalidad propia y singular.

⁴⁰ ROCHE, Conde de: *Catálogo. Op. cit...*, p. 46. -SÁNCHEZ MORENO, José: *Estudio. Op. cit...*, p. 65.

⁴¹ FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Francisco Vergara Bartual (1713-1761)*. Valencia, 1998, pp 140 y siguientes. -Francisco Vergara Bartual (*L'Alcúdia, 1713-Roma, 1761*). *Vida y Obra*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2005, pp. 57-181; el San Pedro Alcántara de Roque López viene citado en la p. 205.



LA IMPORTANCIA DEL ORDEN. DEL LIBRO DE ÓRDENES DE ARQUITECTURA AL VIGNOLA DE LOS ARTISTAS

ANGELA MOLADA GÓMEZ

Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

En el siglo XIX pervive la importancia de los órdenes de arquitectura en la formación del arquitecto. Este hecho se refleja en la producción de tratados de arquitectura destinados a la enseñanza o manuales para la práctica profesional. La difusión de los órdenes de arquitectura trasciende las obras de la tratadística clásica y se hace frecuente en los libros de arquitectura y construcción. Proliferan los tratados de los órdenes de arquitectura como resultado de las traducciones de obras francesas y de una creciente producción autóctona que se mantiene a lo largo del siglo XIX. De todos ellos, la Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola, con sus numerosas reediciones, será fundamental en la formación del arquitecto y especialmente útil para las profesiones de carpintero, cerrajero y albañil, alcanzando una amplia difusión en la época.

ABSTRACT

In the nineteenth century the importance in the order of architecture in the formation of the architect persists. This action is reflected in the production of architectural treatise used for training or handbooks for professional practice. The spreading of the orders of architecture goes beyond the works of the classical treatise and it's common in the books of architecture and construction. At this time produced as a treaties of the orders of architecture, result of the translation of the French works and the growing native production is extended and maintained in the nineteenth century. The Rules of the five orders of Architecture of Vignola, with its numerous editions, will be fundamental in the training of the architect and especially useful in the trades of carpentry, locksmith and building reaching a wide diffusion in the period.

EL ÁMBITO ACADÉMICO

Un análisis de la producción de obras de arquitectura editadas en el siglo XIX nos lleva a establecer una estrecha relación entre las distintas instituciones que producían y las que demandaban este tipo de libros. A finales del XVIII, y desde el escenario de la Real Academia de San Fernando, se produjeron o alentaron obras como las de Benito Bails y José Castañeda¹, y las traducciones realizadas por José Ortiz Sanz, *Los Diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, de 1787, y *Los Cuatro Libros de Arquitectura* de Andrea Palladio, de 1797. La mayor parte de estas obras continuaron en vigor durante las primeras décadas del siglo XIX, lo que no debe resultar extraño si tenemos en cuenta que a finales del XVIII una buena parte de los supuestos teóricos de la Academia consolidados en medio siglo de existencia continuaban vigentes. La enseñanza de la arquitectura gestada dentro de la concepción tripartita de las tres nobles artes, con especial importancia del dibujo, los órdenes y la

composición, va a perdurar a lo largo de la primera mitad del XIX, sin embargo, en este período se van a producir los cambios necesarios que desembocan en la creación de la Escuela de Arquitectura.

Al término del primer tercio del siglo XIX, varios factores desencadenan una crisis de valores respecto a planteamientos fuertemente consolidados heredados del pasado, la legitimidad esgrimida durante años en torno a los órdenes y las formas clásicas, entrará en crisis y se cuestiona abiertamente el carácter de necesidad que se atribuía, en consecuencia, a los elementos clásicos². Como justificación a su persistencia, se desarrollan distintos argumentos; por un lado, "se recurre a las supuestas leyes eternas de la

¹ A. Quintana, *La Academia y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1983, p. 77.

² L. Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1986, p. 59.

belleza, que funcionan como una forma de principio de legitimidad en arte"³, por otro el empleo de las formas antiguas recuerda los ejemplos de la historia griega y romana.

En 1851, José Galofre describía en su obra, *El artista en Italia y demás países de Europa atendiendo al estado actual de la Bellas Artes*, el estado en el que se encontraban aquéllas a mediados del siglo XIX. Su opinión respecto a la formación necesaria del artista no dejaban lugar a dudas, al destacar especialmente tanto el conocimiento de los órdenes como la disciplina matemática: "...El arquitecto deberá tener un conocimiento completo de los órdenes antiguos y no solo hallarse instruido en su delineación geométrica, sino también en las ciencias matemáticas, todas hermanas inseparables de la profesión que edifica templos y palacios, y levanta fortalezas y monumentos. Es esto tanto más necesario, cuanto que el arte de la construcción es una de las mejores glorias de nuestra época, desarrollándose con brillantez con el poderoso concurso que le proporciona el estado de las ciencias auxiliares"⁴.

Desde mediados del XIX, una fuerte corriente de intelectuales y periodistas, José Negrete, Eugenio de Ochoa, Antonio M^a Esquivel y, entre ellos Galofre, próximos a lo que se ha denominado como "anti-academicismo romántico"⁵, vienen a denunciar la necesidad de reformar las enseñanzas académicas.

La creación de la Escuela Especial de Arquitectura significó, que la Academia dejaba de impartir como institución la enseñanza de la arquitectura, aunque la existencia de la escuela en sus primeros años, estuvo ligada a la tutela de la Academia y a la docencia que sus miembros impartieron en ella. Lo que se pretendía con la reforma era "...sujetarla a todas las formalidades de una verdadera carrera científica"⁶ según determinaba el Real Decreto de 25 de septiembre de 1844, a partir del cual se iniciaron las reformas docentes, y por el que se establecían las bases para mejorar los estudios de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando.

En este periodo las distintas escuelas de arquitectura europeas seguirán de cerca las directrices de l'École de Beaux-Arts de París, desde la Academia de San Lucas de Roma hasta la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid. En esta última se impartían entre otras asignaturas, las de "Historia General de

las Nobles Artes" y "Teorías generales del arte y la decoración", mientras que en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, se explicaba "Teoría del Arte arquitectónico" e "Historia de la Arquitectura". De forma generalizada en las diferentes escuelas de arquitectura, se concederá gran importancia a la delineación de los órdenes y elementos de arquitectura, a la copia de edificios y al estudio de los monumentos históricos de cada país, impuesto en gran medida por las ideas románticas de este siglo, y el resurgir de las arquitecturas nacionales⁷.

Desde esta perspectiva, resulta comprensible la alusión de Galofre al estudio de los órdenes antiguos como parte de los conocimientos necesarios para la formación del arquitecto. Un análisis de la situación nos lleva a comprender el protagonismo de los tratadistas clásicos en la consideración de los órdenes arquitectónicos durante el siglo XVIII, y XIX, máxime si reparamos en que una parte importante de las obras adquiridas por la Real Academia de San Fernando versaban precisamente sobre esta temática⁸. Los fondos de su biblioteca procedían en gran medida de la compra, de los propios autores, eran obsequios del rey o incluso donaciones de colecciones particulares. Entre los tratados específicos de Arquitectura⁹ se encontraban los de Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi y Vignola, Lorenzo Sirigatti, y de autores propios como Fray Lorenzo de San Nicolás. Entre los tratados clásicos, uno de los que llegaron a alcanzar mayor difusión fue la *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* de Vignola. Así, en el Inventario realizado en 1793 en la Real Academia de San Fernando en el que figuraban las adquisiciones realizadas desde 1744, se encontraban "nueve ediciones

³ L. Benévolo, *op. cit.*, p. 59.

⁴ José Galofre, *El artista en Italia y demás países de Europa atendiendo al estado actual de la Bellas Artes*, Madrid, 1851, p. 13.

⁵ A. Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos, 1846-1919*, Granada, 1987, pp. 40

⁶ A. Isac, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁷ J.M. Montaner, *L'Ofici de l'Arquitectura*, "El saber arquitectònic dels mestres d'obres analitzat a través dels seus projectes de revàlida" (1859-1871), Barcelona, 1983, p. 26.

⁸ P. Navascués, *Arquitectura española, 1808-1914*, Historia General del Arte, Summa Artis, Vol. XXXV, Madrid, 1993, p. 55. A su vez buena parte de los fondos bibliográficos de la Escuela de Arquitectura procedía de los fondos cedidos por la Real Academia de San Fernando.

⁹ A. Quintana, *op. cit.*, pp. 76-77. Esta autora recoge el índice señalado por Colomer y los datos aportados por las Actas de la Academia durante esos años.

de la Regla, dos en italiano, cuatro en francés y tres en español"¹⁰. De estas últimas una era la versión de Patricio Cajés de 1702, y las otras dos, la traducción de Delagardette y de Fausto de la Torres, sin que se mencionara la versión de Diego de Villanueva.

En el caso valenciano, las adquisiciones de libros de la Real Academia de San Carlos se orientaron más bien a tratados y libros de arquitectura vinculados a la gramática clásica de los elementos arquitectónicos.¹¹ Constituye un buen ejemplo de ello, además de ilustrar la relación entre ambas instituciones, el conjunto de libros regalados por la Real Academia de San Fernando con motivo de la fundación de la academia valenciana, entre los que figuraban las obras de Vitrubio, Palladio, Serlio y Vignola.¹² Si, en general, la presencia de las anteriores viene a demostrar la importancia dada a los autores clásicos, en particular, resulta significativa la inclusión de cinco ejemplares de la Regla en el Inventario General de la institución académica de 1797¹³. En este sentido cabe destacar la contribución de los propios tratadistas del Renacimiento a la valoración que recibirá a posteriori la gramática de los órdenes. Así, Serlio se refería a su primer libro editado, el IV, que trataba sobre los órdenes arquitectónicos,¹⁴ como el de mayor importancia y el más necesario y al referirse a los órdenes, manifestaba que abarcaban casi todo el arte para el conocimiento de las cosas.

LA IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DE LOS ÓRDENES

El estudio de los órdenes de arquitectura trasciende las obras de la tratadística clásica y se hace frecuente en los contenidos de los manuales y libros de arquitectura y construcción. En los siglos XVI y XVII se localizan algunos precedentes de los tratados de órdenes del XIX, cuya lectura en el XVIII es un hecho que contribuye a explicar la continuidad de los presupuestos esgrimidos en éstas. Buen ejemplo del interés y la vigencia de este tipo de obras, lo constituye la reedición y traducción de autores clásicos, entre las que figuran las de José Ortiz y Sanz de *Los Diez Libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polión*, y la de los dos primeros de *Los cuatro Libros de Arquitectura de Palladio*. En otros casos serán reediciones de obras ya traducidas y ahora corregidas y actualizadas, como el de la reimpresión en 1797 de la primera edición en castellano de *Los Diez Libros*

de Arquitectura de León Baptista Alberto, de Francisco Lozano. Además de los tratadistas clásicos, se reeditan también otras obras, algunas traducciones, como el *Manuale d'Architettura* de Giovanni Branca, reeditado en 1790 y que dedica el segundo tomo de la obra al estudio de los órdenes. Lo mismo sucede con un buen número de obras de producción autóctona; como la *Varia commensuración* de Juan de Arfe y Villafañe, en el que el cuarto libro se dedica a los órdenes y sus proporciones, obra publicada entre 1585 y 1587, y que será reeditada en 1795 e incluso en 1806, o el *Arte y Uso de Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, en 1736, o la *Carpintería de lo Blanco, y tratado de alarifes* de Diego López de Arenas, en 1727. Al igual que sucede en el siglo XVIII, en el XIX, se reeditaron obras de cierto éxito del siglo anterior como fue el caso de la *Escuela de arquitectura en que se contienen los órdenes de Arquitectura...*, de Athanasio Genaro Brizguz y Bru, publicada en 1738, en Valencia, y reeditada bastante después, en 1804. Su autor no sólo hacía mención expresa a los órdenes en el título de su obra, sino que los describía, explicaba dos órdenes nuevos, el francés y el español, además del orden salomónico y los órdenes atlántico y paraníptico. Entre las obras del siglo XVIII reeditadas figuran también los *Principios de matemáticas*, de Benito Bails, de la que en 1805 se publicaba una cuarta edición y en la que su autor introduce un capítulo titulado "Cinco órdenes del ornato de la Arquitectura", en el que además de explicar estos y sus proporciones introduce un apartado sobre comodidad y ornato. En las reediciones de estas obras en los siglos XVIII y XIX ya se advierte por algunos autores, de la creciente tendencia a que el estudio de los órdenes quedara reducido a Vignola, como señalaba Leonardo de Vegni, responsable de las adiciones y prólogo del *Manual de arquitectura* de J. Branca¹⁵.

¹⁰ A.R. Gutiérrez de Ceballos, "La Regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España", introducción a Jacome de Vignola, *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*, Madrid, 1593, ed. facsímil, 1985, p. 38.

¹¹ J. Bérchez, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, p. 156.

¹² C. Bedat, "Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797. Inventario revelador de influencias artísticas", *Revista de Ideas Estéticas*, n.º, 109, Madrid, 1970, pp. 43-54.

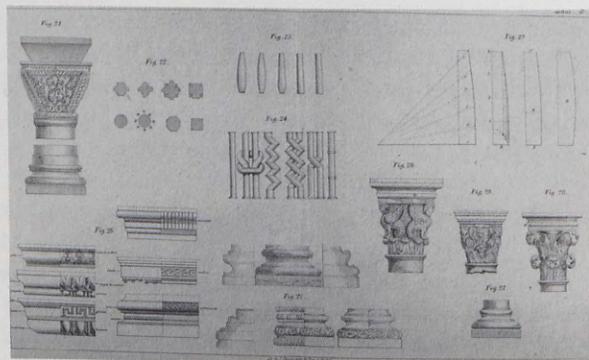
¹³ *Inventario General de las Pinturas, Flores pintadas y dibujadas, modelos, vaciados, dibujos de todas clases y diseños de Arquitectura y también de las obras pertenecientes al ramo del grabado; de los libros e impresiones...*, de la Biblioteca de la Real Academia de San Carlos. Hecho en el año 1797... por el Secretario de la misma.

¹⁴ H.W. Kruff, *Historia de la teoría de la arquitectura*, vol. 2. "Desde el siglo XIX hasta nuestros días", Madrid, 1990, pp. 91-94.

¹⁵ J. Branca, *Manual de arquitectura*. Madrid, 1790, prólogo.

El estudio de los órdenes arquitectónicos constituye una parte fundamental del contenido de los libros de arquitectura y construcción del siglo XIX. No resulta difícil establecer cierta relación entre la enseñanza del ornato en la arquitectura, que criticaba el ingeniero Agustín de Betancourt como la única impartida en el ámbito académico, con la proliferación de tratados de delineación y de órdenes de arquitectura en la época. Al referirnos a la estrecha relación entre ornato y órdenes arquitectónicos, debemos destacar la inclusión de estos últimos en los tratados con frecuencia en la parte referente al ornato. De este modo se describían sus proporciones, su trazado, molduras, etc., en una proporción importante con respecto al contenido global del libro, algo común en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido se encuentran los tratados de Bails, Rieger-Benavente y Valzania. Desde principios del siglo XIX, la situación de la enseñanza de la arquitectura recibirá fuertes críticas por la insistencia en la delineación práctica de los órdenes¹⁶, mientras se dejaba de lado las nociones sobre edificación y distribución de arquitectura civil, y por supuesto de la arquitectura hidráulica, como denunciaba el viceprotector de la Academia, marqués de Espeja, en su dictamen sobre las enseñanzas impartidas por la Academia en todas las artes, y en especial la formación de los arquitectos. Éste no sólo señalaba la incapacidad del arquitecto para cuestiones que pronto pasarían a ser competencia del ingeniero, como la construcción de puentes, presas, canales etc., sino que también criticaba "la mera actividad de dibujante"¹⁷ en la Academia, situación común al resto de academias del país, en las que se practicaba fundamentalmente el dibujo, conocimientos muy elementales de composición mientras que las cuestiones sobre construcción se obviaban. A pesar de los sucesivos vaivenes que sufre la enseñanza de la arquitectura a partir de la segunda mitad del XIX, algunos de los planteamientos académicos fundamentales del siglo anterior continuaron. Así, por el Real Decreto de 30 de noviembre de 1864, se establecía el Reglamento de la Escuela Superior de Arquitectura, cuya exposición de motivos partía de la idea de que el principal objeto de la carrera era el estudio artístico.¹⁸

Aunque la introducción de los órdenes arquitectónicos en todo tipo de obras, desde prontuarios hasta tratados generales de arquitectura y manuales más específicos es un hecho fácilmente constatable,



Lám. 3. Órdenes. *Lecciones de Arquitectura* de Portuondo y Barceló. Madrid, 1877. Biblioteca Nacional.

distinta es la valoración que de ellos se hace por parte de sus autores. Así, constituyen un hecho significativo las palabras que en 1877 se publicaban en las *Lecciones de Arquitectura* de Portuondo y Barceló. Este profesor de la Academia de ingenieros militares, manifestaba la utilidad de los órdenes arquitectónicos y el mal uso que, con frecuencia, se les había dado:

"Los órdenes de arquitectura, esa admirable creación del arte griego, mal entendidos, mal aplicados, pudieron parecer estrechas fórmulas impuestas como trabas a la libre expresión del genio, cuando en realidad se acomodan a todos, absolutamente a todos los grados de solidez, de elegancia, de riqueza, de severidad, de nobleza, de efecto artístico, así en el orden material como en el moral."¹⁹

Pero no fue la de Portuondo y Barceló una opinión aislada; Carrillo de Albornoz otro ingeniero con una experimentada carrera profesional se entretenía en destacar la función constructiva de los órdenes. Este, al introducirlos en su *Prontuario elemental de construcciones de Arquitectura*, lo hacía bajo el título de "Partes elementales de la edificación en general"²⁰, lo que dejaba claro la importancia de los mismos para este

¹⁶ P. Navascués, *Arquitectura española, 1808-1914*, Historia General del Arte. Summa Artis. Vol. XXXV. Madrid, 1993, p. 46.

¹⁷ P. Navascués, *op. cit.*, p. 46.

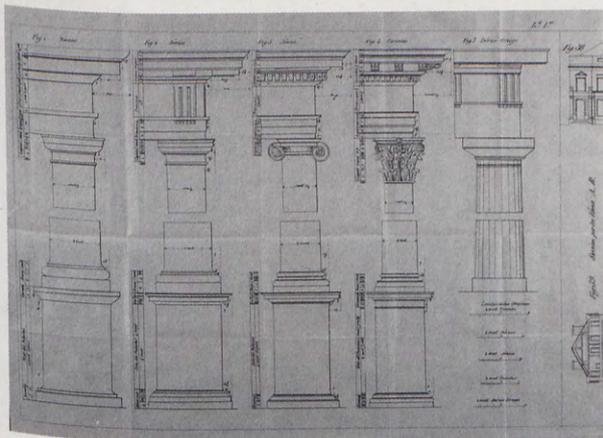
¹⁸ A. Bonet Correa, F. Miranda, S. Lorenzo, *La polémica ingenieros-arquitectos en España, Siglo XIX*, Madrid, 1985, pp. 387-388.

¹⁹ B. Portuondo y Barceló, *op. cit.*, p. 379.

²⁰ Carrillo menciona la consulta de las obras de Durand y Vignola. Carrillo de Albornoz, M., *Prontuario elemental de construcciones de Arquitectura*, Nueva York, 1854, pp. 48-53. De éste figura un ejemplar en la Biblioteca de la Real Academia de San Carlos.

ingeniero. Así, al recordar la función constructiva de los órdenes explicaba: "no son simples objetos de decoración, y si partes integrantes y constitutivas de los edificios"²¹. Su discurso posterior daba una idea bastante clara del significado de los órdenes, estos tenían su base en problemas estructurales, ya que las cadenas verticales y horizontales se sostenían por si mismas y suprimido el relleno, resultaban pilares que sostenían las fajas. Cuando estos últimos se redondeaban daban lugar a las columnas y su forma cilíndrica daba mayor solidez y elegancia a los apoyos aislados.

Una definición de los órdenes inscrita en un tratado que se anunciaba a la vez de carácter teórico y práctico de arquitectura y albañilería era la dada en *El constructor moderno*, obra publicada en 1888 en Barcelona. Esta obra, dirigida por Francisco Nacente, y que iba destinada a arquitectos, maestros de obras, contratistas y constructores, albañiles e incluso propietarios, trataba finalmente de dar una definición salomónica de los órdenes cuando señalaba: "(...) por orden arquitectónico se atiende la proporción y disposición de los cuerpos principales que componen un edificio, obedeciendo a un tipo de belleza artística admitido y consagrado por la generalidad"²².



Lám. 1. Reproducción de los órdenes arquitectónicos, del *Tratado de Arquitectura o Guía del Arquitecto práctico* de C.J. Toussaint, 1860. Biblioteca Nacional.

El papel de los órdenes en la enseñanza de la arquitectura persiste y se consolida de tal forma durante el siglo XIX que acabará por convertirse en uno de los signos identificativos y distintivos de la profesión de arquitecto respecto a otras clases de constructoras. En la última década del siglo XVIII la

reforma emprendida por la Real Academia de San Fernando había desembocado en la supresión del título de Maestro de obras, aunque las necesidades de reconstrucción provocadas por la guerra de la Independencia contribuyeron al restablecimiento de dicho título por Real Orden de 11 de octubre de 1817. Ante esta situación, no es de extrañar que la propia Academia determinase que a los aspirantes al título de Maestro de obras, por ser una clase media, no se les exigiese "los conocimientos sublimes de la profesión, finura y delicadeza en los diseños de su invención"²³, aunque por supuesto, sin prescindir de los principios científicos de aquella, y de todo lo concerniente al conocimiento de la práctica y su ejecución en la construcción, lo que en definitiva, los distinguía de los arquitectos. Otro ejemplo en la línea de lo ya mencionado lo encontramos en el informe presentado por Isidoro Bosarte, secretario de la Academia de San Fernando, donde proponía que se asignase "para los maestros de obras aquellos edificios en cuyo aspecto no entrase ninguno de los cinco órdenes de la arquitectura"²⁴. De esta forma, el papel de los órdenes de arquitectura como elemento diferenciador en la formación de maestros de obras y de profesores de arquitectura perdura a lo largo de todo el siglo XIX.

No obstante, la polémica está presente en torno a otras cuestiones desde mediados del XVIII, siglo en el que algunos ya manifestaban su descontento al denunciar que el estudio de los órdenes arquitectónicos por sí solo resultaba insuficiente. Diego de Villanueva expresaba la necesidad de romper esa dicotomía a la que se había llegado en algunos sectores que identificaban el estudio de los órdenes con el estudio de la arquitectura: "Los Maestros de Arquitectura debieran instruir a sus discípulos, enseñándoles que no es Arquitectura saber solo los nombres de una Cornisa, de un Zócalo, de una Columna, &c. y que estas figuras son solo auxiliares de una parte de las tres que componen el estudio de la Arquitectura, apartándolos de la preocupación recibida, de que solo el diseño puede graduarlos

²¹ Carrillo de Albornoz, *op. cit.*, p. 48.

²² F. Nacente, *El constructor moderno*, Barcelona, 1888, pp. 2-6

²³ R.O. restableciendo el título de Maestro de Obras por la R.A. de San Fernando en 11 de octubre de 1817, y ejecución a que por ahora deben sujetarse los que aspiren a dicho grado. Art. 1º.

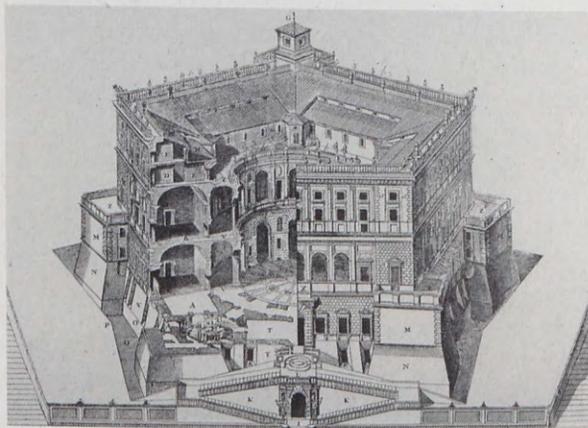
²⁴ R. Gutiérrez, *Arquitectura del siglo XIX en Iberoamérica, 1800-1850*, Resistencia, 1979.

de Arquitectos"²⁵. Pero ésta no era, para Diego de Villanueva, la única causa posible de deterioro de la arquitectura, otro de los graves problemas que se planteaban en aquel momento era la reducción de los órdenes arquitectónicos al aprendizaje de la célebre "cartilla de Vignola". Y es que entre los tratados de órdenes, el autor que con más frecuencia aparece citado es, sin duda, Barrozzio de Vignola, aunque también es frecuente la mención de otros autores, como Serlio y Palladio, en relación al estudio de los órdenes, que suelen compararse con el ya citado. El que estos tratados, y no otros, se tomaran como referencia frecuente para el estudio de los órdenes puede explicarse por su propia naturaleza, y en gran medida por su carácter didáctico al estar ilustrados con imágenes que los hacían más fácilmente accesibles, especialmente el de Vignola. Por el contrario otros tratados, como los de Vitruvio y Alberti, que carecían de láminas, no conocieron una sola edición en dos siglos²⁶.

DE LA REGLA DE LOS CINCO ÓRDENES DE ARQUITECTURA A "LA CARTILLA DE VIGNOLA".

El método de Vignola proponía una forma nueva de concebir los órdenes, lejos del sistema de los antiguos y de la copia de los monumentos arqueológicos, se basaba en la proporción de los números, conforme a un método numérico-proporcional inventado por el mismo²⁷. La utilidad de este sistema radicaba en facilitar el aprendizaje de los órdenes, ya que suponía un método moderno y práctico, que hacía atractivo su uso por distintos lectores, lo que hizo que con el tiempo la *Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* de Vignola fuera una de las obras más reproducidas y traducidas de la historia de la arquitectura²⁸. Como tal, será duramente criticada por algunos de los eruditos y arquitectos de finales del XVIII, entre ellos cabe destacar a José Ortiz y Sanz, que no fue el único que la consideró como una cartilla para uso de principiantes o aficionados, o que denunciase la insuficiencia de los conocimientos que ésta podía aportar. Por su parte, Diego de Villanueva, la criticaba por contribuir con lo que denominaba "su facilidad" a la ruina de la arquitectura: "La facilidad que todos hallaron en el celebre Viñola, pues su obra solo con la vista se comprende, acabó de arruinar el estudio de la Arquitectura, este grande hombre contra su saber, y intención hizo de un golpe ignorantes de

los principios de este Arte la mayor parte de los Arquitectos...".



Lám. 112: "Superposición de órdenes". Perspectiva y sección del Palacio Villa de Caprarola por Vignola", del *Tratado práctico de Arquitectura...*, de J. Coll y Marc, ¿?. Biblioteca Nacional.

No obstante, la mayor parte de las críticas de los detractores de la Cartilla, se dirigían especialmente contra el uso que algunos le daban como si en ella estuviese contenida toda la enseñanza de la arquitectura, o como si su estudio capacitase por sí solo para su ejercicio. A pesar de los diferentes juicios que recibió, *La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* alcanzó a tener numerosos adeptos, entre ellos profesionales, estudiantes y aficionados a la arquitectura que encontraron en ésta un método sintético, y una receta práctica del buen hacer. A lo largo del XIX, tuvo lugar el fenómeno de difusión en torno a ésta; la producción de una serie de obras, que bajo el nombre de Vignola y a partir de los contenidos de su obra, proponían métodos para el dibujo de los órdenes y se adaptaban a los distintos oficios como la carpintería, la cerrajería, o la albañilería, a los que proporcionaron numerosos

²⁵ D. de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos de todas las partes de arquitectura*, 1766, Madrid, Facsímil 1979, p.10.

²⁶ R. Gutiérrez y C. Esteras, *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la Independencia americana*. Madrid, 1993, p. 54.

²⁷ A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ G.B. Vignola, autor de la *Regole degli cinque ordini d'architecture*, 1562, fue el más conocido por todas las generaciones de arquitectura a pesar de que su única obra no incluía el estudio de los problemas constructivos. J.L. González, *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid, 1993. pp. 73 y ss.

repertorios y modelos, alcanzando una gran difusión entre los profesionales²⁹.

LOS TRATADOS DE ÓRDENES DE ARQUITECTURA

La publicación de tratados de órdenes de arquitectura y delineación en gran medida herencia del pensamiento del siglo XVIII, continúa durante el siglo XIX. Estos serán empleados en el ámbito docente por los estudiantes de arquitectura y maestros de obras además de profesionales de otros ámbitos. Este tipo de obras presenta una estructura común: un cuerpo gráfico de láminas sobre los órdenes de arquitectura, también con nociones de geometría, en el que resulta bastante común la introducción de modelos y repertorios útiles en cerrajería, carpintería, u otros oficios, y en el que es frecuente la reproducción de monumentos de la Antigüedad clásica y el Renacimiento, así como de plantas, alzados y detalles de edificios emblemáticos de la historia de la arquitectura y de la época contemporánea. El soporte teórico explica y se corresponde con las diferentes láminas. Entre la bibliografía más citada en estas obras cabe destacar el protagonismo sobresaliente de Vignola. En este sentido, Tomás de Sisto reconocía en sus *Principios de Arquitectura...*, haber seguido el sistema desarrollado por aquel en la *Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* a la vez que había consultado las doctrinas de Vitruvio, Palladio, Milizia, Scamozzi entre otros, además del estudio de los más destacados monumentos antiguos. En el tratado de Tomás de Sisto se menciona también a Delagardette y Milizia,³⁰ autores que también aparecerán en otros textos, aunque en general fueran Vitruvio, Palladio y Vignola los más citados de todos ellos.

Las ediciones francesas

La mayor parte de las impresiones de la *Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* de Vignola de finales del siglo XVIII y del XIX tienen su origen en ediciones francesas, traducidas, ampliadas y adaptadas a las nuevas necesidades. Una de las primeras, fechada en 1792, es el *Apéndice a las reglas de Arquitectura de Vignola, en que se dan lecciones elementales para buscar las sombras en su dibujo. Con unos conocimientos preliminares de los diferentes efectos de las plantas y alzados, y también de la perspectiva aérea. En esta obra se enseña*

por principios geométricos el modo de trazar las sombras en la Arquitectura observando las reglas de la naturaleza..., de C.M. Delagardette arquitecto y discípulo de la Real Academia de Arquitectura de París. El libro, conoció unos años más tarde, en 1843 en Madrid, una segunda edición, por la Imprenta de Frossart y Compañía con el título de *Reglas de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola con un orden dórico de Posidonia y un apéndice que contiene lecciones elementales de las sombras en la Arquitectura, demostradas por principios naturales. Por C. M. Delagardette, Arquitecto...* En el prólogo este autor no dudaba en criticar la situación en la época en la que muchos jóvenes no eran capaces de explicar las diferencias entre los órdenes, al tiempo que señalaba la necesidad de instruir a los estudiantes de arquitectura sobre el concepto de orden, sus partes y su dibujo. Sobre el objeto de su tratado Delagardette explicaba que además del estudio de los órdenes, pretendía dar "una idea clara y general de la Arquitectura".³¹ La obra se distribuye en cuatro capítulos, que constituyen su parte teórica, trata sobre geometría, arquitectura, los órdenes de arquitectura, y los órdenes según Vignola, con 44 láminas y un apéndice de tres con los cinco órdenes según Vignola. Respecto a las fuentes consultadas, cita a Daviler y *el Cours d'Architecture...*, de Blondel.

Como en otros muchos casos, la publicación de este tratado en nuestro país supuso su modificación, lo que se tradujo en el aumento del tamaño de sus dibujos y la sustitución de láminas de Miguel Ángel y Delagardette, que encarecían la edición, por diversas láminas de la Antigüedad y del Renacimiento, como la fachada de un Templo de Pesto, varios modelos de puertas, la de la iglesia de San Lorenzo en Damasco, la del edificio del Cardenal Farnesio en Caprarola, la puerta del salón del Palacio Farnesio, el templo dedicado a San Andrés en Roma, etc. Los traductores justifican la obra por la necesidad de completar la formación de los alumnos de arquitectura en la Real Academia de San Fernando: "(...)la falta que hacía un

²⁹ A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 39. Este autor ha señalado que la importancia de la Regla residió especialmente en el "uso cotidiano que de ella hicieron los más humildes canteros, ensambladores, carpinteros y retablistas que hicieron de ella su libro de cabecera y su vademécum de que echar mano en cualquier eventualidad".

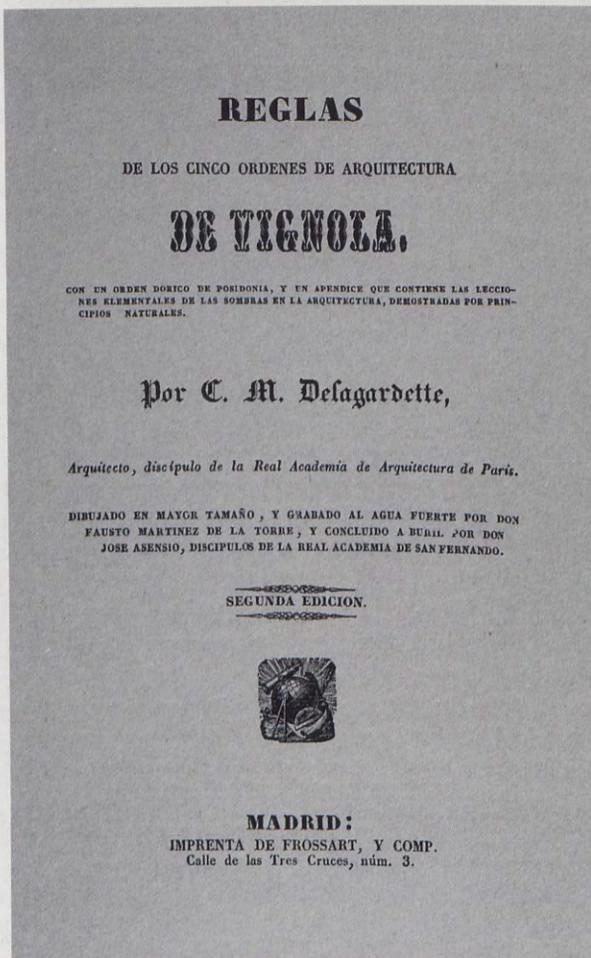
³⁰ T. de Sisto, *Principios de Arquitectura según el sistema de Vignola para el uso de los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cádiz*, Cádiz, 1813, p. 45.

³¹ C.M. Delagardette, *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura...*, Madrid, 1843, prólogo.

Vignola en nuestro idioma, expresivo en sus medidas, y conformándose en el método de sombras con el estilo adoptado en todas las Academias, diese una idea cabal de los cinco Ordenes y su dibujo, desterrando en los jóvenes que se dedican a su estudio la confusión y embarazos que padecen...³².

de carpintería y cerrajería que introducen los dos autores respectivamente. Las láminas estudian los cinco órdenes de Vignola y sus aplicaciones en arquitectura, plantas y fachadas de casas, en cerrajería y fundición de hierro, y en carpintería, escaleras de caracol, remates, suelos, etc. Finalmente se insiste en la necesidad de que el arquitecto posea el gusto y los estudios adecuados para contentar al cliente y satisfacer sus exigencias en cuanto a una buena distribución, y disposición conveniente de los ornatos, de igual modo que al concebir el proyecto de un edificio sea necesario conocer su objeto, para darle el carácter y proporciones convenientes, y emplear el orden que convenga a la naturaleza del mismo.: "En nuestro tiempo todas estas exigencias, esta riqueza de ornamentos y de lujo se ven en la casa de un simple particular; el mismo establecimiento público ostenta mayores riquezas de ornatos, escultura, pintura y ajuar que no se hallan en el palacio de los soberanos; no podemos pues dar semejantes ejemplos y nos limitaremos a una sola distribución simple, útil, y cómoda, regular y susceptible de recibir la mayor riqueza"³⁴.

A la importancia que alcanzaron los órdenes en la decoración y ornamento de los edificios, en el gusto del público, o del propietario de la vivienda, sin duda alguna, contribuyeron los tratados como el de **Moisy y Thiollet** que junto a la descripción de los órdenes dedicaban una parte de sus contenidos a la carpintería y cerrajería. En este sentido se dirigía la explicación que el tratado de *El Vignola de los propietarios o los cinco órdenes de arquitectura según J. Barrozio de Vignolas*, hacía sobre los órdenes: "Las láminas precedentes están consagradas al estudio de los órdenes de arquitectura; esta parte importantísima para la decoración y ornamento de los edificios, requiere una serie de ejemplos en los cuales el arquitecto hace composiciones sin precisar los órdenes de arquitectura, en que se emplea estos órdenes, haciendo modificaciones, según la necesidad y el uso"³⁵.



Portada de las *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola...*, por C.M. Delagardette, Madrid, 1843. Biblioteca Nacional.

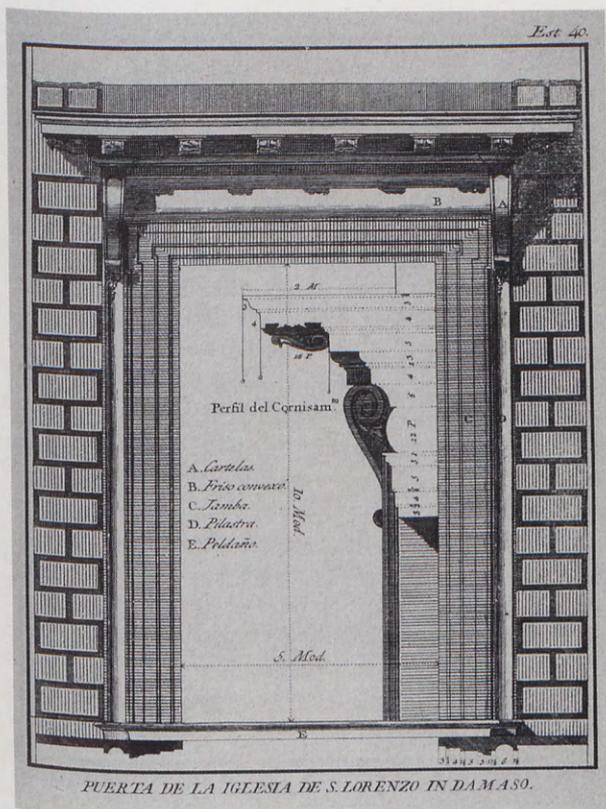
Otra de las traducciones fue *El Viñola de los propietarios o los Cinco Órdenes de Arquitectura según J. Barozzio de Vignola por Moisy Padre, seguido de la carpintería, el maderaje y la cerrajería por Thiollet Hijo*, publicada en 1849 en París, por J. Langlume, y de la que se hicieron dos ediciones más en castellano, en 1861 y 1866³³. Como en otras obras, el cuerpo gráfico se acompaña de una explicación teórica de los órdenes, su trazado y proporciones, incluso una breve reseña histórica, además de los modelos

³² C.M. Delagardette, *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura...*, Madrid, 1843, prólogo de los traductores.

³³ A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, pp. 24.

³⁴ Moisy y Thiollet, *op. cit.*, pp. 35-36.

³⁵ Moisy y Thiollet, *El Vignola de los propietarios o los cinco órdenes de arquitectura según J. Barrozio de Vignolas*, París, 1849, pp. 35-36.



Lám.40. "Puerta de la Iglesia de San Lorenzo en Damaso".
Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola...,
por C.M. Delagardette, Madrid, 1843. Biblioteca Nacional

A mediados del siglo XIX, se publicaba en la Imprenta de Saye de París el tratado de órdenes de arquitectura *Principios y estudios de Arquitectura según Vignola, Palladio, Vitruve, etc.*³⁶, del arquitecto y profesor de las Reales Escuelas de Artillería, **François Thiollet**, que volvería a reeditarse en 1870.³⁷

El grueso del tratado lo constituye la parte gráfica, un total de 30 láminas, frente a las 6 páginas que ocupa el texto. Como en otras obras de similares características, el protagonismo del cuerpo gráfico resulta evidente incluso por el gran formato de la obra. Las primeras láminas introducen una breve explicación sobre los módulos y proporciones de los diferentes órdenes; también se incluyen modelos de obras antiguas de los monumentos más célebres de Grecia y Roma antigua, entre ellos, el Templo de Teseo en Atenas, el Templo de Minerva, el de Diana en Éfeso, el Templo de la Fortuna viril, Teatro Marcelo en Roma, el arco de Constantino, etc. ya que según

Thiollet, será esta combinación la que debe formar el gusto del discípulo.

El autor explica su intención con esta obra de "presentar modelos variados para cada orden..., a la vez que, (...)" se dan los principios y los modelos aplicables a todo género de decoración, desde la fachada de un monumento hasta el interior sencillo de una casa de recreo...", algo que para Thiollet, "el Vignola propiamente dicho no podía llenar"³⁸. En el tratado explica brevemente la evolución de los órdenes y su consideración en la historia de la arquitectura; en un principio consagrados a la decoración de los templos para distinguir estos monumentos de las casas particulares, para emplearse más tarde en los palacios, plazas públicas y para todas las construcciones que podían embellecer las ciudades.

La parte teórica de la obra queda dividida en tres partes: "De la arquitectura", y "De los órdenes de arquitectura. Importancia de mi estudio" y "Los cinco órdenes". En la primera parte, el autor explica el concepto de la arquitectura, acerca de la cual dice: "es el arte de edificar o ejecutar todos los edificios públicos y particulares"³⁹. A continuación Thiollet enumera las ventajas que la arquitectura aportó a la existencia humana, la subdivisión de la misma en varias partes distintas, composición, distribución, decoración y construcción, de las que dice no pueden hallarse separadas.⁴⁰ Aunque Thiollet menciona a Palladio, Scamozzi y Serlio, justifica el tratamiento predominante que tiene Vignola en su obra, y defiende que la clasificación de los cinco órdenes de éste "es sin disputa la mejor guía, que debe seguirse" ya que para Thiollet, Vignola es el autor que ha establecido las reglas más puras y la más sencilla y acertada clasificación en cuanto a los órdenes, por lo que "(...) sólo él debe ser estudiado en esta materia por cuantos se dediquen a la arquitectura o que dirijan toda especie de edificios y decoraciones"⁴¹.

En 1857, se editaba el *Tratado práctico elemental de Arquitectura o estudio de los Cinco Órdenes según J.B.*

³⁶ En el ejemplar consultado, figura a lápiz, la fecha de 1852.

³⁷ Bonet Correa, A., *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo...*, Madrid, 1980, p. 131.

³⁸ F. Thiollet, *Principios y estudios de Arquitectura según Vignola, Palladio, Vitruve, etc.*, París, 1852, pp. 3-6.

³⁹ F. Thiollet, *op. cit.*, pp. 3-6.

⁴⁰ F. Thiollet, *op. cit.*, pp. 3-6.

⁴¹ F. Thiollet, *op. cit.*, pp. 3-6

de Viñola... *Obra dividida en setenta y dos láminas que comprenden los Cinco Ordenes...*, de J.A. Leveil, que conoció varias reimpresiones en este siglo, en 1854, 1866 y 1889⁴². Como en la obra de Moisy y Thiollet, el arquitecto Leveil insiste en la importancia en la elección de los órdenes, al dirigirse al lector y más específicamente, al alumno y al arquitecto. Como es característico de este tipo de tratados prima el dibujo y el análisis práctico de los órdenes lo que da como resultado un cuerpo gráfico más extenso que el texto, 72 láminas frente a 24 páginas, que se desarrolla a base de "grandes láminas dibujadas y reproducidas con extraordinaria nitidez... y que por ello se prestaban a ser calçadas inmediatamente por los canteros y ensambladores"⁴³. Estas ilustran los Cinco órdenes de arquitectura de Vignola, y sus proporciones, la delineación de las fachadas y algunas edificaciones de la Antigüedad y del Renacimiento. Entre los que incluye el Templo de la Fortuna viril y el de Vesta en Roma, el Arco de Trajano en Benavento, el puente de entrada del Palacio de Caprarola y detalles del Teatro Marcelo y el Anfiteatro Flaviano, algunos de ellos recogidos también por François Thiollet en sus *Principios de Arquitectura...* Como otros autores Leveil, cita especialmente entre otros a Vignola, Serlio y Vitruvio

parte la edición de la obra de Vignola, por **Diego de Villanueva** en 1768, o el *Manual de los Cinco Órdenes de Arquitectura según Vignola. Grabado para uso de sus Profesores...*, una obra anónima, sin fecha ni impresor e ilustrada con 12 láminas, editada probablemente en torno hacia 1806.⁴⁴ También en el primer tercio de siglo, 1813, se editaban en la ciudad de Cádiz, los *Principios de Arquitectura según el sistema de Vignola para el uso de los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cádiz*, de **Tomas de Sisto**⁴⁵. Los *Principios...* constituyen un tratado elemental de arquitectura, con un breve texto al que acompañan 35 láminas. La obra, que va dirigida a los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cádiz se presenta coordinada y publicada a expensas de dicha academia, de hecho en su prólogo figura la aprobación de la Academia el 1 de agosto de 1812⁴⁶. La relación entre la enseñanza de los órdenes arquitectónicos, el ornato y el buen gusto en arquitectura, se hace patente una vez más, en este informe donde la Junta de la Academia manifestaba su conformidad y lo adecuado de sus contenidos a los principios de la arquitectura, de esta forma: "Hemos visto y examinado cuidadosamente el Tratado de Principios de Arquitectura dispuestos por el Sr. Secretario de esta Academia y hallándolas en un todo conformes con los principios del arte y sus láminas bien entendidas y executadas, teniendo al mismo tiempo una explicación clara y metódica; lo juzgamos mui a propósito para la enseñanza de los alumnos de dicha clase; mucho más, cuando en el mismo tratado se les ofrece oportunamente y con el mejor orden una serie de máximas generales para el ornato, suficientes a mostrarles el camino del buen gusto y apartarles de lo vicioso y repugnante en la decoración. Y para que conste lo firmamos hoy día de la fecha en Cádiz =Por el Director Pedro Angel de Albizu, y el teniente-director Torcuato José Benjumea."⁴⁷

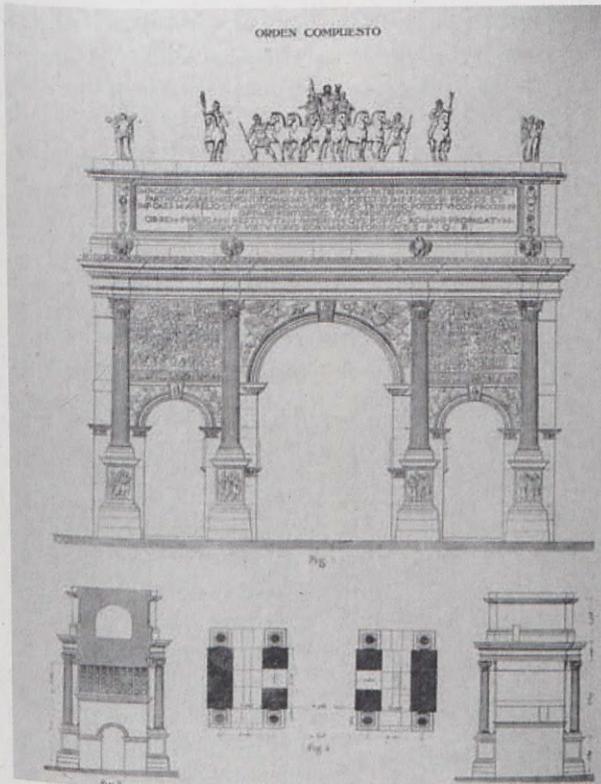


Portada del *Tratado práctico de Arquitectura* de J. Coll y March, Barcelona y Portada del *Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros*, de Demont, París, 1897. Biblioteca Nacional.

La producción autóctona

No obstante, junto a las numerosas traducciones y adaptaciones de tratados franceses, coexiste una producción autóctona nada escasa, de la que forma

⁴² A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, pp. 24
⁴³ A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 17.
⁴⁴ A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 25. Este autor la sitúa hacia 1806.
⁴⁵ La menciona Rodríguez G. de Ceballos como segunda edición del tratado publicada en España, después de la edición anónima de 1806. A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, p. 24.
⁴⁶ T. de Sisto, *op. cit.*, p. 3.
⁴⁷ T. de Sisto, *Principios de Arquitectura según el sistema de Vignola para el uso de los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cádiz*, Cádiz, 1813, p. 3.



Lám. 55. "Orden compuesto". Pedestal, base, capitel y entablamiento compuestos del arco de Tito en Roma. *Tratado práctico de Arquitectura*, de J. Coll y March, Barcelona, Biblioteca Nacional.

En 1864 se publicaba en Barcelona el *Album de Arquitectura o Vignolas de los artistas* de José M. Folch y Brossa, y aún encontramos otro ejemplo, probablemente posterior, el *Tratado práctico de arquitectura con los cinco órdenes según Vignola-Palladio-Samozzi. Estudio de los órdenes griegos y romanos. Por J. Coll y March, bajo la dirección de M. Falgás. Geometría, Estereotomía, trazado de Sombras, Perspectiva, Construcción, Decoración*⁴⁸... de J. Coll y March. publicado por la casa Ediciones artísticas⁴⁹. Este tratado práctico de arquitectura, como indica su título, se concibió como un instrumento para el aprendizaje y dibujo de los órdenes, y como es habitual en este tipo de obras, presenta dos partes bien diferenciadas, un texto, a doble columna, de 29 páginas que se acompaña con un extenso cuerpo gráfico de 216 láminas. Se incluyen también datos sobre medidas y pesas legales y arrendamientos. Probablemente el tratado, de marcado carácter didáctico, fuera dirigido a estudiantes de arquitectura, maestros de obras, y otros oficios cuyos estudios hiciesen necesario el conocimiento

de los órdenes. Lo que explicaría que en el prefacio de la obra se introduzca una breve historia de la arquitectura, desde la Antigüedad hasta el Barroco, en la que se menciona a Palladio y Vignola como representantes de la tradición clásica. La obra también incluye una biografía sobre los grandes maestros: Vitruvio, Miguel Angel Buonarrotti, Vignola, Palladio y Scamozzi. En sus láminas se recogen numerosas obras y proyectos de la antigüedad clásica y del Renacimiento, especialmente de Palladio y Vignola, y algunos posteriores como el arquitecto francés J. H. Mansart, (1646-1708). Aunque se dedican algunas láminas a la geometría y elementos fundamentales de la perspectiva, la mayoría recoge proyectos de los distintos órdenes, especialmente el corintio, con modelos de pabellones de jardín, escaleras, tipos de bóvedas, techumbres y mansardas, cúpulas, balaustres, molduras para interiores, chimeneas, artesonados, pavimentos y variedad de cimientos y aparejos.

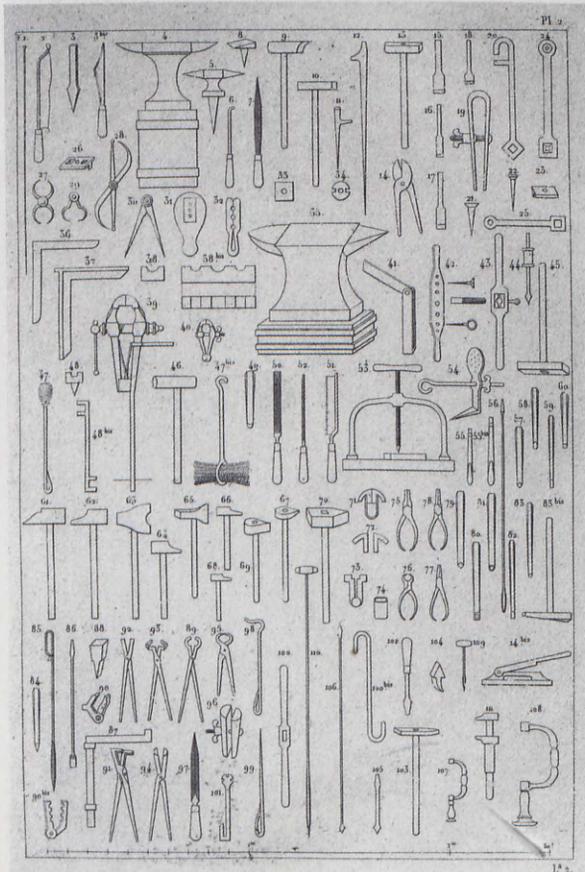
Los objetivos de estos tratados de órdenes de arquitectura eran diversos, desde aquellos que pretendían instruir al alumno sobre el buen gusto de la arquitectura, el conocimiento de los órdenes y el estudio de los autores clásicos y del Renacimiento, hasta los que constituyeron un repertorio útil de diseños aplicables a distintas artes y oficios, orientados hacia la práctica profesional. Aunque en definitiva una gran mayoría buscaban ser obras de estudio o de consulta atractivas y útiles para diferentes tipos de lectores. Entre los dirigidos a estudiantes cabe destacar, en el ámbito académico el ya mencionado *Principios de Arquitectura* de Tomas de Sisto.⁵⁰ Para este autor, todos los tratados elementales de arquitectura impresos eran incorrectos y defectuosos en sus sombras, o bien muy voluminosos y casi siempre de elevado coste, por lo que no reunían las cualidades necesarias para la instrucción de la arquitectura, razón suficiente por la que la Real Academia de San

⁴⁸ En el ejemplar consultado no se ha localizado la fecha de edición del tratado. Bonet Correa lo menciona en su *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España*, 1496-1880, tomo II. Madrid, 1980, p. 69, sin año de edición. En el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, se da la fecha de 1931 para la misma casa editorial que el aquí consultado. No se tiene conocimiento de otras ediciones de este tratado.

⁴⁹ Casa fundada en 1860, según se indica en la misma obra. La fecha de edición del tratado por esta editorial debió por tanto ser posterior.

⁵⁰ T. de Sisto, *op.cit.*, p. 3.

Fernando tuvo que hacerse cargo de la publicación e impresión de la obra. Los maestros de obras producirán algunas publicaciones, fruto de su práctica profesional⁵¹, que llegaron a gozar de cierta difusión en nuestro país como el *Tratado completo de carpintería* de Arau Vidal o el *Album de Arquitectura o Vignola de los Artistas, dividido en secciones que comprenden: 1º El Vignolas, 2º La Albañilería, 3ª La carpintería, 4ª La Cerrajería, de Folch i Brossa*⁵². No es de extrañar una obra de estas características si consideramos la profesión y formación de su autor, maestro de obras, director de caminos vecinales y agrimensor, como tampoco es ajena la relación de los órdenes de arquitectura con otras profesiones, especialmente la carpintería y cerrajería, que contaban con el auxilio del dibujo de los órdenes para el trazado de sus modelos y plantillas.



Lám. 2 Utiles. *Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros* de Demónt, París, 1897. Biblioteca Nacional.

La obra de Folch y Brossa, además de tratar tres de los oficios más representativos de la construcción, no

deja de incluir un tratado de órdenes con numerosas láminas para su análisis, y no deja de ser un álbum, por los repertorios que sobre las distintas artes ofrece. El autor inicia su discurso con una breve introducción donde justifica las nuevas necesidades de la época y como éstas aconsejan no sólo una mejor elección de los materiales de construcción, sino el cambio de los antiguos sistemas en otros de "elegantes formas y de mayor solidez"⁵³. Es, en definitiva, según Folch y Brossa, la necesidad de un Vignola, lo que ha provocado la publicación de la presente obra, frente a aquellos "Vignolas" que han introducido reglas de otros autores, y de los que dice "empero que contienen no pocas molduras, que por cierto no están autorizadas por aquel sabio arquitecto"⁵⁴. El autor además, no pone reparos en denunciar la situación creada en el país, por la reproducción de obras francesas que no han sido corregidas; "(...) nuestro objeto es censurar los errores de ciertos volúmenes, que mal impresos sus diseños y peor representados, han sido introducidos en nuestro país procedentes del extranjero, y que manifiestan el imperdonable descuido de los que lo publicaron."⁵⁵

Folch y Brossa acompaña el corpus gráfico con un texto en el que analiza la historia de la arquitectura hasta el Renacimiento, y en el que se incide en el papel de la arquitectura como promotora y maestra de todas las artes, y en la preeminencia de la arquitectura griega frente a la de otros pueblos,⁵⁶ razón por la que aconseja el estudio de las ruinas de los templos de Paestum, la Acropolis, Minerva en Atenas, Apolo en Mileto o el Partenón. El autor menciona en el texto a Serlio, Scamozzi y a C. Perrault, del que dice más se acerca a los principios de Vignola. También se dedica una parte del texto al origen y antigüedad de la carpintería, la utilidad de la madera en la construcción, su idoneidad en las armaduras y soleras, y sus infinitas aplicaciones,⁵⁷ incluye también las maderas

⁵¹ J. M. Montaner, *L'Ofici de l'Arquitectura. El saber arquitectònic dels mestres d'obres analitzat a través dels seus projectes de revàlida (1859-1871)*, Barcelona, 1983, pp. 27-28.

⁵² El ejemplar consultado, localizado en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Barcelona, está numerado y rubricado con el número 700.

⁵³ J. M. Folch y Brossa, *Album de Arquitectura o Vignolas de los artistas, dividido en secciones que comprenden...*, Barcelona, 1864, p. 2.

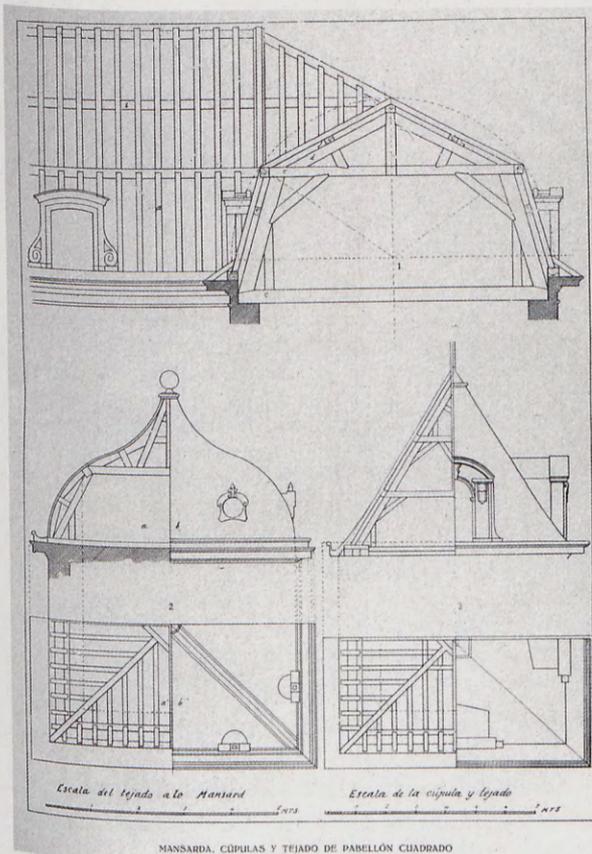
⁵⁴ J. M. Folch y Brossa, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁵ J. M. Folch y Brossa, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁶ J. M. Folch y Brossa, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷ J. M. Folch y Brossa, *op. cit.*, II. Parte. p. 2

más empleadas en construcción y su resistencia a la rotura, así como una parte sobre Carpintería de armar y otra acerca de la carpintería de taller.



Lám. 193: Techumbres, mansarda, cúpula y tejado de pabellón cuadrado. Del *Tratado práctico de Arquitectura...*, por J. Coll y March, Barcelona. Biblioteca Nacional.

El texto contiene una sección dividida en dos partes, con 32 y 56 láminas respectivamente. En la primera se analizan los elementos de los órdenes y sus módulos; en la segunda, se dedican unas láminas a la representación de los cinco órdenes y las siguientes a modelos de la antigüedad, entre ellos el templo de la Fortuna viril, el templo de Jerusalén, y las Termas de Diocleciano. Se ilustran también detalles sobre decoración y ornamentación india, egípcia, pérsica, griega, romana, bizantina, gótica, árabe, y renacentista, mientras que la sección de Carpintería dividida en tres partes incluye láminas, con modelos y proyectos en madera, máquinas para el labrado de la misma, instrumentos de la carpintería y distintos pavimentos de madera.

A lo largo del siglo XVIII cobra especial importancia el aprendizaje del dibujo en algunas de las artes industriales y de las profesiones auxiliares de la construcción⁵⁸, como sucede con el arte de la carpintería y cerrajería. Ambas aparecen en la ya citada obra de **Moisy y Thiollet**, en la que los órdenes ocupan 31 de las 35 láminas de que consta el texto, lo que nos da una idea de la importancia concedida a éstos.

En una situación muy parecida se encuentra el *Album de Arquitectura o Vignolas de los artistas...*, en que su autor Folch y Brossa, divide por secciones los oficios de albañilería, carpintería, cerrajería. Desde esta perspectiva es perfectamente comprensible la situación a la inversa, manuales dirigidos a carpinteros, fundidores, cerrajeros y albañiles que introducen los órdenes de arquitectura en sus contenidos. A todas las anteriores va dirigido el manual de **Amorós y Pujol**, *Arte de delinear y trazar con perfección. Comprende: elementos de geometría. Explicaciones sobre los diferentes órdenes de Arquitectura y Métodos para ejecutar los varios trabajos difíciles en el vasto ramo de la carpintería...* Éste a la vez que dedica una parte importante a la geometría introduce también unas nociones sobre arquitectura con los órdenes de Vignola, a los que dedica 8 de las 20 láminas de la obra, y cuyo conocimiento, dice el autor, resulta imprescindible para el carpintero⁵⁹.



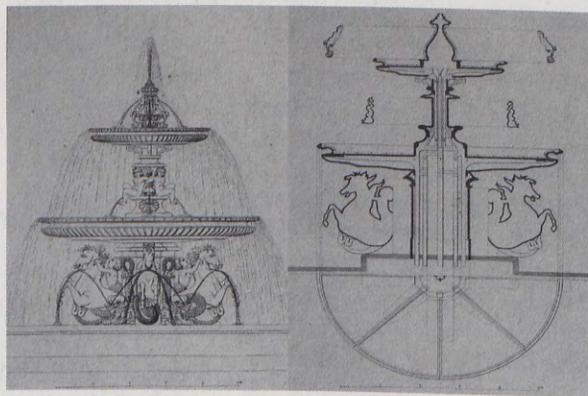
Portada y lám.6. "Medidas del orden compuesto". de *Arte de delinear y trazar con perfección* de F. Amorós y Pujol, Barcelona, 1851. Biblioteca Nacional.

⁵⁸ Calvo Serraller ha señalado que la difusión del Vignola se acentó al desarrollarse la artesanía industrial. Calvo Serraller, F., Prólogo a *El Vignola de los propietarios o los cinco órdenes de Arquitectura según J. Barozzio de Vignolas por Moisy padre, seguido de la carpintería...*, París, 1861. Ed. Facsimil, Murcia, 1981, p. 12

⁵⁹ F. Amorós y Pujol, *Arte de delinear y trazar con perfección...* Barcelona, 1857, pp. 2-6

Un ejemplo más, de la difusión y significado del método de Vignola lo constituyen las obras de **Demont** en castellano, donde no se describen los citados órdenes de arquitectura, pero en la que el nombre de éste figura de forma emblemática en su propio título. Es el caso del *Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros de todos los constructores con el sistema completo de la colocación de las campanillas*, o el *Nuevo tratado de carpintería o Vignola para uso de los carpinteros y de todos los constructores por Demont...*, en la que se ofrece una explicación de las operaciones necesarias para el corte de las maderas.

Del éxito alcanzado por el tratado de Vignola entre las diferentes clases profesionales, es una muestra el elevado número de ediciones y traducciones que se hicieron del mismo, por lo que aparte de las incluidas en este estudio, se publicaron otras que incluso llegaron a reeditarse. Así, el *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola para uso de los jóvenes dedicados al dibujo lineal autografiado por Juan José Canceleda*, Santiago, 1860, Imp. de José Rodríguez Rubial⁶⁰, o el *Vignola de los propietarios o Guía del constructor y decorador de los edificios. Obra traducida de los más adelantados extranjeros, por Federico Durán y España...*, Barcelona, Jayme Subirana, Madrid, La Publicidad, 1854, que fue reeditada en el año 1858⁶¹.



Lám. 35. Fuente de hierro fundido y lám. 36 Detalles de construcción de la fuente., *Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros*, de Demont, París, 1897. Biblioteca Nacional.

El conocimiento de los órdenes proporcionó y sirvió de guía a arquitectos, maestros de obras y profesionales de diversas ramas y artes aplicadas a la construcción a la hora de establecer modelos y diseños válidos y aceptables por el cliente o el propietario. A mediados del siglo XIX, la utilización de

los órdenes en la vivienda privada fue un fenómeno bastante común y con frecuencia el arquitecto no hizo más que satisfacer la petición del dueño del inmueble. Los órdenes llegan a utilizarse en todo tipo de viviendas y construcciones, con independencia de la naturaleza o destino del edificio. La difusión de estos en los tratados de arquitectura, manuales de la construcción y de oficios o incluso albums y repertorios tuvo sus efectos, de forma que su conocimiento se hizo indispensable en el ámbito de la edificación ya que daba la posibilidad de elegir a unos y de hacer a otros el diseño y su aplicación más apropiado a su gusto. Sobre el empleo de los órdenes en la arquitectura, el arquitecto F. Thiollet, en sus *Principios y estudios de Arquitectura según Vignola, Palladio, Vitruve* hacía alusión a las cuestiones que deberían considerar los profesionales ante su aplicación. "Estamos bien lejos de reprender semejante licencia de aplicación de los órdenes a las casas para vivir, como se hace para las de recreo, por ejemplo, por la sola razón que esto es para los artistas, arquitectos, escultores, pintores, etc., un medio de emulación y una justa recompensa de los estudios que han hecho; pero un buen arquitecto debe obrar con prudencia, sin jamas permitir que su genio se lance con el solo fin de satisfacerse así mismo; ni tampoco para contentar el capricho de quién lo hace trabajar"⁶².

No obstante, sobre este tema son varios los autores que manifiestan su preocupación y explican claramente su postura; así F. Nacente en *El constructor moderno*, anunciaba esta obra de finales del siglo XIX como un manual práctico dirigido a maestros de obras y otros oficios de la construcción, donde los órdenes arquitectónicos se barajaban todavía como normas fundamentales para la edificación, por lo que se aconsejaba su uso para no errar en el aspecto artístico. En este sentido Nacente sentenciaba; "(...) estos datos o principios fundamentales son los órdenes de Arquitectura"⁶³.

⁶⁰ Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. <http://www.mcu.es/ccpb>.

⁶¹ Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Al parecer existe un ejemplar en la Biblioteca de la Real Academia de San Carlos.

⁶² F. Thiollet, *op. cit.*, pp. 3-6.

⁶³ F. Nacente, *El constructor moderno*, Barcelona, 1888, pp. 9-10.

LA DESAMORTIZACIÓN ECLESIAÍSTICA DE MENDIZÁBAL Y LAS COMISIONES PROVINCIALES DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE VALENCIA, CASTELLÓN Y ALICANTE¹

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

*Departamento de Historia del Arte
Universitat de València - Estudi General*

RESUMEN

El autor analiza el proceso desamortizador en el antiguo Reino de Valencia en el período comprendido entre 1835 y 1847, y el impacto que ello supuso sobre las obras de arte que albergaron los numerosos conventos y monasterios valencianos, a lo que puso remedio la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos en las demarcaciones de Valencia, Alicante y Castellón, actuando sobre el patrimonio monumental desafectado e instituyendo los Museos Provinciales de Bellas Artes, que darían acogida a infinidad de pinturas, retablos y esculturas procedentes en gran medida de los monasterios jerónimos de la Murta, Cotalba y San Miguel de los Reyes, y de las Cartujas de Valldecris, Portaceli y Ara Christi.

ABSTRACT

The author analyzes the disentailing process in the former Kingdom of Valencia in the period understood between 1835 and 1847, and the impact that it supposed on the works of art that they sheltered the numerous convents and Valencian monasteries, to what it puts remedy the creation of the Provincial Commissions of Historical and Artistic Monuments in the demarcations of Valencia, Alicante and Castellón, actuating on the monumental patrimony left and instituting the Provincial Museums of Fine arts, which would give received in infinity of paintings, altarpieces and proceeding sculptures to a great extent of the monasteries jerónimos of the Murta, Cotalba and San Miguel de los Reyes, and the Cartujas de Valldecris, Portaceli and Ara Christi.

Fracasados los intentos desamortizadores de su hermano francés en la política de Godoy, en la Constitución de Bayona, en la Constitución de 1812 y en el Trienio Liberal, será en época de regencia de la Reina Gobernadora María Cristina de Borbón (1833-1840), auspiciada por el banquero y ministro Juan Álvarez de Mendizábal, con el que el anticlericalismo triunfa momentáneamente, cuando surja la desamortización de los bienes "de manos muertas", uno de los grandes fenómenos del siglo XIX –según ha puesto de manifiesto el gran historiador francés Pierre Vilar–, que significaría la venta de los bienes eclesiásticos y los rescates de censos y rentas, y con ello el ingreso por el Estado de cerca de 2.700 millones de pesetas, en el período comprendido de 1821 a 1867², para cubrir las necesidades económicas de la monarquía; en un momento en que los problemas agrarios se multiplican y las guerras carlistas estaban en boga, afectando éstas al País Vasco y a las montañas navarras, catalanas y valencianas.

Pero, antes bien, demos respuesta a

1. ¿Qué fue y qué significó la Desamortización, qué objetivos pretendía y qué resultados obtuvo?

El término "Desamortización" es equivalente al de nacionalización y venta en pública subasta al mejor postor de los bienes previamente expropiados

¹ Texto de la conferencia pronunciada por el autor bajo la temática "1835. La Desamortización y sus consecuencias sobre el Patrimonio Cultural", dentro del Foro "Multaqha de las Tres Culturas", celebrado en el Real Monasterio de Santa Maria de la Valldigna (Simat de Valldigna, Valencia), durante los días del 17 al 19 de Junio de 2005, organizado por la Generalitat Valenciana, la Fundación "Jaume II el Just" y la Mancomunitat de la Valldigna, bajo los auspicios de la UNESCO y de la Comisión Europea.

² VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona, Ed. Crítica, S.A., 1978, p. 98

o incautados a la Iglesia. Se trata de un largo proceso, el desamortizador, en el que mediante una serie de leyes y reales decretos, las propiedades eclesiásticas rústicas y urbanas de conventos y monasterios pasaban a propiedad del Estado, siendo luego vendidas en pública subasta y pasando los beneficios obtenidos a poder del mismo. A ello cabe añadir que si bien no resolvió el problema de la deuda, sí contribuyó a atenuarlo, acentuándose el latifundismo en Extremadura y Andalucía, lugares donde tierras y fincas urbanas fueron a parar a antiguos terratenientes, y el minifundismo en el Norte. También, muchos inversores de la burguesía financiera traficaron con las tierras con los títulos de deuda que suministraban a los compradores.

Fue el político Juan Álvarez de Mendizábal (FIG. 1), Ministro de Hacienda, a quien correspondió entre



Fig. 1.- DIAZ MOLINA, José: *Retrato de Juan Álvarez de Mendizábal* (en edad de 53 años). Óleo sobre lienzo, de 141 x 94 cms. Año 1911. Museo Municipal de Madrid. (Reproducido en el *Catálogo de las Pinturas del Museo Municipal de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, 1990, p. 272)

1835 y 1837 asentar las bases para la consolidación de la Hacienda Pública que se hallaba en un estado lamentable desde el siglo anterior, ya que la Guerra contra el Francés y las represiones coloniales americanas habían acentuado la gravedad de ésta. Con tan drásticas medidas se intentó paliar y reducir el peso de la deuda y liberalizar la tierra que por tiempo excesivamente prolongado había permanecido en "las manos muertas" de la Iglesia, además de destruir el poder del clero que se había confesado en gran parte partidario de la causa carlista, que defendía al Pretendiente a la Corona Española Don Carlos María Isidro de Borbón, a quien apoyaban algunas monarquías absolutistas europeas.

La desamortización en España fue un proceso político y económico de larga duración (1766-1924) y de acusadas consecuencias, en la cual la acción estatal convirtió en bienes nacionales las propiedades y derechos que, hasta entonces, habían constituido el patrimonio amortizado de diversas entidades civiles y eclesiásticas para enajenarlas inmediatamente a favor de ciudadanos individuales.

Las medidas estatales afectaron a las propiedades plenas (fincas rústicas y urbanas), a los derechos censales (rentas de variado origen y naturaleza) y al patrimonio arquitectónico, artístico y cultural de conventos y monasterios que estuviesen ocupados por menos de 12 frailes (archivos, bibliotecas, pinturas, esculturas, retablos, ornamentos y piezas de orfebrería).

Para conocimiento de nuestra querida audiencia diremos que cuatro fueron las desamortizaciones llevadas a cabo:

La primera abarca la etapa comprendida entre 1766 y 1799. Así, en 1768, en época del rey Carlos III, se produce la llamada Reforma de Olavide, dotada sobre todo de un sentido social, por la que el Estado vende tierras de su propiedad, parte de ellas obtenida tras la confiscación de los bienes de los jesuitas que habían sido expulsados de España en 1771; mientras que antes de la Guerra de la Independencia tiene lugar la denominada Desamortización de Godoy entre 1798 y 1805, que supuso la enajenación y puesta también a la venta de los bienes raíces procedentes de las casas de beneficencia, hermandades, obras pías y patronatos de legos (es decir, los bienes de hospitales, hospicios, casas de misericordia y cofradías), con el

fin de que sus rentas pasasen a la Deuda Nacional, excepto los gastos de mantenimiento, en un momento en que el país contaba con 61.327 religiosos y 2.051 conventos.

La segunda etapa (1808-1823) correspondió a la desamortización impulsada durante la Guerra de la Independencia por la administración bonapartista y por los legisladores reunidos en las Cortes de Cádiz, consistente en la enajenación de los bienes de la Inquisición y la reducción a un tercio del número de monasterios y conventos, en un momento precario para España que veía como se iban independizando sus colonias americanas (Chile, Argentina, Perú y un largo etcétera), prohibiéndose los conventos de menos de 24 individuos y dos conventos de misma orden en el mismo lugar, imponiéndose también medidas económicas sumamente restrictivas para el desarrollo de las órdenes religiosas. En 1820 se verían afectados 836 conventos y 219 monasterios, de un total de 1.928 que existían en España, mientras que en dicha fecha, en el antiguo Reino de Valencia, se suprimieron y exclaustraron 31 conventos y monasterios, y desamortizaron 477 fincas.

Una tercera etapa (1835-1844), regida por la Reina Gobernadora María Cristina y la Reina Isabel II, acaso la más drástica y salvaje por las graves consecuencias que a largo plazo tendría luego –como después analizaremos–, sería la conocida como *Desamortización de Mendizábal* y Espartero, con la que se procedió al sistemático despojo patrimonial del clero regular (monjes y frailes) y de parte del secular, lo que implicó la desaparición de monasterios y conventos de menos de doce monjes profesos, aunque el Estado se comprometería a proteger al clero por medio de subvenciones y pagos de salarios. Esta medida afectaría a 900 conventos, exceptuándose, de la Orden de San Benito, el de Montserrat en Cataluña, San Juan de la Peña y San Benito de Valladolid; de la Orden de San Jerónimo, el Escorial y el Monasterio de Guadalupe; de la Orden de San Bernardo, el de Poblet; de la Orden de los Cartujos, el del Palmar; y la Casa de San Basilio en Sevilla.

Y una cuarta etapa (1855-1924), inaugurada con la Ley General de 1 de mayo de 1855 o “Ley Pascual Madoz”, llevada adelante dentro del bienio progresista, que fue la más importante por duración y volumen de ventas, completándose la enajenación de los bienes del clero tanto de regulares como de

seculares, aunque un aumento de los presupuestos para las *Comisiones de Monumentos* permitiría la reorganización de éstas y la aprobación de un aumento del presupuesto estatal para la conservación del patrimonio histórico-artístico.

El conjunto de todas estas desamortizaciones supuso la privatización de una extensión de tierras equivalentes al 25 % del territorio español y el saneamiento parcial de la economía nacional en unos momentos puntuales en que las guerras (las carlistas y de las colonias independizadas), las epidemias de peste (1834, 1855 y 1885), las hambrunas y las crisis económicas hacían más necesaria la disposición de dinero por parte del Estado.

2. La desamortización, ¿qué objetivos pretendió y qué resultados obtuvo?

Los objetivos que se propusieron con la Desamortización de Mendizábal fueron de carácter económico, político y social; es decir, y el fundamental –como ya hemos subrayado anteriormente–, buscar ingresos para pagar la deuda pública del Estado; ampliar la base social del liberalismo con los compradores de bienes desamortizados; y crear una base agraria de campesinos propietarios

Pero no solucionó el grave problema de la deuda pública, mientras que en lo social la mayor parte de los bienes desamortizados fueron adquiridos por nobles y burgueses urbanos adinerados. Y con ello la Iglesia vio desmanteladas las bases económicas de su poder.

Por otra parte, la desamortización de fincas urbanas (casas y edificios conventuales) contribuiría en años venideros a la transformación del modelo de ciudad del siglo XIX: de la ciudad conventual, marcada por el predominio del caserío amortizado y el tono hegemónico de los edificios religiosos, se pasó a la ciudad burguesa, caracterizada por la desaparición del viejo caserío, su crecimiento en altura, la apertura de nuevas vías de comunicación, la presencia de los edificios públicos y los ensanches. Por citar un ejemplo conocido, el de Valencia capital, donde el derribo de los Conventos de San Francisco, de la Merced y de las Monjas de Jerusalén, etc., llevó a actuar y edificar sobre el centro histórico de la ciudad y zonas del Ensanche.

La legislación previó para los edificios conventuales abandonados, destinos tan diversos como la conservación para uso parroquial o público (conversión en museos, cuarteles y hospitales); o su demolición para la apertura de nuevas calles o el ensanche de las existentes, o su mera inclusión entre los bienes nacionales sujetos a la privatización.

El patrimonio mueble (las obras de arte) corrió la misma suerte: Fue reservado como parte de la memoria histórica (creación con sus fondos de los Museos Provinciales de Bellas Artes de Valencia, Alicante y Castellón).

Pasando ahora a tratar el tema que nos ocupa –La Desamortización de Mendizábal–, diremos que el verdadero proceso desamortizador se pondría en marcha mediante sendos Reales Decretos dados en El Pardo en 19 de febrero y 8 de marzo de 1836 (publicados en la Gaceta de Madrid, 21 de febrero de 1836), mediante los cuales quedaban suprimidas las órdenes religiosas en España (monjes y frailes del clero regular), y *“se procedía a la venta por el estado de todos los bienes raíces de cualquier clase que hubiesen pertenecido a las comunidades y corporaciones religiosas extinguidas, exceptuándose de esta medida general los edificios que el Gobierno destinase para el servicio público o para conservar monumentos de las artes, o para honrar la memoria de hazañas nacionales”*.

De sus consecuencias y resultados ya hemos hecho mención líneas arriba; pero ¿qué suerte iba a correr aquel patrimonio inmueble –el de los viejos conventos y monasterios–, que sirvió de vivienda a monjes y frailes durante siglos? ¿Y qué iba a ocurrir con las obras de arte que aquellos cenobios albergaron? Son puntos a los que seguidamente damos cumplida respuesta.

Ante tal catarsis, las Diputaciones Provinciales organizaron un año después –en 1837–, las denominadas “Juntas de Amortización”, quienes tenían la potestad de destinar los archivos, libros, cuadros y demás objetos de arte y cultura de las comunidades disueltas “a los institutos de ciencias y artes, a las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de Instrucción Pública; como también los objetos de culto que no tuviesen un señalado mérito artístico a las parroquias”. De este modo, fueron muchas las pinturas de autores

secundones que fueron cedidas para el culto a las iglesias parroquiales.

3. Las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, Castellón y Alicante.

Por Real Orden de 13 de junio de 1844 el Gobierno de Isabel II, dirigido por el moderado General Ramón María de Narváez, ante la destrucción y deterioro sistemático que venía padeciendo el patrimonio artístico español tras de la Desamortización de Mendizábal decretada en 1836, dictó la creación de *Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos* en cada una de las 52 divisiones administrativas del país o provincias³, cuyo fin primordial fue la salvaguarda y protección de las antigüedades, monumentos y ruinas, edificios civiles y eclesiásticos, y todos aquellos objetos artísticos (pinturas, retablos y esculturas) que merecieran conservarse.

Estas Comisiones siguieron el modelo francés de las “Commissions des Monuments Historiques”, surgidas en 1837 a propuesta de Prosper Mérimée. En lo legislativo estuvieron sometidas a la *Comisión Central de Monumentos* establecida en Madrid que presidía el Ministerio de la Gobernación, contando con el asesoramiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia; mientras que en lo económico dependieron de las Diputaciones Provinciales.

En cuanto a su estructura y función devenían en tres secciones: una **primera** dedicada a la formación de Archivos y Bibliotecas; una **segunda** que tendría a su cargo la inspección de museos de Pintura y Escultura y formación de catálogos de los objetos que acogieran; y una **tercera** aplicada a la Arqueología y a la Arquitectura, cuyo cometido fue promover excavaciones en lugares donde hubiesen existido famosas poblaciones en la antigüedad, y la conservación de edificios.

³ Para conocer la documentación conservada sobre dichas Comisiones en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, consúltese NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *Comisiones Provinciales y Comisión Central de Monumentos Históricos-Artísticos (Parte I)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.

Por Acta de 18 de julio de 1844 se institucionaliza la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia*⁴, de capital importancia para la protección del patrimonio histórico-artístico valenciano, cuya trayectoria y vida será compartida con la de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (a cuyo seno pertenecían como Miembros de Número gran parte de sus individuos), cesando al efecto la "Comisión Provincial del Museo" que se había organizado en 1837 con motivo de la clasificación y destino que debía darse a las obras de pintura (lienzos y tablas) y esculturas, procedentes de los conventos y monasterios exclaustros.

En fundamento, la evolución de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia desde sus inicios en 1844 hasta su nueva reglamentación en 1854 –y período histórico en el que vamos a centrar nuestra intervención–, tuvo a su fin la gestión y elaboración de cuatro ambiciosos proyectos, llevados a feliz término, pese a las dificultades económicas que tuvo que sortear:

El primero consistió en la formación –atención a ello, porque será el origen del primer Museo Valenciano de Pinturas que se cree, aunque ya antes se contaba con el de los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos– del *Catálogo de los cuadros y esculturas albergados en el Museo de Pinturas de la Ciudad* (Museo Provincial de Valencia se decía), compuesto por más de 500 piezas, procedentes de los conventos y monasterios desamortizados, redactado en 1847 y elaborado con nivel científico en el que se expresaba la clase de pintura, el asunto que representaba cada cuadro, los autores, las escuelas, las dimensiones en palmos y pulgadas, la procedencia y el estado de conservación de la obra; y que serían expuestos según un orden cronológico.

Consecuente con el proyecto anterior, una segunda gestión radicó en la *concesión y adjudicación del exconvento de Carmelitas Calzados (El Carmen) para Museo Provincial de Pinturas* (FIG. 2) (allí instalado desde 1837) por Real Orden de 16 de febrero de 1848, reestructurándose las salas de todo el viejo edificio, adaptado en esta ocasión al hecho museológico, según secuenciación cronológica de las obras expuestas y por escuelas artísticas, adecuando viejas crujías y un claustro gótico. Antes, y para tal fin, se habían solicitado los Conventos de la Merced y del Temple, no llegando a cuajar la solicitud.



Fig. 2.– VALENCIA. Exconvento de Carmelitas calzados (El Carmen). Claustro renacentista. Enclave destinado al Museo Provincial de Bellas Artes desde 1837 a 1946 (Foto Javier Delicado)

Un tercer trabajo estribó en el proyecto de construcción del *Panteón de Hombres Célebres en la Capilla de los Reyes del Convento de Predicadores de Santo Domingo, de Valencia*, sobre cuya capilla y como protectora mucho tuvo que ver la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y en particular la gestión del erudito y prolífico historiador valenciano Vicente Boix y Ricarte, honor del suelo patrio. Este proyecto no se llevaría a cabo, subrayándose en 1859 su elevado coste.

Y un cuarto, la *evacuación de informes acerca de monasterios y conventos exclaustros*, con el fin de conocer aquellos edificios desamortizados que tenían que salvarse de ser vendidos, y por el contrario ser reparados y conservados, entre los que se hallaban el Monasterio de San Miguel de los Reyes y los Conventos de San Sebastián, San Juan de la Ribera, El Carmen Calzado, El Pilar, El Temple, Predicadores de Santo Domingo, San Francisco, las Cartujas de Portacoeli (FIG. 3) y del Ara Christi (FIG. 4) (hoy sus fondos repartidos entre la Iglesia de San Nicolás y

⁴ Tesis doctoral en curso. Para un avance y contenido de la misma véase DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia", en *El Mediterráneo y el Arte Español (Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre de 1996)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 424-426; y más "in extenso" PALAIA PEREZ, Lilibiana / DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia". Ponencia leída en el Seminario *Conservación y Restauración de la Arquitectura en España, 1844-1900 (Actas)*. Valencia, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo-Master de Arquitectura UPV, 1997 (actualmente en prensa).



Fig. 3.- SERRA (VALENCIA) Cartuja de Portacoeli. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, 1866. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).



Fig. 4.- EL PUIG (VALENCIA) Cartuja del Ara Christi. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, 1866. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).



Fig. 5.- SIMAT DE VALLDIGNA (VALENCIA) Monasterio Cisterciense de monjes Bernardos de Santa María de la Valldigna. Ruinas. (Foto de hacia 1915. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Leg. 149/122)

el Museo de Bellas Artes de Valencia), Mercedarios de El Puig (en cuyas galerías claustrales se hallan depositadas en la actualidad cerca de 200 pinturas de gran formato, que son patrimonio del Estado y proceden de la desamortización), Dominicos de Xátiva, Monasterio de Padrés Bernardos de la Valldigna (FIG. 5), y otros de Gandía, Ollería y otras poblaciones, muchos de los cuales serían luego rehabilitados para cuarteles, albergue de tropas o cárceles (en Valencia capital, en Santo Domingo, *Capitanía General*; en San Francisco, Congregación de San Felipe Neri y El Pilar, *Infantería y Caballería*; en San Pío V, *el Hospital Militar*; en La Compañía, *la Guardia Civil*; y en San Agustín, *el Presidio Correccional*), aconsejando en los informes emitidos que todos los edificios citados eran dignos de respeto y conservación (algunos caerían bajo la piqueta demoledora e implacable algo después, como San Juan de la Ribera y San Francisco, y otros quedarían abandonados a su suerte, sin solución de continuidad, como es el caso de la Murta y la Vall-digna). También, dicha Comisión emitiría informes y resoluciones para el destino que dar a los conventos que se hallaban pendientes de enajenación; y otras Reales Instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, entre 1840 y 1844 se pronunciarían en los mismos términos, en los de conservación de tales inmuebles.

En las demarcaciones de *Castellón y Alicante* las respectivas *Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos*, creadas al efecto, también actuarían de modo similar.

Muchos serían los cenobios de regulares desamortizados en la Provincia de Castellón, entre otros, los de capuchinos de Jérica, San Mateo y Segorbe; carmelitas de Nules y Villarreal; agustinos de Caudiel, Jérica, Morella y Vinaroz; Mínimos de Viver; franciscanos de Castellón, Morella y Vinaroz; y dominicos de Almenara, Forcall, San Mateo y Segorbe.

La *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Castellón* en 1846 recogió muchas de las obras de arte (pinturas y libros) procedentes de exclaustrados cenobios, como es el caso de la Cartuja de Valldechrist, situada en el término municipal de Altura; y de los conventos de franciscanos y jerónimos de Segorbe, carmelitas del Desierto de las Palmas y de agustinos franciscanos de Castellón, utilizándose para albergue provisional



Fig. 6.- ALTURA (CASTELLÓN). *Cartuja de Valldecrist*. Ruinas de la Iglesia Mayor. (Foto Javier Delicado, 2003)

de las piezas el exconvento de Monjas Clarisas de la capital, alojando allí 118 pinturas, y espacio que compartiría luego con el Instituto de Segunda Enseñanza, pasando posteriormente a ser acogidas en el Museo de Bellas Artes de Castellón⁵.

Particular mención requiere hacer en este punto sobre la Cartuja de Valldecrist (FIG. 6). Este gran cenobio, que contó con uno de los claustros mayores de España, debía su fundación al infante Martín El Humano y a su esposa María de Luna, y contaría con el patrocinio de grandes mecenas, llegando en épocas de gran prosperidad a estar ocupado por 65 monjes, acogiendo un rico patrimonio compuesto de retablos, pinturas sobre tabla, lienzos y esculturas, debidas entre otros a Pere Nicolau, Joan Reixac, Joan de Joanes, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Francisco Ribalta, Pedro de Orrente, Vicente Castelló, Gregorio Bauzá, Nicolás de Bussy (FIG. 7), Juan Miguel Orliens, Urbano Fós, Juan Bautista Súñer, José Camarón y José Vergara, así como valiosos códices, manuscritos, cartularios, incunables y libros.

Con la desamortización se originaría la dispersión de su legado artístico. La venta a particulares del inmueble en pública subasta en 1847, propiciaría su degradación y consecuentemente su ruina, al venderse los materiales para construcción (piedra de sillar, solados de baldosas, elementos de carpintería, pavimentos cerámicos y ventanas de forja), deviniendo la arquitectura de la cartuja en una progresiva ruina que ha llegado así hasta nuestros días, siendo un ejemplo muy válido de la capacidad destructiva del hombre. Ante este panorama, no es raro encontrar reutilizados, en las poblaciones de Altura y sobre



Fig. 7.- ALTURA (CASTELLÓN). *Cartuja de Valldecrist*. Portada de la Iglesia Mayor albergando al grupo escultórico de una "Sacra Conversazione", atribuido a Nicolás de Bussy (Foto de hacia 1910. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Leg. 154)

todo de Segorbe, portadas, columnas y capiteles, en edificios de carácter religioso (Catedral), público (Ayuntamiento) o en espacios ajardinados (la arquería alta del claustro mayor y el aljibe en la Glorieta). Incluso se llegó a dinamitar su torre (algo similar a lo acontecido en la Valldigna) con el fin de reaprovechar la piedra de sillería para su posterior venta.

En cuanto a las obras de arte que acogió la cartuja, más de 60 fueron "salvadas" por la Comisión Provincial de Monumentos acarreadas a lomos de caballerías o en carros de la trajinería y trasladadas a Castellón, mientras que otras pasarían al Museo de la Catedral de Segorbe (caso de los dos retablos de Joan Reixac), templos de las poblaciones circundantes, fundaciones, coleccionistas —éstos fueron los mayores depredadores en su tiempo—, y pinacotecas estatales y del extranjero (incluso al Metropolitan Museum de Nueva York), o bien serían objeto de saqueo o apropiación indebida por gentes del pueblo, cronistas locales o particulares, mientras que libros y documentos irían a parar a la Biblioteca del Instituto Provincial de Castellón, o bien se integrarían luego en la Cartuja de Portacoeli con la Restauración (llegada al trono de Alfonso XII en 1876).

⁵ Sobre la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Castellón y la formación del Museo Provincial de Bellas Artes, consúltese OLUCHA MONTINS, Ferrán: "Unes notes sobre el Museu Provincial de Belles Arts de Castelló", *ESTUDIS CASTELLONENCS*. Castelló, Dip. Prov., 1998-1999, Núm. 8, pp. 637-655.

La **Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Alicante**, creada también en 1844, centraría su actuación principalmente en las demarcaciones de la Vega Baja (con capitalidad en Orihuela) y del Campo de Alicante, comarcas que concentraron numerosas casas de órdenes religiosas y sobre las que el efecto desamortizador tendría una alta incidencia, aunque éste sería de menor virulencia que en las otras provincias valencianas. Así, la ciudad de Orihuela (que a su vez era sede episcopal) vería desmantelados los conventos de dominicos, carmelitas, agustinos y franciscanos de Santa Ana y San Gregorio, cuyos bienes (molinos harineros, hornos, almazaras y fincas rústicas) fueron vendidos en pública subasta⁶, recuperándose tan sólo parte del gran legado documental que los mismos albergaban, primeramente en el Seminario Diocesano, luego en la Biblioteca Provincial y finalmente conservado entre el fondo antiguo de la Biblioteca Pública "Fernando de Loazes" (que acoge el Palacio de los Duques de Pinohermoso), compuesto de 21.000 impresos y 67 incunables procedentes de los conventos desamortizados. También se verían desafectados los conventos de franciscanos y agustinos de Villena (el primero desaparecido sobre el que luego se edificaría el Teatro Chapí, y el segundo destinado a santuario, el de las Virtudes) (FIG. 8); franciscanos de Orito y otros de Monóvar y la Vila-Joiosa.

De igual modo, dicha Comisión recogió algunas obras de arte provenientes de los conventos desafectados por la desamortización tanto en Orihuela como en Alicante (entre ellos, del Convento de Capuchinos), siendo depositados originariamente en el



Fig. 8.- VILLENA (ALICANTE). Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes, que fue antiguo Convento de monjes agustinos. Claustro. (Foto Javier Delicado, 2004)

exconvento de San Juan de Dios de la primera localidad y pasando luego a formar parte de los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes (hoy MUBAG, albergado en el Palacio Gravina), que promovió la Diputación alicantina, entre las que hallamos tablas y lienzos de Rodrigo de Osona, Nicolás Borrás, Jerónimo Jacinto de Espinosa y José Aparicio Inglada; siendo muchas otras obras devueltas a los cenobios con motivo de la restauración de algunas de las órdenes religiosas a fines del siglo XIX, formando parte otras obras hoy del Patrimonio Artístico de Orihuela, Museo de Semana Santa o Museo de Semana Santa de la capital del Bajo Segura.

En lo que corresponde al patrimonio arquitectónico monástico, Alicante vio desaparecer tras el proceso desamortizador los siguientes cenobios: El Convento de Padres Capuchinos, que en 1836 fue convertido en hospicio y casa de beneficencia, siendo derribado de 1942 a 1948, con motivo de la reordenación urbana del área del Ensanche; el Convento franciscano del Carmen, destinado a cuartel, luego abatido, y su solar convertido en plaza pública; y el Convento de Monjas Capuchinas, reformado luego en 1860 y demolido en 1931, constituyendo hoy parte de la popular Rambla alicantina.

En otras poblaciones del sur valenciano, en Alcoy el desafectado Convento de Agustinas desaparecía durante la guerra civil; y en Elche, el Convento de Monjas de Santa Clara, sufriría importantes daños con la riada de 1853, mientras que en 1891 sería convertido en Escuela Municipal.

De igual modo y en el conjunto del antiguo Reino de Valencia, una de las órdenes religiosas más castigadas por la excomunión fue la jerónima, que contó con casas en Segorbe (Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza), Valencia (San Miguel de los Reyes, cuya serie pictórica de reyes españoles pasó al Museo de Bellas Artes de Valencia, mientras que los fondos de la Biblioteca del duque de Calabria fueron llevados a la Biblioteca histórica de la Universitat de València), Alzira (Santa María de La Murta, lo propio con la "serie de retratos Vich", que fue depositada durante el trienio liberal en la Real Academia de San Carlos) (FIG. 9) y Gandía (Cotalba), que contaron en

⁶ SÁNCHEZ RECIO, Glicerio: *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Alicante. El clero regular: 1836-1850*. Alicante, Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert", 1986, pp. 47 y 66.



Fig. 9.– ALZIRA (VALENCIA). Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta. Ruinas. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro de mediados del siglo XIX. (Colección Mario Montesinos, La Plata, Argentina)



Fig. 11.– ALFAUIR (Cerca de Gandía). Monasterio de San Jerónimo de Cotalba, convertido tras la desamortización en propiedad privada. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro. (Colección Mario Montesinos, La Plata, Argentina)



Fig. 10.– VALENCIA. Biblioteca Valenciana. (Antiguo Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes). Detalle de la fachada y portada de la iglesia (Foto Javier Delicado, 2000)

el tiempo con grandes benefactores (reyes, infantes y duques) y atesoraron un rico patrimonio artístico.

De los mencionados, el de Segorbe sería destruido; San Miguel de los Reyes sería destinado a cárcel y posteriormente recuperado para sede de la Biblioteca Valenciana (FIG. 10); Santa María de la Murta, que contó entre sus mecenas con la linajuda familia de los Vich, sería arruinado por sus nuevos propietarios al hacer la incultura humana leña de sus restos; y Cotalba (FIG. 11), adquirido por el banquero Federico Trénor y Keating, fue convertido en una propiedad agrícola, pasando 39 de sus pinturas, obra de fray Nicolás Borrás –14 tablas procedían del retablo mayor de la iglesia– al Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, que concentró la mayor parte de las obras de los conventos exclaustros; una eficaz labor desempeñada por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia.

Por otra parte, en Valencia capital, grande fue el entusiasmo puesto en un intento de proteger los conventos desamortizados, pero durante la segunda mitad del siglo XIX muchos fueron los cenobios desaparecidos por la especulación del suelo: Sirvan de botón de muestra los Conventos de Pie de la Cruz, la Puridad, San Cristóbal (de religiosas canonisas de San Agustín), la Encarnación, la Merced, Magdalena, Corona, Santa Tecla, Santa Clara, Nuestra Señora de Belén y la Presentación, entre otros.

Muchas otras actuaciones ocuparía a la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia, recuperando

portadas, arcos, columnas, blasones y artesonados de madera, de tantas casonas solariegas derribadas (Palacio del Embajador Vich, Palacio de los duques de Mandas, la vieja Casa de la Ciudad, el Palacio de Mosén Sorell, etc.), o llamando la atención sobre aquellos edificios en vías de desaparición, como fue el Palacio de los condes de los Centelles, de Oliva, pero estos son aspectos que se vinculan ya a la propia vida de la Comisión y se desmarcan del tema aquí propuesto, el de la Desamortización de Mendizábal.

Es en síntesis y a grandes rasgos lo manifestado, uno de los hechos más luctuosos desde el punto de vista patrimonial en la Historia de la España Contemporánea. No olvidemos que la Desamortización irá pareja en su devenir a las grandes reformas urbanas (caso tardío del derribo de las murallas de la ciudad de Valencia) y las más de las veces los adquirentes de estas propiedades valoraron más el valor del suelo,

sujeto a operaciones especulativas, que el del vuelo, y por supuesto que el de su contenido.

La España del XIX se convirtió, a tenor de todos estos hechos, en una auténtica almoneda, donde la burguesía europea y americana (coleccionistas, marchantes, especuladores, anticuarios, almone-distas,...) pudieron nutrirse a bajísimo precio y por lotes de una buena parte del antiguo patrimonio eclesiástico. A ello añadiremos la venta de bienes de procedencia nobiliaria a partir de las leyes desvinculadoras de Isabel II que no hicieron sino aumentar la oferta de bienes patrimoniales inmuebles y sobre todo muebles.

En otro orden de cosas, no podemos olvidar que la historia española del XIX, sujeta a otros parámetros, no permitió "de facto" el desarrollo de su tímida legislación proteccionista patrimonial.

LOS CEMENTERIOS MONUMENTALES CONTEMPORÁNEOS EN ITALIA, SU CREACIÓN Y CONSTRUCCIÓN*

MARÍA JESÚS BLASCO SALES

Historiadora del Arte

RESUMEN

En este trabajo –elaborado íntegramente con bibliografía y documentación italiana– se realiza una recopilación, por orden cronológico, de los cementerios italianos extramuros más importantes: Forlì, Brescia, Turín, Roma, Génova y Milán. En cada uno de los casos se ha intentado informar detalladamente de sus antecedentes, los proyectos definitivos y los inconclusos, de sus artífices y promotores hasta llegar a la configuración monumental que conservan en la actualidad.

ABSTRACT

"In this work, –completely elaborated with Italian bibliography and documentation–, a compilation has been made, in a chronological order, of the Italian cemeteries more important extrawalls; Forli, Brescia, Turin, Rome, Genoa and Milan. In each one of the cases, it has tried to inform in detail all their precedents, the definitive projects and the unfinished ones, about their creators and promoters up to coming to the monumental configuration that they actually preserve".

LOS CEMENTERIOS EN EL SETECIENTOS Y LA INICIATIVA ILUSTRADA

Herencia del pensamiento ilustrado son nuestros cementerios contemporáneos. Durante todo el siglo XVIII se fueron dando las circunstancias concretas que determinarían el nacimiento de los nuevos cementerios extramuros. De un lado, el estado de los camposantos¹ parroquiales, exigía una solución. Estas necrópolis ad sanctos, surgidas en la Edad Media en toda Europa, se habían convertido inevitablemente en focos permanentes de infección y podredumbre. Pero la tradición y la costumbre de convivir con los muertos no era fácil de erradicar. Esta situación vino a coincidir en el tiempo con un pensamiento mucho más racional, un momento en el que el hombre comenzaba a sentirse capaz de cambiar y mejorar el mundo. La Ilustración, fue por lo tanto la impulsora de este y otros muchos cambios en pro de la higiene, la salud y la mejora de la calidad de vida. Si bien estos planteamientos o ideas no se llevaron a la práctica inmediatamente, sembraron la necesidad que fructificaría años más tarde, entrado ya el siglo XIX.

Para entender la situación en la que se encontraban los cementerios a mediados del XVIII, es necesario retrotraerse al nacimiento de los mismos, en época paleocristiana.

Desde la legalización del cristianismo, se da comienzo a toda una cultura ritual que caracterizará a la nueva religión, como por ejemplo el culto a las reliquias de santos y mártires. Los restos o vestigios de las vidas y obras de estos venerados mártires se dotaron de poderes protectores y salvadores, de

* Este trabajo de investigación, junto a otros estudios análogos, fue realizado merced a la concesión de la **Beca de la Real Academia de España en Roma**, en la categoría de *Investigación y Documentación del Patrimonio Histórico-Artístico*, otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, durante el curso académico 2003-2004.

¹ "El término "camposanto" se refiere particularmente a los cementerios cristianos; área destinada a la sepultura de los cadáveres, sea por inhumación, sea por tumulación, situada al lado o en las proximidades de un edificio sacro. El uso de camposanto deriva de los osarios bajo el pavimento de las iglesias." *Voz Camposanto de PORTOGHESI, Paolo, Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, 1968.

modo que se creó la necesidad de residir junto a ellos, de morar hasta la eternidad bajo su amparo. De este modo se fue instaurando espontáneamente la costumbre de inhumar los restos mortales junto a algún lugar sagrado, buscando la salvaguardia y la gracia divina. Como decía el papa Dámaso, cerca de aquellos que “hanno un posto di privilegio nella reggia celeste”². Tanto fue así que cada iglesia acabó dotada de un camposanto consagrado en sus alrededores, desatendiendo la inveterada ley romana de las Doce Tablas que decía: “que ningún muerto sea inhumado ni incinerado en el interior de la ciudad”, prohibición que se repetía en el código de Teodosio quien ordenaba limpiar Constantinopla de restos funerarios dictaminando “que todos los cuerpos enterrados en urnas o sarcófagos, sobre el suelo, sean levantados y depositados fuera de la ciudad”³.

Una vez instaurada la costumbre de enterramiento *ad sanctos*, surgió la necesidad de distinción entre las diferentes clases sociales estructurando, desde un principio, los lugares adecuados a cada clase o rango, según un criterio de proximidad a los restos sagrados. De este modo la misma jerarquía existente en la sociedad de los vivos, se reflejaba en el momento de la muerte. Al interior de las iglesias sólo podían acceder aquellos pertenecientes a los poderes fácticos de la sociedad. Eclesiásticos, nobles y ocasionalmente burgueses de reconocido prestigio, se repartían el interior de los templos⁴, el resto quedaba relegado al cementerio exterior, a menudo conformado en forma de claustro, también organizado y sistematizado según una jerarquía, en las paredes se albergaban tumbas privadas, mientras que el espacio central del patio, claustro o solar estaba dedicado a osario o fosa común. Veasé como ejemplo el caso de la Iglesia de Santa María Novella en Florencia (FIG. 1), en cuyos muros exteriores, tanto de fachada como laterales, se disponen tumbas privadas bajo arcos ojivales, dignificadas con los escudos familiares, mientras que en el solar anejo se encuentran todavía hoy tumbas en el suelo con pequeñas lápidas.

A poco que se piense sobre el funcionamiento de estos cementerios parroquiales, surge la duda de cómo eran capaces de albergar a cientos y cientos de feligreses durante sus más de quinientos años de vida. Su masificación obligaba a mondas y limpiezas periódicas para liberar espacio⁵. No existía la opción de la ampliación, como en la actualidad, la administración del espacio en una ciudad medieval



Fig. 1.— Florencia, Iglesia de Santa María Novella, cementerio antiguo.

obligaba a un uso intensivo del terreno, en lugar de extensivo. La opción era la acumulación, por ello, los restos consumidos, pasaban con el tiempo a osarios, el problema era que ésta acumulación también se daba en el interior de la iglesia (FIG. 2), cuyo suelo se excavaba constantemente para albergar a todos aquellos elegidos para compartir el espacio sagrado. Si la concentración de restos mortales suponía un problema de higiene, más lo era en un espacio cerrado, sin apenas ventilación, y con exhumaciones e inhumaciones incesantes⁶.

² DEL BUFALO, Alessandro, *La Porta del Giardino dei Silenziosi*, Roma, 1992, p. 26.

³ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1987, p. 33

⁴ Como ejemplo véanse las normas que se dieron en el Concilio de Rouen (1581) en cuanto a las licencias de enterramiento en el interior de la iglesia, repartiendo en tres categorías a los privilegiados que podían gozar de este prerrogativa: 1º “Los consagrados a Dios y en particular los hombres”, los religiosos, en rigor, “porque su cuerpo es especialmente el templo de Cristo y del Espíritu Santo”; 2º “aquellos que han recibido honores y dignidades en la Iglesia (los clérigos ordenados) [...]”; 3º además [...] aquellos que por su nobleza, sus acciones y sus méritos se hayan distinguido al servicio de Dios y de la cosa pública”. Todos los demás serán destinados al cementerio. ARIÈS, *Op. Cit.* p. 47.

⁵ En Roma en el siglo XVIII, la fosa común para los pobres, tenía una capacidad de mil cadáveres y se expurgaba cada 7 u 8 años. Cfr. TOMASI, Grazia, *Per salvare i viventi: le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bologna, 2001.

⁶ *Entrate nella cattedrale gotica di Parigi. Camminerete su un pavimento di pietre volgari mal connesse tra di loro, per niente a livello: sono state solcate mille volte per gettare, nello spazio sottostante intere casse di cadaveri. Passate per l'ossario degli Innocenti; si tratta di un vasto spazio recintato consacrato alla peste: i poveri, che spesso muoiono di malattie contagiose, vi sono sepolti alla rinfusa; a volte i cani vengono a rosicchiare le ossa. Ne esala un vapore denso, cadaverico, infetto che diventa pestilenziale con il caldo estivo dopo le piogge.* VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Turín, 1980, cfr. ALBISINNI, Piero, *Il Disegno della Memoria: storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Roma, 1994, p. 86.

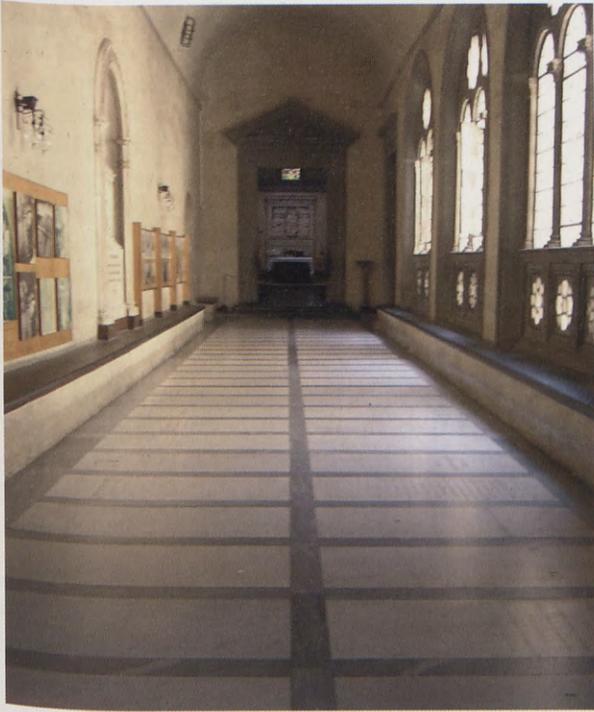


Fig. 2.- Florencia, Iglesia de Santa Croce, tumbas en el suelo.

A pesar de conocer y reconocer⁷ ya en fechas tempranas la inconveniencia de estos lugares en el interior de los poblados, ni las leyes, ni los delegados, ni las costumbres llegaron a hacerse eco de las recomendaciones que puntualmente se iban dando en diferentes lugares de Europa.

El espacio dedicado a la muerte estaba integrado de tal modo en la ciudad de los vivos, que llegado el momento de tomar la decisión de aislarlos, se hizo tan difícil conseguir un cambio de mentalidad.

Al rechazo inicial, se sumaba la oposición de las autoridades eclesiásticas a renunciar a una actividad, en definitiva lucrativa, que venían controlando desde los orígenes.

Aislar los cementerios y alejarlos de las ciudades conllevaba una responsabilidad compartida entre la entidad municipal y eclesiástica que en ningún momento tuvo fácil resolución. Este fue uno de los problemas añadidos al cambio, el problema de la jurisdicción eclesiástica o civil.

A pesar de todos los obstáculos, la situación en algún momento no dejó otra salida que el exilio. Un

exilio traumático en el ámbito conceptual y pragmático puesto que no fue fácil llevar a cabo las clausuras y traslados de restos fúnebres a los nuevos espacios creados al efecto.

Tomada una vez la decisión, todos estos espacios enquistados en el tejido urbano, se convirtieron en plazas, mercados, edificios, etc. Aquello que algún día representó muerte e infección se convirtió en vida, bienestar y progreso. Se aprovecharon estas zonas, a menudo céntricas y de dimensiones considerables, para dotar a las ciudades de nuevos servicios, propios de la "urbe moderna" que concebían y anhelaban los ilustrados.

En Francia, ya en 1743 se publicaba *Lettres sur la sépulture dans les églises*, un alegato a favor del alejamiento de los cementerios. Un año después, una exhumación en una iglesia de Montpellier provocaba algunas muertes entre los asistentes, lo cual venía a confirmar la alarma que el abad Charles Gabriel Porée había dado en su manifiesto⁸.

El caso más conocido y representativo es el dismantelamiento del Cementerio de los Inocentes, el más grande y famoso de París. En los inviernos entre 1785 y 1787 durante las horas nocturnas, se fue removiendo todo el terreno del camposanto, tras ocho siglos de uso, hasta una profundidad de diez pies rescatando cualquier resto para depositarlo en los subterráneos de Tombe-Issoire⁹. Este espacio se reinterpretó para construir en él un moderno mercado con plaza, donde se levantó la primera fuente monumental de la ciudad, como ejemplo de renovación y modernidad. Del mismo modo los nuevos cementerios extramuros se plantean como lugares necesarios para la higiene y la salud urbana, como infraestructura necesaria y vital para la evolución lógica y coherente de la ciudad¹⁰.

⁷ En el Concilio de Braga en el 563, se prohibía el enterramiento en las iglesias y sólo permitía poner las sepulturas junto a las paredes exteriores de la iglesia. ARIÈS, *Op. cit.*, p. 46.

⁸ TOMASI, G. *Op. Cit.*, cap. 1.

⁹ RAGON, M. *Lo spazio della morte: saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Nápoles, 1986.

¹⁰ Tras la destrucción y erradicación de las necrópolis urbanas parisinas, iniciaron la construcción de los primeros grandes cementerios extraurbanos, en 1801 el mítico y paradigmático Père-Lachaise, y en 1806 los de Montmartre y Montparnasse, avanzándose cronológicamente a cualquier país europeo en la adopción y puesta en marcha de los cementerios contemporáneos.

Así lo concibió en 1775 José Climent y Avinent, obispo de Barcelona. Siguiendo las premisas del pensamiento ilustrado, promovió la creación del que sería el primer cementerio general español. Finalmente sólo fue utilizado como osario, albergando los restos de las mondas y vaciados del resto de los camposantos de la ciudad¹¹.

En Roma hubo una tentativa anterior, en 1706 el protomédico del Papa Clemente XI aconsejó la construcción de cuatro nuevos cementerios fuera de la ciudad, pero en ningún momento el proyecto se llevó a la práctica por las "declamazioni del Clero, e la superstizione del popolo, come ancora per la debolezza del Governo"¹².

De la misma centuria, 1770, es la iniciativa que, Luis de Vasconcelos e Sousa presentó al Rey de Portugal. Alegando motivos de salud pública, aconsejaba la eliminación de los enterramientos en iglesias, dadas las emanaciones nocivas que provocaban las tumbas en su interior¹³.

En España, una gran epidemia en un pueblo de Guipúzcoa en marzo de 1781, hizo saltar la alarma y despertó el interés del rey Carlos III. A partir de entonces el gobierno ilustrado comenzó a ocuparse de la situación, y a promover la creación de los cementerios extramuros. En este sentido se mueven las reivindicaciones publicadas por Benito Bails en 1785, *Prueba de que la práctica de enterrar a los muertos en las iglesias es contraria a la práctica de todas las naciones y a la disciplina eclesiástica y nocivo para la salud*. En este texto Bails recoge la *Disertación sobre el lugar de las sepulturas, escrita en italiano de orden del Duque de Módena, por Scipion Piattoli, Abogado y Catedrático de Historia Eclesiástica en la Universidad de Módena, traducida al castellano*, unido a otros textos eclesiásticos¹⁴. Bails en parte, se limitó a recoger las denuncias y las críticas al sistema, procedentes de Italia, igualmente válidas para la situación española.

En 1784 se pidieron por Real Orden, informes a las cortes europeas sobre la situación de los cementerios parroquiales y las alternativas propuestas para la solución del problema. De Italia llegaron noticias desde Roma, Turín, Venecia, Parma y Florencia. También de París y Viena llegaron planos y memorias que sirvieron para impulsar definitivamente la creación de los nuevos cementerios.

Como ejemplo a seguir, el gobierno de Carlos III decidió construir un cementerio para el Real Sitio de San Idelfonso, en 1784, dotado de un Reglamento para el mismo y financiado enteramente por el rey, pero no fue hasta la promulgación de la Real Cédula del 3 de abril de 1787, cuando se materializó la prohibición de enterramientos intramuros y se ordenaba la construcción de cementerios fuera de las ciudades. Esta ordenanza real acudía a la tradición, a las Partidas de Alfonso X el Sabio, para combatir a quienes defendían los enterramientos urbanos alegando su origen ancestral. Puesto que, ya en época medieval, se sabía de los escasos beneficios de estos cementerios intramuros.

Pero la ordenanza carolina resultó imprecisa y más teórica que práctica. En ella no se daban pautas para la construcción de estos nuevos recintos, ni reglas concretas para su ubicación, tan sólo se recomendaba situar los cementerios cercanos a ermitas, en lugares amplios y ventilados, y no menos importante, tampoco se determinaba la jurisdicción municipal o eclesiástica.

Esta orden tropezó con la negligencia de las autoridades y la escasez de fondos; así, en el s. XIX se sucedieron otras Reales Ordenes en 1806, 1833, 1834 y 1840, recordando la prohibición y concediendo facilidades económicas para llevar a cabo su construcción¹⁵.

Los problemas sin embargo continuaron, el debate sobre la jurisdicción entre la Iglesia y el Municipio no llegaba a resolverse, por ello en 1855 aún carecían de cementerio 2.655 pueblos.

En 1833, se pone fin a estas discrepancias mediante un Reglamento, en el que se creaba una jurisdicción mixta eclesiástico-civil, el Municipio debía hacerse responsable de la construcción del nuevo recinto,

¹¹ SAGUARQUER, Carlos, "El Cementerio del Este de Barcelona: Antonio Ginesy y la crisis del vitruvianismo", *Goya*, n.º 214, 1990, pp. 210-219.

¹² Voz "Cimitero" en PORTOGHESI, P., *Op. Cit.*

¹³ QUEIROZ, José Francisco Ferreira, *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. (Tesis), Oporto, 2003, vol. 1, tomo 1.

¹⁴ TOMASI, G. *Op. Cit.* cap. 9.

¹⁵ GONZÁLEZ DÍAZ, A., "El cementerio español de los ss. XVIII y XIX". *Archivo Español de Arte*. Núm. 171, 1970, pp. 289-320.

mientras que su custodia quedaba en manos de las autoridades eclesiásticas.

A pesar de todas estas iniciativas reconociendo la necesidad de cambio, no será sino en el ochocientos cuando comiencen a construirse y fundarse los nuevos cementerios contemporáneos.

PRIMEROS PROYECTOS CEMENTERIALES EN ITALIA

La prohibición de seguir enterrando en el interior de las iglesias se hizo efectiva en Italia en 1806, cuando se extendió el edicto napoleónico de Saint Cloud del 12 de junio de 1804.

La necesidad de dotar a las ciudades de estos nuevos espacios motivó ampliamente la creación arquitectónica. Una fiebre proyectual surgió un año antes de adoptar oficialmente la prohibición en Italia, el Concurso Pío Clementino¹⁶ proponía ya como tema de IIª clase un "Cimitero per una grande città" dotado de tres premios. El primero lo obtuvo Gioacchino Conti (FIG. 3), con un proyecto de cementerio monumental en clave neoclásica basado en la arquitectura antigua y renacentista. En las icnografías, alzados y secciones conservados de dicho concurso, se pueden observar los antecedentes y remisiones al pasado. La planta centralizada, se compone de un cuadrado rematado por grandes exedras en tres de sus lados y un grandioso pórtico de entrada columnado. La capilla, situada en el centro del recinto, es ciertamente una reinterpretación de Panteón de Agripa. Los elementos utilizados son los mismos, el

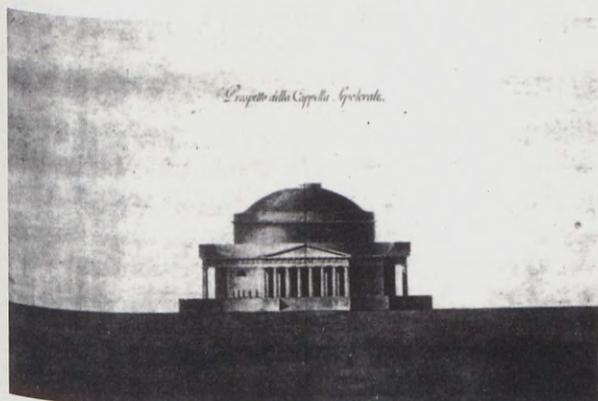


Fig. 3.- G. Conti, Proyecto de la Capilla Sepulcral, 1805 (de Marconi, *I disegni di Architettura...*)

cuerpo centralizado, el pórtico octóstilo con frontón triangular y la cúpula acasetonada con óculo central. En este caso adquiere mayor importancia la rotonda frente al pórtico de pequeñas dimensiones, tal vez esta reducción del tamaño del pronaos venga para equilibrar la composición, ya que el pórtico se repite en los cuatro frentes del edificio. Los otros dos proyectos premiados, el de Giovanni Passinati, y el de Francesco Paccagnini, dotados con el segundo y tercer premio respectivamente¹⁷, coinciden en la estructura básica del templo cementerial, ambos inspirados de nuevo en el Panteón romano, con cúpula de tipo termal acasetonada en su interior y con acceso en forma de pórtico.

Treinta años después, en 1835 en el mismo Concurso Clementino, se vuelve a plantear el tema funerario para la sección de Iª Clase bajo el título "Grandioso cimitero per grande capitale". En esta ocasión, otorgado a Felice Cicconetti, volvemos a ver curiosamente la misma solución en planta y en alzado. Un espacio cuadrado rematado en tres de sus lados por semicírculos y el restante en forma de pronaos columnado. También el templo o capilla continua las soluciones de treinta años atrás, inspirándose siempre en el omnipresente Panteón romano que veremos constantemente reinterpretado en múltiples ocasiones como en el Templo canoviano de Possagno concluido en 1832, o los proyectos para los cementerios de Brescia, Forlì, o Génova.

Queda patente pues la mirada al pasado, el regreso a la arquitectura clásica como modelo y como ideal. Esta será la tendencia que seguirán los proyectos de los primeros cementerios extramuros, imbuidos en el neoclasicismo.

¹⁶ MARCONI, et alii., *I disegni di Architettura dell' Archivio storico dell' Accademia di San Luca*, Roma, 1974. lám. 968-074. El Concurso Clementino fue promovido y creado a instancias de Clemente XI Albani en 1702, con la intención de que fuera un concurso de prestigio internacional abierto incluso a la participación extranjera que desde un principio fue numerosa.

¹⁷ *Ibidem*. Proyecto de Giovanni Passinati, láms. 975-979. Proyecto de Francesco Paccagnini, láms. 980-986.

LOS MONUMENTALES EN ITALIA

LA CARTUJA DE BOLONIA

La Cartuja de Bolonia, considerado el cementerio público más antiguo de Italia, comenzó a utilizarse a partir de 1801. A diferencia del resto de cementerios públicos fundados en el siglo XIX, ésta no es una construcción ex novo, puesto que se utilizó el claustro del antiguo Monasterio de San Jerónimo, fundado en 1334¹⁸ y clausurado por Napoleón en 1797. A la construcción medieval se fueron incorporando ampliaciones en forma de patios, galerías y pórticos. En planta, en definitiva, resulta un conjunto regular a base de una sucesión de espacios rectangulares de dimensiones diferentes, dispuestos de manera simétrica y axial.

El modelo de patio rectangular porticado, utilizado anteriormente en el Cementerio medieval de Pisa (FIG. 4), será la solución más apropiada y utilizada en prácticamente la totalidad de cementerios monumentales italianos.

El Camposanto de Pisa, comenzado en 1277, se articula como un claustro rectangular, cubierto en sus cuatro lados y abierto al patio por arcadas de tracería gótica. En el interior de las galerías, se encuentran los sepulcros de ciudadanos ilustres y compañías religiosas, mientras que el centro del patio albergaba la fosa común. Su fama y éxito vino, además de por su belleza arquitectónica, y el interés artístico de sus monumentos funerarios, por la tierra prodigiosa, que según cuenta la tradición, fue traída de Palestina y tenía el poder de reducir los cuerpos a restos óseos en tan solo veinticuatro horas¹⁹. Esta popularidad,

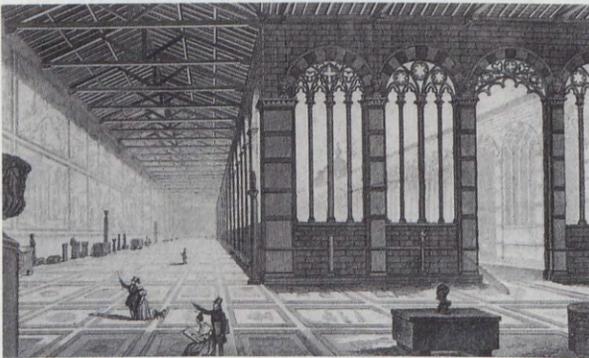


Fig. 4.- Camposanto de Pisa, vista del siglo XVIII (de Latini, L. *Cimiteri e giardini* ...)

arrastrada desde antiguo, llevó a tomar este recinto como patrón, incluso para muchos era el único modelo a seguir e imitar, tanto por sus propiedades higiénicas como por su modo de

“perpetuare la memoria degli uomini celebri, facendo di quel luogo il deposito de’ mausolei che sino allora avevano troppo spesso deformato l’interno delle chiese”²⁰.

En cuanto a su interés artístico, incrementan su atractivo los sarcófagos antiguos que, encontrados a espaldas del duomo, fueron adaptados y reutilizados. Todo ello le llevaría a ser, a principios del siglo XIX, un “vero e proprio Museo di Belle Arti”²¹.

El tipo arquitectónico de patio porticado respondía a muchas de las exigencias requeridas para estos nuevos recintos, suponía por una parte, la continuación de un modelo tradicional, por lo tanto no extraño a la sociedad decimonónica, que tan reacia era a tolerar este nuevo espacio. Otra de sus ventajas, era la posibilidad de ordenar el espacio racionalmente, bajo el pórtico y en el hueco central del patio. Un orden jerárquico en el que albergar túmulos de mayor o menor envergadura y prestigio bajo las arcadas, junto con tumbas más sencillas a partir de lápidas, cipos y estelas en el rectángulo central.

El Cementerio de la Cartuja de Bolonia (FIG. 5), por el hecho de haber nacido a principios del ochocientos, conserva una cierta tendencia neoclásica en sus primeros monumentos funerarios. Sin embargo, el neoclasicismo desarrollado en Bolonia es bastante particular. La carencia de infraestructuras que facilitarían el transporte y las comunicaciones con el resto de Italia, motivó el desarrollo de un estilo y

¹⁸ MARTORELLI, Roberto, “Il Cimitero della Certosa a Bologna”, *Oltre Magazine*, nº 1, enero, Bolonia, 2004.

¹⁹ “La palabra Camposanto, según las crónicas, tiene su origen en el cementerio de Pisa que fue realizado con tierra recogida en las cercanías del Santo Sepulcro y transportada a Italia sobre cincuenta naves, por iniciativa del obispo pisano Ubaldo del Lanfranchi, quien emprendió en el 1283 la construcción acabada solo en el 1464”, CARELLA, Antonio, *Il Parco delle Mezzelune*, Turín, 1992, p. 51.

²⁰ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antonie Chrysostôme, *Dizionario storico di Architettura*, Mántua, 1832, tomada de LATINI, Luigi, *Cimiteri e Giardini: città e paesaggi funerari d’Occidente*, Florencia, 1994, p. 21.

²¹ LATINI, *Op. Cit.* p. 21.

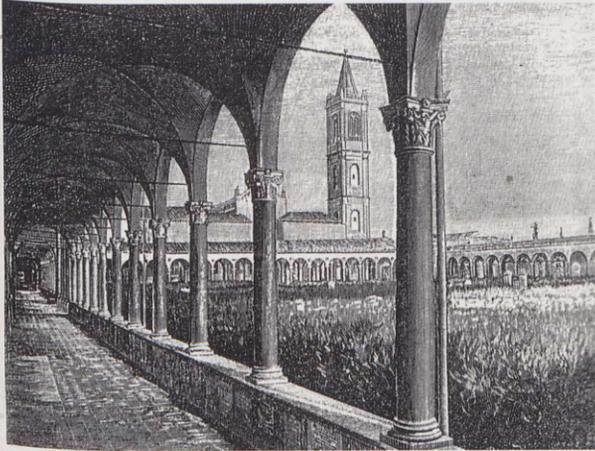


Fig. 5.- Cartuja de Bolonia (de Del Bufalo, *La Porta del Giardino...*)

una técnica propia. Puesto que la importación de materiales como el mármol y piedras nobles no era posible, se desarrolló el uso de materiales pobres como el estuco, el yeso y la escayola, materiales que se conjugaban a la perfección con decoraciones pictóricas y al fresco.

A partir de la mitad del XIX, la mejora de las comunicaciones, consintió la importación de materiales de mayor calidad, y la llegada de las ideas y estilos del resto de los centros culturales italianos, integrándose el arte funerario boloñés en las tendencias del momento.

EL CEMENTERIO MONUMENTAL DE FORLÌ

El caso del Cementerio Monumental de Forlì es como el de muchos otros camposantos europeos surgidos inmediatamente después de las prohibiciones.

El primer proyecto redactado para la ciudad de Forlì obra del ingeniero municipal Luigi Gagni data de 1807²². La falta de planos, dibujos o bocetos de este primer diseño, solo nos permite suponer que en este primer intento se elaboró una construcción sencilla, probablemente, carente de intenciones formales y centrada puramente en la funcionalidad.

Este viene a ser el caso de otros cementerios precoces creados, como ya se ha comentado anteriormente, con el único objetivo de alejar los restos

mortales de las ciudades y sin tener en cuenta otras necesidades, como por ejemplo la de representación de la sociedad que alberga, la de concebir espacios donde los personajes ilustres pudieran expresar su situación privilegiada, incluso después de la muerte. El igualitarismo propuesto en el nuevo espacio, no conformaba a aquellos ávidos de "distinción". Se olvidaba en un principio un punto de vista muy importante, el estético, que determinará finalmente la aceptación o rechazo de los nuevos cementerios públicos.

A pesar del rechazo inicial, el 25 de septiembre de 1810 se bendice el lugar parcialmente concluido, y en 1811 se inaugura con la primera sepultura. No obstante, la situación del nuevo camposanto no debía ser muy óptima, vistas las quejas y lamentaciones venidas, tanto de los ciudadanos como de los religiosos e incluso del mismo vigilante. En 1820, hasta el obispo levantaba la voz en contra de la fábrica cementerial. Quedaba patente la necesidad de una construcción elaborada, no sólo bajo un criterio funcional, sino también estético, con el que dignificar la memoria de sus antepasados.

El lamentable estado del camposanto se mantenía aún en 1850, de hecho, los párrocos no acababan de adaptarse al nuevo espacio, hecho que motivó la promulgación del Edicto del Cardenal Falconeri prohibiendo a los sacerdotes continuar con los sepelios en el interior de las iglesias²³.

Con el ánimo de dignificar el camposanto, se presentaron a lo largo de los años varios diseños, como el del ingeniero Ruffillo Righini en 1817, basado en la construcción de un acceso monumental con forma de exedra abierta a una nueva plaza, o como el de Luigi Fratti en 1856 de gusto orientalizante y cercano al liberty, que tampoco tuvo aceptación. Sólo la recreación clasicista de Pietro Camporese (FIG. 6) consiguió hacerse realidad, aprobada en 1827 y concluida veinte años después por Gustavo Guerrini.

Camporese plasma toda la tradición académica en un diseño que contempla la construcción de un acceso monumental, compuesto por un muro liso, y un

²² FOSCHI, Marina y PIRACCINI, Orlando, *L'altra città: Il cimitero monumentale di Forlì, hipótesis per una ricerca*, Forlì, 1985.

²³ FOSCHI, Marina y PIRACCINI, Orlando, *L'altra città: Il cimitero monumentale di Forlì, ipotesi per una ricerca*. Forlì, 1985, p. 59.

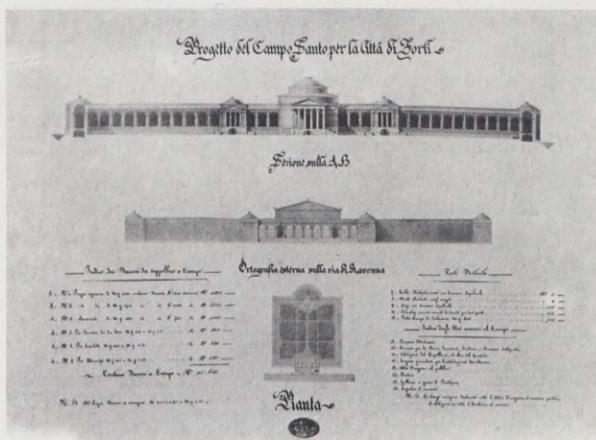


Fig. 6.- Cementerio de Forlì, proyecto de Camporese (de Foschi, M. *L'Altra città...*)

cuerpo central –avanzado con respecto al muro–con arquerías de medio punto, rematadas por un frontón triangular. De planta cuadrada, el interior despliega todo el repertorio de la arquitectura clásica, en el pórtico que recorre los cuatro lados del recinto y en templo o Panteón, ubicado en el lado frontal.

Se aprecia una tradición que sigue las pautas de aquellos proyectos anteriores, como los premiados en 1805 en el Concurso Clementino²⁴, o el Saggio Scolastico anónimo de 1818²⁵, con muchas similitudes tanto en el diseño interior, como exterior, o el premiado en el Concurso Clementino de 1835²⁶. En todos ellos se recurre para la capilla al prototipo del Panteón compuesto de pórtico o pronaos columnado, rematado por frontón triangular y nave circular cubierta por cúpula semiesférica. Modelo arquitectónico empleado en infinidad de ocasiones en el espacio funerario, como veremos por ejemplo en el Cementerio Monumental de Staglieno en Génova.

La falta de medios del Ayuntamiento de Forlì obligó a llevar a cabo el proyecto a partir de ladrillo. Camporese había planteado dos posibilidades, una proponía el uso de mármol en basas, capiteles y en aquellos elementos expuestos a la intemperie, y la otra opción se limitaba a construir toda la fábrica con el ladrillo como única materia prima. Obviamente, el Ayuntamiento optó por la segunda versión, y esta particularidad, en lugar de empobrecer la construcción la enriquece, demostrando el ingenio y la destreza en el manejo de este material. El proveedor de estos ladrillos refractarios, durante los 23 años

que duró su construcción, fue Giuseppe Verzocchi²⁷, su fábrica había alcanzado una especialización tal, que construyeron todos los elementos necesarios a partir de ladrillo, incluidas las columnas, que llegan a confundirse con mármol gracias a la perfección del pulido. Los muros imitan perfectamente un paramento de sillería, a base del tallado de los ladrillos, una vez colocados, sin importar demasiado que la trama se vea en la superficie de los falsos sillares.

En definitiva, el Cementerio Monumental de Forlì es una muestra más de creación tanto estética como técnica dentro del género funerario.

EL CEMENTERIO DE BRESCIA, LLAMADO "EL VANTINIANO"

El Ayuntamiento de Brescia fue uno de los primeros en Italia en adoptar el edicto de San Cloud. El 5 de septiembre de 1806, ya determinaban la construcción de dos camposantos uno fuera de "porta Venezia" y el otro fuera de "porta Milano"²⁸.

A pesar de desarrollarse todo el proyecto en un periodo de más o menos 10 años, el caso de Brescia es un ejemplo de diligencia a la hora de hacer efectiva la eliminación de los cementerios urbanos. Tras el acuerdo tomado por la "Rappresentanza di Brescia", en 1808 se adquirió un terreno en la parte oeste de la ciudad. Dos años después, el 10 de enero de 1810, el obispo Gabrio Maria Nava consagraba el lugar,

²⁴ IIª Clase, tema: "Cimitero per una grande città", Primer Premio: Gioacchino Conti, Segundo Premio: Giovanni Passinati, Tercer Premio: Francesco Paccagnini, MARCONI, *Op. Cit.* Laos. 968-986.

²⁵ Los Saggi Scolastici, se inauguran en 1812, con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes. A partir de este momento, al final de cada curso académico, la Escuela de Arquitectura convocaba un concurso hasta su extinción en 1871. *Ibidem*, láms. 1975-1978.

²⁶ Iª Clase, tema: "Grandioso cimitero per grande capitale", Primer Premio otorgado a Felice Cicconetti, láms. 997-1002.

²⁷ Giuseppe Verzocchi fue el fundador de la gran fábrica de ladrillos que lograría un éxito internacional. Gracias a su éxito empresarial, logró reunir una gran colección de arte contemporáneo y ser el mecenas de numerosos pintores italianos del momento.

²⁸ Sin embargo, el proyecto para puerta Venezia se suprimió, probablemente porque el área elegida comenzaba a poblarse y a transformarse en zona residencial. TERRAROLI, Valerio, *Il Vantiniano: la scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, 1990.

comenzando las inhumaciones el día siguiente. En estos momentos el cementerio era tan sólo un terreno recintado por un muro de tres metros, con una verja en la entrada y una gran cruz de hierro en el centro como única decoración. La frialdad y austeridad del lugar no motivaban al pueblo a aceptar las nuevas normas, y menos cuando esto suponía alejar a sus difuntos de los edificios religiosos.

En este primer momento, el cementerio cumplía únicamente la función de depósito, de almacén de restos mortales, como en el setecientos se plantearon los nuevos cementerios. Se concebían como lugares apartados donde inhumar los cadáveres, privados de vegetación y en lugares despejados y aireados. Estas eran las pautas ilustradas para las nuevas necrópolis, desde un punto de vista, puramente funcional. Incluso la vegetación estaba desaconsejada hasta que se reconocieron los beneficios de los árboles como regeneradores de la atmósfera. Tampoco la posibilidad estética se tuvo en cuenta en un principio, preocupados solamente por cuestiones higiénicas.

Percatándose de la laicización del lugar, inmediatamente, dos representantes de la Comisión para la Fábrica del "Duomo Nuovo", proponían la construcción de una capilla en el interior del nuevo cementerio, pero su construcción se fue demorando, al principio por falta de dinero, por lo que, el Municipio decidió que una parte del gasto debía ser cubierto a partir de limosnas y la otra, de las arcas del Ayuntamiento.

Las diversas parroquias, impacientes por acabar con la lastra de sus camposantos, presionaban a la Administración presentando varios proyectos para la capilla. Finalmente se creó una comisión "di persone dell'arte" para decidir entre las diferentes propuestas. El 20 de enero de 1815 se aprobaba el proyecto elaborado por el ingeniero Rodolfo Vantini²⁹. A partir de este momento las sucesivas obras de ampliación vinieron siempre de su mano, hasta el punto de llegar a dar nombre al cementerio, conocido como "El Vantiniano".

El proyecto, de tintes neoclásicos, comprendía un templo de planta centralizada con pórtico o pronaos basado en lo que se tomó como arquetipo para tantas y tantas construcciones neoclásicas, el Panteón romano (FIG. 7). Idea que materializó Cánova previamente en la iglesia de San Miguel de Possagno (FIG. 8). El



Fig. 7.- Cementerio de Brescia, vista antigua (de Latini, L. Cimiteri e giardini...)



Fig. 8.- Iglesia de San Miguel de Possagno. Cánova.

proyecto concretaba su intención monumental con dos pórticos adyacentes al templo, sobre elevados y siguiendo un orden dórico arcaico.

Efectivamente, el conjunto sigue las mismas pautas que los proyectos premiados en el Concurso Clementino años antes. Capilla basada en el Panteón y pórticos delimitando el espacio, donde albergar los monumentos ilustres.

En 1820 se concedía el espacio para la construcción del primer panteón y en 1824 se concluía la decoración del interior de la iglesia y se procedía a su consagración.

²⁹ Rodolfo Vantini, (Brescia, 1792 - 1856) se dedicará al proyecto del cementerio desde 1815 hasta los últimos años de su vida.

Las adaptaciones y ampliaciones se fueron sucediendo hasta la década de los sesenta del ochocientos, y aún así, hay que tener en cuenta que en esta década ciudades como Milán comenzaban todavía la construcción de su cementerio extramuros.

De los años sesenta es también el proyecto de un faro monumental, conmemoración del de Alejandría, en forma de columna dórica de sesenta metros de alto, rematada por una linterna y rodeado en su base por un pórtico circular. El faro, concluido en 1864, además de homenaje a todos los difuntos, pretendía ser el símbolo del nuevo cementerio para la ciudad.

"IL PARCO DELLE MEZZE LUNE": CAMPOSANTO GENERAL DE TURÍN

Aunque el cementerio general de Turín data de mediados del ochocientos, el problema de las inhumaciones en el interior del perímetro urbano se planteó mucho tiempo antes. En 1777 Vittorio Amedeo III prohibía el entierro en el interior de la ciudad, para ello se construyeron dos camposantos el de San Lázaro³⁰ y el de San Pietro in Vincoli. Sin embargo, las protestas y reclamaciones surgieron inmediatamente ante la exigencia de aquellos privilegiados que reclamaban un lugar digno en estos nuevos recintos, donde seguir levantando monumentos que perpetuaran su memoria. A este respecto, en el decreto aprobado por el Senado del reino el 11 de diciembre de 1777, se contemplaban algunas excepciones:

"Art. 2 Non s'intenderanno compresi in questa legge, oltre la Casa Reale, ed i Principi del Sangue, gli Arcivescovi della Metrópoli, i Vescovi, che morissero in essa città, e le altre persone nominatamente eccettuate nella letrera pastorale a tale oggetto pubblicata."³¹

Ambos cementerios fueron encomendados al conde Dellala di Beinasco, arquitecto de la casa real. El diseño inicial era prácticamente el mismo para los dos proyectos, un patio rectangular porticado e iglesia al fondo. El centro del patio estaba destinado a osario y los pórticos albergaban las tumbas de familias nobles, siguiendo el reparto estándar visto ya en otros cementerios más antiguos como el de Pisa o Bolonia.

El cierre de estos dos cementerios, el de San Lázaro en 1829³² y el de San Pietro in Vincoli en 1882³³, determinó la construcción de un nuevo y único cementerio. A pesar de las dificultades económicas que sufría la ciudad de Turín, para posibilitar la creación del nuevo camposanto, varios benefactores colaboraron monetariamente para hacer realidad el proyecto³⁴.

En 1827 se aprobaba la construcción del nuevo cementerio general y un año después Gaetano Lombardi presentaba el proyecto. El lugar elegido era un terreno situado entre los ríos Dora Riparia y Po, denominado en la época "delle mezze lune", apelativo que daría posteriormente nombre al cementerio, como "il parco delle mezze lune"³⁵.

La planta inicial ideada por Lombardi era un octógono, inscrito en un muro circundante cuadrado (FIG. 9). La capilla la situaba en el centro axial del ingreso, y el muro en su interior estaba diseñado para albergar nichos de estilo "neogipcio". Siguiendo la fórmula habitual, el centro del patio se reservaba para osario, presidido por una gran cruz.

Menos de veinte años después de su apertura y bendición en 1829, se plantea una ampliación ante la necesidad de un área destinada a las inhumaciones privadas. Saliendo a la luz de nuevo la vanidad burguesa y la carencia estética de los proyectos funerarios de principios del XIX.

³⁰ Llamado también della Rocca.

³¹ Archivo Arzobispal de Turín, vol. 17/9-5, año 1777, *Op. Cit.* CARELLA, A., p. 17.

³² Cuando el de San Lázaro fue clausurado, los restos de los difuntos fueron trasladados al de San Pietro in Vincoli, distinguiéndose su origen noble o plebeyo. En 1952 se procedía definitivamente al vaciado de los osarios.

³³ En 1882, un Real Decreto clausuró el cementerio por razones de higiene y salud pública, aún así continuó abierto a los visitantes hasta 1937. En 1970 se desmantela por completo con el traslado de los restos mortales al Cementerio General. En la actualidad, el complejo declarado en parte Monumento Nacional, convenientemente restaurado, se utiliza como centro cultural.

³⁴ El marqués Tancredo Faletti di Bartola donó 300.000 liras y su consorte Giulia Vitturnia Francesca Colbert, hija del primer ministro de Francia, promovió a su vez otras obras de interés social.

³⁵ "Delle mezze lune", era también el nombre del grandioso parque que a principios del setecientos ocupaba este lugar, un grandioso jardín poblado de grutas, fuentes, jaulas, pérgolas, cabañas, cascadas, en parte público en parte privado.

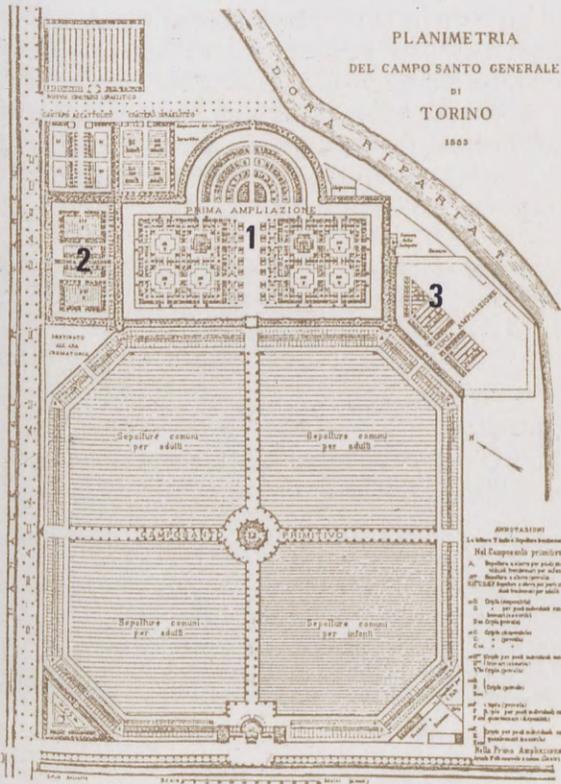


Fig. 9.- Camposanto de Turín con tres ampliaciones en 1840, 1866 y 1881 (de Carella, *Il Parco delle Mezze Lune*).

Esta primera ampliación, a cargo de Carlo Sada, utilizaba la consabida ya arquitectura porticada, con espacio para 189 monumentos notables. La extensión consistía en un rectángulo adosado a uno de los lados del octógono, con una gran exedra en el lado mayor del cuadrilátero.

Otras dos ampliaciones se dieron en 1866 y en 1881, hasta el límite del terreno disponible dada la cercanía del curso del río. En 1919 se comenzaban las obras para desviar el río Dora Riparia, que no se concluirían hasta los años 50, cuando se dejaba vía libre para la quinta ampliación.

EL CEMENTERIO DE CAMPO VERANO EN ROMA

El 19 de julio de 1809, la Consulta Extraordinaria para los Estados Romanos, emanaba una Ordenanza según la cual se prohibían los enterramientos en las iglesias, al tiempo que se confiaba la construcción de dos nuevos cementerios a los arquitectos Raffaele

Stern y Giuseppe Camporese³⁶. Los lugares seleccionados fueron dos, el primero situado al oeste, en el valle llamado del Infierno, al pie del Monte Mario, donde se ubicaría el cementerio de San Lázaro. El segundo lugar elegido había estado consagrado a la "muerte" desde la Antigüedad. El terreno, que fue de la antigua familia romana de los Verano, sirvió ya de necrópolis antaño como demuestran los restos de sarcófagos, lápidas, urnas y vasos funerarios encontrados durante la construcción del cementerio actual. Muchos de estos restos funerarios romanos los podemos contemplar hoy en el atrio de la Basílica aneja de San Lorenzo³⁷.

En 1811 uno de los dos arquitectos encargados de las obras, Raffaele Stern, fue reclamado en París por el gobierno de Napoleón, pasando entonces la responsabilidad a Giuseppe Valadier, quien propuso un nuevo proyecto para el Verano³⁸ consistente en un cuadrado central, rematado en dos de sus lados por grandes hemiciclos porticados, sin embargo, dos años más tarde, en 1813 el mismo Valadier presentaba otra propuesta más sencilla, esta vez en forma de planta rectangular con el espacio central estructurado en seis cuadrados destinados a sepulturas de tierra, mientras que el consabido pórtico se esperaba que fuera financiado por aquellas familias interesadas en la construcción de monumentos privados, pero la resistencia a abandonar los entierros en iglesias y cofradías, solo permitió la construcción de la zona de las tumbas de tierra.

Ante esta situación de abandono del cementerio, las iglesias seguían siendo la única elección para la última morada, con el inconveniente de que de vez en cuando debían ser clausuradas a causa de las nocivas emanaciones provocadas por la cantidad excesiva de restos mortales acumulados en el interior.

³⁶ MONTENOVESI, Otto, *Il Camposanto di Roma: storia e descrizione*, Roma, 1915.

³⁷ La Basílica de San Lorenzo Extramuros fue construida en época de Constantino en honor a dos diáconos martirizados durante las persecuciones de Valeriano en el 258, San Lorenzo y San Hipólito. También allí se hallan los restos de lo que fueron las catacumbas de Santa Ciríaca, presunta patricia romana de la familia de los Verano, convertida al cristianismo.

³⁸ Es de suponer que si Valadier se puso al frente de la construcción del Cementerio de San Lorenzo, Camporese, mientras tanto, guiaba las obras del de San Lázaro.

Los remedios seguían proponiéndose sin éxito³⁹, como el proyecto del Cardenal Bernetti, Secretario de Estado, en el que pretendía transformar el Coliseo en cementerio, afortunadamente, este plan no se tuvo en cuenta y fue rechazado de inmediato.

A pesar de la situación nefasta del de San Lorenzo, en los años treinta, se procedía a la construcción de la primera capilla, fabricada en madera y de carácter provisional, así como a la bendición solemne del espacio por el Cardenal Vicario Carlo Odescalchi.

El empuje definitivo que lograría la imagen actual del Verano, lo dio Pío IX, consciente de la necesidad que Roma, como centro de la Iglesia Católica, tenía de un cementerio monumental como ya lo tenían otras grandes ciudades de Italia. Gracias a él y al Ayuntamiento de Roma, se pusieron en marcha las obras de aislamiento y rehabilitación de la Basílica de San Lorenzo Extramuros⁴⁰ junto con las de modernización del Cementerio. El trabajo esta vez se encomendó al arquitecto comunal y catedrático de la Academia de San Lucas, Conte Virginio Vespignani. Situado entre el neoclasicismo y el eclecticismo, su experiencia como restaurador de numerosas iglesias romanas⁴¹, lo inclinaban hacia la arquitectura renacentista del '500, de tal modo que, siguiendo los postulados clásicos concibe la imagen clasicista que actualmente tiene el Verano⁴².

El pórtico (FIG. 10), de planta rectangular está compuesto por setenta arcadas de medio punto, sobre columnas dóricas de travertino, apoyadas directamente sobre el suelo, sin basa, siguiendo el



Fig. 10.- Cementerio de Campo Verano, Roma. Ingreso monumental.

canon clásico más purista, así como la proporción y simetría del patio porticado recuerdan a la arquitectura renacentista de Brunelleschi. Bajo sus bóvedas de crucería se levantan los monumentos funerarios de la sociedad romana preeminente de finales del ochocientos, que oscilan entre el neorrenacimiento, el eclecticismo y el liberty (FIG. 11).



Fig. 11.- Cementerio de Campo Verano, Roma. Pórtico.

La capilla, en uno de los lados menores del rectángulo, frente al ingreso principal, en lugar de optar por el ya manido modelo del Panteón, recurre a la inspiración medieval en una reinterpretación de la basílica contigua, con un atrio de cuatro columnas jónicas en el centro y pilastras del mismo orden en

³⁹ Entre los muchos proyectos presentados se encuentran los de Gaspare Salvi de 1838, el de los arquitectos Folchi y Ferretti en 1842, Luigi Canina en 1848 o Paolo Belloni en 1847. No procederemos al estudio de cada uno de ellos puesto que no llegaron a materializarse, no obstante pueden encontrarse en el trabajo *Percorsi della memoria: Il Quadriportico del Verano*, realizado por Luisa Cardilli y Nicoletta Cardano.

⁴⁰ Para la rehabilitación de la Basílica de San Lorenzo (de 1859 a 1864) se instituyó una Comisión de Arqueología Sacra, que controló la restauración y se hizo cargo del estudio del material arqueológico encontrado durante las excavaciones en el templo.

⁴¹ Pío IX confió a Vespignani la restauración de muchas fábricas medievales, entre otras las iglesias de Santa Maria in Trastevere, Santa Croce, San Lorenzo in Damaso, y parte de las basílicas de Santa María la Mayor y San Juan de Letrán.

⁴² Se conservan varios de los planos y proyectos realizados por Vespignani para el Verano, sin embargo su estudio y datación son complicados, ya que estos documentos han sido separados de su contexto original, en cualquier caso, las obras efectuadas por este arquitecto están comprendidas en la década de los años 50 de 1800.

los laterales, que sustentan un arquitrabe en el que se lee, "Pio IX Pontifex Maximus A. Sacri Princ. XIV". El interior es de tres naves, separadas por cuatro columnas de mármol griego. La central más alta y con techumbre a dos aguas, ilumina el espacio interior por medio de ventanas de medio punto⁴³.

El ingreso monumental y también la plaza, aunque realizados con posterioridad, siguen los dictados de Vespignani⁴⁴. La severidad del pórtico se adivina ya en la rotundidad de las formas de la entrada, compuesta por dos grandes torres de alzado piramidal, —con la base más ancha que el remate— coronadas por un tímpano triangular y acroteras en las esquinas. Los dos cuerpos torreados enmarcan el acceso al recinto, articulado por tres arcos de medio punto entre cuyos bastiones se alzan cuatro esculturas alegóricas dedicadas a la Esperanza, la Meditación, la Oración y el Silencio⁴⁵.

EL CEMENTERIO DE STAGLIENO EN GÉNOVA

A principios del ochocientos se adquiere el terreno donde se ubicaría el cementerio monumental de la ciudad de Génova, un amplio espacio en el noroeste perteneciente a la localidad de Staglieno, sobre la cima de una colina y entre los ríos Bisano y Veilino.

El primer proyecto fue realizado por el arquitecto Carlo Barabino⁴⁶ en 1835, pero ese mismo año fallece presa de la epidemia de cólera que ataca la población de Génova. La responsabilidad pasa entonces a Giovanni Battista Resasco, su colaborador y discípulo. La primera empresa que pone en marcha es la construcción de la Capilla del Sufragio, aprobada en 1840, tan solo un año antes de la apertura oficial del cementerio⁴⁷. El diseño de Resasco para esta capilla o Panteón de hombre ilustres, se inspira en los arquetipos neoclásicos del Panteón romano y el templo canoviano de Possagno (FIG. 12). Sigue pues, el modelo de más éxito de toda la arquitectura neoclásica, con un pronaos hexástilo de orden dórico, rematado por tímpano triangular en cuyo friso de puede leer: DEO DOMUS CLARIS MEMORIA GENUENSIBUS (A Dios el templo, a los genoveses ilustres el recuerdo).

El templo, de planta circular, ostenta en su interior un deambulatorio formado por dieciséis columnas

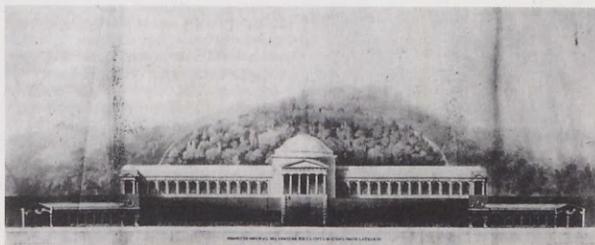


Fig. 12.—Cementerio de Staglieno (Génova), proyecto de Resasco (de Latini, *L. Cimiteri e giardini...*)

jónicas con fuste de mármol negro de Varenna y frisos marmóreos como decoración. Siguiendo fielmente el modelo del Panteón de Agripa, se cubre mediante bóveda acasetonada en el interior.

La propuesta de Barabino —siguiendo en lo básico a Resasco— es decididamente monumental, desde el ingreso, pasando por los pórticos, hasta el citado templo. El espacio fundacional consta de un patio porticado de planta rectangular, dividido en cuatro grandes rectángulos por dos grandes avenidas. La central y perpendicular al ingreso, llamada vía de la Fe, conduce directamente a la monumental escalinata que precede la imponente fachada del templo de camposanto.

La ciudad, que en estos momentos comenzaba su expansión industrial y comercial, empezó a crecer demográficamente, haciéndose necesaria una ampliación del cementerio, para la cual, Resasco proyectó en 1868, un nuevo pórtico en forma de exedra, en el lado noreste pensando realizar otro gemelo en

⁴³ La construcción de la capilla y el pórtico se comenzaron al unísono, pero mientras que la capilla se consagraba el 29 de octubre de 1860, el patio porticado que comenzaba a utilizarse en 1861, no se concluía hasta 1874.

⁴⁴ Las obras del acceso monumental fueron finalizadas en 1872 a cargo del sucesor en el puesto el arquitecto Agostino Mercandetti.

⁴⁵ El 11 de junio de 1873 el Ayuntamiento de Roma convocó el concurso pertinente para adjudicar la creación de las cuatro estatuas de tres metros y medio que debían decorara el ingreso al Cementerio. La Esperanza fue otorgada a Stefano Galletti di Cento, la Oración y la Meditación corresponden a Fabio Altini y el Silencio es obra de Blasetti.

⁴⁶ Barabino (1768-1835) fue el artífice de la mayor parte de la Génova neoclásica, y entre sus obras más representativas destacan el Teatro Carlo Felice y el Palacio de la Academia.

⁴⁷ El Cementerio de Staglieno fue abierto oficialmente al público el 1 de enero de 1851.

el lado noroeste. No obstante, esta ampliación no se hizo realidad hasta la década de los noventa, en la que solamente se llegó a construir el hemiciclo del lado noreste, en el que predominaran las obras liberty y decó⁴⁸.

A pesar de las múltiples ampliaciones, Staglieno adaptado con naturalidad e ingenio a la escalonada topografía y a través de sus grandes galerías, no llega a perder su en ningún momento la unidad monumental originaria, lograda también, gracias a las magníficas obras de los escultores más prestigiosos del ochocientos. Desde el neoclasicismo al liberty, Staglieno atesora un verdadero museo escultórico, testimonio de la sociedad italiana de entre siglos, esto, unido a la sugestiva naturaleza que engalana el camposanto, hacen del camposanto monumental de Génova uno de los cementerios decimonónicos más bellos y ricos de toda Europa.

EL MONUMENTAL DE MILÁN

La primera iniciativa para la construcción de un cementerio monumental en la que fue capital del Reino Lombardo-Veneto data de 1837 cuando se propone la realización de un concurso para un gran cementerio

“deigno del lustro di Milano, onde riunirvi la-pidi e monumento per distinti cittadini e sepolcri di famiglia, e vasto a raccogliere tutte le spoglie dei trapassati”⁴⁹.

De entre los 25 participantes, se escogen dos proyectos, uno de ellos por la “composición”⁵⁰, el otro por “razones económicas”⁵¹. La falta de consenso entre la Academia de Bellas Artes que se inclinaba por el proyecto más artístico y el Consejo, provocó la anulación del concurso. Nuevamente en 1860, se convoca otra convocatoria, sin embargo, ninguno de los 28 proyectos presentados se adaptaba a las exigencias del Consejo Comunal. A pesar de ello, y con el ánimo de llegar a encontrar una solución apropiada, en 1862, se invitó a cinco de los arquitectos a presentar nuevas propuestas⁵², seleccionándose el diseño propuesto por Carlo Maciachini, aprobado el 22 de diciembre de 1863. De inmediato se dieron comienzo a las obras, y en tres años, aunque incompleto, se procedía a su solemne bendición el 2 de noviembre de 1866 (FIG. 13).

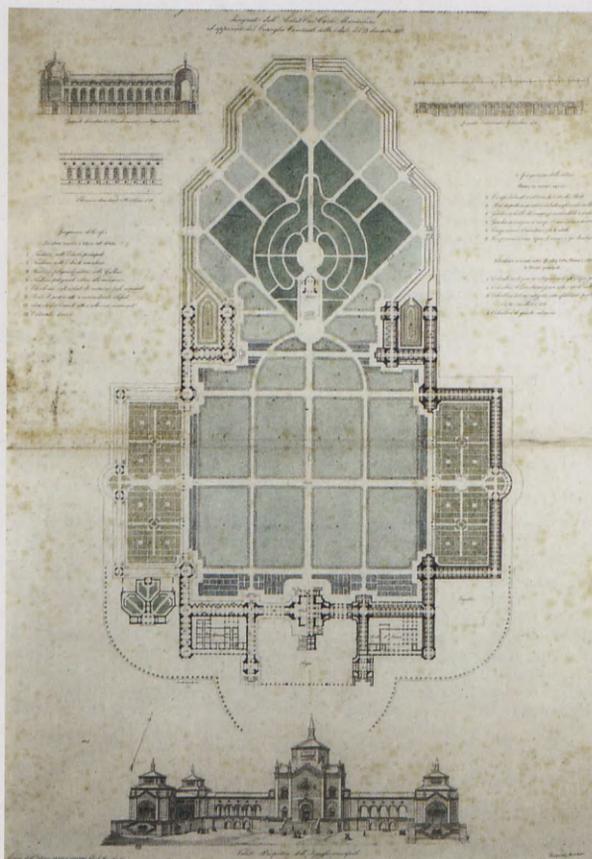


Fig. 13.- Cementerio Monumental de Milán, proyecto de Maciachini, 1863 (de Ginex, *G. Il Monumentale di Milano...*)

Estilísticamente, supone una innovación en el campo de la arquitectura funeraria. Siguiendo los principios de la arquitectura románico lombarda logra una construcción moderna y original, que además consigue el propósito de crear una arquitectura personal, autóctona que diferenciara a la sociedad milanese del resto de Italia.

⁴⁸ Otras ampliaciones se hicieron necesarias; se construyeron nuevos pórticos, se creó el cementerio acatólico, hacia 1920 se levantó el Pórtico Montino, tras la primera guerra mundial se edificó el Sagrario a los caídos y entre los años 30 y 50 del novecientos se alzó el Pórtico de San Antonio, la última construcción con intención monumental del camposanto.

⁴⁹ MELANO, Oscar Pedro, *Il Monumentale di Milano: guida all'architettura e alle opere d'arte*, Milano, 1994, p. 7.

⁵⁰ Del arquitecto Alessandro Sidoli.

⁵¹ Del arquitecto Giulio Aluisetti.

⁵² Los seleccionados fueron, Luigi Agliati, Alessandro Arienti, Carlo Maciachini, Cesare Osnago y el estudio de los ingenieros Agostino Nazari y Carlo Zappa.

El ingreso monumental lo resuelve mediante una estructura de tipo palaciega, en forma de "U" en cuyo centro se alza el "Famedio", edificio privilegiado y principal del camposanto.

La ornamentación arquitectónica, se basa en la bicromía de los materiales, a partir de franjas formadas, en la fachada principal por el mármol Botticino amarillo claro y el rojo oscuro de la piedra Simona de la Valcamonica, y en las caras secundarias, por ladrillo y piedra marmórea.

La fachada de las alas laterales y frontales, se abre al exterior por medio de arcos de medio punto dovelados, mostrando los primeros monumentos funerarios que ennoblecen la necrópoli. Este porticado abierto al interior y al exterior, funciona como espacio intermedio, como transición entre el espacio de los vivos y de los muertos, no obstante, el edificio principal del conjunto es el Famedio, llamado también "templo de la gloria". Iniciado en 1875 y terminado dos años después, tenía como finalidad, ser un lugar de honor donde custodiar la memoria de aquellos personajes ilustres, patriotas, o héroes nacionales. El edificio de planta de cruz latina, se cubre con un cimborrio octogonal cuyo revestimiento externo presenta las franjas claras y oscuras más separadas que el resto del edificio, sin embargo, iguales a los edificios laterales, conjungando de alguna forma los lados y la cúspide del complejo y resaltando así la fachada del Famedio que presenta las líneas más juntas que el resto. Sobre la puerta de entrada una gran escultura alegórica de la Gloria y en los lunetos de los tres accesos, mosaicos de estilo bizantino con representaciones de la Luz, la Historia y la Fama, todo ello obra de Ludovico Poglianhi.

En definitiva, el éxito del conjunto funerario de Milán se debe a la maestría de Maciachini al conjugar la arquitectura monumental de estilo románico-lombardo, con un trazado urbanístico magistral y una apropiada vegetación que logra suavizar la posible severidad arquitectónica.

CONCLUSIÓN

El cementerio general contemporáneo resulta del cambio y evolución de todas aquellas circunstancias anteriores propiciadas por el espíritu ilustrado. La sociedad del setecientos comienza un cambio espiritual

que dota al hombre "científico" de una libertad y autonomía nuevas, desligándose de la dominación eclesiástica, tanto en sentido moral como material. Esta progresiva laicización del mundo "moderno" subyace en lo más profundo del ritual funerario. Los monumentos funerarios ya no buscan ansiadamente la protección divina mediante los enterramientos *ad sanctos* o *apud ecclesiam*, muy al contrario reclaman una inmortalidad laica, no una vida eterna celestial, sino una permanencia imborrable en su entorno, en su mundo, en su ciudad, mediante una rememoración constante e imperecedera de su vida. La inmortalidad para el hombre decimonónico se traducirá en la permanencia en el recuerdo de sus descendientes, en la memoria futura, persiguiendo una fama que mantuviera viva su vida. Muy al contrario que en las pasadas centurias, el monumento funerario ya no es un recuerdo amenazante de la muerte, ya no supone el vehículo del *memento mori* barroco, sino la expresión de la vanidad privada y común a toda la sociedad burguesa del ochocientos, en todo caso, el monumento funerario supondría un *memento vita*. Inmersos en esta progresiva secularización surgen los nuevos cementerios.

En cuanto al diseño arquitectónico visto tanto en los proyectos inconclusos, como en los diseños definitivos, se pueden determinar algunas similitudes o pautas que podríamos decir, instauran un tipo de arquitectura cementerial italiana. Por un lado, venido de los modelos de los camposantos medievales, como se muestra en los casos de Pisa y Bolonia, se toma el recinto porticado como la solución de ordenamiento del espacio más adecuada y lógica, a pesar de que las futuras ampliaciones en la mayoría de los casos venga a desfigurar la rectitud de los trazados iniciales. Y en segundo lugar, hay que hacer notar la constante del Panteón romano, como modelo para las capillas cementeriales. En él se conjugaban armónicamente la cultura y la delicada estética griega y la técnica y la grandeza de la roma imperial. Dos elementos básicos se unían, de un lado el pórtico octóstilo reflejo del Partenón ateniense, cumbre de la arquitectura griega y por otro la planta circular cubierta por una espectacular cúpula semiesférica—la más grandiosa hasta el Renacimiento— horadada en su centro por un gran óculo, arquetipo del virtuosismo técnico que alcanzó la arquitectura romana. Estas dos piezas formaron un todo magistral símbolo de lo mejor de la antigüedad clásica. Por todo ello este edificio se convirtió en modelo de innumerables proyectos

durante la época neoclásica tanto para construcciones civiles como religiosas⁵³. Por todo ello se configuró como arquetipo de la arquitectura monumental, el como ideal de la arquitectura clásica.

En cuanto al nacimiento y creación de los primeros camposantos monumentales en Italia, como se ha podido comprobar, el proceso en todos ellos es muy similar. Desde la emanación de la prohibición, pasaban décadas hasta que las administraciones reconocían la necesidad perentoria de estos nuevos recintos para la salvaguarda sanitaria de sus ciudades. No obstante, una vez se tomaba la decisión, aún pasaba largo tiempo hasta que se ponía en marcha. Los concursos, la selección del proyecto adecuado y la búsqueda del capital necesario para las obras, llegaban a demorar la creación de los cementerios generales hasta cincuenta años, prueba de la tardanza en aplicar la normativa son precisamente los

camposantos monumentales de Staglieno y Milán. El hecho de que estas necrópolis se construyeran mucho más tarde que el resto, les dio precisamente la oportunidad de conocer otras iniciativas, otros proyectos y basándose en la experiencia anterior llegar a conformar los conjuntos funerarios más notables y ambiciosos de Europa. Es por lo tanto, su tardanza, unido a la bonanza económica y social de estas dos urbes, lo que les permitió construir con "conocimiento de causa" estos nuevos recintos para la ciudad moderna, que en pocas décadas lograron atesorar un gran patrimonio, tanto histórico como artístico, representativo de una sociedad y un momento determinado, la burguesía del siglo XIX.

⁵³ Ejemplos de la rememoración del Panteón en la arquitectura neoclásica son: en Turín la iglesia Gran Madre di Dio de 1831 y, también del mismo año, la basílica de San Francesco di Paola en Nápoles.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIES, Philippe, *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1982.
- ARIES, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983.
- BOSSAGLIA, Rossana, "Cadaveri eccellenti", *Bolafi Arte*, n° 124, XII, Milano, 1982, pp. 77-83.
- CARELLA, Antonio, *Il Parco delle Mezze Lune*, Turín, 1992.
- CARDILLI, Luisa, *Il Verano, percorsi della memoria*, Roma, 1995.
- CARDILLI, Luisa y CARDANO, Nicoletta, *Percorsi della memoria: Il Quadriportico del Verano*, Roma, 1998.
- CERUTTI FUSCO, Annarosa, "La basílica di San Lorenzo fuori le mura e il Campo Verano nell'800", *Bolletino della Biblioteca; Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma, "La Sapienza"*, n° 34-35, gennaio-diciembre, 1985, pp. 137-156.
- DA BRA, P. Giuseppe, *Nuova guida storica illustrata della Basilica di San Lorenzo fuori le mura con notizie sulle catacombe di Santa Ciriaca e apéndice sul "Campo Verano"*, Roma, 1924.
- DEL BUFALO, Alessandro, *La Porta del giardino dei silenziosi*, Roma, 1992.
- DEL BUFALO, Alessandro, *Il Verano, un museo nel verde per Roma*, Roma, 1992.
- FOSCHI, Marina y PIRACCINI, Orlando, *L'altra città: Il cimitero monumentale di Forlì, ipotesi per una ricerca*. Forlì, 1985.
- FRANCHINI, Lucio, "Il Cimitero Monumentale di Milano nel dibattito sull'eclettismo nell'architettura funeraria", *Arte Lombarda*, 68-69, 1984, pp. 79-95.
- GINEX, Giovanna y SELVAFOLTA, Ornella, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, Milán, 2003.
- GINEX, Giovanna y SELVAFOLTA, Ornella, *Monumentale, un museo a cielo aperto*, Milán, 2002.
- GONZÁLEZ DÍAZ, A., "El cementerio español de los ss. XVIII y XIX". *Archivo Español de Arte*. Núm. 171, Madrid, 1970.
- GRAZIANI, F., "Il Sistema cimiteriale di Milano", *Antigone*, II, n°1, gennaio, Ferrara, 1990.
- LATINI, Luigi, *Cimiteri e giardini, città e paesaggi funerari d'Occidente*, Florencia, 1994.
- MARCONI, et alii., *I disegni di Architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1974.
- MARTORELLI, Roberto, "Il Cimitero della Certosa a Bologna", *Oltre Magazine*, n° 1, enero, Bolonia, 2004.
- MELANO, Oscar Pedro, *Il Monumentale di Milano: guida all'architettura e alle opere d'arte*, Milán, 1994.

- MONTENOVESI, Ottorino, *Il Camposanto di Roma: storia e descrizione*, Roma, 1915.
- MONTENOVESI, Ottorino, "Il Camposanto di Roma", *Capitolium*, n° 11, año XXIX, Roma, nov. 1954, pp. 341-348.
- POLI, Vittorio de, "Il Cimitero di Staglieno", *Antigone*, II, n°4, ottobre, Ferrara, 1990.
- PORTOGHESI, Paolo, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, 1968.
- QUEIROZ, José Francisco Ferreira, *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação de memória*. (Tesis doctoral), Oporto, 2003.
- RAGON, Michel, *Lo spazio della morte: saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Nápoles, 1986.
- SAGUAR QUER, Carlos, "El Cementerio del Este de Barcelona: Antonio Ginesi y la crisis del Vitruvianismo", *Goya*, n° 214, Madrid, 1990, pp. 210-219.
- SAGUAR QUER, Carlos, "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado", *Fragmentos*, n° 12-13-14, Madrid, 1988.
- SBORGI, Franco, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novocento*, Torino, 1997.
- TOMASI, Grazia, *Per salvare i viventi: le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bolonia, 2001.
- TONNO, Walter di, "Cimiteri di Torino", *Antigone*, II, n°3, luglio, Ferrara, 1990.
- VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, París, 1983.

EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

FUENTE DE INFORMACIÓN DE NUESTRO PATRIMONIO

ÁNGELA ALDEA HERNÁNDEZ

Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

Basándonos en la rica documentación del Archivo Histórico de la Real Academia de San Carlos de Valencia, presentamos hoy en esta Revista, algunos de los numerosos *informes* ó *dictámenes* que contiene el citado Archivo, en lo tocante al Patrimonio Histórico-Artístico valenciano, el cual ha sido en gran medida defendido por esta Ilustre Institución. La fecha que hemos elegido es la correspondiente casi a la primera mitad del Siglo XX; es decir, desde 1910 a 1936 momento –éste último– en que estalla la contienda bélica. Tras la Guerra, la Real Corporación continuará emitiendo sus dictámenes, siempre defendiendo al Patrimonio Artístico, pero esta última etapa, por su amplitud e importancia, hemos creído oportuno presentarla en el próximo número de esta dignísima Revista.

ABSTRACT

Based on the rich documentation from the Historic Archives of The Real Academia de San Carlos de Valencia, we present today in this magazine some reports from these Archives, related to Valencian Historic-Artistic Patrimony, which has been supported by this important institution. The chosen dates correspond to the first half of XXth century: from 1910 to 1936 (the year when the Spanish Civil War begins). After the War, the Royal Corporation continues offering its opinions, always defending the Artistic Patrimony. Nevertheless, we consider, due to the importance of this stage, that it is better to present it in the next issue of this magazine.

El rico, magnífico y variopinto *patrimonio artístico*, heredado de nuestros mayores, día a día merma, se deteriora y desaparece. En este constante y continuado acoso hacia la obra de arte, han influido diferentes factores: de un lado y de manera ininterrumpida, el inevitable paso del tiempo que junto a la acción devastadora de los agentes atmosféricos y contaminantes contribuyen inexorablemente a esta degradación. Y por otra, por la intervención del propio hombre, quien ya por ignorancia, deseo desmesurado al lucro o anhelo constante al cambio y a la renovación, irá poco a poco destruyendo las obras artísticas, convirtiéndose así en el verdadero y gran depredador de nuestro legado cultural. Como contrapartida a estos lamentables hechos, existen una serie de Organismos o Entidades –Ayuntamiento, Diputación, Academias Provinciales, Comisión de Monumentos...– que tienen entre otros menesteres y obligaciones el de velar por este patrimonio, consiguiendo en numerosas ocasiones que esta constante “devastación artística” se detenga o aminore en lo posible.

En nuestra ciudad o región, una de las Entidades que con mayor ahínco ha velado por la conservación del Patrimonio Histórico-Artístico, es la *Real Academia de San Carlos*, quien –cual madre protectora– ha defendido con ardor desde el momento de su fundación –1768– hasta nuestros días, este legado cultural. Prueba fidedigna de esta constante protección que la referida Entidad ha ejercido hacia la obra artística, nos la proporciona la documentación de su *Archivo*, donde aparecen innumerables informes o dictámenes firmados por los regentes de la aludida Corporación, en los que ésta intenta exponer de la forma más convincente, las razones por las que esa *determinada obra artística* deba conservarse. Por tanto, debemos tener en cuenta que una gran parte del legado cultural valenciano –que a todos nos pertenece– existe y hoy podemos admirar, gracias a los desvelos de esta benemérita Institución.

Sobre este largo análisis, numerosos serán los ejemplos en los que se pueda constatar la intervención de la Real Academia de San Carlos en pro

y defensa de nuestro Patrimonio, pero será a lo largo del Siglo XX donde se incrementará aún más la participación de esta ínclita Entidad en cuanto a Informes o Dictámenes se refiere, siempre en beneficio y conservación de nuestro amplio y rico legado histórico.

De esta continúa y constante intervención por parte de la Real Academia de San Carlos en el Siglo XX –cual fiel vigía de nuestro Patrimonio– comenzaremos a exponer un cierto número de ejemplos extraídos de la documentación de su Archivo Histórico que constatará de forma fidedigna dicha colaboración.

Será digno de destacar la enorme colaboración que desde la fundación de la Real Academia hasta hoy, ha habido entre ésta y el Municipio y que el entendimiento en cuanto se refiere a lo tocante a la obra artística, entre ambas Entidades ha sido, casi constante a través de los años.

Una de las primeras intervenciones –ya entrado el Siglo XX– en que la Entidad Académica coopera con el Ayuntamiento valenciano en beneficio de la obra de arte, sería con motivo de tenerse que ensanchar el **Puente de San José** de esta ciudad, debido al incremento del tráfico urbano, para lo cual el Municipio en mención debería desmontar las estatuas de mármol blanco de Génova que representan a Santo Tomás de Villanueva y a San Luis Beltrán, que lo decoraban. La Real Academia acepta en calidad de depósito de manos del restaurador oficial del Ayuntamiento –D. José Aixá¹– dichas estatuas y tras la redacción y rubricado exigidos para el caso, el Sr. Presidente accidental de la citada Institución Académica –Sr. D. Gonzalo Salvá– ordena sean colocadas éstas en la Galería Claustal del edificio del Carmen², siendo la fecha exacta del documento en cuestión el 17 de marzo de 1911³.

También, en estos mismos años –1910– ambas Entidades volverán a cooperar entre sí, cuando el Ayuntamiento de la Ciudad tomó la decisión de embellecer ciertos paseos de la misma –como el popular Paseo de la Alameda– y éste pide a la Academia de Bellas Artes colaborase con él, enviando al mismo diversos proyectos de monumentos y bustos de artistas o personajes célebres. La Institución Académica contesta sin demora mediante oficio⁴ a la petición municipal ofreciendo el Proyecto del **Monumento**

y busto en yeso del insigne pintor Vicente López, obra del laureado escultor *Roberto Rubio Rossell* y que constituyera el trabajo realizado por él durante el curso. En el mismo paseo ya se había colocado en 1902 otro busto de Rafael Rubio Rossell, hermano del anterior artista y que representa al *Botánico Cavanilles*, ejecutado en bronce⁵.

Sin demora alguna se movió la Academia de San Carlos cuando en ese mismo año –1910– le llega la desagradable noticia de que se habían vendido a un negociante de antigüedades, las esculturas antiguas de la portada de un Convento religiosos enajenado aludiendo entre otras cosas que “...este en un grave mal, no imputable al Clero, Comunidades y Prelados... pero ante la imperiosa necesidad de atender casos urgentes, la Academia de San Carlos cumple con el deber de ofrecer su desinteresada cooperación, para regular las enajenaciones forzosas de obras de arte u objetos litúrgicos en beneficio de las entidades enajenadas, ya por medio de previa tasación, siempre gratuita, ya reservándose una especie de tanteo para poder adquirir por perita tasación, las obras vendibles destinándolas al Museo de Valencia...”⁶. Alude también la Entidad que de este modo, al menos se evitaría que dichas obras salieran del país y que figurasen en el comercio de Antigüedades.

El Ayuntamiento de Valencia remite en junio de 1911 un oficio a la Real de San Carlos⁷ agradeciendo el donativo por parte de esta última, de un **busto en yeso del benemérito patricio José Serrano Morales**, modelado por el alumno pensionado Virgilio Sanchis Sanchis, y que en breve resolvería la Comisión de Monumentos, Archivos y Museos Municipales, si era conveniente o no esculpir en mármol obra tan valiosa y digna.

A la oportuna intervención de la Academia se debe en parte, que la antigua y conocida **Casa de las Rocas** (Fig. N° 1), de propiedad municipal, hoy siga resguardando los mismos y numerosos objetos para

¹ Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia (93/1/20)

² Ibidem (93/1/20d)

³ Ibidem (93/1/20)

⁴ Ibidem (92/5/21)

⁵ Aldea Hernández, Angela. “Los Rubio, perfil de una saga de artistas” Rev. Archivo de Arte Valenciano, año 1997, pp. 154-164

⁶ A.R.A.S.C., (92/6/6B)

⁷ Ibidem (93/1/12)

los que fue creada, ya que en 1911 el Ayuntamiento había decidido destinar esta casa para Escuela de niñas, y por tanto ésta debería ser vaciada de todo su contenido. Para estos menesteres, el Municipio en cuestión, debería desalojar del citado edificio las rocas, gigantes, enanos, cirios y demás enseres que desde pasadas centurias desfilan en procesión por las calles de la ciudad el día del Hábeas; estos objetos se dividirían, depositándose unos en los almacenes municipales, y otros en el edificio académico. Ante estos hechos, la Academia emite un largo informe que entre otras cosas decía lo siguiente:

- 1º) *“...Que deberían conservarse en toda su integridad los carros triunfales llamados “Rocas”, como igualmente los gigantes, enanos y demás elementos decorativos y populares depositados en la Casa de las Rocas.*
- 2º) *“...Que el seccionar las Rocas desmontándolas, constituiría la pérdida y destrucción de una nota característica de cómo se celebraban en Valencia desde el siglo XV, las fiestas religiosas y populares....*
- 3º) *“... Que en el caso de ser necesaria la construcción de una Escuela Graduada en el solar de la Casa de las Rocas, el Ayuntamiento debería habilitar otro edificio análogo en el sitio mas conveniente procurando que las Rocas y los demás enseres, constituyeran una verdadera exposición de los objetos destinados a la fiesta eucarística, conservando ese recuerdo histórico y popular....”⁸*



Fig. 1.- Casa de las Rocas (Valencia)

Habiendo tenido noticia la Real de San Carlos –año 1912– que la benemérita Institución Municipal había tomado la decisión de derribar el **Convento de San Gregorio** de esta capital, la mencionada Entidad académica, tras celebrar una junta que únicamente trataría de este tema, envía un informe al Ayuntamiento en el cual hace constar la conveniencia de conservar íntegramente los restos artísticos del citado edificio y que éstos podrían conservarse y ser trasladados al Museo del Carmen “...por ser todos ellos documentos preciosos para la historia del arte valenciano...”⁹.

Para gestionar debidamente este asunto, la Real Institución envía al Ayuntamiento a los académicos D. José Benlliure y D. Luis Ferreres Soler; estando la Alcaldía en completo acuerdo sobre lo que la Academia emitía en su informe, enviará a su vez –diciembre de 1913– como presidente de la Comisión Municipal de Monumentos al Conserje D. Antonio Guillém Rodríguez de Cepeda, para que éste hiciera entrega al Museo del Carmen de los objetos artísticos procedentes del exconvento de San Gregorio. Los objetos que en calidad de depósito se entregan pues, al Museo de Bellas Artes, regentado entonces por la Academia, serían a modo de croquis los siguientes:

- 1.- *Lápida rectangular con moldura y con la siguiente inscripción: COENOVIVUM HOC (mármol blanco).*
- 2.- *Lápida sin moldura, con la inscripción GUILLERMUS RAIMUNDUS (mármol blanco).*
- 3.- *Escudo de Valencia con cimera y Rat-Penat (piedra caliza).*
- 4.- *Escudo de Valencia (idéntico al anterior) piedra caliza.*
- 5.- *Escudo con los cuarteles reales de España (Corona y Toison de oro) en piedra caliza.*
- 6.- *Escudo de forma angular de Valencia (piedra caliza).*
- 7.- *Escudo de Valencia sin LL y corona (piedra caliza).*

⁸ Ibidem (93/17/13)

⁹ Ibidem (93/4/4)

- 8.- *Hornacina desmontada y compuesta de varias piezas y adornos que existía sobre la portada principal de la Iglesia de San Gregorio y que guardaba la imagen del titular (piedra caliza).*
- 9.- *Ménsula de arranque de arco con moldura de filetes y sin adorno de tallo (piedra caliza).*
- 10.- *Escudo de Valencia, incompleto (piedra caliza).*

Todos estos objetos los entrega por delegación del Alcalde el concejal D. Antonio Guillém al Presidente de la Real Academia Sr. D. Juan Dordá¹⁰.

En esta otra ocasión, sería el *Cabildo Metropolitano de Valencia* quien en Enero de 1914 –al haber decidido cambiar el **pavimento del templo Catedralicio**– envía un oficio a la Institución Académica. A fin de que ésta nombrase una Comisión de su seno para que “...con su superior criterio se sirva informarle del modo y mejor manera en que se pueda realizar esta obra...”¹¹. Enviada al susodicho templo una Comisión formada por los Académicos Sres. Benlliure, Martorell y Rodríguez, éstos emitirán un largo dictamen respecto a cambiar el suelo correspondiente, únicamente al tramo de la girola “...imponiéndose el criterio de ejecutar ésta con las losas de mármol de la misma procedencia y color del que quedara en el resto del templo...”¹². La forma y despiece de la obra la describen adjuntando un plano, así como las dimensiones de las losas y, también dicha Comisión exige el vigilar e inspeccionar la obra durante su ejecución.

Nuevamente se pide asesoramiento a la Academia de San Carlos –Noviembre de 1916– con motivo de tenerse que restaurar las **pinturas al fresco** de la bóveda correspondiente a la *Iglesia de San Nicolás*¹³, de esta ciudad, las cuales al hallarse en lamentable estado de deterioro las estaba ya examinando para su recuperación el restaurador del Museo de Bellas Artes José Renau Montoro. La Real Institución pasaría sin dilación, la petición del curá de dicha Iglesia Parroquial, a la Sección de Pintura y ésta mediante Junta celebrada, designaría una Comisión formada por los artistas Gonzalo Salvá, Eduardo Soler, José Benlliure, Salvador Abril y Julio Cebrián Mezquita para que examinara lo que el profesor Renau se disponía a realizar. Tras el detenido exámen llevado a cabo por la citada Comisión académica, ésta emite

mediante largo informe¹⁴ dos conclusiones evidentes: “...el mérito indiscutible de la obra que se trata de restaurar, y la pericia e inteligencia del artista encargado de su restauración...”¹⁵. Y aunque el estado del deterioro era grande en algunos trozos, la Comisión confiaba plenamente en su absoluta recuperación, al ser estas pinturas tratadas por tan preclaro artista.

Agradecida y emocionada se sintió la Institución, cuando el 27 de Mayo de 1918¹⁶, recibe un oficio de la Alcaldía Constitucional de esta capital, en el que le comunicaba su decisión de conceder gratuitamente su solar en el Cementerio General en el cual se podía erigir un **panteón** para perpetuar la memoria del joven artista recientemente fallecido *José Benlliure Ortiz*, cumpliéndose así el ruego que para el efecto había formulado esta Academia al Municipio.

Al irse a derribar el edificio del *Reposo* –1919–, más conocido como *Antigua Lonchetta*, con motivo de irse a edificar el Nuevo Mercado central, el Ayuntamiento por temor a que se destruyera la pintura al fresco que decoraba uno de los techos de la mencionada casa, pide informe¹⁷ a la Corporación Académica acerca de esta obra pictórica. La Real Academia, tras la visita efectuada por los académicos Benlliure y Renau Montoro, emite un informe en el que describe la pintura del mencionado edificio y que representaba una **Alegoría del Mercado**, en la que resaltaba en primer término un peso y las figuras iconológicas de la Justicia y de Valencia rodeadas por graciosos grupos de niños ofreciendo canastillos con abundantes frutos y pescados; ejecutado con atrevidos escorzos y buenas perspectivas (de José Brel?). Tras el nombramiento de una Comisión técnica entre ambas Entidades, se decide a la “separación” de dicha pintura, cosa que llevaría a cabo el Sr. D. José Renau Montoro. Una vez efectuada con éxito dicho trabajo, se plantean el dilema de donde debería ubicarse, si en alguna de las oficinas del Mercado Central o en el Museo provincial, asunto éste que deberían resolver ambas Entidades¹⁸.

¹⁰ Ibidem (94/5/9b)

¹¹ Ibidem (94/5/8)

¹² Ibidem (94/5/8)

¹³ Ibidem (108/1/5b)

¹⁴ Ibidem (107/1/5)

¹⁵ Ibidem (107/1/5)

¹⁶ Ibidem (96/3/10)

¹⁷ Ibidem (96/5/14)

¹⁸ Ibidem (96/5/14c)

Nuevamente el Cabildo Metropolitano de Valencia emitiría un oficio a la Real Corporación¹⁹, en el que le hacía saber que en las bóvedas del **Cimborrio Catedralicio** (Fig. N° 2) habían aparecido ciertas grietas alarmantes, por lo que suplicaba a la mencionada Entidad efectuase en breve una inspección a dicho templo. Una vez realizada la inspección ocular –no por catas– por los académicos-arquitectos de la Real Academia, éstos redactan un amplio informe, que entre otras cosa decía que dicho Cimborrio constaba de dos cuerpos de ventanas, el inferior que apoyaba su forma octogonal directamente sobre los arcos torales y pechinas, no se veían desprendimientos ni grietas. Pero el cuerpo alto, que estaba formado por dobles bóvedas de sección ojival, limitadas por los ventanales de arquitectura gótica con lo que toda la carga y empujes gravitaban sobre dichos nervios sin mas contrapeso que los ocho postes verticales correspondientes. Tal vicio –sigue diciendo el informe– *...es el que determina los principales rompimientos, próximamente al tercio de la altura de los nervios, correspondiéndose en el exterior precisamente a la altura de las impostas de los ventanales...*²⁰. Además –alega también dicho informe– los desagües de la cubierta eran defectuosos, lo cual originaba filtraciones, como podía observarse desde el interior. Y los “maineles” que subdividían las luces de los ventanales del cuerpo alto, estaban trabados con barras de hierro los cuales se instalaron sin tener en cuenta el efecto de oxidación con lo que había dado lugar a la rotura de dichos maineles. Entendían por tanto, que dicho cuerpo superior del cimborrio, se encontraba en estado de ruina incipiente y que por lo mismo, deberían realizarse las obras



Fig. 2.- Cimborrio Catedralicio (Valencia)

con la mayor celeridad posible, para evitar el peligro de derrumbamiento, debiéndose tener en cuenta que dichas obras deberían tener la eficacia suficiente para contrarrestar los empujes de la bóveda y corregir las filtraciones de aguas pluviales.

Habiendo acaecido un aparatoso incendio en la **Ermita de Nuestra Señora de los Ángeles** de la Villa de San Mateo del distrito del Mar de esta capital, la Academia de San Carlos en sesión del 12 de marzo de 1919²¹ designaría a ciertos académicos para que practicasen la valoración o tasación de los objetos destruidos o mutilados en la noche del 12 de diciembre de 1918. Esta tasación se hizo teniendo presentes los recuerdos de la visita que hiciera con antelación al siniestro el Sr. Tramoyeres Blasco, y comparándolo con otros objetos de carácter semejante²².

Continuaría la Real Institución preocupándose por todo cuanto atañía a nuestro valioso patrimonio histórico-artístico a través de los años; así, llegados ya al año 1923, estando ya a punto de concluirse los trabajos de acoplamiento del **artesonado del Consistorio** (Fig. N° 3) de la Antigua Casa de esta ciudad en el salón principal del Consulado del Mar, procedía entonces a terminar las obras de dicho salón, pavimentándolo con la magnificencia que le correspondía²³; pero la falta de presupuesto en esos momentos de parte del Municipio, y al tenerse que celebrar en el referido salón el mes de mayo –1923– el III Congreso de Historia de la Corona de Aragón, no permitía la imposición de un pavimento de colocación larga y costosa, por lo que –según opinión municipal– se debería colocar provisionalmente un pavimento de baldosas “portlant” imitando los de mármoles y jaspes que se apreciaban en otras estancias del edificio. La Comisión técnica de la Real Academia, una vez se hubo enterado del acuerdo municipal, emite su informe en el que aludía que no estaba totalmente conforme con la decisión municipal, pues el pavimento le parecía discordante con la magnífica sala. El Ayuntamiento en cuestión –11 de Junio– comienza mediante oficio a gestionar la entrega por parte de la Academia del **estrado de la Sala Daurada**, el cual se encontraba en depósito

¹⁹ Ibidem (96/5/11^a)

²⁰ Ibidem (96/5/11g)

²¹ Ibidem (96/5/13)

²² Ibidem (96/5/13h)

²³ Ibidem (111/128b)

en el Museo de esta Academia, para montarlo en el salón principal del Consulado del Mar²⁴. La Junta de Gobierno de la mencionada Entidad Académica, acordaría hacer entrega del artístico pavimento a la Comisión Municipal, como se hace saber mediante oficio del 18 de junio de 1923²⁵.



Fig. 3.- Artesonado del Salón Consulado del Mar

También se pediría opinión a la Academia respecto a las **Vidrieras para los ventanales de la cúpula de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados** de esta ciudad, cuando el 15 de Octubre de 1923, el Sr. Conde de Montornés²⁶, atendiendo a las múltiples quejas que se hacían respecto al mal efecto que presentaban los ventanales con sus vidrieras y rejas, encarga por su cuenta unas *vidrieras artísticas* a la casa "Maumegean Hermanos" conocida por su prestigio en la construcción de estos elementos para iglesias, haciéndoles observar que "...se trataba de una cúpula ornamental de frescos de valor inapreciable, debida al gran Palomino, encargándolas para todas las ventanas, pero con la intención de velar debidamente la luz, tapadas, por indicación según parece, de aquel gran artista, aunque sin duda sin su consentimiento, con dos antiestéticos transparentes..."²⁷. Una vez que dichas vidrieras llegaron a Valencia, antes de ser colocadas, fueron tantas las censuras que el citado conde de Montornés tuvo, que éste se vería obligado a dar la orden para que se depositasen en el almacén. En estos momentos rogaba a la Corporación académica dispusiera cuando y en qué forma deberían ser colocadas las vidrieras. La Junta de la Academia contesta mediante informe a la petición del citado señor, del cual éste daría cuenta a la Junta de la Real Cofradía y también de lo referente al reflector regalado por la



Fig. 4.- La Concepción y los Jurados de Valencia

Sociedad Anónima "Electra Valenciana" que desde hacía tiempo contribuía a la iluminación de la Real Capilla²⁸.

Al poco tiempo de fallecer el insigne artista valenciano *Joaquín Sorolla*, el Ayuntamiento de la ciudad –año 1924– deseando erigirle un monumento como tributo a su memoria, decide consultar mediante oficio a la Real Academia de San Carlos, para que ésta emitiera su dictámen sobre el lugar que creyera mas conveniente para el emplazamiento del mismo. Tras haberse decidido que el citado monumento estaría rematado por el **busto en mármol** del célebre pintor, esculpido por el no menos célebre escultor Mariano Benlliure, la citada Institución contesta de inmediato a la petición municipal, comunicándole entre otras cosas, que en breve se habían ampliado ciertas salas para albergar las numerosas y valiosas obras pictóricas que la viuda del genial artista –Clotilde García– había tenido a bien donar a la Entidad. Y que aunque esa Entidad hubiera deseado colocar el busto en mármol de Sorolla en esta sala, no tenía reparo alguno en ceder gustosa dicho busto para ser

²⁴ Ibidem (111/1/41)

²⁵ Ibidem (111/5/2)

²⁶ Ibidem (111/3/10)

²⁷ Ibidem (111/3/10)

²⁸ Ibidem (112/1/30)

colocado en el monumento que el Municipio había decidido realizar. Y en cuanto a la ubicación del mismo, la Academia era de la opinión de que fuera levantado en la playa del Cabañal, lugar donde el preclaro artista se había inspirado para realizar uno de sus mejores cuadros "Triste herencia", es decir, el terreno que abarcaba el lugar entre el Asilo del Carmen y el de la "Casa dels Bous"²⁹. La construcción de dicho monumento la llevaría a cabo el arquitecto del Ayuntamiento D. José Mora Berenguer, inaugurándose años más tarde, el 31 de diciembre de 1933³⁰.

En diciembre de 1924, la Alcaldía pide de nuevo a la Comisión de la Academia, para que emitirá su dictamen sobre la conveniencia de restaurar el cuadro de Jerónimo Jacinto de Espinosa **La Concepción y los jurados de Valencia**, (Fig. N° 4) de propiedad municipal, que en esos momentos y en los actuales, se hallaba y se halla ubicado en el Salón del Consulado del edificio de la Lonja de esta ciudad. Tras la detenida observación y estudio de la obra por parte de la Comisión académica, esta emite las siguientes observaciones, entre otras:

- a) Que la tela del cuadro se hallaba totalmente libre y suelta por estar forzado el borde superior sin agarre alguno al bastidor del mismo, lo cual afectaba al mismo, originando largas curvas paralelas que amenazaban el desprendimiento total.
- b) Que dicho lienzo se encontraba en tal estado de vejez, que a duras penas podía soportar su peso y guesa capa de pintura.
- c) Que las limpiezas y retoques anteriores habían restado al cuadro uniformidad y en varias partes del mismo se apreciaban conglomerados de suciedad.

Concluye en su dictamen la citada Comisión, alegando que creía totalmente necesario "... el aforrado del historico cuadro, que debe limpiarse a conciencia y restaurarse inteligentemente... para que se conserve indefinidamente y brille con su priscina belleza esta hermosa obra..."³¹. La citada Comisión recomienda para efectuar tan delicado trabajo al restaurador Jose Renau Montoro.

Habiendo recibido el Presidente del Patronato de la Real Academia de San Carlos notificación por

parte del Gobernador Civil de esta capital, para que ésta emitiera un dictamen sobre las **condiciones estéticas del edificio de san Pio V y de su Iglesia** (Fig. N° 5) para tratar o no de su conservación -Enero de 1925-, la Real Academia tras la visita y concienzuda observación del citado edificio, emite su dictamen al Gobierno Civil, que entre otras cosa diría:

- a) Que junto a los jardines del palacio Real, residencia de los Reyes de Aragón, se levantaba el edificio de San Pio V, fundado por el arzobispo Juan Tomas de Rocaberti en 1687 para clérigos misioneros.
- b) Que constaba dicho edificio de las dependencias típicas de los edificios claustrales, así como de una Iglesia y Campanil, las cuales se encontraban en poder del Ramo de Guerra como Hospital Militar.
- c) Que el exterior del edificio era suntuoso, recordando con sus dos torres al desaparecido Alcazar.
- d) Que junto al mencionado edificio se hallaba la Iglesia de planta octogonal y forma claustral de 26 metros de cruz de lado a lado del polígono. Sobre su cuerpo se alzaba otro también octogonal que sustentaba la cúpula que tenía un cuerpo circular de luces de 11 m. Y la altura



Fig. 5.- Museo de Bellas Artes (Valencia)

²⁹ Ibidem (113/3/6)

³⁰ Ibidem (113/3/6)

³¹ Ibidem (112/2/45)

de la misma era de 28 m. Cubierta por tejas azules de puro estilo valenciano, y a su vez rematada por linterna y cupulín.

Continua mencionando la Academia muchos más atributos en pro del citado edificio y concluye diciendo que por su antigüedad, belleza de líneas, riqueza de materiales, hacían a este edificio un ejemplar casi único de una construcción genuinamente hispana, y que por tanto "*este edificio sea declarado Monumento Arquitectónico, dando las ordenes oportunas para que sean librados del derribo la bella cúpula y campanil*"³².

Habiendo tenido conocimiento la Corporación académica -1925- por parte del Cura Párroco de la *Iglesia de San Martín* (Fig. N° 6) de esta ciudad del **deterioro de las pinturas de la nave y bóveda** de dicho templo y la conveniencia de restauración, la citada Entidad envía a inspeccionar estas pinturas a una Junta de Comisión para que emita dictámen sobre las mismas; y ésta sin pérdida de tiempo redacta su informe que entre otras cosas decía:

- a) Que el estuco que revestía toda la superficie del decorado aparecía en su inmensa mayoría deteriorado, por lo que había que restaurarlo todo él, teniendo buen cuidado de que la tinta empleada, no fuera totalmente blanca, prescindiendo de imitaciones de mármoles y piedras "*...que desvirtuarían el plan del decorado original...*"³³
- b) Que los elementos decorativos, todos ellos dorados, se encontraban en total descomposición, por lo que se debían decorar en su totalidad, imitando el oro antiguo.

Esta Comisión nombraría para llevar a cabo este delicado trabajo de restauración a D. José Renau Montoro, como en otras ocasiones.

Seguirá pausadamente transcurriendo el tiempo y la Real Institución académica continuará vigilando anhelante el patrimonio artístico, defendiéndolo con los medios que siempre ha tenido a su alcance. Tras un a pequeña pausa a partir de la última fecha citada más arriba, volverá la citada Entidad a recibir diversos oficios de otras Entidades o Instituciones con el fin de que esta renombrada Academia dictaminase, asesorase o aconsejase sobre lo que fuera mas conveniente hacer con determinada obra artística.



Fig. 6.- Iglesia de San Martín (Valencia)

De nuevo la Entidad Municipal solicitará informe a la Academia acerca de la **desaparición de elementos arqueológicos**, sitios en la orilla del río. De esta suerte, solicitará informe a la misma, sobre el desplazamiento del banco del Paseo de la Pechina³⁴ -septiembre 1931- a lo que la Academia emitiría en su informe que se mostraba en total acuerdo con lo propuesto por la Comisión Municipal "*...abundando en los propósitos manifestados en el mismo de conservar, con el mayor decoro posible, todos aquellos monumentos que nuestros antepasados erigieron en loor de nuestras venerables tradiciones y como ejecutoria de nuestra querida ciudad...*"³⁵.

A propuesta de la Comisión Municipal de Paseos -1931- se pide a la Academia emita su informe³⁶ respecto de las **esculturas y motivos ornamentales**

³² Ibidem (113/3/15)

³³ Ibidem (113/2/19)

³⁴ Ibidem (102/1/30)

³⁵ Ibidem (102/2/9)

³⁶ Ibidem (102/1/31)

existentes en los Jardines del Real de esta capital, especificando en el mismo, cuales según su criterio, deberían desaparecer y cuales no, atendiendo ya a su valor artístico, material, estética, ubicación, etc. Sin demora alguna, la mencionada Entidad consultiva, tras la sesión celebrada por los académicos de la misma para tratar el asunto solicitado por el Municipio, acordó por unanimidad informar a éste de la siguiente forma:

- a) Que deberían desaparecer del mencionado jardín, todos aquellos ornamentos de escaso arte y frágil materia, indignos de esta ciudad.
- b) Que no deberían colocarse en dicho jardín ningún objeto de tipo arqueológico o histórico pues "...no deberían arrancarse del punto original..."
- c) Que todos los ornamentos y monumentos deberían ser construidos con materiales no perecederos, como correspondía a una ciudad de tanto prestigio.

El mismo año –1931– los Señores Generales Jefes de Zona, Jefes del Sector y Comandantes de los Puestos de Vigilancia de Conventos, recibirían una orden firmada por el general jefe de la 3ª Región Militar, en la que expresaba haber autorizado al Director de la Real Academia para que formase una Comisión con el Delegado de Bellas Artes y el Director del Museo Provincial para que "... retirasen de todos los Conventos abandonados, cuantas obras artísticas considerasen dignas de ser guardadas, depositándolas a dicho efecto en el Museo..."³⁷. Y al propio tiempo ordenaba a las fuerzas de vigilancia de dichos edificios, prohibieran rotundamente que personas ajenas a esta Comisión extrajeran de los mismos ya cuadros, alhajas o imágenes, limitándose únicamente a permitir la retirada de libros o ropa de uso de los interesados.

La referida Entidad –en febrero de 1933– recibiría una instancia³⁸, firmada por el Presidente de la Audiencia Territorial en la que se decía entre otras cosas que habiendo transcurrido ya un tiempo considerable desde la proclamación de la República, pensaba que "...era momento de que desaparezcan de todos los edificios oficiales todos los emblemas monárquicos en que el sentido artístico, no reclame, de manera imprescindible su conservación y que sean sustituidos por los del régimen republicano..."³⁹. Termina la citada instancia diciendo

que si los **emblemas monárquicos** del escudo que figuraba en la portada del Palacio de Justicia (Fig. Nº 7) de esta ciudad, así como la estatua del Rey Carlos III que coronaban la fachada del mismo, (Fig. Nº8) si reclamaban por su carácter eminentemente artístico, su conservación ó si podrían ser sustituidas por otras del Régimen Republicano. Recibida y leída esta instancia por los académicos de número de la Corporación académica, éstos formulan un dictamen que entre otras, diría lo siguiente:

- a) Que el Palacio de Justicia –antigua Aduana– era uno de los más importantes edificios de carácter civil que se habían construido en Valencia en el Siglo XVIII.



Fig. 7.- Emblema monárquico (Palacio de Justicia)

- b) Que la parte escultórica que coronaba su fachada, destacaban las figuras del Monarca Carlos III y las sedentes de las Virtudes, como también el enorme escudo ubicado sobre el balcón.
- c) Que toda esta obra escultórica, cincelada por el eminente artista Ignacio Vergara, era perfecta y de suprema belleza.
- d) Que por todas estas razones y por considerar los que suscriben el informe, que se trataba de la obra mas acabada que los valencianos

³⁷ Ibidem (102/1/54)

³⁸ Ibidem (103/3/28)

³⁹ Ibidem (116/2/6)

podían presentar a la admiración de los visitantes, y que por lo tanto creía que “...no debía ser mutiladas tan bellas creaciones”.

El Ayuntamiento de la ciudad, a propuesta de la Comisión de Monumentos, Archivos, Bibliotecas y Museos Municipales, remite al presidente de la Academia –junio 1933– un oficio para que ésta emitiera su informe acerca de las obras de restauración que considerara debían ejecutarse en las **Torres de Cuarte** para devolver a este monumento su primitiva pureza, ya fuera en su conjunto o ya en sus detalles constructivos con la desaparición de los aditamentos inadecuados que se habían establecido para sus servicios modernos⁴⁰.

También tomaría parte activa la Academia, cuando en Agosto de 1932, recibe un oficio del Ayuntamiento acerca del **Palacio del Marqués de Dos.Aguas**. (Fig. N° 9) La Entidad Municipal, puesta al corriente de todo el asunto y conocedora de los valores artísticos de la rancia mansión, piensa en su compra o expropiación ya que era de propiedad particular. Ante lo cual envió un oficio a la Academia a fin de que ésta emitiera su informe favorable de si se debería adquirir el edificio mencionado o no, destinado sus salas para instalar un Museo, Hemeroteca, Archivo etc., todo de carácter municipal⁴¹.



Fig. 8.- Carlos III y las Virtudes. Palacio de Justicia

Poco tiempo después –1936– estallaría la Guerra Civil en España, con lo que las actividades académicas se interrumpían durante 32 largos meses, sin olvidar que durante este periodo, esta Academia

sufriría en su propia carne el influjo de la lamentable contienda. Algunos miembros de la corporación caerían como víctimas propiciatorias de la Revolución, tal es el caso del Marqués de Cáceres; otros desaparecieron incapaces de soportar hechos tan degradantes, como el eminente artista José Benlliure; y otros también, fallecieron entonces por diversas causas, como el pintor Usabal, Gil y Calpe, Sanchis Sivera etc. Algunos de estos miembros se verían obligados a exiliarse, otros caerían prisioneros –como Saralegui–, muchos de ellos perderían sus viviendas y sus bienes... pero aunque herida, la Institución debería levantarse y proseguir en los menesteres de responsabilidad para los que fuera creada, entre los que descollaría nuevamente en todo cuanto atañe a la defensa y conservación de nuestro magnifico patrimonio histórico-artístico, como lo sigue haciendo con enorme celo y acertado acierto en nuestros días.



Fig. 9.- Palacio de Dos-Aguas

⁴⁰ Ibidem (116/2/26)

⁴¹ Ibidem (115/7/51)

LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO DE VALENCIA*

ROBERTO FORÉS ASENSI

Conservatorio Superior de Música. Valencia

RESUMEN

El presente ensayo profundiza en los inicios y formación de la Orquesta del Conservatorio de Música de Valencia, sus enseñanzas y el alumnado, la influencia de las Sociedades Musicales y sus agrupaciones, las especialidades instrumentales, profesores y directores, las relaciones sociales dentro de la orquesta y el protocolo en el concierto.

ABSTRACT

The present essay penetrates in the beginnings and formation of the Orchestra of the Conservatoire of Music of Valencia, its education and the student body, the influence of the Musical Societies and its groups, the instrumental specialities, teachers and the directors, the social relations inside the orchestra and the protocol in the concert.

La idea central de este ensayo está basada en los distintos proyectos de la Orquesta del Conservatorio de Valencia, entroncados en las distintas particularidades académicas de nuestro Centro, así como la relación socio-cultural del propio Conservatorio y su orquesta, con su contexto ciudadano y provincial a lo largo de su existencia.

Con esta formulación hemos investigado los siguientes apartados:

I.- La relación social, docente y artística de la Orquesta y del Centro con su contexto músico-político y ciudadano.

II.- Los primeros pasos del Centro y su orquesta: La vocación de verter en la sociedad las enseñanzas impartidas en su faceta docente.

III.- Influencia de nuestras Sociedades Musicales (SS. MM.) y sus agrupaciones bandísticas a través de sus aportaciones de alumnado al Conservatorio tanto en número como en la elección de la especialidad instrumental.

IV.- Proyectos que más han influido en la elección de dichas especialidades instrumentales en las mentadas SS. MM., que a su vez influenciarían en el espectro de alumnos de nuestro Centro.

V.- Indagar respecto a aquellos profesores y directores que con su actitud fueron más decisivos en el devenir tanto del Centro como de su agrupación orquestal.

VI.- Las relaciones sociales dentro de la orquesta. Jerarquía y comportamiento tanto a nivel de orquesta como de atril.

VII.- El protocolo en el concierto.

* Este artículo está extractado del Trabajo de Investigación Pre-doctoral presentado por el autor en el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València-Estudi General, dentro del Programa de Tercer Ciclo "Arte, Filosofía y Creatividad".

I.- LA RELACIÓN SOCIAL, DOCENTE Y ARTÍSTICA DEL CENTRO CON SU CONTEXTO MÚSICO-POLÍTICO Y CIUDADANO.

En este punto tenemos que decir que el Conservatorio de Valencia nace con el objetivo de paliar la carencia de profesionales de la música que se precisaban para atender las necesidades musicales que estaban aflorando en nuestra ciudad; sobre todo con el alumbramiento de nuevas orquestas y la introducción en Valencia del repertorio de la gran música que imperaba en Europa.

Así, observamos que en Madrid en el año 1831 ya se había creado el Real Conservatorio de Música María Cristina para poder atender estas necesidades derivadas de la introducción de las tendencias estético-musicales que se habían introducido desde Europa.

Una de las particularidades de este Real Centro fue la especial inclinación hacia la estética musical italianizante de la época, sobre todo del mundo operístico.

Centrándonos en Valencia, la Desamortización de Mendizábal y con ella la pérdida de los monasterios y conventos, con sus centros principales de enseñanza musical, produjo un gran impulso de la enseñanza musical laica, creándose gran cantidad de escuelas y academias musicales:

Una sociedad tan prestigiosa como el Liceo Valenciano abre el 3 de Febrero de 1841; su Academia Filarmónica y, años después, la Sociedad Económica Amigos del País establece una escuela de canto bajo la dirección de personalidad tan eminente como era don Pascual Pérez Gascón¹.

También en Alcoy se da esta circunstancia:

En 1864 encontramos dentro del contexto general de enseñanza que presidía Vicente Juan Gisbert, como alcalde de la ciudad de Alcoy, la relación general de escuelas, y entre ellas, catalogada dentro de las escuelas especiales, la Escuela de Canto del Orfeón Alcoyano, con carácter gratuito y dirigido por R. Pascual y Desiderio Moltó. (...) Se impartían clases de piano y canto, teniendo como profesores a Francisco Bou, Francisco Gadea, S. Gironés, Camilo Jordá y Desiderio Moltó. Las clases de instrumentación tenían como profesorado a Francisco Antolí y Francisco Cantó.²

Y no sólo instituciones civiles promueven la música; sino también músicos a título personal, como Manuel Penella Raga, ofrecen sus proyectos a nuestras autoridades municipales.

El Ayuntamiento de Valencia en 1869, y por iniciativa del maestro Manuel Penella, creó la Primera Escuela Municipal de Música, dirigida por el propio Penella³.

Otro ejemplo notorio es la Sociedad Coral El Micalet:

La Sociedad Coral El Micalet surgió en 1885 cuando un grupo de artesanos, alentados por Salvador Giner, pusieron la figura de El Micalet sobre un estandarte y fundaron el Orfeón El Micalet, dirigidos por los maestros: Timor y Penella⁴

En 1873 las escuelas de artesanos incluyeron la música en el plan de Enseñanza.

A partir del curso 1878-79, se incluye la enseñanza de la música con carácter obligado en la escuela Normal Central de Maestros y de Maestras, disponiendo que las impartiría un profesor especializado

Además, a finales del XIX en la región valenciana se produce la creación de numerosas bandas de música, lo que incide en el aumento de las necesidades profesionales para poder atender su dirección musical.

Este contexto pedía a gritos la creación del Conservatorio de Valencia con la misión de formar a los profesionales pertinentes que se precisaban para atender estas necesidades.

Este alumbramiento vino apadrinado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la cual estaba fomentando en primera línea la difusión de la cultura musical en nuestra ciudad; creando sus

¹ LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, EDUARDO: *Cien años de Historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979, p. 8.

² GALIANO ARLANDIS, ANA: *La "Renaixença" Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. XVI vol. Levante, El Mercantil Valenciano. Valencia, 1992, p. 316.

³ *Ibidem*.

⁴ GALIANO ARLANDIS, A.: *"La Renaixença"*, op. cit., p. 317.

famosas escuelas de canto, su academia, sus concursos y certámenes musicales y patrocinando diversas temporadas de conciertos; así como diversas agrupaciones orquestales y grupos camerísticos.

Pero no fue solamente la Real Sociedad Económica la única patrocinadora. A ella se adhirió tanto el Ayuntamiento de Valencia como la propia Diputación.

II.- LOS PRIMEROS PASOS DEL CENTRO Y SU ORQUESTA.

Desde su inicio, el Conservatorio propulsó distintos grupos camerísticos con pretensiones orquestales. Profesores y alumnos aunaron sus ilusiones con este fin. Claro está, estas agrupaciones no podían llegar a ser lo suficientemente numerosas para el hecho sinfónico en su grado óptimo. Este problema perduró a través de muchas décadas, sobre todo en las especialidades instrumentales de cuerda.

En este trabajo mostramos las inquietudes de los rectores de nuestro Conservatorio respecto a los distintos proyectos orquestales del mismo, a través de sus más de 100 años de historia, así como el ideal de revertir en la sociedad el producto de sus enseñanzas en forma de audiciones públicas. Por eso perseveró la constancia de potenciar el grupo orquestal y ofrecer sus conciertos a la sociedad valenciana.

Desde sus albores, el objetivo principal de sus rectores fue formar a estos alumnos para cuando llegaren al mundo profesional haber adquirido la experiencia interpretativa necesaria para poder engastarse dentro de la disciplina de cualquier orquesta; además de acostumbrarse a actuar ante el público y vencer en lo posible el miedo escénico que siempre se produce en los noveles.

A pesar de esta voluntad los distintos proyectos orquestales del Centro se encontraron con el problema de la falta de alumnado en las especialidades de cuerda, base de la orquesta, por ello estos proyectos tuvieron una vida muy efímera y largos períodos de carencia.

La ausencia del grupo orquestal en el Conservatorio ha sido un *handicap* en la formación de muchos de nuestros músicos, sobre todo en los de cuerda, ya



Assaig de l'Orquesta en el propi Conservatori

que los de viento han podido experimentar el tocar en grupo con las numerosas formaciones bandísticas de nuestra región.

Recuerdo que en mi etapa de estudiante se decía que un instrumentista de cuerda cuando pasaba a formar parte de una orquesta profesional necesitaba un par de años para poder ofrecer todo su potencial en una orquesta. Hoy esto suena disparatado, gracias a que cuando llegan a la orquesta profesional ya han tenido la experiencia oportuna en una orquesta *amateur*. Cosa que antes no ocurría por carecer de los grupos orquestales *amateurs* que ahora sí disponemos. También es verdad que hoy para poderse incorporar a una orquesta profesional el nivel exigible es mucho más elevado.

III.- INFLUENCIA DE NUESTRAS SS. MM. Y SUS AGRUPACIONES BANDÍSTICAS A TRAVÉS DE SUS APORTACIONES DE ALUMNADO AL CONSERVATORIO.

Uno de los hechos que más incidió en la matrícula del Conservatorio fue el florecimiento de una gran cantidad de bandas en nuestra provincia, hecho que se produjo en las últimas décadas del siglo XIX. Ello hizo aumentar considerablemente el número de matrículas del Centro.

Por otra parte produjo un gran desequilibrio en cuanto a las distintas especialidades instrumentales del espectro de alumnos de nuestro centro, ya que como es lógico hubo una superabundancia de instrumentistas de viento provenientes de la formación bandística, mientras las especialidades de cuerda

—que son las de mayor porcentaje en la orquesta— no llegaban a cubrir las necesidades mínimas exigibles para la conformación del grupo orquestal sinfónico.

Este panorama perduró hasta las últimas décadas del siglo XX con el nacimiento de los distintos proyectos orquestales que florecieron en el seno de nuestras SS.MM., ya que a partir de este hecho la aportación de alumnos de estas entidades al Conservatorio equilibró de una manera muy notable las especialidades instrumentales de la agrupación Orquesta.

IV.- PROYECTOS QUE MÁS HAN INFLUIDO EN LOS MOVIMIENTOS ORQUESTALES DE LAS SS. MM., ASÍ COMO EN LA ELECCIÓN DE LAS ESPECIALIDADES INSTRUMENTALES DE CUERDA EN EL ALUMNADO DE ESTAS AGRUPACIONES.

El surgimiento de estos proyectos orquestales vino favorecido por distintos movimientos que se llevaron a término en Valencia.

En este apartado debemos destacar el proyecto de las “Cátedras Ambulantes” que llevó a término el propio Conservatorio de Valencia allá por la década de los setenta y que se prolongó en los ochenta, el cual promovió el estudio de los instrumentos de cuerda en los distintos pueblos donde se implantó dicho proyecto.

Este movimiento se desarrolló con el patrocinio de la entonces denominada Caja de Ahorros y Monte Piedad de Valencia, hoy BANCAJA.

El objetivo era fomentar los estudios de las especialidades instrumentales de cuerda, llevando el profesorado adecuado a los distintos pueblos que se acogieran a él. La primera premisa era la independencia de estas escuelas con las SS.MM. de los respectivos pueblos, ya que el estudio de los instrumentos de viento estaba ya lo suficiente masificado. Por ello esta actividad debía estar supervisada por los propios ayuntamientos y no por el mundo de las bandas.

La primera cátedra fue de violín y se puso en marcha a principios de 1972. La desempeñaron el entonces *concertino* de violín de la Orquesta de

Valencia, Salvador Porter y el ayuda de *concertino* José Carlos Alborch. En 1976 se creó la de violonchelo con Santiago Cantó. Poco a poco se fue ampliando este claustro, así como el número de alumnos y los pueblos que acogieron este movimiento.

Otra característica fue la independencia del profesorado con el claustro del Conservatorio. Por esta razón se optó preferentemente por profesores de la entonces denominada Orquesta Municipal de Valencia, hoy Orquesta de Valencia.

En un principio hubo ciertas reticencias en estos pueblos, ya que la tradición bandística de los mismos era imperante en ellos y se observaba cierto recelo en las sociedades musicales que temían que el proyecto desplazase a sus mejores alumnos hacia otra actividad que no les auspiciaba ninguna perspectiva. Pero dichos recelos se disiparon al ir aflorando a través de este proyecto magníficos profesionales instrumentistas de cuerda.

Tras sus primeros pasos las propias SS.MM. se fueron involucrando en este movimiento. Así, **aprovechando su infraestructura, estas mismas sociedades** auspiciaron los primeros proyectos de jóvenes orquestas de nuestra provincia.

Al empezar a investigar este movimiento pude comprobar como se había perdido la memoria de este proyecto, incluso, en la institución patrocinadora del proyecto, la entidad bancaria Bancaja; pero, con la colaboración de la Obra Social de la misma, los testimonios de distintos profesores y las investigaciones en el archivo del propio Centro, logramos rescatar su plausible aportación.

Otro hito importante fue la labor de la Diputación de Valencia, a través del programa “Retrobem la Nostra Música”. Este proyecto subvencionó las orquestas jóvenes de nuestras SS.MM., la compra de instrumentos de cuerda, edición de partituras, organización de Festivales de Jóvenes Orquestas, y, a los profesores de estas especialidades que pasaron a formar parte de las escuelas de nuestras SS.MM.

Así, en 1985 la Diputación de Valencia, reorienta su política dentro de la mencionada campaña de ayudas a nuestras sociedades musicales, subvencionándolas en la promoción de los estudios de los instrumentos de cuerda en todas sus facetas.

Traducido en términos económicos, en 1995, la ayuda al profesorado de cuerda en nuestras SS.MM. alcanzó la cifra de noventa y dos millones, setecientos cincuenta mil pesetas. En 1999 la aportación para la compra de instrumentos de cuerda ascendió a cuarenta y cuatro millones, novecientos noventa y tres mil seiscientos setenta pesetas, y en el 2001 cuarenta y nueve millones, setecientos treinta y dos mil ciento cuarenta y seis.

Ya en 1996 había cincuenta y un proyectos de orquestas jóvenes en nuestras sociedades, algunas de ellas se habían presentado en público ofreciendo conciertos y participando en los Festivales Internacionales de Jóvenes Orquestas que organizaba la Conselleria de Cultura todos los veranos en el Palau de la Música, junto a otras agrupaciones extranjeras de gran prestigio, quienes eran invitadas por la organización y que servían de estímulo a nuestros proyectos orquestales. Este número de orquestas jóvenes valencianas poco a poco se fue incrementando; y en el año 2003, ya estamos hablando de 99 orquestas, en el seno de nuestras Sociedades Musicales.

Estas actividades potenciaron la necesidad de la creación de nuevos conservatorios que pudiesen absorber todo este potencial que emergía en las distintas zonas de nuestra geografía.

Con ello nació una red de conservatorios a lo largo de nuestra Comunidad que hoy atiende todo este movimiento de estudiantes de música en todas las especialidades orquestales además de las otras disciplinas que justifican su existencia.

Entre otros proyectos que favorecieron el movimiento orquestal juvenil, con su consecuente aportación de alumnado de instrumentistas de cuerda a nuestro Centro, debemos citar los Festivales Internacionales de Jóvenes Orquestas que organizó la Conselleria de Cultura.

En estos festivales fueron invitados a participar las jóvenes orquestas de nuestras sociedades musicales y la orquesta de nuestro conservatorio. Posteriormente fueron invitadas las orquestas de otros conservatorios, y así, poco a poco, los demás centros docentes fueron impulsando el fomento de sus propios proyectos orquestales, adhiriéndose al movimiento orquestal despertado en nuestras tierras.



Assaig general de l'Orquestra per l'inauguració de l'Hemisfèric de la Ciutat de les Arts de València.

V.- PROFESORES Y DIRECTORES QUE MÁS APORTARON A LA FORMACIÓN DE LOS DISTINTOS GRUPOS ORQUESTALES A TRAVÉS DE SUS DISTINTAS ETAPAS.

Este apartado lo hemos secuenciado según las distintas etapas políticas de nuestro país. Así, después de resaltar los personajes pioneros de nuestro Centro, pasamos a investigar los profesores y directores que llevaron a término los distintos proyectos orquestales.

En su primera etapa, correspondiente a la Restauración, desde la fundación de esta institución académica en 1879, destacamos a dos artistas que fueron referencia en la dirección orquestal tanto en nuestra ciudad como a nivel nacional: José Valls y Andrés Goñi Otermín, profesores de piano y violín respectivamente de nuestro Centro.

Son bastantes los trabajos que atribuyen tanto a uno como a otro la creación de la primera orquesta del Conservatorio.

En este punto quiero resaltar un hecho que ha llevado a muchas confusiones, como es la titularidad de estas orquestas. Hemos comprobado en distintas investigaciones, como se confunde la titularidad de estas orquestas en favor del Centro a proyectos que tenían una finalidad más profesional que docente, sobre todo en los albores del Conservatorio. Esto es debido a que nacían en su regazo, con la aportación de profesores y alumnos del mismo, así, como al hecho de tener por sede de ensayos el propio

Conservatorio y en la mayoría de casos realizar su presentación como tal orquesta en su propio Salón de Actos.

Valencia debe agradecer a estos dos excepcionales músicos su gran aportación a la música sinfónica en nuestra ciudad en las postrimerías del siglo XIX, ya que fueron los primeros en dar a conocer a los valencianos las últimas corrientes sinfónicas que se habían adueñado de Europa con Beethoven, Mendelssohn, Wagner y otros.

En los años 20 y 30, durante la Dictadura de Primo de Rivera y la II República irrumpieron con una gran fuerza personajes de la talla de Eduardo López-Chavarri Marco, Benjamín Lapiedra Cherp, José Manuel Izquierdo y Manuel Palau Boix.

Tanto López-Chavarri como Lapiedra, Izquierdo y Palau ingresaron en el Conservatorio en los últimos coletazos de la Restauración; si bien su labor con la Orquesta del Conservatorio, se desarrollaría principalmente durante la Dictadura de Primo de Rivera y la II República. En los casos de Izquierdo y Palau su labor se prolongaría durante la época franquista, sobre todo la del maestro Palau.

López Chavarri tuvo una actividad didáctica importante en nuestra ciudad, con sus conciertos-charlas en las que daba a conocer a los melómanos valencianos las corrientes estético-musicales que se habían implantado en Europa. En estos conciertos actuaban tanto profesionales como alumnos aventajados del conservatorio⁵.

De estos cuatro maestros tal vez fue Lapiedra quien más se centró en la Orquesta del Conservatorio como grupo exclusivamente docente. Son bastantes las fuentes que le atribuyen el primer proyecto de Orquesta del Conservatorio en el año 1936.

Izquierdo además de dirigir la orquesta del Centro, fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Valencia, consiguiendo con ella los momentos de máximo esplendor de la misma.

Del maestro Palau habría que resaltar que fue el primer catedrático de Dirección de Orquesta del Estado Español, ya que siendo director del Centro consiguió la adjudicación para Valencia de dicha cátedra con antelación al Real Conservatorio de

Madrid. Fue un hombre admirado en todas sus facetas tanto profesionales como humanas. De él se han escrito grandes elogios como artista representativo de la cultura musical valenciana, como por ejemplo el catedrático, Francisco José León Tello⁶:

Manuel Palau es figura central de la moderna escuela valenciana: su temperamento exultante, su sensibilidad, su fantasía vigorosa y su ímpetu creador se objetivan en la realización de una magna obra que, junto a la de Comes, ha de estimarse como manifestación relevante del genio valenciano⁷.

Durante la Guerra Civil la actividad del Conservatorio quedó prácticamente paralizada, sólo sería destacable la actividad orquestal del profesor y director Francisco Gil con su Orquesta Clásica, independiente del propio Centro.

Fueron estos años muy oscuros cultural y musicalmente hablando. Durante esta época el gobierno de la República designa Comisario-Director del Conservatorio a Vicent Garcés⁸, sustituyendo en el cargo a Francisco Gil, que lo había sido en el 37 y parte del 38. Garcés había sido alumno de Composición del maestro Manuel Palau, y tras su visita al centro en 1938, escribe:

El Conservatori de València es un organismo mort, on no alena la música per a res; no respon a pla predeterminant ningun, i els professors, tots incompetents menys Palau que és auxiliar 15 anys, deuen el càrrec al favoritismo particular que ha privot en cada lluna política; no pensen mes que en la nòmina. Una bomba ha caigut en la casa veïna; no cap dubte que anava per a ell. Jo prenc el timó sabent que allí no hi ha res a fer en les tremendes circumstàncies presents, però, qui sap si l'atzar no em farà ser l'artífex d'un nou Conservatori jove i entusiasta! No hi han classes i per allí no ve ningun professor. Tots aguarden vore per

⁵ Al igual que había ocurrido en la primera etapa, con sus primeras conformaciones de grupos orquestales.

⁶ Francisco José León Tello, hombre con una vasta formación humanística, fue director del conservatorio y posteriormente director honorífico.

⁷ LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ. *Cien años de Historia del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia*. Crónica de un Centenario, op. cit., p. 122.

⁸ El libro de Seguí: *Manuel Palau (1893-1967)* titula el cargo de Vicent Garcés como de Secretario-Delegado del Conservatorio de Valencia durante la guerra.

*on cau la pilota per a desfer-se en tombarelles davant del vencedor.*⁹

En la etapa franquista destacan sobre todos Ramón Corell, Juan Alós Tormo, Enrique García Asensio y José Ferriz por su aportación al hecho orquestal del Centro.

Ramón Corell fue fundador y director de la "Orquesta Clásica" de Valencia con la que tuvo una gran actividad. Esta orquesta tenía una función profesional y era ajena a la disciplina del Centro. A pesar de ello habría que aplaudir su creación, ya que con ella tuvieron sus primeros contactos con la agrupación orquestal bastantes alumnos del Conservatorio, obteniendo de esta manera sus primeras experiencias profesionales.

Paralelamente a ella promovió otro grupo orquestal en el Conservatorio, este grupo ofreció distintos conciertos al público en el Salón de Actos del Conservatorio.

Ramón Corell tuvo el acierto de integrar en su proyecto de Orquesta del Conservatorio a los alumnos de viento, tal vez, por primera vez en la orquesta de nuestro Centro.

El profesor de violín Juan Alós promovió un movimiento orquestal junto al entonces alumno Cervera Tortonda que lo había propuesto al entonces director del Conservatorio José Roca. El propio Juan Alós calificó este proyecto como de continuidad de su clase.

En este proyecto se volvió al formato de orquesta de cuerda.

Con todo, este grupo sí tuvo la continuidad necesaria para que en él se ejercitasen un respetable número de alumnos instrumentistas de cuerda que con el tiempo llegarían a ser prestigiosos profesionales. Asimismo posibilitó que cuando al año siguiente llegara al Centro el ya en aquella época prestigioso director Enrique García Asensio como profesor de Dirección de Orquesta, se encontrase con un grupo dispuesto a actuar bajo su batuta; aunque la permanencia de este maestro en el centro fue muy efímera. También sirvió este proyecto para que en la primera etapa de José Ferriz en el Conservatorio a su vuelta de su estancia en Egipto al cargo de su Orquesta

Nacional tuviese un grupo orquestal donde seguir trabajando.

De esta etapa tendríamos que destacar la gran dedicación de Ferriz al grupo orquestal del Centro.

Así, el 19 de abril del año 1977, el maestro Ferriz ofrece el primer concierto de un proyecto propio en el cual ya se pudo aglutinar un grupo importante de alumnos, gracias al aumento de matrícula de instrumentistas de cuerda¹⁰, consiguiendo una plantilla orquestal de bastante envergadura donde participaban distintos miembros del claustro de profesores y un respetable número de alumnos, y donde se programaron obras de todos los estilos y épocas¹¹. Al mismo tiempo sirvió de *orquesta residente* en los premios de Dirección de Orquesta que se dedicaron a la memoria del maestro Palau.

Con esta orquesta se realizaron una gran cantidad de conciertos, tanto a nivel local como nacional, así como un par de giras por Italia, con una buena acogida, tanto de público como de crítica.

Con Ferriz se cierra el franquismo y la transición democrática.

⁹ ARRANDO Y MAÑEZ, SALVADOR: *Dietario de Vicent Garcés: El compositor Vicent Garcés i Queralt (1906-1984)*, Sagunto, Fundación Bancaixa, 1998, p. 84. A continuación transcribo la cita:

"El Conservatorio de Valencia es un organismo muerto, donde no respira la música para nada, no responde a ningún plan predeterminado, y los profesores, todos incompetentes menos Palau que es auxiliar desde hace 15 años, deben su cargo al favoritismo particular que ha primado en cada ocasión política; no piensan más que en la nómina. Una bomba ha caído en la casa vecina; sin lugar a dudas iba a por él. Yo tomo el timón sabiendo que allí no hay solución en las tremendas circunstancias presentes, pero, quien sabe si el azar no me encauzará para ser el artífice de un nuevo conservatorio joven y entusiasta! No se imparte ninguna clase y por allí no acude ningún profesor. Todos esperan ver hacia donde se inclina la contienda para deshacerse en halagos delante del vencedor".

¹⁰ En estos cursos ya se había hecho notar en la matrícula del Centro el proyecto de las Cátedras Ambulantes. Hay que tener en cuenta que este proyecto que promovió el Conservatorio y patrocinó la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia a través de su Obra Social se puso en funcionamiento en el año 1971.

¹¹ Habría que reseñar también que fue en este grupo orquestal donde la mayoría de los alumnos de dirección de orquesta nos iniciamos e hicimos nuestras primeras prácticas orquestales, aunque la mayoría de nosotros ya teníamos cierta práctica en la dirección, gracias a las agrupaciones bandísticas que existían y existen en nuestras sociedades musicales.

En la etapa democrática debemos citar al director Eduardo Cifre, a los profesores Alejandro Abad y Catalina Roig y al profesor y director del Centro José Vicente Cervera Tortonda.

Tras la jubilación del maestro Ferriz, en un principio se hizo cargo de la orquesta el nuevo titular de la Cátedra de Dirección de Orquesta, Manuel Galduf, pero la gran actividad profesional como director de orquesta de Galduf le privaba de la atención que precisaba la Orquesta del Centro, así pasó a desempeñar la dirección de la misma el maestro Cifre.

Los conciertos dirigidos por Eduardo Cifre estaban centrados principalmente en el Coro del Conservatorio y obedecían más bien a actividades del propio Coro, con unas programaciones centradas casi todas ellas en el hecho sinfónico-coral.

Sobre la mitad de la década de los ochenta, los profesores, Alejandro Abad, violonchelo, y Catalina Roig, violín, siendo director del Centro Vicente Ros, y, ante ya un respetable número de alumnos con grandes inquietudes interpretativas, promovieron otro proyecto de orquesta paralelo al anterior, pero sólo de alumnos de sus propias clases.

En un principio la orquesta era sólo de cuerda, pero al ir mejorando el nivel técnico de sus componentes y ante el ya respetable número de alumnos instrumentistas de cuerda¹², y por consiguiente el aumento de sus componentes instrumentistas en esta especialidad y con la incorporación de los instrumentistas de viento pasó a considerarse como orquesta sinfónica.

Poco a poco, con la terminación de los estudios de los miembros del antiguo proyecto se convirtió en la titular Orquesta del Conservatorio, consolidándose con el nuevo director del Conservatorio Superior, José Vicente Cervera Tortonda.

El nombramiento como director del Centro de Cervera fue vital para el devenir del proyecto orquestal. Cervera le insufló una gran energía y entusiasmo digno de un mayor reconocimiento del que tuvo; manteniendo la filosofía según la cual la orquesta debía estar compuesta única y exclusivamente por alumnos, sin la participación como instrumentistas de los profesores del centro. Al mismo tiempo se respetaron los horarios y días de ensayo fuera del

horario lectivo, normalmente, todos los sábados y períodos vacacionales; Pascuas, Fallas, verano...

Al igual que los profesores Alejandro Abad y Catalina Roig, Cervera tampoco lideró el proyecto con la ambición de ejercer de director de la orquesta, delegando también este honor en otros compañeros del Centro.

Fue ésta la época de mayor actividad y brillantez de su historia, con conciertos trimestrales estables en el Palau de la Música de Valencia; participación en los Festivales Internacionales de Orquestas Jóvenes que organizaba la Conselleria de Cultura; Conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid;¹³ giras por toda la geografía española, así como tres giras por Italia, además de las de Rumania, Japón, Filipinas, Argentina y Grecia.

Se organizaron cursos internacionales en todas las especialidades instrumentales como los ofrecidos en los cursos de Morella, con destacados profesores tanto nacionales como internacionales; cursos de interpretación locales en distintos albergues de nuestra Comunidad. También, debemos destacar otras orientaciones docentes, como los cursos que impartió el maestro García Asensio sobre la Orquesta y toda su problemática, en el albergue de Alborache.

¹² En esta etapa donde se había masificado bastante el estudio de los instrumentos de cuerda, con una ya respetable matrícula, se llegó a formar una segunda orquesta que en este caso eran los menos avanzados en sus estudios, denominándose Orquesta Infantil del Conservatorio, y que ofrecieron distintos conciertos, tanto en el propio conservatorio como en otras instituciones educativas de la ciudad, incluso desplazándose a otros pueblos dentro de nuestra Comunidad. Esta segunda orquesta también estaba coordinada por los mismos profesores Alejandro Abad y Catalina Roig, con la particularidad de que ellos nunca dirigieron ninguna de las dos orquestas sino que cedieron este honor a otros compañeros con inquietudes en la dirección. Esta orquesta infantil nutría a la entonces denominada Orquesta Joven del Conservatorio de Valencia. Por distintos avatares este proyecto de la Orquesta Infantil se extinguió en poco tiempo.

Los profesores Abad y Roig realizaron un trabajo digno del mayor elogio, ya que ellos mismos adaptaban las partituras programadas a las posibilidades técnicas de sus miembros, ponían las arcadas y digitaciones, asistían a los ensayos, siendo estos como una prolongación de sus clases, en colaboración con el director que estuviese al frente de la orquesta.

¹³ Donde el crítico de El País, Enrique Franco, la calificó de ejemplo para todas las posibles orquestas jóvenes del Estado, en una crítica llena de cariño, simpatía y admiración hacia nuestra agrupación, lo que sirvió de gran estímulo a nuestros estudiantes.



Actuació d'un Grup de Cambra de l'Orquestra del Conservatori a l'Embaixada d'Espanya a Buenos Aires (Argentina), amb motiu de la gira de l'Orquestra per aquest país.

De muy enriquecedor debe considerarse el curso desarrollado en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid en su residencia "La Cristalera" de Miraflores de la Sierra, donde nuestra orquesta ejerció de orquesta residente del II Curso Internacional de Interpretación.

Uno de los retos más importantes fue el proyecto de la ópera "La Flauta Mágica" de Mozart que se llevó a término con la colaboración de la Facultad de Bellas Artes y la de Arquitectura y que se representó con gran éxito en el Auditorio de Torrente y en el Palau de la Música de Valencia.

En este proyecto orquestal se estrenaron en el Palau de la Música de Valencia distintas obras y orquestaciones de alumnos de la clase de composición del maestro Amando Blanquer.

Actuaron como solistas en distintos conciertos ofrecidos en el Palau de la Música de Valencia gran cantidad de alumnos del Centro en todas sus especialidades: piano, clave, órgano, guitarra, arpa, violín, viola, violonchelo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y saxofón.

Además sirvió de instrumento para diversas prácticas y exámenes de la clase de Dirección de Orquesta.

Ya en la recta final de este proyecto, habría que señalar que en la separación de grados, los conservatorios resultantes, el Profesional nº 2 y el Superior con sus directores, José Vicente Cervera Tortonda

y Ricardo Callejo López, deciden que la Orquesta continúe unida, como si fuese de un solo centro, y regida por ellos mismos, ya que el Conservatorio Superior con la separación de grados no tiene el suficiente número de alumnos de cuerda para formar su propia orquesta sinfónica y el Profesional no tiene la suficiente calidad para mantener el nivel que se había alcanzado en los últimos cursos antes de la separación. De esta forma la Orquesta pasa a denominarse: Orquesta de los Conservatorios Profesional y Superior de Valencia.

Este formato continúa así hasta la implantación de la LOGSE en el grado Superior, en el curso 2001-2002, ya que en este momento se implanta la asignatura: Orquesta.

A partir de este momento, con la puesta en vigor en el grado Superior de la LOGSE, cada conservatorio rige su propia orquesta, producto de la asignatura, y desaparece como orquesta estable, actuando en momentos puntuales como la clausura oficial del curso y pasando a ensayar en el horario correspondiente a la asignatura, al igual que ocurre con cualquier otra disciplina. Terminando así una etapa que había dado unos magníficos frutos.

VI.- LAS RELACIONES SOCIALES DENTRO DE LA ORQUESTA. JERARQUÍA Y COMPORTAMIENTO TANTO A NIVEL DE ORQUESTA COMO DE ATRIL.

En este apartado reflejo el comportamiento de los distintos grupos instrumentales como relación social dentro de la propia orquesta, sus características más destacadas y sus tendencias.

En primer lugar resalto el comportamiento tradicional del grupo humano que forma la orquesta, bajo el punto de vista social.

En este componente humano se ha podido observar desde siempre dos grupos claramente diferenciados: Por un lado, el viento-madera con el viento-metal y la percusión, y, por otro lado, las cuerdas, sobre todo los violines y violoncelos. A este grupo podríamos añadir el arpa y los teclados.

En este trabajo podemos observar como las cuerdas, tradicionalmente, se han considerado como el



Visita dels Directius del Conservatori (J. Vte. Cervera Tordona, Director; Eduardo Montesinos, Subdirector; Ricardo Callejo, Cap d'estudis; Roberto Forés, Director de l'Orquestra; Conxa Gómez, Directora General de Centres), a l'embaixada d'Espanya a Tokio (Japò), amb motiu de la seua gira pel Japó.

grupo aristocrático dentro de la entidad orquestal, por su rol músico-textural dentro de la partitura musical y porque la mayoría de las obras orquestales tienen en ella su pilar fundamental.

Llegados a este punto podemos observar el hecho de la disciplina en la orquesta y en el propio atril que no viene reflejado en ningún tratado, pero que en todas las orquestas podemos observar, tanto en los ensayos como en las audiciones en público.

En primer lugar se reconoce la jerarquía del director, que es quien establece la interpretación de las obras. Para ello decide las arcadas, digitaciones, y otros aspectos, en colaboración con el *concertino* de violín. También, el director debe controlar las distintas articulaciones en los vientos y las baquetas a usar por los percusionistas. Asimismo, es de su total responsabilidad la dinámica y agógica de cada obra, con el fin de resaltar los planos sonoros tímbricos y de expresión, y crear el clima emotivo adecuado para la consecución de su interpretación, según su musicalidad y las consecuencias que del análisis de la obra haya extraído.

El *concertino* es la segunda autoridad dentro de la orquesta, en todos los sentidos, en primer lugar debe controlar y dar la altura de entonación a cada sección de la orquesta según el instrumento sea transpositor o no, y exigir que todos los músicos adquieran su afinación.

En cada atril también hay que advertir la disciplina necesaria para el buen desarrollo de la interpretación. Por ejemplo, el simple hecho de dar la vuelta a una hoja de la *particella*, tiene su responsable y normativa.

VII.- EL PROTOCOLO EN EL CONCIERTO.

El hecho de salir la orquesta al escenario ya suele guardar unas normas no escritas, pero que sí se observan. El *concertino* debe salir cuando ya la orquesta está sentada en el escenario. Entonces sale y de pie pide la afinación al oboe por ser este instrumento el menos variable en su afinación con los cambios de temperatura, el cual le ofrece el *la4*¹⁴, nota más fiable de afinación por ser producida con la cuerda al aire en los instrumentos de cuerda. Tras afinar su propio instrumento con la altura que le ha ofrecido el oboe, el *concertino* da el tono a la sección de instrumentos de cuerda, pasando a afinar el resto de la orquesta en colaboración del oboe solista.

Una vez afinada la orquesta es cuando entra el director al escenario levantándose los músicos y recibiendo los aplausos del público conjuntamente con el director que saluda en primer lugar al *concertino* como representante de todos los músicos, pasando entonces a saludar a todo el público ya desde el estrado, invitando a continuación a sentarse a toda la orquesta.

Al terminar la interpretación de cada obra el director saluda al *concertino* dándole la mano e invitándolo a levantarse, a continuación lo hace con el resto de la orquesta para que reciba los aplausos y parabienes de los espectadores, tras lo cual, saluda al auditorio y se retira del escenario. Si persisten los aplausos, los músicos se sentarán de nuevo y el director al poco tiempo volverá de nuevo al escenario y levantará en este caso a los solistas de atril o instrumentistas que más hayan destacado. Estos solistas, tras recibir los aplausos del público unos segundos, cada uno de ellos se sentarán para que sean otros compañeros los que pasen a recibir los aplausos del respetable. A continuación de nuevo invitará a toda la orquesta a levantarse para compartir con los músicos estos parabienes.

¹⁴ Según el sistema americano.

Esto se repetirá mientras perduren las ovaciones del respetable o el director decida ofrecer un *bis*, obra de regalo fuera de programa, o la batuta decida dar por terminado el protocolo, invitando a retirarse a la orquesta aunque continúen los aplausos. Hay algunas especiales ocasiones en que el éxito es considerado por los músicos de la orquesta como exclusivo del director y desea que todos los aplausos y parabienes los reciba él solo, agradeciéndole su interpretación y no atendiendo a la invitación de levantarse, para que sea él el único destinatario de todos los parabienes del respetable. Este detalle suele estar coordinado por el *concertino*.

Si la obra contiene solista, es la batuta quien lo invita a salir al escenario, como cediéndole la primacía jerárquica, haciéndolo por delante del director. En este caso el solista también saludará en primer lugar al *concertino* de la orquesta y después al público. Tras la actuación y los primeros aplausos del público con los consiguientes saludos al mismo y felicitaciones mutuas entre el director y el solista y con el saludo del solista al *concertino*, será el director también quien

invite a retirarse al solista. Posteriormente si el público insiste en las ovaciones existe la tradición de salir sólo a saludar el solista, quedándose el director fuera del escenario y cediéndole con esta fórmula los parabienes del público. Si existe una segunda salida, sí sale el director levantando a los instrumentistas con mayor protagonismo de la obra, si los hubiere, y haciendo lo mismo con el *concertino* y el resto de la orquesta.

Cuando en la obra ha intervenido algún coro o narrador, la batuta debe invitar al director del grupo o narrador a compartir los aplausos y parabienes del auditorio con él y la orquesta. No así en la ópera o ballet que ocurre al revés, ya que son las primeras figuras del mismo quienes invitan al director de la orquesta a salir al escenario para participar plenamente de los agasajos del público.

En el caso de que el autor de la obra interpretada se encontrase entre el público, también debe ser requerido por el director a compartir los aplausos y parabienes que el público le ofrezca, incluso a veces se le invita a subir al mismo escenario.

EN MEMORIA DEL ESCULTOR VALENCIANO LUIS GILABERT PONCE (1848-1930)

HELENA DE LAS HERAS ESTEBAN

Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

En la escultura valenciana del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, destaca por méritos propios el escultor Luis Gilabert Ponce, tanto por la calidad de su obra, reconocida y elogiada por sus contemporáneos, como por su protagonismo en el mundo artístico y académico de la época

ABSTRACT

In the Valencian sculpture at the last third of nineteenth century and first decades of twenty century shows up by his own value the sculptur Luis Gilabert Ponce, so much for the quality of his work, recognized and eulogized by his contemporaneous, as much for his leading role in the artistic and academic world in that period.

En el espacio de tiempo comprendido entre el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, la escultura valenciana salió de la profunda crisis en que había quedado sumida a mediados del ochocientos por la reiterada práctica del neoclasicismo académico; transitó por el valor de la tradición propugnado por el historicismo y el costumbrismo, y llegó a la renovación figurativa que representó el clasicismo moderno, alcanzando la cima de la escultura española en las primeras décadas del siglo XX, con artistas como José Capuz Mamano (Valencia, 1884-1964) y Vicente Beltrán Grimal (Sueca, Valencia, 1896-1963)¹, con idéntico mérito artístico y estimación social al que alcanzó la pintura valenciana en las últimas décadas del siglo XIX.

En el transcurso de ese periodo desarrolló su dilatada vida artística el escultor valenciano Luis Gilabert Ponce, cuyo nombre registran importantes obras de referencia sobre artistas europeos² y, cómo no, los antiguos y más recientes repertorios monográficos sobre artistas valencianos. Sin embargo, la historiografía artística contemporánea, que ha venido actualizando los demorados estudios sobre escultura y escultores, no ha aportado todavía ningún estudio sobre este artista del siglo XIX, notable por sus obras y por el magisterio ejercido desde su taller, un escultor

decimonónico ensombrecido por la magnitud de Mariano Benlliure Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947) y por la competencia académica de otros reconocidos escultores coetáneos, como Felipe Farinós y Tortosa (Valencia, 1826-1888) o Ricardo Soria Ferrando (Valencia, 1839-1906).

El presente texto tiene como objetivo el reconocimiento y la divulgación de la producción escultórica de Luis Gilabert, dejando testimonio de su protagonismo en la vida artística valenciana durante el periodo en el que ejerció su actividad como maestro escultor, como Académico de San Carlos y como Escultor Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia. Su personalidad artística, su trayectoria profesional, y la docencia impartida a escultores de

¹ En la segunda y tercera década del siglo fueron escultores valencianos los premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Así, Capuz recibía Primera Medalla en 1912; Vicente Navarro en 1915 y segunda para Ignacio Pinazo; José Ortells en 1917; Julio Vicent Mengual en 1920; Juan Bautista Adsuara en 1926; y, por último Vicente Beltrán en 1930.

² *Algemeines Lexikon Der Bildenden Künstele*, Leipzig, 1907-1934 y en la obra de E. Benezit *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, 1976.

las nuevas generaciones, como Ignacio Pinazo Martínez (Valencia, 1883-Godella, 1970), o José Ortells López (Villarreal de los Infantes, Castellón, 1887-Madrid, 1962), entre otros, le hacen merecedor por derecho propio de este reconocimiento.

SEÑAS DE IDENTIDAD DEL ARTISTA: ORIGEN Y FORMACIÓN.

Luis Gilabert Ponce nació en Valencia el 21 de julio del año 1848. Fue su padre, Mariano Gilabert Martínez (1799-1881), de profesión torcedor de la seda, y su madre, Valera Ponce Albert (1816-1865). Nació en la calle Torno del Hospital número 40, situada en el barrio de Velluters de Valencia, un edificio hace años desaparecido, que era propiedad de su padre, y que sería domicilio familiar y taller del escultor a lo largo de toda su vida. Luis fue el segundo de los tres hijos que tuvo el matrimonio; el primogénito, Antonio, falleció en los primeros años de vida; el más joven, Casto, ejerció primero, la profesión de "maestro de coches" y con posterioridad el oficio de carpintero.

Por el oficio de su padre, Gilabert conoció temprano la práctica artesanal de la fabricación de la seda, aprendiendo así de cerca el proceso de creación de obras bellas y su materialización mediante procedimientos especializados. Probablemente, los hermosos dibujos que los hilos de seda trazaban al tejerse despertaran en Luis cuando era niño deseos de pintar flores y colorearlas con el brillo e intensidad de los suntuosos tejidos. Además, el hecho de que en la familia materna existiera un grabador, su tío Jesús Ponce Gilabert, con taller en la plaza Lope de Vega, debió proporcionar al futuro artista la posibilidad de conocer de cerca el arte del grabado, influyendo favorablemente en su orientación artística.

Según todos los autores de referencia³, Luis Gilabert se formó con el escultor academicista Antonio Esteve Romero, hijo del también escultor José Esteve Vilella y, por lo tanto, artista influenciado por cierto naturalismo barroco del setecientos, que trabajó por igual obras en piedra o madera, y que ejerció el cargo de Director de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos desde su nombramiento en el año 1843 hasta su fallecimiento en 1859. En esta fecha Luis contaba once años de edad, por lo que con anterioridad debió iniciar su formación práctica en el

taller del reputado Esteve, o comenzar las enseñanzas correspondientes al ciclo preparatorio en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, que desde 1850 tenía su sede en el antiguo Convento del Carmen, para continuar después con los Estudios Elementales, cuyo programa docente establecía como disciplinas básicas Dibujo Lineal, Dibujo de Figura, Perspectiva y Modelado y Vaciado del Adorno. Esta última asignatura estaba a cargo del segundo Director de Escultura, o Teniente Director, Pascual Agulló y Just, que fue discípulo de José Cloostermans y maestro de Fernando Miranda Caselles.

A la edad de dieciocho años, Gilabert cursaba los Estudios Superiores de Bellas Artes en la Escuela de San Carlos, pues consta matriculado en el curso 1867-1868⁴ en las asignaturas de Anatomía Pictórica, Teoría e Historia del Arte, Dibujo del Antiguo y Escultura (Modelado del Antiguo); y en el curso 1868-1869, el último año de estudios, cursó las asignaturas de Dibujo del Natural y Escultura (Modelado del Natural)⁵, obteniendo con veinte años el Certificado de Artista otorgado por la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Fue su maestro de Escultura en aquellos años Francisco Molinelli Cano, que ejerció el cargo de Director de su sección desde 1860, tras el fallecimiento de Antonio Esteve, hasta el año 1870, fecha en la que solicitó la excedencia y se trasladó a Madrid, dejando entre nosotros notables obras como la imagen de la Virgen del Rosario que preside la fachada del Palacio del Marqués de Dos Aguas, así como los relieves del oratorio en el mismo palacio. En aquel periodo era Teniente de Escultura Pedro Barrientos Robles (- 1891), que sustituyó a Pascual Just en la enseñanza de Modelado y Vaciado del Adorno en 1864, y ejerció la docencia en la Escuela hasta su muerte en 1891. La enseñanza de la asignatura Anatomía Pictórica, que tanta ascendencia tendría sobre el escultor, estaba desde al año 1852 a cargo del Doctor y Académico Elías Martínez Gil (1822-1892) quien, tras el abandono de Molinelli,

³ Boix, Vicente. *Noticia de los Artistas Valenciano del siglo XIX*, Valencia, 1877. Imprenta Manuel Alufre, p. 62. Alcahalí, Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897. Ed. Facs., p. 47. Feliu, Elías. "L'Escultura Catalana Moderna. Els Artistes", *Enciclopedia Catalunya*, Editorial Barcino, Barcelona, 1928, Vol. II, p. 99. Blasco Carrascosa, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, S.A., Valencia, 2003, p. 23.

⁴ A.R.A.B.A.S.C. Legajo 43 / 2 / 1H. Curso 1867-1868.

⁵ A.R.A.B.A.S.C. Legajo 41 / 4 / 1N. Curso 1868-1869.

fue nombrado Presidente Interino de la Sección de Escultura, ejerciendo este cargo desde el año 1870 hasta 1883⁶.

Condiscípulos de Gilabert durante aquellos años fueron, entre otros, los escultores José Aixa Iñigo (Valencia, 1844-1920), Antonio Yerro Feltrer (Valencia, 1842 - ?), José Viciano Martí (Castellón, 1855-1898), Francisco Santigosa Westrethen, Lino Esparza Abad (Valencia, 1842- ?), Manuel Chambó Mir, y el pintor José Benlliure Gil (Valencia, 1855-1937) con quien mantuvo estrecha amistad a lo largo de su vida.

EL ARTISTA EN SU TALLER: OBRAS, EXPOSICIONES Y CONCURSOS.

A la edad de dieciséis años Luis Gilabert ya ejercía la profesión de escultor, según consta inscrito en el Padrón de habitantes de la ciudad de Valencia del año 1864⁷, lo que significa que ya trabajaba como tal con anterioridad a la obtención en 1869 de la Certificación de Artista otorgada por la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. También en el año 1864 Gilabert iniciaba la redacción de un manuscrito que titula *Memoria de los estudios de Escultura de Luis Chilabert o Gilabert Ponce*⁸, en el que relaciona los trabajos escultóricos realizados, el autor del encargo y el precio de la obra, así como la práctica docente ejercida en centros culturales, como el Casino Obrero, en colegios, o mediante clases particulares, y la retribución que percibía por ello; enumera, también, señalados acontecimientos familiares, como nacimientos o fallecimientos, y refiere hechos puntuales en su trayectoria artística, como participación en oposiciones, en concursos de proyectos monumentales y en exposiciones artísticas, así como los premios obtenidos. La memoria se inicia con el registro de la primera obra escultórica realizada por encargo, un crucifijo ejecutado en el año 1864, y continua con los trabajos correspondientes al año 1865 y así, sucesiva e ininterrumpidamente, hasta el año 1906 en que cesan las anotaciones. Coinciden con esta fecha dos importantes hechos que se sucedieron en el tiempo: su nombramiento como Escultor Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia y su nombramiento como Académico de la Real Academia de San Carlos.

El estudio de la *Memoria*, que constituye un instrumento valiosísimo para conocer la vida artística del escultor, permite establecer determinadas



Fig. 1.- *Virgen de la Saleta*. 1870. Iglesia de Santo Tomás de Valencia. Destruída

coordenadas en la actividad desarrollada por Gilabert desde 1864 hasta 1906, un dilatado periodo de cuarenta y dos años en el que su obra se manifiesta en correspondencia con la práctica escultórica valenciana del mismo periodo que, en el camino sin vuelta del neoclasicismo académico, transitó del romanticismo historicista al realismo naturalista cuya práctica se prolongó durante los primeros años del siglo XX.

⁶ Para mayor información sobre la formación teórica y práctica de los artistas en la época, véase el texto de Helena de las Heras Esteban "Maestros, Modelos y Programas. La enseñanza de la Escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)". *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2004. Texto publicado con motivo de la exposición del mismo título celebrada en el Centro del Carmen del 6 de julio al 5 de septiembre de 2004.

⁷ Archivo Histórico Municipal de Valencia. Padrón de habitantes, Cuartel de San Vicente. Año 1864.

⁸ El manuscrito autógrafa de Luis Gilabert Ponce es propiedad de Jesús Martínez Gilabert, nieto del escultor. Este trabajo no hubiera sido posible sin la estimable labor de investigación que lleva a cabo en memoria de su abuelo.

Su producción escultórica revela la demanda preeminente de la escultura de género religioso en el último tercio del siglo XIX, cuando a la tradicional solicitud de la iglesia se sumaba la de devotos particulares de la burguesía decimonónica. Gilabert enumera la ejecución de un total de trescientas cuarenta y tres obras número idéntico de obras, ciento veintisiete cada grupo. Entre las imágenes de devoción representadas destaca en número la de San José, generalmente con el niño en brazos, del que realizó treinta versiones diferentes, entre ellas la imagen ejecutada en colaboración con el escultor Manuel Chambó Mir⁹ en 1872 por encargo de José Peyró para la iglesia de Jávea. Este mismo escultor compartió con Gilabert la ejecución de otras obras escultóricas, entre las que sobresalen por su calidad artística las distintas versiones de la Virgen del Saleta, en particular, la ejecutada en 1870 para formar una Cofradía en la Iglesia de Santo Tomás de Valencia, representada con los pastores y ejecutada en madera policromada y para la que crearon también "un frontal de arquitectura con adorno y cuatro serafines y tres alegorías de nombre y virtudes de la Virgen por encargo de Baltasar Palmero, Ecónomo de Santo Tomás"¹⁰. Le siguen en número las imágenes realizadas por Gilabert de San Vicente Ferrer, algunas de ellas copiadas de las de José Esteve Bonet, el gran escultor del barroco valenciano; San Francisco de Asís, con algunas imágenes inspiradas en las del ilustre artista granadino Alonso Cano, como la ejecutada en barro nolla en 1877 adquirida por el Ateneo de Valencia y, por último, el grupo que representa a San Antonio Abad. Entre las vírgenes, representadas con naturalidad en su actitud y dulzura y candor en el rostro, hay que señalar la imagen de la Purísima Concepción, a veces inspirada en la de Murillo, con serafines y el mundo por peana, y otras en la de José Esteve de la Catedral de Valencia, con un total de cuarenta y cinco obras y entre ellas la imagen ejecutada en 1884 para el Asilo del Marqués de Campo en Valencia y titular de la capilla, "arrogante en su apostura, sencilla en la ejecución y grandiosa en todos sus aspectos"¹¹, obra desaparecida, así como los dos apóstoles, San Matías y San Juan, realizados en madera por encargo del arquitecto señor Camaña para la misma institución. Para el Obispado de Oviedo Gilabert realizó en el año 1881 una imagen de Santa Teresa de Jesús toda de madera, un San José y un Santísimo Corazón de Jesús, también en madera, así como una cuna de talla que figuraba una concha; en 1884 se le encargó una Purísima como la de Murillo, y en 1886 una Virgen



Fig. 2.- Virgen de los Desamparados. 1871.
Colección particular. Valencia.

del Rosario y un San Vicente de Paul. La otra imagen de devoción ampliamente representada es la de la Virgen de los Desamparados, con veintitrés obras, entre las que destacamos las realizadas para el Arzobispo de Valladolid Benito Sanz y Forés, para el Hospital de Valencia, ambas fechadas en 1886, y para el Arzobispado de Sevilla. Le sigue cuantitativamente el grupo de Cristos y crucifijos, con un total de cuarenta y cinco obras. Además de las citadas imágenes

⁹ Según Vicente Boix en *Noticia de los Artistas Valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, Imprenta Manuel Alufre, el escultor Chambó obtuvo mención honorífica en la Exposición Regional celebrada en 1867 por un busto en yeso. La prensa de la época daba noticia también de alguna de sus obras. Véase *Las Provincias*, Valencia, 25 de noviembre de 1879 y 10 de diciembre del mismo año.

¹⁰ *Memoria de los Estudios de Escultura de Luis Chilabert o Gilabert Ponce*. Manuscrito autógrafa.

¹¹ *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 25 de septiembre de 1884.

todas de escultura, Gilabert realizó algunas imágenes vestideras de la Virgen de los Desamparados para uso particular, como es el caso de la realizada por encargo del pintor de flores y ornato y profesor de dibujo en Alcoy Vicente Soto en el año 1871.

Por lo que se refiere al retrato, otro de los géneros escultóricos característicos de la escultura decimonónica, Gilabert se manifiesta especialmente maestro y su producción constituye un magnífico repertorio de figuras históricas y personajes relevantes de la época, pertenecientes a la realeza, al clero, a la política, a las letras, las artes y las ciencias –más numerosos estos últimos en razón de la relación del escultor con la Facultad de Medicina–, e incluso representantes de la industria valenciana. Entre los monarcas representados sobresale la figura del Rey D. Jaime, que inspiró a Gilabert buen número de retratos a lo largo de su dilatada vida artística, entre ellos el modelo presentado al concurso de bocetos convocado para la ejecución de un monumento al rey en Valencia en el año 1879. Destaca especialmente por su calidad artística la notabilísima estatua sedente de el rey D. Jaime I en sus últimos días, “en yeso, sentado, vestido de monje por la que me dieron Primer Premio, o sea, Medalla dorada Feria”¹², según registra en su Memoria, concluida en yeso el treinta de abril del año 1873. Esta auténtica obra maestra de Gilabert podría haber inspirado al propio Mariano Benlliure en la estatua del patriarca Ribera ejecutada para el Colegio del Corpus Chirsti en el año 1896. De acuerdo con lo reseñado por el escultor, el Barón de Alcahalí¹³ menciona la obra realizada en yeso, pero a ella se refiere Ossorio¹⁴ como de alabastro, por lo que la anotación que figura manuscrita por Gilabert en la imagen fotográfica de la referida escultura, *Monasterio de Poblet* (Tarragona), en cuya entrada parece estuvo ubicada la estatua, nos induce a pensar que el escultor trasladó al alabastro la obra ejecutada en yeso por encargo del citado monasterio. Desgraciadamente, esta noble y magnífica obra no sobrevivió a los avatares de los tiempos.

En el grupo de retratos de personajes eclesiásticos realizados por Gilabert hay que destacar el busto del *Arzobispo Sr. Monescillo*, obra modelada del natural en cuatro sesiones y realizada en terracota que se exhibió, como era costumbre en la época, en los escaparates de céntricos comercios valencianos, concretamente en el bazar Janini en el mes de noviembre del año 1877 y que despertó la admiración



Fig. 3.- Don Jaime I en sus últimos días. 1873. Desaparecida.

de sus contemporáneos que estimaron que el escultor había “sabido sacar a la perfección y con un parecido exactísimo al venerable y digno arzobispo de Valencia”¹⁵, obra que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia y que figuraba expuesta en sus salas en el año 1955, fecha de la publicación del Catálogo-Guía del Museo realizado por su Director Felipe María Marín y Ortiz de Taranco.

¹² Memoria de los Estudios de Escultura de Luis Chilabert o Gilabert Ponce. Manuscrito autógrafo.

¹³ Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Imprenta Doménech, Valencia, 1897.

¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 4 de septiembre de 1873. Ossorio escribía: “En la exposición regional de Valencia celebrada en 1873 obtuvo otra de plata por su estatua en alabastro representando a Jaime I”.

¹⁵ *Diario Mercantil de Valencia*, Valencia, 3 de noviembre de 1877, p. 2.

Entre los retratos de artistas españoles realizados por Gilabert, sobresale la pequeña estatuilla en barro, fechada en 1880, que representa a Goya; "tan perfectamente caracterizada, tan bien modelada, tan arrogante en la forma, y bien concebida, que honra al artista que la firma. En concepto de muchos es una de las mejores obras que se han presentado en su género, y a muchos hemos oído expresar el deseo de que se funda en bronce, cosa que no sería difícil, pues sabido es que en Valencia hay persona que ha demostrado ya su competencia en esta clase de trabajo"¹⁶. El hecho es que la estatuilla se fundió en bronce, pues existe una versión de la misma en el Museo del Ejército de Madrid, fundición que debió de realizar Vicente Ríos, maestro fundidor valenciano propietario de la Fundición Artística e Industrial y colaborador en la Primitiva Valenciana, a quien se encargó la dirección técnica en 1879, tras la muerte del industrial Valero Cases. La colaboración artística entre el escultor y el fundidor se incrementaría a partir de aquella fecha, como testimonia el número de obras modeladas por Gilabert y fundidas por Ríos. Aquel mismo año 1879 el fundidor enviaba a S. M. el rey Alfonso XII un busto de la Reina Maria Cristina de Habsburgo, y dos años después, enviaba el busto del propio monarca, lo que le valió a Ríos la obtención de distintas credenciales y el título de Fundidor de la Casa Real, mientras el trabajo del escultor quedaba infravalorado¹⁷. Sin embargo, no es hasta el año 1881 que aparece el nombre de Vicente Ríos en la *Memoria* de Gilabert, con motivo de haber recibido por parte del fundidor el encargo de realizar un busto de D. Eduardo Loma, Gobernador de Valencia, encargo al que seguirían en el año 1882 el busto de Romero Ortiz y el de Venancio González, y en 1883 el busto a tamaño mayor que del natural del primer Marqués de Caro, así como el de Julián Chavarri, y otros.

La obra escultórica de carácter monumental siempre ha sido conceptuada como la obra magna del Arte de la Escultura. Los proyectos monumentales se presentaban a la aprobación de la Academia bajo la dirección de un arquitecto, que percibía por este tipo de obras el máximo salario regulado según los distintos tipos de edificaciones. Para el escultor suponía todo un riesgo, por lo complicado de alcanzar la armonía entre la percepción de la obra y la perspectiva que ésta ofrece en el lugar de emplazamiento; sin embargo, constituía un interesante reto que aumentaba la consideración del artista cuya



Fig. 4.- El Arzobispo Sr. Monescillo. Terracota. 1877. Museo de Bellas Artes de Valencia.

obra resultaba elegida para erigirla públicamente en la ciudad a tamaño monumental. La institucionalización de este tipo de proyectos, refrendados a nivel académico, representaba un magnífico aval para el artista y un reconocimiento público tal que le abría posibilidades de prestigio y mercado.

¹⁶ *Las Provincias*, Valencia, 29 de abril de 1880.

¹⁷ El busto de la Reina se conserva en el Palacio de Ríofrío (Segovia) y el del Rey en San Lorenzo de El Escorial, y los dos pertenecen a la colección de Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid.

Así pues, el escultor Luis Gilabert, como tantos otros escultores de la época, participó en los sucesivos concursos públicos de bocetos para obra monumental convocados en la ciudad de Valencia en el último tercio del siglo XIX, pues el proceso de "monumentalización escultórica" que caracterizó a la ciudad burguesa decimonónica no tomó carta de naturaleza en Valencia hasta el periodo de la Restauración, en que definitivamente se suma al signo romántico de los tiempos honrando la memoria de personajes históricos, figuras beneméritas y artista sublimes del pincel o la pluma mediante monumento público.

Su intervención en los concursos públicos de bocetos para proyectos monumentales se inicia con la participación en el concurso para una Fuente Monumento a Mariano Liñán y Morello¹⁸, convocado por el Ayuntamiento de Valencia a instancias de su Alcalde Francisco de Paula Gras en el año 1872. En septiembre de ese año se expusieron en el consistorio municipal las ocho maquetas presentadas y se falló el día catorce a favor del boceto que llevaba por lema "Amor patrio" y del que era autor Antonio Moltó Such, quien recibió por ello la cantidad 2.000 reales de vellón; en segundo lugar se reconoció la obra presentada por Francisco Santigosa, y en el tercer puesto quedó el boceto de Gilabert, percibiendo ambos artistas la gratificación de 1.000 reales cada uno. El boceto presentado por Gilabert tenía carácter tubular, su estructura arquitectónica estaba realizada en madera y representaba a una matrona, figura alegórica de la ciudad de Valencia, coronando a Liñán, ambas en yeso, y en los cuatro pedestales inferiores cuatro estatuas en barro representación del Turia, las Ciencias y Artes, la Agricultura y el Comercio y la Industria¹⁹.

Gilabert concurrió también al concurso de bocetos para el Monumento al Rey Jaime I de Aragón, iniciativa pública en conmemoración del sexto centenario de su muerte cumplido el 27 de julio de 1876, y que se acordó consistiese en una estatua ecuestre del monarca fundida en bronce para erigirla en la denominada, entonces, plaza del príncipe Alfonso. El boceto presentado por Gilabert al concurso quedaba expuesto al público en la Lonja en fecha veinticuatro de julio de 1879: "El caballo está levantado de manos, como previene el programa que se dio a los artistas, y el rey llevando en la mano derecha la espada. Es un trabajo notable, y no entramos en más detenidas apreciaciones porque, teniendo que sufrir



Fig. 5.- Monumento a Ribera en Játiva. 1898.

un juicio comparativo, no debemos anticipar nuestra opinión"²⁰. Pero, además del boceto de la estatua ecuestre del monarca, preferiblemente al tamaño de un metro de altura, se solicitó a los escultores participantes la presentación de "dos detalles de la misma, trabajados en madera y del tamaño que ha de tener esta obra de arte, a saber, vez y media del natural.

¹⁸ La primera propuesta municipal de erigir un Monumento a Liñán, en reconocimiento a su legado a la ciudad para la traída de las aguas potables, surgió en el año 1845. Sin embargo, el concurso de proyectos convocado en 1853 y que falló la Academia de Bellas Artes de San Carlos a favor del presentado por Vicente Alcayne y Vicente Luis Hernández, en el que figuraba la estatua del homenajeado, no fue ejecutado. El definitivo Monumento a Liñán en Valencia es obra del siglo XX.

¹⁹ Boceto que describe el propio escultor en su *Memoria...* y del que existe una imagen fotográfica en posesión de sus herederos.

²⁰ *Las Provincias*, Valencia, 24 de julio de 1879.

Estos detalles serán la cabeza del Rey y uno de los brazos del caballo, con su unión al tronco²¹. A pesar del esfuerzo realizado, ni el de Gilabert, ni ninguno de los bocetos presentados por los escultores Antonio Moltó, Antonio Yerro, Luis Gilabert, Francisco Santigosa, José Aixa o el joven Mariano Benlliure, mereció la aprobación de la Junta pro Monumento que, después de adjudicar remuneraciones de dos mil reales a Gilabert, Moltó y Aixa, encargó la ejecución de la estatua ecuestre de Jaime I al escultor catalán Agapito Vallmitjana que ejecutó la magnífica obra erigida en el Parterre, fundida en bronce por la Maquinista Valenciana e inaugurada el día 20 de julio de 1891.

El escultor participó también en el concurso de bocetos para el Monumento a Hernán Cortes en Madrid, realizado en el año 1874, y también concurrió al concurso para el Monumento a Juan de Lanuza para la ciudad de Zaragoza, que fue convocado por la Real Academia de San Fernando en el año 1890.

Finalmente, Gilabert sería el autor de los más importantes Monumentos erigidos en la ciudad de Játiva entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX: el Monumento al Papa Calixto III, y el Monumento al pintor Ribera, dos de los más notables setabenses de todos los tiempos.

El Monumento a Calixto III surgió de la iniciativa y el patrocinio del benemérito patricio setabense José Espejo quien solicitó autorización al Ayuntamiento de la ciudad para erigir una estatua de aquél en el centro del Parterre que se construía en la plaza de la Seo en 1888²². La muerte del promotor, que dejó consignado en su testamento cantidad al efecto, retrasó la ejecución del proyecto y transcurrieron siete años hasta que Gilabert, por encargo del arquitecto setabense Luis Ferreres Soler (Valencia, 1848 -1930) realizó el modelo de la estatua del Papa que finalizaba en febrero de 1895. "La actitud resulta acertada, a la vez que la estabilidad escultural acusa la energía de carácter que distinguió a Alonso de Borja, del mismo modo que revela los rasgos fisionómicos de la bien modelada cabeza. Ha adoptado el traje habitual del pontífice, sotana, roquete, muceta y estolón; la cabeza cubierta con el birrete característico. El conjunto resulta sencillo y artístico: los anchos pliegues de la sotana contrastan con los delicados del roquete"²³. El Monumento se inauguraba el 24 de octubre de 1896 y el 13 de agosto de 1936 sería destruido.



Fig. 6.- Panteón de Peris y Valero. 1877. Cementerio Municipal de Valencia.

El Monumento al insigne pintor José de Ribera en Játiva tuvo su origen en la conmemoración del III centenario de su nacimiento, y a su erección contribuyeron la Reina regente Maria Cristina e ilustres ciudadanos setabenses, como José Espejo Gil, patricio por excelencia. Aunque se abrió en 1887 un concurso de bocetos al que sólo se presentaron dos escultores, el valenciano José Aixa y el castellanense José Viciano, recayendo el fallo a favor del primero, la ejecución del proyecto se demoró durante más de

²¹ *Boletín Oficial de la Provincia de Valencia*, 10 septiembre 1879, n. 217, p. 8, Valencia, Imprenta Doménech. Para mayor información sobre el Monumento a Jaime I en Valencia véase la Tesis Doctoral de Helena de las Heras Esteban *La Escultura Pública en Valencia. Estudio y Catálogo*, dirigida por el Dr. F. J. Pérez Rojas. Universidad de Valencia, 2003.

²² *Las Provincias*, Valencia, 28 de febrero de 1888.

²³ *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 24 de octubre de 1896.

una década y, finalmente, el arquitecto Luis Ferreres retomaba la iniciativa y encargaba a Luis Gilabert la ejecución de la estatua de Ribera. El escultor realizó primero un modelo de la estatua de Ribera en pasta de yeso, boceto que entregó al arquitecto en marzo de 1897 y que debió ser del agrado de la Junta promotora del Monumento y aprobado por el Ayuntamiento, pues, antes de transcurrido un año, Gilabert finalizaba la ejecución del original en yeso de la estatua, cuya altura es de 2,50 metros y era fundida en bronce por M. Serneruet y F. Jayme, Fundidores Valencia, según inscripción en la base de la figura. Se erigió en la plaza que lleva el nombre del pintor sobre un pedestal trazado por Ferreres y ejecutado en mármol buscarró, inaugurándose el Monumento en el mes de febrero del año 1898²⁴.

Gilabert realizó también notables obras de carácter funerario, concretamente en el periodo comprendido entre el año 1876 y el año 1893. En el Cementerio de Valencia, destaca por su magnitud el sepulcro de Perís y Valero del año 1877, con el busto que le representa fundido en bronce por la Primitiva Valenciana, y que ejecutó a partir del busto del mismo señor realizado un año antes. Entre las lápidas hay que mencionar la dedicada a Valero Cases, de la fundición la Primitiva, que representa un cíclope rendido por la fatiga, un trofeo de industria y un ángel coronando el retrato de dicho señor, obra en bronce del año 1879. Su más importante obra funeraria, por su concepción y belleza, es el sepulcro de D. Luis Espejo, ejecutado para el Panteón en el Cementerio Municipal de Játiva por encargo del arquitecto del proyecto Luis Ferreres. Gilabert hubo de modelar la estatua yacente de D. José Espejo a tamaño natural, trabajó para el que precisó un buen número de cañales de yeso y que realizó en poco más de veinte días, según escribe en su *Memoria...* Por lo que se refiere al sepulcro concluía los numerosos detalles del mismo en fecha dos de diciembre de 1893. El escultor Teófilo García de la Rosa, discípulo de Gilabert y especialista en la talla directa, se encargó de sacar de puntos en mármol los delicados trabajos escultóricos del sepulcro modelados por su maestro.

A todas estas obras se suman los trabajos escultóricos correspondientes a las Artes Aplicadas, un grupo de obras de carácter decorativo que incluye elementos arquitectónicos, como hermosas molduras talladas en madera de asunto animalístico, o piezas de mobiliario, normalmente también realizadas en



Fig. 7.- Sepulcro de D. José Espejo Gil. 1893. Cementerio Municipal de Játiva.

madera, de las que existía una especial predilección por los secreters góticos y los aparadores estilo renacentista. Por último, queda hacer mención a los trabajos de restauración realizados, pues, dada su pericia técnica y su capacidad artística, Gilabert recibió numerosos encargos para reintegrar las partes perdidas en determinadas obras escultóricas, trabajando por igual el marfil, la madera o la piedra, llegando incluso a efectuar de su propia mano las encarnaduras de algunas imágenes policromadas, un trabajo especializado que normalmente ejecutaban los pintores.

EXPOSICIONES

La inexistencia de exposiciones artísticas permanentes en la ciudad de Valencia durante la segunda mitad del siglo XIX –al margen de la exposición anual celebrada por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, a principio de curso, presentado los trabajos de estudio realizados por los alumnos, propició la práctica generalizada en la época de exhibir los artistas sus obras en los escaparates de los florecientes comercios de la ciudad. Pintores, escultores y plateros presentaban así, al público en general y a los clientes en particular, los últimos trabajos realizados, constituyendo al mismo tiempo un hecho artístico y un acontecimiento social. Una de las primeras obras de Luis Gilabert que figuró expuesta en los escaparates del concurrido Bazar Janini, situado en la antigua

²⁴ *Las Provincias*, Valencia, 12 de febrero de 1898.

calle de Zaragoza, fue el busto en barro del Arzobispo Monescillo en el mes de noviembre de 1877, y allí expuso también una inspirada estatuilla de Goya en abril de 1880, genuina interpretación del glorioso pintor cuya imagen eligió el escultor para reproducir mediante grabado en su tarjeta de presentación.

Al margen de este particular comercio del arte en la Valencia de la época, los artistas presentaban sus obras a los certámenes promovidos por instituciones como Real Sociedad de Amigos del País, a los que concurrió tempranamente Gilabert, por ejemplo a la exposición celebrada en el año 1867 a la que presentó un busto en yeso de su padre Mariano Chilabert por el que obtuvo Medalla de Cobre. Al año siguiente se presentaba a la Exposición Aragonesa de 1868 con una imagen en madera de la Purísima Concepción, obra premiada también con Medalla de Cobre. También participó en diferentes convocatorias de la Feria de Julio de Valencia, en la que los premios a la Agricultura y a la Industria eran concedidos por el Ayuntamiento, mientras que los de las Artes eran otorgados por la Sociedad Económica de Amigos del País. Así, en la del año 1873 presentó la estatua sedente de *El rey D. Jaime en sus últimos días*, obra por la que obtuvo medalla dorada; o en la de 1879, que se celebró en la Casa Lonja y Jardín del Santísimo, en la que se concedieron un elevado, y controvertido, número de recompensas, pues los premios concedidos al grupo de obras de arte, material y procedimientos de las artes liberales se repartían entre la pintura de Historia, la pintura de género, Academias y estudios del natural, Flores y Bodegones, pintura al temple, pintura de esmalte, litografía, fotografía y Escultura. En el grupo correspondiente a escultura religiosa se otorgaron dos premios: Medalla de oro a Ricardo Soria Ferrando, y Medalla de plata a Carmelo Farinós, además de una Mención Honorífica a José Ferrándiz. En la escultura de género resultaron premiados con Medalla de Oro Luis Gilabert y Antonio Yerro, con Medalla de plata Manuel Chambó Mir y con Medalla de cobre Francisco Fuster²⁵. Además de este primer premio, Gilabert obtuvo medalla de plata por un mueble presentado a la sección Tejidos, Vestidos, Mobiliario y sus accesorios, no concediéndose medalla de oro en aquella convocatoria.

En el año 1881 participó, igualmente, en el certamen artístico e industrial celebrado por el Ateneo-Casino Obrero, y en el mes de noviembre del mismo año se expusieron en los escaparates de distintos



Fig. 8.- Ménsulas de toro y caballo. Terracota. 1894. Colección particular. Valencia.

comercios de la ciudad las obras donadas por artistas como Gilabert para los damnificados por las inundaciones en Murcia del año 1879; su pequeño busto de labradora valenciana que regaló a la rifa en beneficio de los afectados le tocó a José Sánchez Pertegas.

Durante la Feria de Julio de 1882, los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos celebraron una exposición en el vestíbulo del Teatro Principal de Valencia, organizada por ellos mismos y a la que se sumaron ex alumnos y maestros de la propia Escuela. La exposición fue todo un éxito por la presencia de artistas consagrados, como Gilabert que presentó "un busto de tamaño natural de Peris y Valero, copia del que había realizado para su panteón en el Cementerio General, y un busto de señora"²⁶, Ricardo Soria, Felipe Farinós o José Viciano, entre otros, así como por el significativo número de artista nóveles que participaron, dejando un valioso testimonio de la escultura valenciana de la época, que mostraba una clara predilección por el género del retrato, principalmente bustos, cabezas, y efigies en relieve en forma de medallón; y seguía la escultura religiosa, Cristos en particular, y después, algunas obras de carácter costumbrista y relieves alegóricos.

En diciembre del año 1889 se inauguraba la Exposición artística permanente establecida en la calle de Caballeros, de la que Gilabert fue socio fundador

²⁵ *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 5 de agosto de 1879.

²⁶ Roig Condomina, V. *Una iniciativa artística de los alumnos de la Escuela de San Carlos en el siglo XIX: la Exposición organizada en el vestíbulo del Teatro Principal de Valencia en julio de 1882*. Inédito. El autor relaciona los nombres de todos los pintores y escultores participantes en la misma, así como las obras presentadas.

y a la que contribuía anualmente con alguna de sus obras.

Uno de los últimos y más importante certámenes artísticos a los que Gilabert concurrió a lo largo de su dilatada vida fue la Exposición Regional de Valencia de 1909. El catálogo correspondiente a la sección de Bellas Artes incluía en el apartado Escultura contemporánea las cinco obras presentadas por el veterano escultor: cuatro bustos en yeso y un bajo-relieve, también en yeso, titulado *David*²⁷. El número total de artistas partícipes en la sección de Escultura ascendió a cincuenta y uno, lo que da buena cuenta del incremento numérico de escultores valencianos, que presentaron un total de ciento tres obras, mayoritariamente en yeso, alguna en bronce y alguna otra en mármol. Gilabert participó como artista, pero fue también miembro del Jurado calificador por la Escultura junto a Isidoro Garnelo y Mariano García Más en la Exposición Regional y formó parte de la subcomisión correspondiente en la Nacional junto a José Aixa y Francisco Paredes²⁸.

CONCURSOS

Por lo que se refiere al capítulo de concursos y oposiciones, en el *currículum* de Gilabert figuran dos intentos frustrados de alcanzar alguna de las anheladas metas de todo artista que se preciara en la época: la obtención de la beca de estudios a Roma, y el acceso al cuerpo docente de las Escuelas de Bellas Artes.

La primera vez que Luis concurrió a las oposiciones para la concesión de la pensión a Roma otorgada por la Diputación de Valencia fue por la pintura²⁹, y tuvo lugar en el año 1876. Firmadas por el escultor en fecha 18 de abril, el treinta y uno de agosto concluía la obra pictórica señalada, un cuadro de tema histórico que debía medir dos metros de ancho por uno y medio de alto y representar a Francisco I, rey de Francia, a su llegada a Valencia como prisionero del rey Carlos V. El tribunal compuesto por Teodoro Llorente, Salustiano Asenjo, José Fernández Olmos, Rafael Montesinos, Miguel Pou, Francisco Peris y Manuel Millás, concedió por unanimidad citada pensión a Ignacio Pinazo Camarlech (Valencia 1849 - Godella, Valencia 1916) por la soberbia interpretación realizada con el cuadro *El desembarco de Francisco I en la playa de Valencia*.

Dos años después, en 1878, Gilabert concurría a las oposiciones de Escultura de la Academia de San Fernando en Madrid para proveer dos plazas de escultores pensionados a Roma. Los brillantes ejercicios realizados por Gilabert "le valieron que el tribunal le calificara con el número uno, habiéndose aprobado tan sólo los ejercicios de dos de los opositores, de manera que todo hacía creer que el Sr. Gilabert sería uno de los pensionados, mas con extrañeza de cuantos conocen su mérito y el lugar que ocupaba en la propuesta, fue nombrado pensionado en Roma el que ocupaba el número dos, suprimiéndose la otra plaza sacada a oposición"³⁰. El agraciado fue Medardo Sanmartí y Agulló y los ejercicios consistieron en un relieve, una academia y un boceto de estatua de 1,12 metros de altura representando al *Soldado de Maratón*, que llevó a Atenas la noticia de la victoria espirando al punto de cansancio. La estatua realizada por Gilabert "un buen estudio del desnudo, con una actitud natural y académica al mismo tiempo y apropiada expresión"³¹, fue donada por su autor al Ateneo de Valencia, pero, desgraciadamente, ha desaparecido.

Por lo que respecta a sus aspiraciones docentes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, hemos de señalar que también serían frustradas, pues la única tentativa de acceder como profesor resultó infructuosa. En fecha 5 de abril de 1897 el Director de la sección de Escultura Ricardo Soria Ferrando proponía una terna para nombrar sustituto personal: en primer lugar figuraba José Viciano Martí; en segundo, Luis Gilabert Ponce y en tercer y último lugar, Francisco Santigosa Westrehen. En fecha 23 de mayo de 1897 la Junta de la Academia nombraba el primer lugar de la terna, según hacía constar el secretario de la misma Luis Tramoyeres Blasco³².

²⁷ *Exposición Regional Valenciana*. Catálogo, Sección de Bellas Artes, Tipografía Moderna, Valencia, 1909, p. 43.

²⁸ Trenor Palavicino, T. *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*, Valencia, 1912, p. 225-226.

²⁹ Hay que señalar que las primeras oposiciones a la plaza de pensionado de escultura en Roma por la Diputación de Valencia se convocaron en 1880, alternándose a partir de esta fecha con las de pintura. Véase Gracia, C., *Las Pensiones de Pintura de la Diputación de Valencia*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1987.

³⁰ *Las Provincias*, Valencia, 14 de julio de 1878.

³¹ *Las Provincias*, Valencia, 12 de octubre de 1878.

³² A.R.A.B.A.S.C. Libro de Actas. Año 1897, sesión 23 de mayo de 1897.

En diciembre del año 1906, tras haber ascendido a profesor numerario de la clase de Escultura en la Escuela de San Carlos el auxiliar de la misma José Aixa Iñigo, se acordó a propuesta de la Junta de gobierno que la vacante se proveyera mediante oposición. Gilabert presentó su solicitud al tiempo que los escultores Juan Bautista Palacios y Chirivella, Rafael Rubio Rosell, José Andrés Soria y Saval y Francisco Paredes García³³. Sin embargo, Gilabert no concurrió, pues en aquel intervalo de tiempo conoció la propuesta a su favor como Académico de la Real Academia de San Carlos, lo que representaba para el escultor colmar, finalmente, sus aspiraciones y el ansiado *Cursus Honorem*.

LA ACTIVIDAD DOCENTE DEL ESCULTOR

La necesidad de obtener algunos ingresos adicionales a su actividad como escultor, con objeto de aumentar sus recursos económicos para el mejor sostenimiento de su familia, le llevó a iniciar su labor como docente compaginándola con el trabajo de artista durante largos años.

A principios de febrero de 1871 quedaba instalada en el número ocho de la calle Corona, donde estuvo el estudio de Plácido Francés, la academia particular Unión Artística bajo la presidencia del pintor Emilio Sala y Francés en la que Gilabert fue nombrado Tesorero y además individuo de la admisión directora de trabajos.

En octubre de 1875 comenzaba a impartir sus primeras lecciones de dibujo en el colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo a las señoritas Rosita Escofet y Carmen Mayor, donde continuaba en 1880 con las alumnas Consuelo Monfort e Irene Benloch y por cuyas clases percibía, respectivamente, veinte pesetas, y unos años después eran sus discípulos Arturo Martín, Balbino García y Praxedes Julio. En octubre de 1878 comenzaba a impartir lecciones de dibujo de figura en el Colegio de Máximo Roca, por las que percibía al mes treinta pesetas. Por último, trabajó también como profesor de dibujo en el Colegio de las Hermanas de San Francisco a partir del año 1883.

El día 12 de octubre de 1882 Gilabert era nombrado profesor de dibujo aplicado a las artes del Ateneo Casino Obrero³⁴, con la asignación de 2.000 reales anuales y hora y media de clase diaria nocturna,

prolongándose su actividad docente en esta institución hasta el año 1886. La seguridad económica que le confirió este trabajo debió animarle a contraer matrimonio y responsabilidades, pues en mayo de 1885 se casaba con Francisca Barceló Solaso, hija de un reconocido facultativo del Hospital Provincial, con quien tuvo seis hijos: un único varón, José, y cinco hembras de las que tres fallecieron en sus primeros años de vida, quedando María y Dolores.

Paralelamente, Gilabert ejerció la enseñanza de la escultura en su taller, como venían haciendo desde el gótico los maestros artesanos, y así por su estudio en la calle Torno del Hospital pasaron miembros de distintas generaciones de artistas, el más famoso Mariano Benlliure niño que, después de ocho o nueve días allí y tras la mofa de su hermano Pepe y su compañero el pintor Peyró, pidió a su madre no tener que volver allí³⁵. Fueron discípulos suyos los escultores Teófilo García de la Rosa, artista del que la Academia de Bellas Artes de Valencia conserva algunas obras de estudio: una cabeza de perro, el retrato de Julián Puig y un estudio de cabeza³⁶; José Ortells López (Villarreal de los Infantes, Castellón, 1887-Madrid, 1962), Francisco Sales e Ignacio Pinazo Martínez (Valencia, 1883-1970).

ESCULTOR ANATÓMICO DE LA FACULTAD DE MEDICINA DE VALENCIA

En virtud de una propuesta del Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, Peregrin Casanova, dirigida al Rector de la misma José María Machí y Burguete en fecha 6 de abril de 1905, Luis Gilabert Ponce sería designado para ocupar la plaza vacante de Escultor Anatómico de la citada Facultad. El día veintisiete del mismo mes, el Rector aprobaba la propuesta, solicitando

³³ A.R.A.B.A.S.C. Libro de Actas, 1906. Sesión de veinte de diciembre de 1906.

³⁴ El Ateneo Casino Obrero se constituyó el 16 de diciembre de 1876 y tuvo su sede inicialmente en la plaza de Mosen Sorell y, tras el incendio que destruyó el edificio en marzo de 1878, se instaló en la calle Ruzafa. En el año 1884 inició la publicación del *Boletín-Revista del Ateneo-Casino Obrero*, bajo la dirección de Francisco Vives Mora.

³⁵ Quevedo Pessanha, C., *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1927, p. 21.

³⁶ A.R.A.B.A.S.C. Legajo 197 - A. Catálogo de obras propiedad de la Academia, 1980.



Fig. 9.- Tarjeta de visita de Luis Gilabert Ponce, Escultor Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia, con la imagen que reproduce la estatuilla de Goya creada en 1880.

se expidiese el nombramiento y se participase a las superioridades, y comunicaba al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el nombramiento de Luis Gilabert Ponce como Escultor Anatómico. El cuatro de mayo de 1905 el Rector proponía a Luis Gilabert Ponce "para el cargo de Escultor Anatómico con carácter de interino y el sueldo de mil pesetas, que corresponde a dicha plaza"³⁷. Finalmente, el día veintisiete de aquel mismo mes y año el Subsecretario de Universidades resuelve nombrar a Luis Gilabert Ponce Escultor Anatómico de la expresada Facultad "con la gratificación anual de mil pesetas cuyo cargo desempeñará hasta que se provea en propiedad"³⁸. A principios de junio la prensa valenciana hacía público el nombramiento³⁹. Paralelamente era designado Ayudante del mismo el escultor Francisco Sales Quiroga, cargo que estaba dotado con setecientas cincuenta pesetas anuales.

En la actividad desarrollada por Gilabert como Escultor Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia, que no consta registrada en su *Memoria* ya que la relación de trabajo termina en el año 1906, se distinguen dos vertientes: en primer lugar, su labor como formador de piezas anatómicas en yeso al objeto de estudio por parte de los alumnos, o sea, de material didáctico para la enseñanza de la medicina, labor en la ejecutó un gran número de piezas escultóricas que en su día existieron en el Museo Anatómico de la Facultad y que, por la vulnerabilidad del material, no han sobrevivido al paso del tiempo. En segundo término, su producción retratística, que cuenta con un significativo número de retratos de los principales facultativos de la época, precisamente en un periodo de notable esplendor de la medicina valenciana y que revela interesantes estudios fisonómicos de los representados, con facciones acusadas en pro de individualizar sus respectivas personalidades, y cierta valoración estética del gesto natural y de lo anecdótico. Entre los bustos realizados por Gilabert siendo Escultor Académico se encuentran el del Dr. Enrique Ferrer y Viñerta, catedrático de Clínica quirúrgica, un busto modelado en 1894 que fue trasladado al mármol en la década de los años veinte y que fue regalado a la Facultad de Medicina de Valencia por el discípulo del representado y su sucesor en la cátedra, Pascual Garín. Del mismo Dr. Pascual Garín Salvador, catedrático de patología quirúrgica, realizó un busto en mármol cuya inscripción reza: "Al Dr. Garín sus compañeros de Facultad, Valencia, 5 diciembre 1912". A estos bustos ejecutados en materia definitiva hay que añadir los realizados en yeso: el busto del Dr. Jaime Ferrán Clua, modelado con motivo del homenaje que la Facultad de Medicina tributó al insigne bacteriólogo en 1930; el busto de Amalio Gimeno Cabañas, Senador por la Universidad de Valencia y Ministro de Fomento, Marina y Gobernación, obra sin fechar; y el busto del Dr. Peregrin Casanova Ciurana, que fue Decano de la Facultad desde 1897 hasta 1919, obra fechada y firmada en 1929. Todos estos retratos acusan la práctica de un severo y acertado realismo, tanto en cuanto a la personalidad y rasgos físicos de los representados, como en cuanto a las medallas o insignias que ostentan. Corresponden también a esta época artística del escultor un medallón en bronce

³⁷ Archivo Histórico de la Universidad de Valencia. Caja 106 / 5.

³⁸ *Ibidem*. Según orden de entrada de la Subsecretaría registrada con el número 1877.

³⁹ *Las Provincias*, Valencia, 8 de junio de 1905.

dedicado al Dr. Vicente Peset Cervera, firmado y sin fecha; una lápida conmemorativa en mármol dedicada a Darwin en la que aparece su efigie en relieve sobre metal y en la que figura la siguiente leyenda: *Los escolares médicos en el primer centenario de su nacimiento. 1909.* Por último, un marco de madera tallada que conserva una carta de D. Santiago Ramón y Cajal dirigida en respuesta al Dr. Gómez Ferrer y fechada en 1922. Todas estas obras escultóricas forman parte del Patrimonio Mueble de la Universitat de València y se conservan en el Departamento de Historia de la Ciencia y la Documentación. Museo Histórico-Médico de la Facultad de Medicina de Valencia.

ACADÉMICO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS.

En la sesión de 19 de diciembre de 1906 se dio lectura a la propuesta reglamentaria de los Académicos Juan Luis Calvo, Luis Ferreres y José Aixa a favor de nombrar Académico de San Carlos a Luis Gilabert Ponce para la vacante ocurrida por fallecimiento del destacado artista y director de Escultura Ricardo Soria Ferrando. Era aprobada en sesión 10 de febrero de 1907, siendo Presidente accidental de la Academia Antonio Martorell Trilles y Secretario general Luis Tramoyeres Blasco. "Verificada la votación por medio de bolas, resultaron diez blancas igual al número de asistentes a la Sesión"⁴⁰. En consecuencia, y por unanimidad, se le proclamó Académico. Notificado el nombramiento Gilabert envió una carta de agradecimiento al Presidente de la Academia en la que manifestaba: "Con profunda gratitud acepto distinción tan inmerecida; y al hacerlo, cúmpleme manifestar a esa respetable Corporación que consagraré todo mi celo y mis escasos conocimientos a cooperar a los fines a que está llamada, ofreciendo a la vez a V. S. y a todos los respetables académicos el testimonio de mi más distinguida consideración personal"⁴¹. El día 26 de Abril de 1907 Gilabert tomaba posesión de su cargo, como consta en el Libro de Individuos de la Academia⁴², que indica también no recibió medalla; pero, hasta el momento, se desconoce el tema sobre el que versó su discurso de ingreso en la Academia y quién contestó al mismo y con qué texto, así como la obra que con tal ocasión regaló el escultor a la Academia. La vacante dejada por Luis Gilabert Ponce como Académico tras su fallecimiento, dado que el cargo es vitalicio, sería otorgada al escultor Eugenio Carbonell Mir.



Fig. 10.- Dr. Pascual Garín Salvador. Mármol, 1912. Facultad de Medicina de Valencia. Universitat de València.

Como Académico Gilabert desarrolló las distintas funciones propias de su cargo. Primero, una misión censora como miembro de los tribunales constituidos en el seno de la Escuela para juzgar exámenes y trabajos de fin de curso, asignar premios y conceder becas. Así, por ejemplo, ejerció como Presidente del tribunal que había de juzgar los exámenes oficiales de la asignatura Anatomía Histórica correspondientes al curso 1906-1907, junto al vocal Ricardo Clemente Lamuela y el secretario José M^a Burguera Peiró⁴³. También figuró como presidente, con José Aixa e

⁴⁰ A.R.A.B.A.S.C. Actas de sesiones, año 1907.

⁴¹ A.R.A.B.A.S.C. Legajo 90 / 8 / 7.

⁴² A.R.A.B.A.S.C. Sign. 57. Libro de Individuos de la Academia.

⁴³ A.R.A.B.A.S.C. Legajo 91 / 3 / 1 A. Cuadro de Tribunales, días y horas de exámenes.

Isidoro Garnelo como vocales, en el tribunal que otorgó el Premio Pensión Roig del curso 1909-1910 al alumno José Marín Bosque. Segundo, una misión asesora, pues intervino también como miembro de alguna de las comisiones constituidas para conmemorar efemérides o centenarios, como la promovida en 1914 en el seno de la Academia con motivo del segundo centenario del natalicio del escultor Ignacio Vergara, comisión en la que compartió iniciativas y responsabilidades con el arquitecto Antonio Martorell y el pintor Salvador Abril. De esta comisión surgió, entre otras, la iniciativa de erigir un monumento en memoria del insigne escultor.

Luis Gilabert Ponce moría el 20 de septiembre de 1930, a la edad de ochenta y dos años. Al día siguiente el diario *Las Provincias* daba el pésame a la

Facultad de Medicina, a la Academia de San Carlos y a sus familiares por la pérdida del veterano artista e inteligente escultor al que dedicó estas palabras: "Afable, cariñoso, de una bondad sin límites, era de aquellas personas que carecen de enemigos, a las que se conserva siempre honda simpatía acompañada de respetos"⁴⁴. De su devoción cristiana dan buena fe la cantidad de obras religiosas ejecutadas a lo largo de su vida y también, el hecho de que en la esquila de su óbito figuró en primer lugar su director espiritual D. Vicente Bartual, por delante de su desconsolada esposa y demás familia.

⁴⁴ *Las Provincias*, 21 septiembre 1930, "Mortuorio". En la revista *Archivo de Arte Valenciano* publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia correspondiente al año 1936 se publicó la necrológica del escultor, páginas 175-176.

LA CARICATURA EN LA PRENSA DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

M.^a ÁNGELES VALLS VICENTE

Doctora en Bellas Artes

RESUMEN

Con el título de "La caricatura en la prensa de la Segunda República" queremos recuperar una parte de la memoria histórica y cultural de la II República Española, utilizando como vehículo transmisor la prensa gráfica, donde la caricatura, viñeta o ilustración sirvieron de base para el cultivo de un arte al servicio de la sociedad española de ese momento.

ABSTRACT

With the title of "The cartoon in the press of the Second Republic" we want to recover a part of the historical and cultural memory of the Spanish Republic, using as transmitting vehicle the graphical press, where the cartoon, vignette or illustration served as base for the culture of an art the service of the Spanish society of that moment.

El frecuente empleo de la caricatura en la prensa satírica se hizo de manera desigual en diversas ciudades españolas y fue paralelo al avance de las técnicas gráficas de reproducción. A mediados del siglo XIX comenzaron a surgir por toda Europa las publicaciones humorísticas periódicas destacando Francia y Alemania.

En España su evolución fue distinta. En Madrid se comenzó con publicaciones pequeñas como *Madrid Cómico* (1901), en Cataluña se trató de cambiar las formas tradicionales de la caricatura, encontrando publicaciones como *L'Esquella de la Torratxa* (1879), *Xut!* (1922) i *El Be Negre* (1931), y en Valencia partió de la cultura popular y de los *Llibrets* de fallas como *La Falla* (1891) y *Les Falles de San Chusep* (de 1906 a 1913) y de periódicos como *Cascarrabies* (1897).

A comienzos del siglo XX se difunden diferentes diarios a lo largo de la península con numerosas caricaturas y viñetas satíricas donde se reflejaba aspectos de la vida social y política del momento. Entre las publicaciones que favorecieron esta difusión están *El Liberal* (Madrid), publicado en el primer tercio del siglo XX, donde dibujó Alfonso Rodríguez Castelao, el *Heraldo de Aragón* (1929), con dibujos de Manuel Sánchez del Arco.

En los años 30 los diarios utilizaban la caricatura personal con frecuencia acompañando al texto. Ésta solía ser de gran tamaño y se presentaban dos formas de hacer más usuales. Aquellas sujetas a los cánones típicos de representación, es decir, el empleo de la caricatura deformativa y la sujeta al dibujo tradicional, donde prevalece el retrato, como las realizadas por Luis Dubón para el periódico *Las Provincias* de Valencia. Otro periódico, *El Turia*, (semanario de Teruel) se vino publicando entre 1931 y 1932, era el órgano de difusión de la Juventud Republicana Radical, en ella se hicieron ilustraciones de carácter publicitario y corte modernista (22-5-1931). Manuel Sánchez del Arco hizo caricaturas de artistas para el *Heraldo de Aragón* (1939), *Heraldo de Madrid* (1931), *La Vanguardia*, de Barcelona, después de 1932 y para *El Pueblo Gallego*. Otros periódicos que permitieron publicaciones taurina y de artistas fueron el diario *Ya* (Madrid, 1930), donde realizó caricaturas Ricardo García (K-Hito). También *El Mercantil Valenciano* y *Las Provincias* de Valencia (entre 1931 y 1939 se realizaron numerosas caricaturas personales, destacando, entre 1936 y 1939, la caricatura política; dentro de esta corriente el periódico *El Pueblo* (diario republicano fundado por Vicente Blasco Ibáñez) el dibujante *Carnicero* realizó numerosas caricaturas políticas y chistes con crítica social entre 1937 y 1938. También

La Vanguardia de Barcelona publicó caricatura políticas y de artistas entre 1937 y 1939, destacando los dibujos de Luis Bagaría (Barcelona, 1882 – La Habana, 1940).

LA PRENSA Y LA CARICATURA DE LA II REPÚBLICA

El 11 de diciembre de 1931 el periódico *La Voz Valenciana* titulaba su portada "Un día histórico – España ha entrado hoy en la normalidad Constitucional". Sendas caricaturas de este evento, los políticos Costa y Castelar, firmadas por el dibujante Ruano. En ese momento el presidente electo de la República es Niceto Alcalá Zamora. También hay caricatura del periodista republicano Moya del fundador del Partido Socialista Obrero Español Pablo Iglesias. El periódico *Las Provincias* también dio cuenta de ello.



Fig. 1.– RUANO. Dibujo de Pablo Iglesias. "*La Voz Valenciana*", 25-3-1933. Valencia

Los dibujos de Ruano se aproximan más a la tradición gráfica europea que a la caricatura deformativa española.

Ruano también publica el 19 de octubre de 1931 dibujos del torero Domingo Ortega.



Fig. 2.– RUANO. Dibujo del torero Domingo Ortega. "*La Voz Valenciana*", 19-10-1931. Valencia. Última página

El 14 de abril de 1931 se proclama la II República en toda España. El periódico *La Voz Valenciana* el 17 de abril publica: "Hoy se ha constituido en Valencia el primer Ayuntamiento de la República y ha elegido Alcalde al doctor D. Agustín Trigo". En este periodo se celebran exposiciones de artistas en el Ateneo Mercantil dentro del apartado de Arte, como la del pintor Meseguer o la de Matías Morera.

Bajo el título "Maura estuvo sincero y contundente" se editó en *La Voz Valenciana* del 11 de enero de 1932 dos retratos-caricatura de D. Antonio Maura (padre) y del D. Miguel Maura, ambos realizados por Ruano dentro de su estilo fiel al retrato con cierto expresionismo en el trazo. Hay que destacar algunos rasgos del discurso que dio D. Antonio Maura en el Cine de la Ópera: "...y como Ortega y Gasset, Maura, propugno por la formación de un gran partido de derecha, moderado, conservador, pero lealmente con la República".

Otro periódico, *El Pueblo* (diario republicano de Valencia), fundado por Vicente Blasco Ibáñez, publicó de 1894 a 1939 numerosas caricaturas. A partir de 1937 se denominó *Diario del Partido Socialista*. En él realizaron caricatura social y chistes Alfonso Rodríguez Castelao, Cervigón y, con la caricatura política, Manolo Garrido. También Enrique Pertegás

El padre del orador



Don Antonio Maura

Fig. 3.- RUANO. Dibujo de Antonio Maura.
"La Voz Valenciana", 11-1-1932. Valencia

El orador



Don Miguel Maura

Fig. 4.- RUANO. Dibujo de Miguel Maura.
"La Voz Valenciana", 11-1-1932. Valencia. Portada

-Tramús- (Valencia, 1884-1962), dibujante taurino, realizó trabajos para este diario. El 20 de julio de 1937 salió en la portada el discurso del Presidente Azaña, acompañado de sendos dibujos [2 caricaturas]:

"A estas alturas, a esta distancia de origen no creo que quedara una sola persona en el mundo que conozca los asuntos de España, que pueda negar que sin el auxilio de las potencias extranjeras, la rebelión militar española habría fracasado.

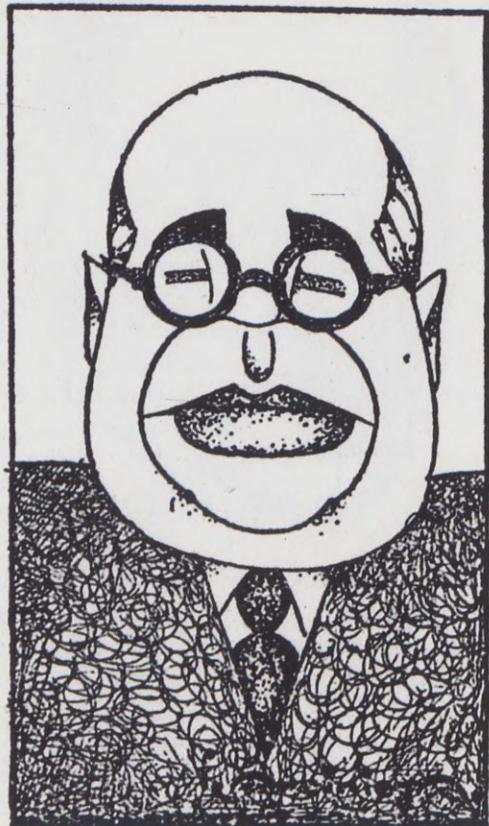
Es, por tanto, una verdad evidente que, si en España la guerra dura un año, no es ya un movimiento de represión de una rebelión interior, sino un acto de guerra que está mantenida pura y exclusivamente, no por los militares rebeldes, sino por las potencias extranjeras, que sostienen una invasión clandestina contra la República Española" (Discurso pronunciado por Manuel Azaña en el Paraninfo de la Universidad de Valencia, le acompañaban el jefe del gobierno Dr. Negrín y el Presidente de las Cortes D. Diego Martínez Barrio.

El diario valenciano *La Verdad* se publicó entre 1936 y 1939. En él realizó caricaturas de artistas Max Aub (París, 1903-México, 1972). En el número es órgano de difusión del PSOE. Desde el número 2 se tituló *Diario Político de Unificación*, editado por los partidos comunistas y socialistas. En julio de 1937 deja de publicarse y en su lugar aparecen *Adelante* y *Frente Rojo* hasta la reaparición de *Verdad* en julio de 1937, imprimiéndose en los talleres de *Voz de Valencia*, dejándose de publicar entre el 5 y el 13 de marzo de 1939.

Frente Rojo se editó entre Valencia y Barcelona de 1937 a 1939. Por otro lado, la revista ilustrada *Blanco y Negro* se publicó en Madrid entre 1891 y 1936. En ella dibujaron Xaudaró (nace en Vigan-Filipinas- en 1872, realizando caricaturas de temas populares) y Francisco Sancha (realizaba caricaturas políticas y de artistas, inspirándose en la caricatura de los franceses German Paul y Deforain). *Blanco y Negro* reaparece en 1988 como suplemento del diario ABC. José María Romero Escacena hizo caricaturas personales para

el ABC con anterioridad a 1936 y también para *Voz de Valencia* en 1935.

Nuestras caricaturas



Don Manuel Azaña

Fig. 5.- "Las Provincias". 4-7-1932. Valencia. Portada

Conforme avanzaba la contienda algunos diarios dejaron de publicarse como el periódico *Las Provincias* a partir de agosto de 1936, solamente volvieron a publicarse algunos números entre abril y mayo de 1939. En abril de ese año dejaron de publicarse caricaturas. El 8 de abril este diario se hizo eco de la destitución del Presidente la República D. Niceto Alcalá Zamora. La mayor parte de las caricaturas fueron realizadas por Emilio Panach, haciendo numerosas viñetas donde reflejaba el momento social y político que se vivía, con títulos como "Aleluyas al instante, de actualidad palpitante". Hay numerosas caricaturas de políticos como Lerroux, Maura o Gil Robles. Emilio Panach pasó a firmar como *Milo* al acabar la

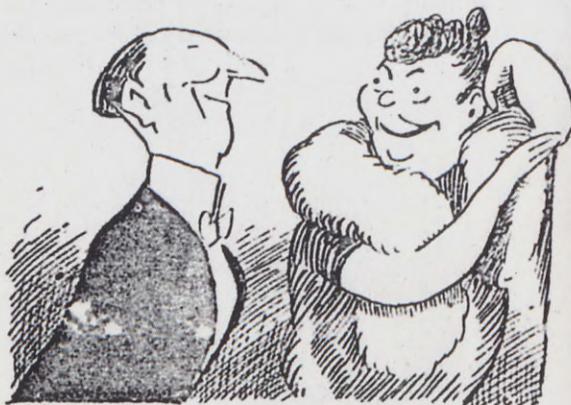


Fig. 6.- XAUDARÓ. "Blanco y Negro".
4-7-1932. Madrid. Portada

Guerra Civil Española. El 11 de mayo de 1939 hizo una viñeta alusiva al triunfo de los nacionales. Fue amigo personal del dibujante Enric Soler i Godes.

Madrid-París, por Panach



Prieto (desde París).—¿Que he de ir si quiero hacer efectivas mis dietas?
El correlligionario (desde Madrid).—¡Exacto! Ven y verás cómo "cobras".

Fig. 7.- PANACH. Caricatura de Indalecio Prieto.
"Las Provincias". 16-2-1935. Valencia; p. 2.

Mientras Emilio Panach se hizo cargo de la caricatura política en el diario *Las Provincias*, el dibujante Tormo Monzó alternó ésta con la caricatura deportiva, en ocasiones cambiaba la firma de Tormo por la de *Motor*.

El pintor Luis Dubón (Valencia, 1892-1953) también dibujó caricatura política para *El Mercantil*

Valenciano de 1932 a 1939 y para el periódico *Informaciones* de Madrid. También realizó para *Las Provincias* en 1939 el dibujo del general Miaja (republicano), dentro de un estilo academicista y próximo al retrato-caricatura.



Fig. 8.- DUBÓN. Caricatura-retrato del militar Hernández Saravia. Jefe del ejército del Este, que, junto con el General Rojo, fueron autores de la toma de Teruel. "El Mercantil Valenciano". 17-7-1938. Valencia.

La *Voz Valenciana* publica el 2 de marzo de 1939 el siguiente texto: "el Gobierno, reunido con carácter permanente desde hace dos días, recibe la comunicación oficial de la dimisión del Presidente de la República D. Manuel Azaña. Asume sus funciones el Presidente del Parlamento Sr. Martínez Barrio, mientras se cumplen los preceptos constitucionales para la elección del nuevo Jefe de Estado".

LA CULTURA Y EL ARTE EN LA II REPÚBLICA

Se celebra entre el 4 y el 14 de marzo de 1931 en la Agrupación Valencianista Republicana una exposición colectiva de pinturas, esculturas y dibujos

valencianos, donde participaron Manolita Ballester, Francesc Carreño, Joseph Renau, Enric Cuñat, Joseph Sabina, Enric Climent y Pérez Contell en pintura y dibujo y los escultores Vicent Beltrán, Antoni Ballester, Francesc Badía y Ricard Roso, entre otros.

Joseph Renau colaboró en diversas facetas dentro del quehacer artístico. De 1936 a 1939 se ocupó desde sus inicios del diario *Verdad*. También se le propuso como Director General de Bellas Artes y tomó posesión el 7 de septiembre de 1936. Realizó dos viajes a París:

"Uno a finales de 1936, con el fin de invitar a Picasso y a otros artistas españoles residentes en París a participar en el pabellón de España en la "Exposición Internacional" del año siguiente.

A mediados de marzo de 1937 realizó el segundo viaje a París para hacerse cargo de la ilustración del Pabellón de España en la "Exposición Internacional des Arts et des Techniques, 1937", cuya inauguración estaba prevista para mayo de ese mismo año"¹

Tuvo como colaboradores a Gregorio Muñoz (Valencia, 26-7-1906), conocido como *Gori*, caricaturista y decorador de teatro que colaboró también en la revista *Nueva Cultura* 8 en la segunda época). En 1939 se exilió a la República Argentina. Entre noviembre de 1936 a marzo de 1938, la ciudad de Valencia fue capital de la República y la mayor parte del Tesoro Artístico e Histórico del Estado Español fue albergado en dicha ciudad, como así se menciona:

"El 5 de noviembre de 1936, el Ministro de Instrucción Pública comunicaba a la Dirección de Bellas Artes que el Gobierno había decidido, por iniciativa del Ministerio, que las obras de arte de primer orden de los Museos de Madrid deberían ser urgentemente preparadas para ser transportadas a Valencia".²

Pero los periódicos no sólo se hacen eco de la política existente en este período utilizando la caricatura como medio eficaz de transmitir imágenes, sino que también hay revistas que recogen temas populares y festivos, como el publicado por la revista *La despertà* en 1933 acerca de las Fallas en la ciudad de Valencia:

¹ Renau, Josep. "Arte en peligro, 1936-1939"

² Renau, Josep. "Arte en peligro, 1936-1939"

“Cuando llega el solemne momento de quemar la falla queda casi siempre en pie un ninot contra el que van los últimos golpes. Es el espíritu de la Falla que se defiende en aquel cuerpo de serrín tras la máscara grotesca del muñeco condenado a las llamas. Hasta entonces hizo reír y en aquellos minutos trágicos nos llama a la compasión.”

En otro artículo publicado en *El fallero* por Juan Favieres sobre “Falles valencianes”, de marzo de 1935, comenta:

“Les falles son monuments que simbolisen a nostre poble. En ells, i en satíriques modalitats, s’exposa davant la vindicta pública tots el visis, abusos, miseris i llechors del veinat i de la política nacional.”

En esta revista, entre 1932 y 1936, publicaron dibujos y caricaturas Pertegás, Luis Dubón, Muro, Manuel del Arco y Redó, entre otros. De 1932 a 1936 se hicieron autocaricaturas con texto en la revista *Pensat i Fet*, donde el mismo autor del artículo realizaba su propia caricatura, como la publicada en marzo de 1933 de Nicolau Primitiu (Presidente de *Lo Rat Penat*) y la de Almela y Vives.

A propósito del ambiente cultural en la Valencia de la década de los 30, el dibujante Enric Soler i Godes apuntaba:

“El Círculo de Bellas Artes, el Ateneo Mercantil, la Agricultura, la Sociedad Económica de Amigos del País (SEAP), y El Micalet sirvieron de nexo de unión para los artistas valencianos”.³

Estas sociedades estaban en su mejor momento en el año 30, celebraban exposiciones, estaban presentes en la Feria de Julio, en las fiestas de Carnaval, con bailes, conferencias, reuniones y en toda la vida social valenciana. En la Feria de Julio todos los años se celebraban una exposición de Bellas Artes. Según Soler i Godes, los artistas Benlliure y Sorolla actuaban en todas las actividades de la vida social valenciana.

La caricatura contemporánea avanzó a medida que sus publicaciones aumentaban dejándonos en diarios y revistas un legado artístico e histórico que sería necesario valorar en futuras investigaciones.

³ Soler i Godes, Enric. Comunicación personal del autor antes de su fallecimiento.

TRAS LAS HUELLAS DE RENAU

JOSÉ R. CANCER MATINERO
Fotógrafo y Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

En el presente artículo se dan a conocer diversos aspectos de la actividad fotográfica ejercida en Valencia por el artista Josep Renau antes de la guerra civil española, centrando la atención en el fotomontaje titulado "fotografía del hombre ártico" que fue publicado en diciembre de 1931 en la revista "Murta".

ABSTRACT

Present article shows several aspects of the photographic activity of artist Josep Renau, developed at Valencia before the Spanish Civil War. Cited article focus its attention to the photomontage titled "Picture of the Artic Man", published December 1931 at "Murta" magazine.

Debo aclarar *ab initio* que el presente comunicado tiene un objetivo claro y directo: divulgar al público y dar a conocer a los estudiosos e interesados en la *pequeña historia* la existencia de algunas huellas fotográficas primerizas (poco o nada citadas en las biografías y catálogos que se han publicado hasta el día de hoy) que dejó en Valencia el joven artista Josep Renau antes de la guerra civil y cuya subsistencia tuve la oportunidad de comprobar (de forma visual y documental) en 1999, mientras buscaba bibliografía para fundamentar un trabajo centrado en el panorama fotográfico existente en Valencia en el período de entreguerras¹.

La primera de esas huellas, cronológicamente hablando, consiste en un fotomontaje mixto, utilizando imagen fotográfica y dibujo, que se reprodujo en la portada² de la revista *Germanía* (nº 8, 31 de julio de 1925) como homenaje al Sr. Francés Almarche, Presidente de la Sociedad *Lo Rat Penat*.

La segunda de esas huellas [posiblemente la más importante] se refiere a un fotomontaje titulado *fotografía del hombre ártico* que se distribuyó en el ejemplar número 2 (correspondiente al mes de diciembre de 1931, página cinco) de la revista *MURTA. Mensuario de Arte. Levante de España* reproducido en una lámina

fotolitografiada independiente. Dicha lámina estaba situada debajo del título impreso *fotografía del hombre ártico* y se adhería a la página de la revista mediante un pegado longitudinal de su lado superior, de tal manera que el resto de la lámina quedaba suelta³; al pie de la lámina consta impreso el nombre de su autor: *José Renau*.

Conviene recordar a los lectores más jóvenes que en aquellos años, este procedimiento de reproducción de fotografías mediante láminas separadas, era la solución de emergencia que se utilizaba en la edición de libros y revistas cuando la calidad del papel era inferior a la exigida por la técnica del fotograbado.

¹ Este trabajo actualmente está pendiente de publicación por causas ajenas a mi voluntad.

² Se puede comprobar que aparece firmado por *Renau Beger* ya que como es bien sabido, al firmar sus primeros trabajos, Renau utilizó como segundo apellido *Beger* (que era una contracción de su apellido materno, Berenguer); más tarde, firmó como *José Renau* y finalmente optó por identificarse como *renau*.

³ Como dato curioso cabe reseñar que al levantar por su extremo inferior la citada lámina, aparece debajo un recuadro impreso (ocupando idéntica superficie) con el siguiente texto publicitario: *ACADEMIA SERRANO. Instrucción Primaria. Carreras especiales. Francés, Inglés, Alemán, Italiano, Ruso. Primado Reig nº 26-2º.*

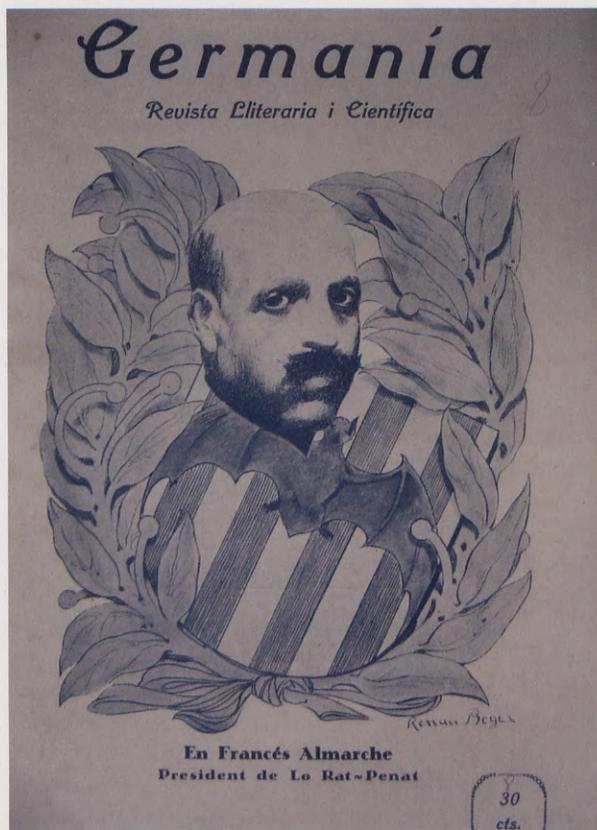


Fig. 1.- RENAU BEGER: Portada de la revista *Germania*, 1925. Biblioteca Valenciana.

La tercera de las huellas se refiere a la participación de Josep Renau en dos certámenes fotográficos. En concreto, el primero de ellos fue un concurso organizado por el Foto-Club Valencia en el año 1933 y al cual se presentaron 343 fotografías. La exposición de las obras seleccionadas tuvo lugar del 22 de diciembre de 1933 al 8 de enero de 1934, en los locales del Foto-Club, calle Paz nº 26, entresuelo. El jurado de este concurso estuvo compuesto por el pintor Peris Brell, el retratista profesional Valentín Pla Talens y los fotógrafos aficionados Vicente Peydró Marzal, Vicente Martínez Sanz y Julio Matutano Benedito, en su calidad de representantes de la entidad organizadora. En la crónica publicada en el diario *La Voz Valenciana* (27 de diciembre de 1933) el crítico de arte Tete-Pla valoraba así el trabajo de Renau:

... El dibujante Pepe Renau mandó cinco copias. Son bonitas y modernas. La de las barcas, otra a planos de unas paredes blancas y la de las piedras y arena (la mejor de todas) revelan el concepto moderno que imprime y prevalece siempre este artista valenciano en

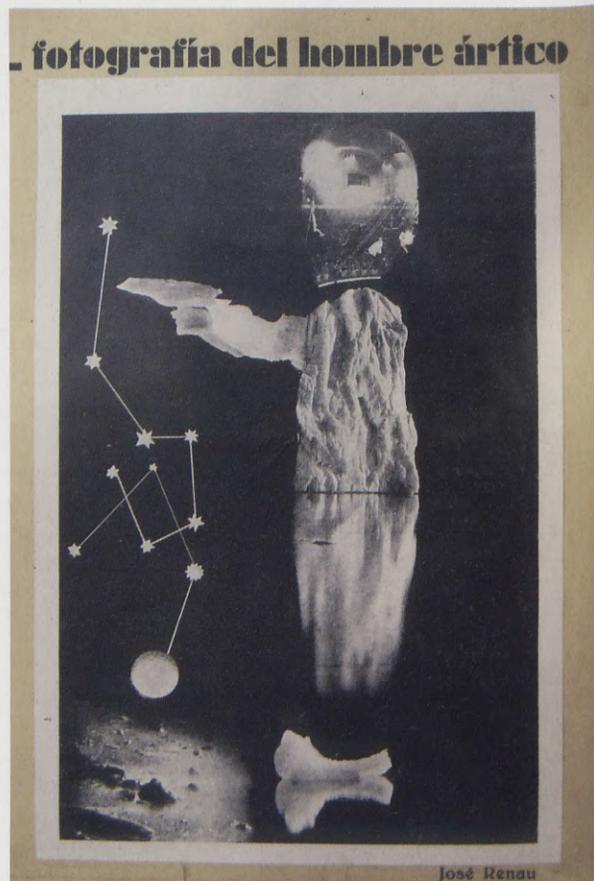


Fig. 2.- JOSÉ RENAU: *Fotografía del hombre ártico*, 1931. Biblioteca Valenciana

todos sus trabajos. También ha mandado al concurso una fotografía de un negativo. Es la del buque y mástiles en sombra...

La lectura de este texto resulta muy significativa, sobre todo conociendo como conocemos hoy la creatividad de Renau. Sin duda, el hecho de que en 1933 presentase a un concurso la *fotografía de un negativo* nos indica que Renau, además de utilizar el fotomontaje, también conocía y estaba al corriente de las prácticas experimentales más vanguardistas que tenían lugar en Europa en esos años⁴.

Respecto al segundo de los certámenes en los que participó Renau, diremos que se trata del *Concurso de Fotografías Turísticas del País Valenciano* que se celebró en el año 1934, organizado por la Comisión

⁴ A modo de ilustración, véanse los trabajos de Franz Roh y Moholy-Nagy por ejemplo.

de Turismo del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia con la cooperación de la Sociedad Valenciana Fomento del Turismo y del Círculo de Bellas Artes⁵. En ese certamen, Renau obtuvo los siguientes premios: Un Accésit (con dotación de 25 pesetas) en el apartado "Monumentos artísticos" por su fotografía titulada *Torres de Serranos*; un Premio (con dotación de 50 pesetas) en el apartado "Aspectos modernos de la ciudad de Valencia" por su fotografía titulada *Perspectiva del Palacio Consistorial* (publicada en la portada de la revista *Valencia Atracción*, mes de julio de 1934); un Premio otorgado por el Círculo de Bellas Artes (consistente en un volumen de *El Desnudo en el Arte*) por su fotografía titulada *Pretil y puente de la Trinidad*.



Fig. 3.- RENAU: *Perspectiva del Palacio Consistorial*, 1934. Hemeroteca Municipal de Valencia.

La cuarta de las huellas se refiere a un conjunto de fotografías de corte documental que realizó Josep Renau por encargo de la Sociedad Valenciana Fomento del Turismo, para ilustrar diferentes artículos (la mayoría escritos por Juan Bellveser) que fueron publicados en la revista *Valencia Atracción* entre 1934 y

1936. Salvo error u omisión, las fotografías de Renau se publicaron en los siguientes ejemplares: diciembre 1934; agosto 1935, septiembre 1935; diciembre 1935; marzo 1936; mayo 1936 y junio 1936. Si comparamos estas imágenes, con las diferentes fotografías documentales publicadas en Valencia en esa época, apreciaremos que frente al conservadurismo y barroquismo imperante, las composiciones de Renau resultan atrevidas, creando espacios dinámicos que transmiten información de una forma directa y clara. Por consiguiente, no nos extraña que en la crítica de 1933 (antes mencionada) se calificase a las fotografías presentadas por Renau como "bonitas y modernas" puesto que al mirar las fotografías firmadas por Renau que aparecen publicadas en la revista *Valencia Atracción*, lo que destaca, sin ningún género de dudas es su modernidad. Es más, al observar con detenimiento estas fotografías, se puede constatar que Renau hizo uso con notable maestría de diferentes planos (picados, contrapicados y angulaciones en diagonal) semejantes a los publicados en esos años firmados por Rodchenko, lo cual evidencia la certeza de lo ya expresado antes respecto al conocimiento directo que poseía Renau de los movimientos vanguardistas vigentes en su época; cuyo conocimiento supo aplicar con gran pericia a los fotomontajes, tal y como se puede comprobar examinando por ejemplo los diferentes ejemplares de las revistas *ORTO*, *NUEVO MUNDO* y *ESTUDIOS*.



Fig. 4.- RENAU: *Playa de Machistre* [sic], 1935. Hemeroteca Municipal, Valencia

⁵ El resultado del concurso consta en la revista *Valencia Atracción*, julio 1934, pp. 104 y 105.

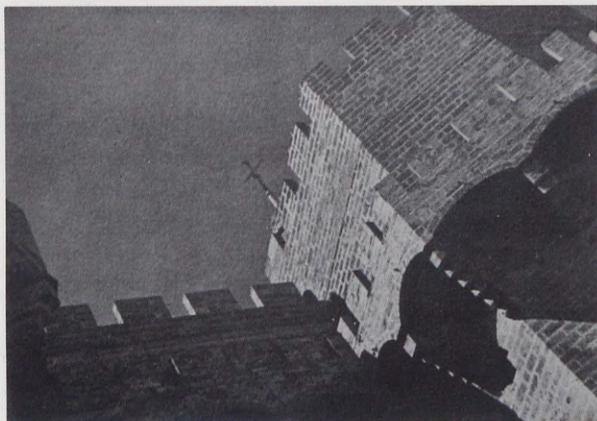


Fig. 5.- RENAU: *Un ángulo de la ciudad antigua*, 1935.
Hemeroteca Municipal, Valencia

De todas estas huellas fotográficas que hemos dado noticia, sin duda la que más atrae nuestra atención es el fotomontaje titulado *fotografía del hombre ártico* publicado en la revista *Murta* en el mes de diciembre de 1931, por lo que bien vale la pena que dediquemos las siguientes reflexiones (tanto históricas como personales) a esta pieza misteriosa y enigmática.

Me permito abrir un breve paréntesis para recordar que la revista *MURTA. Mensuario de Arte. Levante de España* nació en Valencia en 1931 (cada ejemplar costaba 30 céntimos) siendo sus editores Ramón Descalzo Faraldo, Rafael Duyos Giorgeta y Pascual Pla y Beltrán. Esta revista, domiciliada en la valenciana calle Sorní nº 39, tuvo una vida breve (tan solo se publicaron cuatro números, entre noviembre de 1931 y febrero de 1932) debido al parecer a fuertes discrepancias ideológicas entre los editores. No obstante, los expertos en literatura coinciden en afirmar que fue un intento *renovador* en el que colaboraron personajes destacados como Alejandro Gaos, Max Aub, Juan Gil Albert, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Gómez-Ferrer, José Renau, etc.

La breve existencia de la revista *MURTA* es conocida hoy gracias fundamentalmente a la edición facsímil⁶ realizada en 1995 por la UNED de Alzira (Valencia) bajo la dirección de José Vicente Peiró Barco, el cual, se hizo eco de esta particularidad en el texto de presentación, manifestando lo siguiente:

... De hecho, nos ha resultado muy complicado localizar números de la revista: en la Biblioteca

Nicolau Primitiu de Valencia se conservan los tres últimos números y los cuatro completos solamente se encuentran en el Centro Cultural de la Generación del 27 con sede en Málaga, donde los hemos podido examinar...

Actualmente, los ejemplares relativos a Valencia, citados por el Sr. Peiró, se conservan en la Biblioteca Valenciana, sita en el Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia) donde se puede examinar además un volumen de la mencionada edición facsímil.

Hecha la anterior aclaración, cerramos el paréntesis y retomando la narración, hacemos hincapié en el hecho de que este fotomontaje titulado *fotografía del hombre ártico* y que fue publicado en la revista *Murta* en diciembre de 1931 (Fig. 2) es sin duda aquél mismo fotomontaje que Josep Renau menciona con el nombre de *El hombre ártico* en el prólogo⁷ de la edición facsímil⁸ de la revista *Nueva Cultura* y del que dice:

... Meses después, hacia finales del 29—o principios del 30— hice, en Valencia, mis primeros fotomontajes surrealistas, uno de los cuales se titula *El hombre ártico*. Y hasta mucho más tarde no me percaté de que se trataba de un verdadero «autorretrato», subconsciente y simbólico, de aquella fría etapa que he descrito aquí. Entre esta obra y las que apenas hacía un año expuse en Madrid, media un abismo, y no precisamente en técnica y calidad, sino en *sentido*. Andaba buscando algo, a partir de mi propia desolación...

Sin embargo, puede observarse a simple vista que el fotomontaje titulado *El hombre ártico* que Renau había dado a conocer un año antes en la *Biennale di Venecia* de 1976 (13 Junio – 10 Octubre) es muy diferente al fotomontaje titulado *fotografía del hombre ártico* que se publicó en 1931 en la revista *Murta*.

⁶ Esta edición consta de 350 ejemplares numerados. No obstante, si hemos de ser fieles a los hechos, debemos recordar que en la Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, editada en 1972, ya se citaba.

⁷ Es un texto de corte autobiográfico que lleva por enunciado "notas al margen de nueva cultura".

⁸ La revista *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual* fue reeditada en facsímil en el año 1977 por Topos Verlag A.G., Vaduz, Liechtenstein y Ediciones Turner, Madrid, España.



Fig. 6.—RENAU: *El hombre ártico*, fotomontaje depositado en el I.V.A.M.

Debemos preguntarnos por tanto el por qué de esas diferencias en cuanto al contenido y también en cuanto a su cronología y a su título.

Al objeto de intentar desentrañar este misterio, procedimos al examen de *El hombre ártico* depositado en el IVAM y pudimos comprobar que al dorso aparecen adheridas (pegadas al soporte de cartón) varias etiquetas de registro, siendo la más antigua la de la Bienal de Venecia del año 1976, en la cual, en el casillero "título de la obra" consta *El hombre ártico* (1929); en el casillero "propietario" consta *El autor* y en el casillero "dirección" consta *115 Berlín -Kastanienallee 11 (DDR)*. Estos datos, aparecen escritos con máquina de escribir y sobre el ángulo superior

derecho de la etiqueta, aparece la firma inconfundible y característica de Renau, por lo que me atrevo a formular la hipótesis de que Renau, una vez hubo rellenado a máquina los casilleros de la etiqueta, estampó en ella su firma a modo de identificación⁹. Las otras etiquetas de registro, corresponden al Museo Español de Arte Contemporáneo con sede en Madrid y al IVAM Centre Julio González de Valencia. En ellas, se repite el título y el año de la obra, pero de su lectura completa obtenemos como información complementaria que la técnica es fotomontaje, que su autor es Josep Renau, que la obra mide 49,8 X 29,6 y que pertenece a la Fundación Josep Renau.

La fecha de ejecución que se indica en todas estas etiquetas de identificación (esto es, año 1929) no se corresponde sin embargo con la información que proporciona el examen detenido del fotomontaje, puesto que, técnicamente hablando, cualquier perito podrá comprobar a simple vista que los materiales que se han utilizado no son de 1929, sino mucho más modernos. En concreto, apoyándome en mi larga experiencia como fotógrafo¹⁰ e historiador, acostumbrado a examinar materiales semejantes, estimo que este fotomontaje pudo ser construido hacia finales de la década de 1960 o bien de principios de la década de 1970.

Por consiguiente, debemos preguntarnos por qué se indica que este fotomontaje es de 1929 cuando lo bien cierto es que está confeccionado con materiales mucho más modernos.

Tras efectuar diversas pesquisas, finalmente obtuve la respuesta a través de unos textos escritos en dos catálogos. En concreto, me estoy refiriendo al catálogo editado en Valencia por la Galería Punto (con la colaboración del Colegio de Arquitectos) con motivo de la exposición que le dedicaron a Renau (inaugurada el 21 de abril de 1977) y al catálogo que

⁹ Me permito hacer notar que los enunciados de dichos casilleros, aparecen impresos en los idiomas italiano, francés e inglés, pero Renau al rellenarlos, escribió los datos en idioma castellano. Quiere ello decir que el título *L'Home Artic*, que consta en algunas publicaciones escritas en idioma castellano (como por ejemplo en la revista *Photovisión* y en el *Diccionario de las Vanguardias en España*) no es correcto.

¹⁰ En el momento de escribir estas líneas, mi experiencia como fotógrafo es de 38 años, en números redondos, como suele decirse.

fue editado por el Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, con motivo de la exposición antológica dedicada a Josep Renau que tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid) entre los meses de mayo y junio de 1978.

En dichos catálogos, el fotomontaje de referencia aparece relacionado con la siguiente descripción:

«El hombre ártico», 1929.

59 X 40 cm.

(Original y reproducciones impresas extraviadas. Segunda versión / Reconstrucción: 1971).

Este texto, fue sin duda redactado siguiendo correctamente la normativa museística y la información que en él aparece, debemos suponer que fue proporcionada verbalmente por su autor, habida cuenta que Josep Renau, como es bien sabido, vivía exiliado fuera de España como consecuencia de la guerra civil y por consiguiente no existía en España ninguna información objetiva y detallada sobre sus obras.

Por lo tanto, una de las incógnitas planteadas, quedaba resuelta: El fotomontaje titulado *El hombre ártico* que actualmente se encuentra depositado en el IVAM Centre Julio González de Valencia, no es un fotomontaje original, sino una reconstrucción que Renau afirmó haber hecho en 1971.

Antes de seguir adelante, me permito abrir un nuevo paréntesis para resaltar un hecho significativo: Tras el fallecimiento de Renau en Berlín en 1982, el citado fotomontaje reconstruido se ha exhibido en numerosos museos tanto de España, como de otros países europeos, americanos, etc. y se ha reproducido en otros tantos libros, catálogos, revistas y diarios. Pues bien, en todos los casos (y aquí es donde aparece el hecho significativo) se ha identificado esta obra únicamente con los siguientes datos: "El hombre ártico, 1929. Fotomontaje". Por consiguiente, al omitirse el hecho cierto¹¹ de que este ejemplar no es el *original* ello ha dado pie a que los espectadores (historiadores y público en general) hemos sido educados en la creencia de que ese fotomontaje fue hecho en 1929. Una creencia que, como acabamos de explicar, es falsa, puesto que se trata de una reconstrucción¹² realizada al parecer en 1971. Aclarado este extremo, cerramos el paréntesis y tiramos adelante.

Nos queda ahora por resolver la incógnita relativa a la fecha de ejecución del fotomontaje original y su título.

Esta cuestión, difícilmente podrá ser resuelta de modo concluyente ya que Josep Renau asignó al fotomontaje de referencia un título (*El hombre ártico*) y una fecha de realización (año 1929) basándose en sus recuerdos. Con toda probabilidad, Renau actuó de buena fe, como suele decirse; sin embargo, me atrevo a afirmar que probablemente su memoria le indujo a error ya que como es bien sabido, la memoria actúa de forma caprichosa, entremezclando presente y pasado, realidad y ficción.

De hecho, el propio Renau, en su amplio escrito titulado *Notas al margen de nueva cultura* que redactó entre los meses de agosto de 1975 y octubre de 1976 reconoce esta circunstancia diciendo¹³:

"En lo que personalmente me atañe, cuando más se acerca el año 30, más confusos e imprecisos son mis recuerdos... una gran confusión objetiva se respiraba en el aire mismo de aquellos vertiginosos tiempos... De ahí que en las líneas que siguen hayan vacíos y contradicciones que mi esfuerzo mnemotécnico no ha logrado colmar y aclarar...."

E igualmente reconoce Renau que mientras redactaba este texto (el cual inició en Berlín y lo continuó después en su periplo por Venecia, Segovia, Morella, Valencia y Barcelona) estaba pendiente de ver unas fotocopias de la revista *Nueva Cultura* que le ayudaran a refrescar la memoria y que finalmente tras recibirlas y leerlas no tuvo más remedio que rehacer el escrito.

Así pues, teniendo en cuenta este reconocimiento expreso de Renau a los "vacíos y contradicciones" de su memoria, esta circunstancia nos sirve de apoyo sólido para intentar comprender algunos de los interrogantes que plantean sus obras.

¹¹ Cuya certeza nos viene dada por la catalogación oficial, tal y como se ha detallado con anterioridad.

¹² Como espectador, me gustaría saber por qué desde 1982 se ha ocultado a la opinión pública que *El hombre ártico* es una reconstrucción.

¹³ Véase *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual* edición facsímil, Topos Verlag A.G., Vaduz, Liechtenstein y Ediciones Turner, Madrid, España, 1977.

Leyendo con atención el texto que estamos comentando, publicado en la edición facsímil de *Nueva Cultura*, comprobamos que Josep Renau evoca una revista de nombre *Proa* de la que dice que se editó un solo número "hacia finales del 29 o principios del 30" y de la que únicamente recuerda la publicación de unos aforismos de José Bergamín y su fotomontaje *El hombre ártico*.

Estas evocaciones de memoria, no exentas de dudas, vertidas por Josep Renau, han dado lugar a otro hecho no menos curioso: Hoy, en algunas monografías de amplia divulgación¹⁴ se afirma con rotundidad como si de un acto de fe se tratara, que *El hombre ártico* fue publicado en el año 1929 en la revista *Proa*.

Por mi parte, he de manifestar que no he localizado hasta la fecha en ninguna hemeroteca ni biblioteca española o extranjera, ningún ejemplar de la citada revista *Proa*, e incluso la búsqueda a través de Internet ha sido de nulo resultado. Es más, la única referencia a esa revista, que he encontrado, aparece en *Historia del Arte Valenciano* (Valencia, 1986). En dicha obra, su director, el prestigioso crítico de arte D. Vicente Aguilera Cerni, gran conocedor de este período de nuestra historia, y además, amigo personal de Renau, escribió¹⁵:

"...Renau proponía la creación de una revista (*Proa*) que nunca llegó a publicarse, pero cuyo planteamiento ya contenía definido el germen de lo que en 1935 sería *Nueva Cultura*, si bien antes aparecerían *Murta* y *Orto*..."

Por consiguiente, ante la inexistencia de la revista *Proa*, desde un punto de vista objetivo, difícilmente se pueden aceptar al pie de la letra los recuerdos de Renau.

No obstante, continuando con nuestra búsqueda de los hechos acreditados, llamamos la atención que Renau, hacia principios de 1931 se afilió al Partido Comunista y que desde ese instante, toda su energía la dedicó a la política. El propio Renau, reconoció en 1974 que tras leer a Lenin comenzó a pensar en política y a rechazar la ideología pequeño-burguesa y reaccionaria que había mamado, haciendo suya la causa revolucionaria de los trabajadores¹⁶.

Por otro lado, Renau reconoce que por aquél entonces [se refiere al año 1931] tenía momentos

de crisis y que para evadirse "del duro trabajo político" hacía pinturas vanguardistas y fotomontajes surrealistas, afirmando que "entre la vida del militante activo y mi conciencia estética, había una gran incoherencia".

También declara Renau que "aún cuando me tocó luchar políticamente contra ellos [se refiere a los intelectuales anarquistas] me daba pena dejarlos y no los abandoné: seguí colaborando en la revista anarcosindicalista *ORTO*, en la anarco-sexuo-desnuda *ESTUDIOS* y en la *Revista Blanca*, de Federico Urales...Hasta que NC requirió todo mi tiempo y fuerza de trabajo".

Tras la lectura de estas declaraciones, llama poderosamente la atención el hecho de que Renau al mencionar su participación en diferentes publicaciones, omite sin embargo su colaboración en la revista *Murta*. Decimos que este hecho nos llama la atención sobre todo si tenemos en cuenta que en ese mismo texto de referencia, cuando relata sus inicios como militante del Partido Comunista en Valencia, menciona en varias ocasiones a su jefe, el poeta Pascual Pla y Beltrán¹⁷. Por consiguiente, dado que Renau hizo referencia expresa a su relación con Pascual Pla y Beltrán, cabe preguntarse por qué no hizo ninguna mención a la revista *Murta* de la cual fue editor el citado Pascual Pla y Beltrán y en la que además del fotomontaje que estamos tratando, Renau publicó también en la primera página, un interesante dibujo surrealista.

Posiblemente, la respuesta a esta pregunta, nos daría la clave del enigma que perseguimos.

Tras la lectura de los escritos publicados por Renau y teniendo en cuenta la existencia de la revista *Murta* lo único que se puede afirmar a modo de resumen es:

¹⁴ Véase por ejemplo Bonet, J.M., *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1995.

¹⁵ Véase el volumen 6, página 16 de *Historia del Arte Valenciano* (Valencia, 1986).

¹⁶ Ver *La batalla por una nova cultura*, Valencia, 1978, p. 148.

¹⁷ Me permito hacer notar que una de las voces de la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (Valencia, 1972) se dedica a la revista *Murta* y en otro volumen de ese mismo manual se publica una biografía resumida de Pascual Pla y Beltrán. Y si consideramos la amplia divulgación que tuvo esta Enciclopedia, cabe suponer que Renau debió tener acceso a ella.

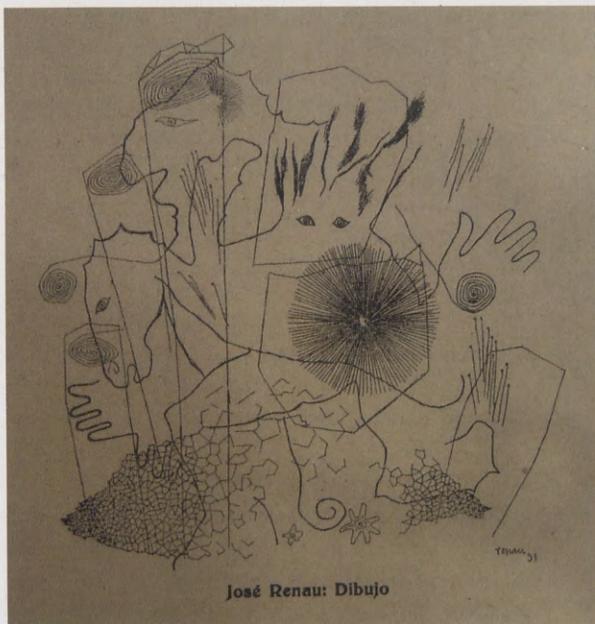


Fig. 7.- RENAU: *Dibujo*, publicado en la revista Murta, 1931.

1.- Renau recuerda que inició una serie de fotomontajes surrealistas "hacia finales de 1929 o principios de 1930".

2.- Renau recuerda que hizo un fotomontaje surrealista titulado *El hombre ártico*.

3.- Renau recuerda que en 1931, para evadirse, hacía pinturas vanguardistas y fotomontajes surrealistas.

4.- José Renau publicó en la revista *Murta* un fotomontaje titulado *fotografía del hombre ártico* en el mes de diciembre de 1931 y en ese mismo ejemplar publicó un interesante dibujo en la portada, también de estilo claramente surrealista.

Llegado a este punto, antes de finalizar el artículo, me permito efectuar, con carácter constructivo, algunas reflexiones relativas al fotomontaje que estamos tratando.

Primera.- Cuando se publicó en 1931, el título que le dio Renau fue "fotografía del hombre ártico". Este título, evidentemente encierra un claro componente provocador puesto que en 1931 la imagen fotográfica poseía gran credibilidad; debemos recordar que en ese momento, la fotografía era considerada

fundamentalmente como un documento veraz que reproducía fielmente la realidad. Y si a ello le añadimos el hecho de que la palabra *fotografía* seguía asociándose, al igual que en el siglo XIX, con la palabra *retrato*, es evidente que Renau al titular este fotomontaje "fotografía del hombre ártico" lo hizo a propósito, sabedor de que el público lo asociaría con el "retrato del hombre ártico", con lo cual, habría satisfecho la finalidad *provocadora* que conlleva el espíritu surrealista.

Hay que hacer notar que el propio Renau ha reconocido que este fotomontaje era un "autorretrato subconsciente y simbólico". Esta afirmación viene a confirmar la existencia de esa asociación que acabo de mencionar entre los vocablos *fotografía* y *retrato*.

Segunda.- Si analizamos el contenido del fotomontaje *fotografía del hombre ártico* (Murta, 1931) apreciaremos en su estructura iconográfica una sabia mezcla de imagen fotográfica y de dibujo, de tal manera que emerge una imagen final que presenta una conjunción de coherencia, equilibrio y credibilidad, no ya sólo con el enunciado objetivo propuesto "Esto es un retrato fotográfico del hombre ártico" sino con el componente subjetivo reconocido por su autor "Esto es mi autorretrato subconsciente y simbólico".

Tercera.- Teniendo en cuenta que los fotomontajes de Renau funcionan a partir de un sistema de asociaciones y simbología bastante sencillo¹⁸ fácilmente advertiremos el importante papel (simbólico y asociativo) que ejercen las estrellas que aparecen dibujadas en la *fotografía del hombre ártico* (Murta, 1931). Este recurso simbólico, debemos resaltar que fue utilizado más tarde por Renau en otro fotomontaje titulado *El camino de la democracia burguesa* (publicado en la revista *ORTO*, nº 9, noviembre de 1932) e igualmente debemos recordar que su amigo Manuel Monleón, también hizo uso de las estrellas en un fotomontaje muy emotivo y simbólico dedicado a la muerte de Federico García Lorca (publicado en la portada del periódico *Umbral*, nº 12, 1937).

Cuarta.- El archivo de Renau viajó por España, México y Alemania y en ese peregrinar sufrió pérdidas

¹⁸ Tal y como hizo valeriano Bozal en el catálogo editado en 1978 por el Museo Español de Arte Contemporáneo, antes mencionado.

y extravíos. Este es un hecho cierto e incuestionable desde un punto de vista histórico. E igualmente es cierto que Renau conservaba en su archivo miles de imágenes clasificadas y ordenadas¹⁹.

Por consiguiente, es lógico y previsible suponer que Renau, cuando tomó la decisión de reconstruir aquél fotomontaje que hizo en su juventud influenciado por la teoría surrealista, lo hizo valiéndose de sus recuerdos y haciendo uso de su archivo.

El resultado que obtuvo con esa reconstrucción, podemos constatar visualmente que ofrece notables diferencias tanto formales como de contenido, respecto al ejemplar de 1931 que se conserva (publicado, se repite de nuevo, en la revista *Murta*).

Entre estas diferencias, las más características son: el título, la ausencia de los elementos dibujados y el profundo cambio que experimenta la cabeza del *hombre ártico* tanto en su forma como en el fondo²⁰.

Efectuando una lectura comparada de ambos, particularmente me inclino a pensar que el ejemplar publicado en la revista *Murta* en diciembre de 1931, ofrece una perfecta correspondencia biunívoca con los textos autobiográficos escritos por Josep Renau, mientras que el ejemplar reconstruido en 1971, propiedad de la Fundación Josep Renau, con independencia de su atractivo plástico, que sin duda lo tiene, carece sin embargo de dicha empatía.

Quinta.- A tenor de las circunstancias que se han detallado y ante el hecho cierto de que existe una

obra de José Renau titulada *fotografía del hombre ártico* la cual presenta unas características formales y de contenido coincidentes con las descritas por Renau en sus textos autobiográficos y teniendo en cuenta que ésta obra, si bien fue publicada en 1931, ha permanecido no obstante ignorada desde entonces, lo que corresponde hacer ahora (al menos en mi opinión sería lo deseable) es que por parte de los gestores y responsables de las partes implicadas, es decir, Fundación Josep Renau, Instituto Valenciano de Arte Moderno y Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, se adopten las medidas oportunas para que se incorpore formalmente este fotomontaje de 1931 titulado *fotografía del hombre ártico* a la catalogación de la obra de Renau, con la categoría de *obra original*²¹ y se haga constar con claridad que Renau realizó en 1971 una reconstrucción de memoria a la cual tituló *El hombre ártico*.

Dejo formulada la anterior propuesta por escrito, a modo de cierre, con la esperanza de que sea atendida.

¹⁹ Véase el catálogo razonado que el estudioso Albert Forment ha realizado sobre la obra de Josep Renau, que fue editado en 2004 por el IVAM Centre Julio González de Valencia.

²⁰ La cabeza del fotomontaje reconstruido en 1971 es un fragmento de la actuación de un grupo de equilibristas con pértiga sobre alambre, mientras que la cabeza del fotomontaje del año 1931 es un fragmento de la actuación de un grupo de trapezistas.

²¹ Propuesta que efectúo tomando como antecedente el criterio adoptado en casos parecidos, como por ejemplo los fotomontajes de John Heaerfield publicados en AIZ.

RELIEVE Y MATERIA EN LOS GRABADOS DE SALVADOR SORIA

MANUEL SILVESTRE VISA

Pintor y grabador

Catedrático de la Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Cualquier aproximación a un estudio de la obra de Salvador Soria (El Grao de Valencia, 1915) pasa por una referencia ineludible a la materia, la textura, los relieves, ..., rompiendo los límites bidimensionales de la pintura, tanto que a veces resulta difícil catalogar sus trabajos pictóricos como tales.

Una de las características que diferencia esta inmersión en el medio es que no parte de técnicas y medios tradicionales introduciéndose directamente en las técnicas aditivas. Su obra grabada realizada entre 1957 y 1991 constituye casi una treintena de planchas y varias serigrafías, abordadas con este mismo espíritu renovador y aperturista de sus pinturas, sin perder la penetración y compromiso con los materiales, eje principal de su obra.

ABSTRACT

Any approach to study Salvador Soria's work (El Grao de Valencia, 1915) has to unavoidably allude to material, texture, relieves, ..., breaking the two-dimensional bounds of painting in such a way that it is not always easy to catalogue his pictorial works as such.

One of the characteristics which distinguishes this dive into the element is the fact that he does not start off traditional techniques and means but by entering straight to the additive techniques. His engraving works carried out between 1957 and 1991 consist of about thirty plates and some silkscreen printings, all undertaken with the same renewing and liberalizing intelligence of his paintings, without losing the mutual understanding and obligation to the materials, his work main axis.

"Su significado y no sus exterioridades (formato, belleza, tema) han originado la extraordinaria importancia adquirida por la estampa durante los últimos veinte años. No contenta con hacer suyos los éxitos otrora alcanzados por la pintura y el dibujo, la estampa de hoy se halla enraizada en el examen de los diversos lenguajes con los que representa la realidad"

Richard Field

Cualquier estudio de la obra de Salvador Soria (El Grao de Valencia, 1915) pasa por una referencia ineludible a la materia, la textura, los relieves, las calidades y los diversos objetos y elementos que en ella se integran rompiendo los límites bidimensionales y cromáticos de la pintura, tanto que, a veces resulta difícil catalogar sus trabajos pictóricos como tales. Sin embargo, en la producción de este artista se establecen otras dos facetas o áreas bien concretas y definidas: como escultor, con sus Máquinas para el

Espíritu, y como grabador, con un conjunto de obras muy singulares que conjugan una particular metodología de trabajo a través de las técnicas aditivas. Con estos resultados plásticos que se aproximan a los alcanzados en sus pinturas, logra una de las incursiones más significativas del grabado matérico español, ya que constituye una modalidad puesta en práctica por algunos avanzados de la gráfica, pero cuyos ejemplos son poco frecuentes.

Es en esta faceta de grabador en la que centraré mi estudio, ya que, es menos conocida por la falta de trabajos y publicaciones que analicen esta actividad, a pesar de que la gran mayoría de artistas actuales dedican buena parte de su potencial creador a desarrollar este medio.

En el caso de Soria su producción cuenta con treinta grabados y algunas serigrafías, que afortunadamente han visto la luz de forma conjunta a través

de una serie de exposiciones itinerantes, desarrolladas en la Comunidad Valenciana entre los años 2001 a 2006, con sus respectivos catálogos.¹

Este conjunto de obras están realizadas entre 1957-1994, y se enmarcan en su periodo de abstracción, punto en el que desemboca su dilatada trayectoria artística y se consolida el reconocimiento internacional de su obra. En esta serie "Integraciones", combina diversos materiales de tipo industrial: hierros oxidados, tableros calados, planchas recortadas, telas metálicas, clavos, tuercas, etc., de las que extrae todo el carácter plástico-matérico consiguiendo "una difícil síntesis entre informalismo y constructivismo".

Soria accede al grabado por una vía indirecta, atraído por el soporte del papel y por la voluntad de ampliar los límites de su campo de acción. Al igual que la mayor parte de los pintores y escultores, lo hace después de haber definido su trayectoria o estilo personal, como Durero, Rembradt, Goya, Solana..., y otros más cercanos: Picasso, Tàpies, Chillida, Miró, ... etc.

Es este hecho el que viene a definir y corroborar su trayectoria de personaje inquieto que gusta de la búsqueda y la experimentación, logrando al igual que en la pintura, una serie de particularidades de enorme singularidad: "No cabe duda que tratar de dominar una materia, en este caso papel, por arrancar las equivalencias expresivas de otra materia dada no es tarea siempre feliz. En mi caso, ha habido que experimentar largo tiempo..."²

TRAYECTORIA Y ESTILO DE SU PINTURA

Salvador Soria es un artista autodidacta que inicia su actividad en España durante la Guerra Civil. Acabada ésta, se exilia a Francia donde reside desde 1939 hasta 1953, allí se mueve en círculos artísticos y expone sus primeros trabajos. Estos parten de un estilo "nostálgico-expresionista" como *Consolación* (1944) y *Yo con el pincel en la mano* (1945), donde la figura humana con formas estilizadas y con cierto "hieratismo" marca el centro de sus composiciones. En estas pinturas destaca el extraordinario y sutil cromatismo y una delicada precisión en las siluetas.

Sus pinturas comienzan a integrar y manipular materias donde introduce clavos, tornillos y maderas

quemadas en obras como *Ensayo* de 1945. No por ello abandona la figuración, ya que ésta declina hacia un expresionismo más acusado para poner en evidencia los horrores y las huellas de la guerra, representando: "...la interiorización psicológica experimentada en estos durísimos años, así como el ansia de libertad cifrada en el futuro."³

A su regreso a España en 1953 y situándonos en Valencia, donde fija su residencia, entra a formar parte del *Grupo Parpalló*. Su pintura experimenta una serie de cambios a lo largo de varias etapas, incidiendo más en el carácter crítico (familias, trabajadores, campesinos,...) que pretende reflejar la situación política-social española "empieza a emplear limaduras de hierro, dejando restos de tela del cuadro sin pintar para acentuar más su pobreza y realidad". Progresivamente, se hace presente una influencia del cubismo con tendencia constructivista de las formas: "Las estructuras están reducidas a un mínimo de elementos entre los que vislumbramos alguna figura humana. ...Desaparecen todos los restos de academicismo que aún podíamos observar en la fase manierista"⁴. Todo ello desemboca en una abstracción con un predominio de la materia pero siempre sujeta a una base geométrica. Esta etapa se inicia con la obra *La Ventana* donde podemos observar como son sustituidos cada uno de los componentes: lienzo por tableros y chapas metálicas, pigmentos por limaduras, clavos y tornillos, y aglutinante por colas sintéticas y epastes.

¹ BLASCO, J. A. -CARRETE, J. -SILVESTRE, M. S. *Soria. El logro de una búsqueda. Planchas y grabados*. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valencia, 2001.

A.A.V.V. S. *Soria. El logro de una búsqueda. Planchas, grabados y autorretratos*. Girarte, Ajuntament d'Alzira, Alzira, 2003.
A.A.V.V. *Papeles. S. Soria*. Ayuntamiento de Cheste, Cheste, 2006.

² A.A.V.V. S. *Soria. El logro de una búsqueda. Planchas, grabados y autorretratos*. Girarte, Ajuntament d'Alzira, Alzira, 2003, p. 17. (Texto del propio artista, sin título).

³ BLASCO CARRASCOSA, J. Ángel *Salvador Soria. Una aproximación a las integraciones*. Bancaja, Alicante, 1992. (Texto presentación del catálogo realizado con motivo de la exposición en la Consellería de Cultura de Alicante los meses de Junio/Julio de 1992).

⁴ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M. y PATUEL CHUST, Pascual *El expresionismo matérico de Salvador Soria*. Galería Val i 30, Valencia 1992 (Texto presentación del catálogo realizado para la exposición en la Galería Val i 30 los meses de Octubre /Noviembre de 1992).

PRIMEROS ENSAYOS EN GRABADO

Sus primeras experiencias en este campo son iniciadas en España en 1957. Ni su bagaje ni la escenografía son los más favorables para realizar una obra de estas características y llegar al nivel de resultados que tienen sus primeras estampas.

El panorama del arte español, y más concretamente el del grabado, resultaba desalentador pues la actividad gráfica era casi inexistente. Ésta se limitaba a la práctica libre de algunos artistas y contaba con un reducidísimo número de editores debido a la falta de infraestructuras que posibilitaran las inquietudes de éstos.

Su aproximación al grabado comienza en Francia donde había visto muchos grabados y litografías, ya que en aquellos momentos París era el centro del arte y de la estampa, y contaba con talleres y editores de gran prestigio. Las experiencias de estos artistas y técnicos se limitaban a renovar y adaptar los nuevos lenguajes del expresionismo, cubismo, surrealismo, informalismo, etc., simplemente a partir de una profundización de las técnicas tradicionales que se ceñían a las cualidades de línea, mancha, tono y color. Fue el propio Picasso con su carácter creador e impulsivo quien más contribuyó a romper estas normas estrictas sobre los procesos técnicos, obteniendo resultados que acrecentaron las posibilidades de la gráfica. Pero también se crearon nuevas vías de experimentación a través de los procesos específicos del grabado; uno de estos puntos fue el mítico Atelier 17 de William Hayter, creado en París, y donde se formaron un gran número de artistas. Soria no llegaría a conocer el taller pues se había trasladado a New York a consecuencia de la II Guerra Mundial.

Con ese mismo espíritu renovador y aperturista que emana de toda su obra, Soria aborda sus primeros grabados, sin perder la compenetración y compromiso con los materiales, eje principal de su pintura. Rehúsa procedimientos calcográficos como el aguafuerte porque no le proporcionan las calidades plásticas de volumen y textura, y se adentra en las técnicas aditivas, que le permiten un trabajo más acorde con "los encolados" de su obra pictórica. Se trata, en definitiva, de llevar "las pinturas" a la estampa sin perder su esencia: el hierro-hierro, la madera-madera, los tornillos-tornillos y el color, tinta calcográfica.

Del mismo modo que el cubismo en pintura, con Braque y Picasso a la cabeza, había desarrollado el collage como un método de recortar materiales y encolarlos al lienzo, en grabado algunos artistas ponen en marcha una técnica bajo ese mismo concepto. Y ello, aprovechando las ventajas que proporcionan una serie de nuevos materiales como los contrachapados, plásticos, resinas sintéticas, colas..., que permiten la creación de matrices alternativas cuya resistencia soporta la presión de las prensas y tórculos. Estos cambios consiguen ampliar los soportes genéricos del grabado calcográfico y xilográfico (metal y madera), generando las novedosas técnicas aditivas. Estos logros consisten en encolar o soldar materiales para crear la plancha-matriz, obteniendo unos resultados en la estampa notablemente diferentes, que conectan mejor con la estética de volúmenes y texturas de los movimientos informalistas y matéricos.

Las primeras experiencias en estas técnicas surgen en los años treinta y están directamente relacionadas con el collage pictórico: Rolf Nesch, artista-grabador alemán que formó parte del movimiento expresionista puso en práctica su "Metal-print"; en América, Glen Alps y James Steg desarrollaron el "Collagraf"; Boris Margo introdujo la técnica del "Cello-cut" y el francés Henri Goetz el "Carborundum" en los años cincuenta.

Todas estos recursos plásticos son exploradas por S. Soria con el grado de inquietud, rigor y precisión técnica que le caracterizan, ya manifestados previamente en su pintura, como al respecto señaló Alexandre Cirici Pellicer: "*traspasando la experiencia informal, se enriquece con una íntima compenetración con el collage -hierros, arpilleras, clavos, limaduras oxidadas e inoxidable-, practicando la perforación y el calado, la transparencia y las opacidades matizadas*".⁵

En sus primeros ensayos, ya podemos encontrar muchas de estas características plásticas y de las vicisitudes técnicas. En ellos se combinan diversos materiales convenientemente unidos: cobre, madera, arpillera de cáñamo, limaduras de hierro, cola, etc. alcanzando un alto relieve. Para estamparlos tuvo que recurrir al tórculo de su amigo Manolo Gil, prensa muy rudimentaria y de tracción directa -sin reducción-, que se construyó de forma artesanal durante

⁵ CIRICI PELLICER, Alexandre *Salvador Soria*. En "I 4 Soli", nº 3, Torino, Septiembre-Diciembre 1963.

la Guerra Civil. Extraer la tinta de esos huecos era una tarea difícil ya que requería una gran presión *"tenía que pedir ayuda para hacer rodar las aspás y que la plancha pasara entre los cilindros, lo que hacía crujir a aquella máquina de hierro y madera"*.⁶

La ventaja de estos métodos aditivos es que el artista no precisa de una formación tan exhaustiva como en el grabado tradicional, lo que le otorga una mayor capacidad de acción y de libertad para la experimentación. En el proceso de creación de las matrices, Soria se inicia mediante la pura intuición y aplica el mismo sistema que en sus pinturas, e incluso los mismos materiales, por lo que esta fase no le resultó difícil. Habitualmente parte de una plancha de zinc como base, que hace de soporte rígido, sobre la que incorpora tableros, cartones o telas metálicas generando una serie de planos en los cuales produce una amplia variedad de texturas, valiéndose del uso de arenas, limaduras metálicas y colas sintéticas. *"Mi grabado es como mi pintura pero buscando o pensando en el negativo. Es bastante elemental: si yo quiero hacer un grabado de hierro cojo limadura de hierro, empleo una más fina o menos según busque una calidad u otra, así la oxidación puede ser mayor o menor en el resultado. Si se trata de obtener una textura de tela metálica pues introduzco un recorte de ese material con una forma determinada y luego incorporo empastes."*⁷

Pero evidentemente, no se trata de una traducción de un medio a otro, en los procesos indirectos del grabado, la imagen creada no es la respuesta final. Las planchas o matrices son las depositarias de la huella que debe ser trasladada al papel para obtener la imagen definitiva, la que se exhibe y llega al público.

Desde la creación de la plancha hasta la obtención de la estampa, surge un laborioso proceso técnico en el que nuestro artista se implicó directamente, buscando y experimentando con diversos materiales que tuvieran una respuesta válida. Fue necesario encontrar maderas como el "wengué" que trabajada proporciona calidades gráficas en la estampa y los distintos desniveles que se producen en sus escultopinturas, y que por su dureza soporta la presión del tórculo y resiste toda una tirada sin deformarse.

Pero los límites de esta aventura fueron más allá, y la integración de esos elementos corpóreos, -maderas caladas, planchas recortadas, telas metálicas, clavos,

tuercas, arpilleras- unidos a oquedades y planas profundas, le generaron unos altorrelieves y volúmenes que traspasan los límites del grabado, por lo que fue necesario diseñar estrategias que permitieran aunar los condicionantes técnicos a los expresivos.

A esta misma singularidad se ha referido Valeriano Bozal cuando analiza la obra grabada de otro máterico, Antoni Tàpies: *"Al introducir como protagonistas de la imagen los componentes materiales, (...) la plancha, y lo en ella grabado, sólo es una parte de la obra, parte que, por sí sola, no permite prever el resultado final, que no permite tampoco ni alteraciones ni correcciones al modo tradicional, hasta el punto de que cada imagen, cada obra o estampa se convierte en una unidad irrepetible, aunque sus reproducciones sean -semejantes-."*⁸

De forma lenta pero apasionada, la profundización y experimentación que realiza Soria en el medio y su vinculación en todos los procesos, en particular en la fase del entintado-estampación, va dando sus frutos. Estos se pueden observar a través de la evolución de sus estampas. En las primeras, los colores aparecen más difusos y las formas menos definidas y contundentes. Progresivamente, y a pesar de aumentar los desniveles en las planchas, el papel va logrando unos mejores registros de las formas -relieves y volúmenes-; y se amplía la gama e intensidad de los colores, todo lo cual proporciona un mayor coherencia plástica entre los materiales y elementos iconográficos de estas obras.

En el entintado, el color es aplicado por el procedimiento de la muñequilla -"a la poupée"-, respetando cada uno de los materiales sin que los colores se mezclen entre ellos. La dificultad que entrañan estas planchas radica en los profundos desniveles y las intensas texturas de algunas zonas, lo que requiere equilibrar la densidad y cantidad de la tinta, y conjugar a su vez la presión del tórculo con el papel. Armonizar todo este conjunto de variables no es tarea fácil, pues como se suele comentar, entre la plancha y la imagen estampada hay una distancia, un recorrido y hasta una profesionalidad.

⁶ Entrevista con el artista mantenida por el autor. Benissa, 29 de Junio de 2001.

⁷ Entrevista con el artista mantenida por el autor. Benissa, 29 de Junio de 2001.

⁸ BOZAL, Valeriano *Grabado y obra gráfica en el siglo XX*. En "El grabado en España - siglos XIX y XX". Summa Artis, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 792.

Después de numerosos intentos y de visitar diversos talleres de grabado, Salvador Soria, contando con su constancia y amplio conocimiento del mundo de la mecánica, construye su propio tórculo. Introduce ciertas modificaciones técnicas, como el sistema de multiplicación, que facilita la estampación con un menor esfuerzo, e incorpora unos muelles en los puentes que permiten un mayor desplazamiento del cilindro superior, evitando de este modo el riesgo de rotura de la prensa.

Para lograr salvar estos desniveles, y que los frágiles y ligeros papeles llegaran a recoger la tinta de los planos más profundos, fue necesario recurrir al empleo de contra-moldes. Es decir, construye piezas con fieltros o goma espuma que ayuden a salvar los profundos huecos de la matriz, de forma que se facilite la estampación y se logren los registros más sutiles del entintado.

Este arduo y complejo proceso, es descrito por el artista del siguiente modo:

- El entintado se inicia por las zonas más profundas para poder limpiar los límites en caso de que se ensucien.
- Se realiza a la "poupée" o con pincel, utilizando varios colores para matizar los tonos.
- El papel debe estar muy remojado y escurrido hasta que pierda toda el agua.
- En el tórculo, utilizamos fieltros de diferente grosor de 2 ó 3 milímetros.
- Ponemos el papel sobre la plancha y le damos una pasada.
- Situamos las piezas de fieltro pegadas a una tela para evitar desplazamientos entre el papel y la plancha.
- Volvemos a darle una segunda pasada por el tórculo aumentando la presión para que termine de extraer la tinta de las partes más hondas."

Aunque la práctica totalidad de los grabados de Soria se caracterizan por los elevados relieves y los gruesos volúmenes de sus materias, los cinco que fueron editados y estampados en los talleres de la Polígrafa no alcanzan esos notables niveles. Mientras que el resto estampados en su estudio y bajo su control, armonizan toda suerte de elementos: ductilidad de los papeles, fluidez de las tintas, grados de presión, flexibilidad de los fieltros, resistencias

de materiales, etc,... Es en éstos donde se consiguen unos resultados plásticos poco frecuentes entre los grabadores españoles, ya que artistas como Tàpies, Miró o Clavé, no trabajaron con unos relieves tan elevados. Más recientemente, en 1985, José Fuentes⁹ desarrolló las posibilidades plásticas y técnicas de estos procesos del grabado volumétrico alcanzando las cotas de artistas pioneros internacionales como Felix Rozen, Michael Ponce de León o Louis Nevelson.

EL "CORPUS GRÁFICO".

Entre los años 1957 y 1958 Salvador Soria realiza sus cinco primeros trabajos. Estos podemos considerarlos como su periodo de introducción. Son primeras experiencias de tanteo, experimentación y búsqueda. Cada uno de los trabajos presenta unas diferencias



Fig. 1: P. a., 1957, 12,5 x 9,2 cm.
Matriz: Plancha, madera, arpillera y materias aditivas

⁹ ARACIL PÈREZ, Francesc José Fuentes. *Una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*. Institutió Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2001.

formales y técnicas distintas aunque en clara sintonía con el lenguaje y estética de su pintura.

El primero de ellos es el titulado *P.a.* (Fig. 1), de 1957, se trata de un ensayo pues es una pequeña plancha de 12,5 x 9,5 cm. Aunque ya presenta el característico "modus operandi" de Soria introduciendo con estas técnicas aditivas todo tipo de materiales. De esta plancha sólo sacó una impresión en seco -sin tinta-, tal vez, por la dificultad de controlar la respuesta en el papel, con lo que únicamente se aprecian los valores del volumen.

Otro grabado de este periodo, es el titulado *P.N.* (Fig. 2), fechado en 1958. Este cuarto trabajo presenta una notable diferencia con los anteriores, mientras que en aquellos las planchas están elaboradas por técnicas aditivas, ésta es un contrachapado de madera, trabajada con gubias, al modo de una xilografía, pero creando distintos desniveles, que acercan la respuesta en el papel al grabado volumétrico. Otro rasgo que difiere respecto a las restantes obras, es la estampación monocroma. Realizada con un color

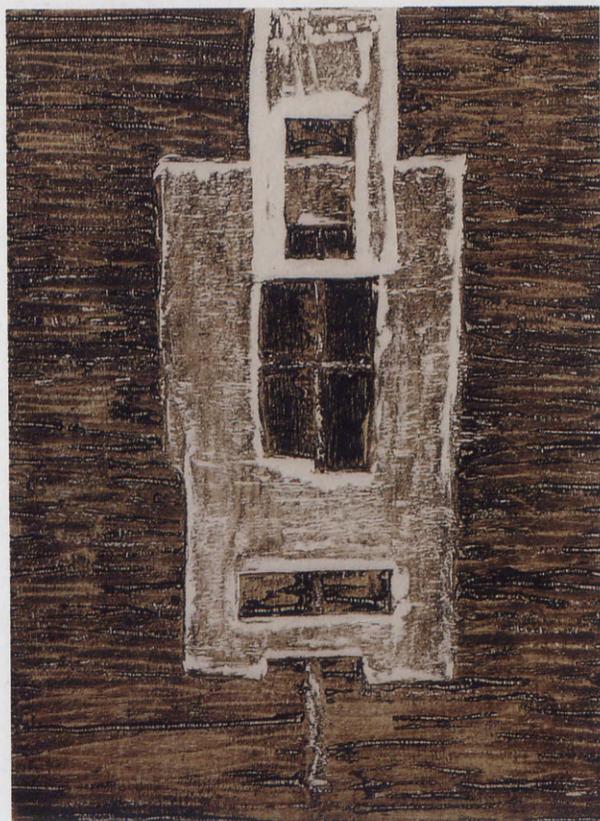


Fig. 2: *P.N.*, 1958. 65 x 46 cm. Xilografía

ocre-marrón imitando el propio material, y con la reserva del blanco del papel en las zonas de luz o de relieve más elevado.

Los tres grabados restantes de este periodo, aunque de tamaños y formatos distintos, presentan rasgos comunes, ya son plenamente matéricos, e incorporan la técnica de la "pouée" en su entintado, aunque con una reducida gama de colores y un escaso contraste que no logra obtener la fuerza y contundencia de posteriores estampas.

Ya desde estos primeros tanteos, Soria marca un camino claro y muy diferenciado del recorrido por la mayoría de los artistas-grabadores. Lo habitual, es llegar al grabado matérico, después de pasar por técnicas tradicionales como el aguafuerte, el gofrado, barniz blando, aguainta, etc.

Esta línea estilística mantenida en su obra grabada se rompe en dos de sus trabajos, los cuales muestran unas claras diferencias estéticas que contrastan con el conjunto:

Una es *C.m.* (Fig. 3) de 1970, una xilografía compuesta por cuatro formas geométricas, a modo de piezas de una máquina, recortadas y superpuestas unas sobre otras. Esta irregularidad rompe con el formato cuadrado, dejando unos límites irregulares en el papel que envuelven la composición de manera que enmarca la imagen y pasa a jugar una importante función en la composición. Las cuatro matrices, tableros contrachapados, conservan las texturas de la madera y están estampadas con una gama de colores que van del gris claro al negro. Los tres



Fig. 3: *C.m.*, 1970. 81,5 x 61 cm. Xilografía

primeros colores se transparentan proporcionando a la composición una gran riqueza gráfica.

El otro es, *G.p.* (Fig. 4) de 1977, trabajo resuelto exclusivamente con la técnica del aguafuerte. Aquí la imagen está realizada con diferentes líneas y grafismos que simulan las calidades de distintos

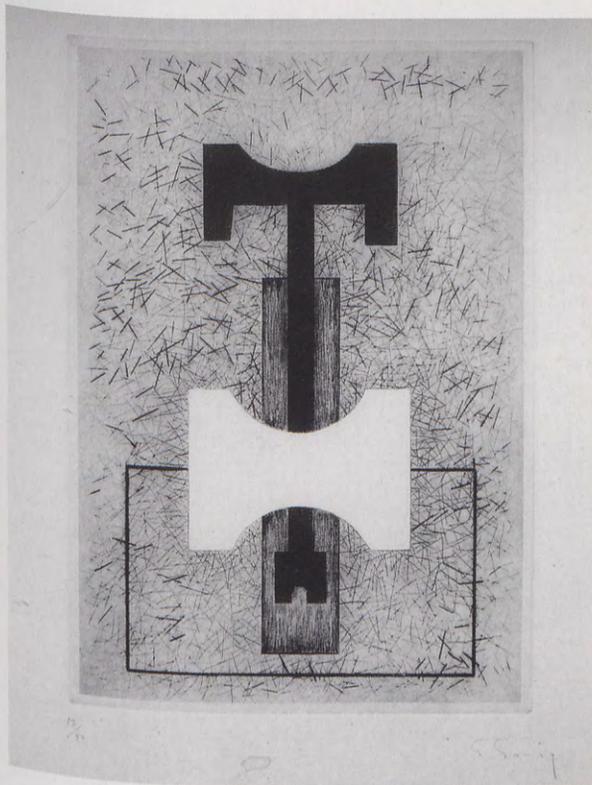


Fig. 4: *G.p.*, 1977. 65 x 46 cm. Aguafuerte

materiales. Una estructura de color negro homogéneo y otra forma blanca obtenida por la reserva de una plancha. Ambas formas recortan por el contraste de sus tonos, a la vez que elevan la impresión creando el efecto de volumen o calado tan característico en sus creaciones.

Exceptuando estos dos casos aislados, todas las restantes obras guardan una huella muy personal que las hacen inconfundibles y plenamente identificables al estilo Soria. Esta unidad de estilo se consigue a partir de su obra *G.LL.* (Fig. 5) de 1959, en ésta podemos apreciar muchos de los rasgos que pasan a ser una constante en todas sus composiciones, tanto en lo formal como en la técnica, entre ellos:



Fig. 5: *G. LL.*, 1991. 53 x 39,5 cm. Técnicas aditivas

Formas que se estructuran entorno a una figura central de color blanco, conseguida por la ausencia de tinta en esta parte de la plancha, lo que preserva la pureza del papel. Este blanco destaca entre el resto de los colores, óxidos, tierras o maderas oscuras. Un golpe visual que alcanza un clima en la obra al crear un juego entre las diferentes calidades plásticas y cromáticas. Estas soluciones técnicas de los grabados se corresponden con el calado producido en sus pinturas, que dejan un enorme hueco o perforación lo que permite la intervención del fondo –por lo general el blanco de la pared–.

Otro elemento que se repite en estos grabados (Fig. 6 y 7) es una serie de perforaciones o remaches entre los distintos materiales. Éstos son alineados de forma geométrica y a distancia matemática, marcando ritmos y produciendo puntos blancos que sirven de contrapunto y equilibrio. De este modo la estructura matérica resulta más ligera, y descarga el fuerte peso visual de esos “aparentes” trozos de hierros oxidados y ensamblados con gruesas tuercas. Todo este conjunto de efectos se ven reforzados por el blanco del papel que enmarca los límites de la imagen.



Fig. 6: G.b., 1975. 70 x 53 cm. Técnicas aditivas



Fig. 7: SO-1., 1991. 76,5 x 55 cm. Técnicas aditivas

Los resultados serán el exponente de un estilo plenamente depurado, caracterizado por la gran fuerza de los colores saturados, de las oxidaciones y de los otros materiales, unidos al impacto corpóreo de sus relieves.

El mayor logro de estos grabados es que consiguen el efecto de hacer creer al espectador que está frente a una serie de materiales superpuestos, encolados y ensamblados por esos tornillos, porque transmiten con enorme fidelidad la sutileza de sus calidades: metales oxidados, rugosidades, fibras, maderas, texturas, etc...

Una mención aparte merecen las serigrafías, pues éstas son más bien una traducción a simples manchas de color, tratando de producir los efectos de las texturas matéricas por medio de degradados y otros efectos gráficos. Presentan como novedad el calado, por medio de un troquel de la zona central del papel, dando un tipo de solución acorde al de sus composiciones pictóricas.

Esta reflexión nos permite acercarnos a la obra grabada de Salvador Soria, y analizar los aspectos que la diferencian de sus pinturas. Mientras en éstas aborda su labor con un ejercicio directo sobre la materia, como grabador, debe contar con que la elaboración de su imagen estará supeditada a sucesivas fases, y que el resultado dependerá en gran medida de la consecución y acierto de todas ellas. Es pues una labor de abstracción y síntesis para alcanzar ese perfecto equilibrio entre materia, colores, volúmenes y relieves y conjugarlos en un trozo de papel.

Porque un grabado, aunque participe de los mismos elementos plásticos, no es como un dibujo o una pintura, esta aproximación nos permite no sólo a entender el proceso técnico del grabado, que parece relegado a un sector de especialistas, sino a penetrar en la mecánica de la creación más íntima, y en la génesis misma de las obras.

LOS TELEGRAMAS VISUALES DE HERNÁNDEZ MOMPÓ¹

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València - Estudi General

RESUMEN

El autor profundiza en una de las opciones estéticas –la de los “telegramas visuales”–, que fue asumida por el pintor Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927 - Madrid, 1992), en la década de los años setenta, en un paulatino ejercicio de experimentación reductiva, muy pensada, a partir de las experiencias pictóricas correspondientes, tratándose de una poética radicalizada, desarrollada por el artista como respuesta a las cuestiones artísticas que imperaban entonces, enfrentándose y dialogando estéticamente con la realidad.

Se trata de un creciente reduccionismo de la representación figurativa, donde objetos, personajes y situaciones pierden definición, esquematizándose y deviniendo en signos, pretendiendo con ello el artista potenciar la actividad perceptiva del sujeto, generando códigos propios y convirtiendo la pintura en coloquio a través de colores y formas vivas, como si escribiese pintando.

ABSTRACT

The author penetrates into one of the aesthetic options –that of the “visual telegrams”–, that was assumed by the painter Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927 - Madrid, 1992), in the decade of the seventies, in a gradual exercise of reductive, very well-considered experimentation, from the pictorial corresponding experiences, treating itself about a radical poetics, developed by the artist as response to the artistic questions that were reigning then, facing and talking aesthetically with the reality.

It is a question of an increasing reduction of the figurative representation, where objects, prominent figures and situations lose definition, they outlining and developing into signs, claiming with it the artist to promote the perceptive activity of the subject, generating own codes and turning the painting into colloquium across colours and alive forms, as if he was writing doing painting.

*“Non quia difficilia sunt non audemus,
sed quia non audemus difficilia sunt”.*

Séneca. *Epistulae ad Lucilium*.

— I —

LA REALIDAD HECHA SIGNO.

La trayectoria pictórica de Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927 - Madrid, 1992), tras estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1943-1949) y de ampliar su formación con varias estancias en París y Roma, ya en la década de los cincuenta, supone –con su decidida entrega a la abstracción lírica– toda una fenomenología de las sensaciones cotidianas traducidas pictóricamente a singularísimas claves semióticas. Es el suyo, pues, un original y diferenciado acercamiento a la realidad circundante, al análisis del entorno, tarea que fue plásticamente llevada a cabo por Hernández Mompó, sin prejuicios, de manera directa, rotunda y plena de espontaneidad.

No se trata aquí de entender y despachar históricamente la opción pictórica de Mompó, en el contexto cultural de la época, como si cupiera reducirla y asimilarla simplemente a una versión más de aquel “descrèdit de la realitat” que, hacia mediados de los años cincuenta, tan abiertamente subrayara Joan Fuster en aquellas sugerentes meditaciones ensayísticas sobre el arte del momento.

No fue en Mompó una reacción motivada determinadamente por la llegada de nuevos aires programáticos, en medio de la intensa diatriba entre figuración y abstracción, que se mantuvo tan agudizada en el horizonte artístico valenciano de aquella década. Más bien hay que reconocer que nos hallamos ante una opción estética muy pensada, que sin duda tuvo sus fuertes influencias, pero que fue asumida por su autor en un paulatino ejercicio

¹ Texto de la intervención del autor en el Ciclo “Descubrir una obra de arte”, organizado por el MUBAG, en colaboración con el Área de Cultura de la Diputación de Alicante y el Instituto de Cultura Juan Gil Albert, el día 1 de junio de 2005.

de experimentación reductiva, a partir de un abordaje muy particular de las experiencias pictóricas correspondientes.

Fue la suya una "poética" radicalizada, desarrollada como respuesta a las cuestiones artísticas entonces vigentes. Una poética que cubría paralelamente un singularizado "programa" y una particular "concepción" del hecho artístico, capaz de detectar, asumir, reflejar e interpretar pictóricamente el ámbito de las sensaciones, de los sentimientos y de las actitudes mantenidas / experimentadas por los sujetos en el siempre comprometido espacio de la existencia.

Se trataba de enfrentarse y dialogar estéticamente con la realidad. La realidad estaba allí, con todo su destacado crédito, con su peso referencial y su trascendencia vital, frente al joven Hernández Mompó. Pero también estaban allí, ante él, la historia del arte y la pertinente tradición pictórica, la educación recibida en la Escuela de Bellas Artes y la atractiva admiración sentida por el prestigioso desarrollo de las vanguardias, por el arte vivo y sus correspondientes imperativos de novedad, esfuerzo y reto. Sin duda había que elegir, decidirse y arriesgar, arriesgándose.

¿Cuál iba a ser, por cierto, la actitud de Mompó en esa comprometida aventura de abordar artísticamente su personal encuentro con la realidad, a través del arte de la pintura? Tal era la cuestión –no nos engañemos– que primaba abiertamente en el panorama del momento, y a la que había que dar una decidida respuesta.

Como sabemos, sus primeros trabajos se adscribieron escolarmente a la figuración. Pero su posterior evolución marcó claramente el camino hacia un creciente reduccionismo de la representación figurativa: personajes, objetos y situaciones pierden definición, se esquematizan intensamente y devienen signos.

A decir verdad, Hernández Mompó se propuso potenciar la actividad perceptiva del sujeto, así como poner en marcha un acelerado programa de reducción fenomenológica de la realidad circundante. Es decir, la realidad se traduce a fenómenos jerarquizados, a impresiones globales y también a detalles semióticamente muy particularizados y sobre todo se trata de establecer registros visuales capaces de enfatizar relaciones entre elementos. Sin duda, para

Mompó, con tal programa de intervención, la suerte estaba decididamente echada.

Pronto, tras los primeros intentos de simplificación reductiva, se dio cuenta de que el auténtico protagonista que francamente motivaba sus obras y que de manera resuelta dominaba el brillante resultado de sus construcciones pictóricas era, ni más ni menos, "el ambiente cotidiano". Y ese entorno, en su dinámica vitalidad, se vio pronto elevado, por cierto, a la categoría de argumento básico de todo su quehacer, donde el espacio, la luz y el color delimitaban el repertorio de sus formas mínimas, insinuaban el movimiento y ofrecían a la mirada un marco de inusitada y fresca ingenuidad.

Realmente, Mompó decidió desarrollar su actividad creadora entre aquella libertad que tan intensamente contagian sus inconfundibles composiciones y la marcada disciplina que delatan y exigen sus personales códigos pictóricos. Y, en esa línea de cuestiones, no conviene olvidar que, ya desde un principio, la espontaneidad vivencial ofrecida, a través de sus obras, al espectador, no pretende representar, ni narrar, ni describir denotativamente la realidad, sino que simplemente motiva, esquematiza y sugiere una esotérica codificación de personajes, de objetos y de acontecimientos o situaciones, a la vez, implica asimismo el despliegue de un plural repertorio de elementos plásticos, mostrados todos ellos autónomamente, como tales, sobre los abiertos espacios de la superficie pictórica.

Es decir que Manuel Hernández Mompó genera códigos propios, como en un radicalizado idiolecto –posibilita un lenguaje estrictamente privado– enriquecido por él en una constante cadena de experimentaciones y de propuestas sumamente arriesgadas. De este modo, nos será fácil toparnos con signos de sombreros, de caras, de manos, de brazos y de huellas, pero también descubriremos signos de movimientos, de profundidad, de espacios dilatados o reducidos, de aproximaciones o distancias, de sonidos, de sombras, de trayectorias o incluso con marcas de vacío o de prolongados silencios.

Recuerdo ciertamente algunos de sus cuadernos de notas, fragmentariamente reproducidos en determinados catálogos y monografías dedicados a su pintura. Me vienen a la memoria aquellas claves elementales, registradas como anotaciones personales,

escritas a vuelapluma, en una especie de secreto diario, donde textos e imágenes dialogaban entre sí, complementándose. Signos y palabras, frases y secuencias descriptivas...

En este sentido, la dimensión semántica de nuestra mirada, a la hora de interpretar sus cuadros, se reduce de manera drástica frente a ese grado de privatización que comportan sus códigos compositivos, pero en contrapartida, la obra de Hernández Mompó puede considerarse asimismo como una auténtica y radical apoteosis de un original "sintactismo pictórico". Es la superficie significante, en sí misma, es decir el espacio invadido por los signos y los colores aquello que se instituye en centro de contemplación, en un claro y pertinente ejercicio de autorreferencialidad plástica.

Pero por su parte, nuestra tensión perceptiva no dejará de mantener esa tendencia innata –nunca del todo satisfecha– hacia la interpretación de lo visto, hacia el logro de un cierto conocimiento del sentido y si es posible del significado de la obra, la cual con sus claves y secretos, con su soltura, espontaneidad e indeterminación nunca deja de obsesionar al espectador.

Sabemos que la anécdota vivencial o el argumento narrativo puede ser, a lo sumo, el origen pero no el fundamento de la acción plástica, a pesar de la sesgada interpretación histórica del horaciano "ut pictura poesis". Precisamente en el caso de Hernández Mompó su destacada y constante ambigüedad semántica –compensada ventajosamente por la fuerte concreción sintáctica– consigue que sus obras nunca puedan "aprehenderse" por completo, que siempre sigan siendo un inagotable foco de sugerencias, ofreciendo constantes descubrimientos de trazos, de espacios, de colores "tímbricos", de formas en continua relación, de vacíos luminosos, de desordenados alfabetos, metamorfoseados siempre de mil maneras. Y es que cada obra de Hernández Mompó se convierte en el eslabón de una especie de cadena interminable, pudiendo considerarse como fragmento, corte o prolongación de otro cuadro, de otro proyecto, de otra aventura pictórica, que a su vez lo será quizás de otro y de otro en indefinida progresión.

De hecho los elementos pintados salen y entran de la tela –¿sin límites?– encarnando el movimiento y el



Fig. 1.- MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ. Sin título. Técnica mixta sobre lienzo, 97 x 130 cm. 1976

cambio de lo cotidiano. El conjunto de las sensaciones originarias (mágicamente convertidas en elementos plásticos seleccionados detalladamente, depurados, estructurados y objetivados en el siempre críptico texto pictórico de Mompó) se nos presenta ahora por medio de originales relaciones, combinaciones y oposiciones, como si se tratara de un "puzzle" de palabras-vivencia, de gestos expresivos, de teselas cromáticas, de ideogramas sembrados en el espacio, visualizados a la par, en un juego concentrado pictóricamente, a partir de claves que siempre se nos antojan enigmáticas, cabalísticas y difíciles.

En este sentido, el esquematismo global de sus composiciones asume / transforma / capta en el quehacer pictórico de Hernández Mompó la realidad cotidianizada como un todo, donde voces, gestos, personajes, sombras, nubes, lejanía, movimiento o quietud se han convertido en signos no icónicos, sino simplemente en rasgos presentativos que se autoexpresan como una especie de "carta-pintura" que nos es remitida –telegrama visual para nuestra sensibilidad– y cuyos secretos códigos constructivos arrancan de la concreta síntesis personal efectuada a partir de los colores, de las formas y de los espacios disueltos en la luz.

Manuel Hernández Mompó preparaba cuidadosamente sus telas con grises luminosos o blancos radicales, según las diferentes etapas de su itinerario artístico. Sobre esas bases de homogeneización, el óleo, el carbón, el pastel y otros pigmentos escriben y describen el diálogo –profundamente sentido– de

lo real con el sujeto, ofreciéndolo a nuestros ojos en aquella complejidad simplificada y reducida a sus más elementales indicios, pero donde siempre encontraremos el saludo de lo inesperado y de lo nuevo. Y con ello también la llegada reiterada de la sorpresa. Porque sus cuadros siempre nos sorprenden.

Si, por nuestra parte, tuviéramos que buscar, a modo de funcional resumen, el posible postulado / el objetivo básico que pudo guiar la sorprendente y personal poética de Hernández Mompó, quizás cabría cifrarla en una escueta frase suya "Trato de expresar siempre, con lo mínimo, la visión del espectáculo cotidiano".

- II -

CUANDO LOS COLORES ESTÁN EN EL VIEN-TO.

Diríase, pues, que en las obras de Mompó no se concede tiempo suficiente a los signos para que puedan convertirse en tales y operar en consecuencia, porque sus virtuales referentes no son nunca cosas o personas aisladas, sino más bien relaciones entre cosas, relaciones entre personas, momentos de existencia, vivencias captadas como "al vuelo", de forma inmediata, en el instante mismo de darse. ¿Es posible representar lo irrepresentable?

Sin duda, su abstracción de corte plenamente lírico es una visión ingenua y espontánea de la vida, a base de colores tenues y transparentes, entre los que a menudo introduce algunos textos mínimos, palabras referidas esencialmente a sus vivencias personales, a sus anécdotas e impresiones cotidianas.

Por eso el juego de la temporalidad se deja –como a beneficio de inventario– para que la ejercite el propio espectador. Porque el tiempo existencial que anida, oculto en sus obras, aguarda ser revisitado de cuando en cuando por el museo imaginario del sujeto, para recobrar su dimensión total.

De hecho, la plasticidad y simultaneidad presentativa de la pintura permite a este arte el desarrollo de estrategias expresivas que la progresión diacrónica de otras artes no tolera. Y aunque todas las artes sean capaces de decir muchas cosas a la vez, quizás la pintura lo logra de un modo más rotundo,

más acorde con su propia naturaleza. Es así como consigue Hernández Mompó unir, como si se tratase de un experimentado compositor, numerosas voces –"ut musice, pictura"– sin que la suma resulte disonante.

También en la segunda mitad de los cincuenta –concretamente en 1956– Mompó visita Holanda y conoce la obra del grupo "Cobra". Serán, sobre todo, sus estrategias colorísticas lo que más le impacta y sus potenciales recursos expresivos lo que le sorprende y llama su atención. Con solo el color se pueden comunicar sentimientos y experiencias. Y esa autosuficiencia cromática le atrae, frente al corsé de la comunicación figurativa. Sin embargo no le seduce la violenta expresividad de los "Cobra", sino que preferirá siempre una cautelosa sensibilidad, entre ingenua, lúdica y optimistamente alegre.

De acuerdo con su programa, será siempre la vida misma la que funcione como horizonte referencial de ese alfabeto intimista y personal, saturado de resonancias poéticas, hasta el extremo de reducir la realidad vivenciada a simples iconos y salpicados ideogramas. Y para poder captar esas huellas de la existencia, tan sutilmente sugeridas, es necesario entender que Hernández Mompó sintetiza, selecciona, proyecta, combina, sesga, deforma y, sobre todo, juega y juega y juega con la pintura, buscando crear imágenes mínimas, aunque siempre de intenso impacto visual.

Los pintores y los poetas, al hablar de sí mismos, al pintar sus experiencias, siempre están hablando y recuperando las vivencias de los demás.

Sin embargo, el placer o el esfuerzo de pintar, como el placer o el esfuerzo de escribir o de componer es, en el fondo, altamente malicioso porque obliga y fuerza a los demás a sentirse también libres, a optar, a decidirse, a leer. E incluso a olvidarse de sí, a enajenarse en ese ladino "otro" –ese "no-yo"– que es el texto, que es la pintura, que es la obra.

¿O acaso las pictografías de Mompó no son, ciertamente, una forma –otra– de escribir, de recordar? ¡Cuántas veces insistió él mismo en ese tema, de forma reiterada!

"Quiero pintar como si escribiese –nos dejó escrito Hernández Mompó– sustituyendo las letras

por colores y formas vivas. Deseo que la pintura se convierta en un coloquio con el que observa". "Quisiera ir de la realidad a la existencia".

Pero ese coloquio que brota precisamente de la estructura apelativa de su obra, sólo puede llevarse a cabo, como ante un espejo, si somos lo suficientemente avisados y cautos para identificarnos con ese mundo vivo, que está alrededor nuestro y poder, así, descubrirlo en sus signos plásticos, en sus espacios de sensibilidad casi ilimitada, en sus esquemáticas relaciones, que son como pequeños arpegios pitagóricos, congelados en sus formas elementales. Esquematismos mínimos para la mirada, ámbitos de sutil teatralidad, donde poder representar –quizás– los recuerdos de la infancia.

El recuerdo desempeña un relevante papel, como reconocía el propio Mompó, en sus propuestas artísticas. Y en ese sentido conviene enfatizar el carácter profundamente vivencial del recuerdo. No en vano, los recuerdos, que nos llegan tantas veces de modo accidental, acceden a la conciencia con singular frecuencia a través de la puerta de los sentidos: Un olor, una textura, un sonido, un sabor o unos colores pueden desencadenar la evocación. Y ese es el proceso que ha querido sorprender y recuperar Hernández Mompó frente a la realidad. Una realidad confusa, multiforme e incluso ininteligible.

Sus obras nos demuestran que cabe un acceso sensitivo, corporal, a los contenidos de la memoria. No se trata ya de que tales contenidos consistan solamente en sensaciones visuales, olfativas, sonoras o táctiles. Las sensaciones para Mompó operan simbólicamente; son como el humo de un incendio soterrado, como las raíces de un futuro árbol pictórico o la semilla que encapsula la aparición de un mundo plástico, sorprendido en un instante. Esas sensaciones que experimentamos frente a sus cuadros evocan quizás momentos de nuestra existencia, con todo su sentido. Son "golpes de memoria compartida" que quizás llamamos recuerdo.

La verdad del mundo puede encerrarse instantáneamente en una imagen. Y esos recuerdos inducidos pictóricamente despiertan sentimientos en quien sufre (pathos) o goza de la imagen, porque su naturaleza mnemónica no es la de una mera imagen visual, sino una vivencia con todos sus componentes sensitivos y nocionales, tanto como afectivos. No en

vano, quien recuerda forma parte del recuerdo. Por eso nos vemos encuadrados en sus obras. No hay, por cierto, recuerdos sin vivencias previas, pero tampoco hay recuerdos sin olvidos, como apuntaría Proust.

Puede que nos choque –desde el presente nomadismo estético que caracteriza buena parte del arte actual– el encontrar una evolución tan lineal y paulatina como la experimentó la pintura de Hernández Mompó, tras sus comienzos figurativos, con aquellos paisajes y escenas urbanas, que pronto fueron relegados / transformados en favor de la abstracción lírica, con determinados guiños y resonancias a favor de las herencias pictóricas de Paul Klee, Joan Miró o Alexander Calder. Siempre he pensado que en la acción artística se muestra tanto la amplitud cultural de la memoria personal, como la necesidad de personalizar la memoria colectiva.

Fue la suya, ciertamente, una búsqueda sin manifiestos programáticos, sin declaraciones oficiales ni oficiosas. Supo poner en marcha una investigación plenamente silenciosa y sin estridencias de periódicas rupturas. Desarrolló una individualidad artística tan al margen de grupos y de colectivos que bien puede considerarse su obra como radicalmente autorreferente. Buscó de manera programática la sugerencia inacabada y escondida, el oscurecimiento de lo que se puede pretender significar con la pintura, como una dificultad o un reto planteados estratégicamente a los espectadores.

De hecho, esa especie de "ucronía", ese tipo de intemporalidad narrativa que se presiente frente a sus obras (diríamos que algo pasa en ellas, aunque no lleguemos a adivinar qué sea) supone y conlleva positivamente, a su vez, toda una personal "sinestesia", una conjunción de simultáneas sensaciones, de sentimientos y de recuerdos traducidos plásticamente y que, a través de líneas elementales, de restringidos cromatismos y de circundantes espacios abiertos se amalgaman y reencarnan –como un todo– enfatizando siempre los valores sensibles y formales de las obras.

Justamente en torno al final de los sesenta, Susan Sontag, reaccionando "contra la interpretación" abrumadora que por doquier parecía imponerse al arte, formulaba la "hipótesis de la transparencia" y defendía la entrega inmediata del sujeto a la obra, como triunfo explícito de los valores formales y

sensibles. Frente a la hermenéutica, reivindicaba Susan Sontag la implantación de la erótica y de la sensibilidad en el dominio del arte.

Por su parte, por esas mismas fechas, Giulio Carlo Argan apelaba en favor de una cierta "hipótesis de la incompletud". El arte necesitaba de puentes metalingüísticos, de refuerzos críticos para posibilitar y completar el acceso y la comunicación del público con las obras, dada su inmediata "opacidad".

Dos hipótesis, pues, y dos actitudes fuertemente enfrentadas. Pero, de hecho, entre la transparencia y la incompletud quizás Mompó supo tejer y elaborar su lenguaje artístico. La transparencia sintáctica de sus composiciones plásticas comporta paralelamente la incompletud semántica, la necesidad de contextualización, la exigencia de la transvisualidad, como recursos y caminos para descifrar el sentido de sus obras.

De hecho, Hernández Mompó guarda y vela sutilmente los códigos que utiliza. Parece que nunca nos quiso dar excesivas facilidades, con su marcada ambigüedad y esoterismo, para la interpretación directa de sus propuestas pictóricas. ¿O no será, más bien, que necesitamos reencontrar la mirada inocente y purificar, a través de su aparente ingenuidad, nuestra hastiada percepción?

¡Si existiera aún la mirada inocente y fuésemos todavía capaces de asombrarnos ante los pequeños detalles del entorno y nos atreviésemos a creer y a descubrir que los colores están –ahí– en el viento, condimentando –como le gustaba decir a Mompó– esa gran fiesta de la vida!

El quehacer artístico ha conllevado siempre fuertes dosis de utopía. ¿No era Hölderlin quien ya se preguntaba melancólicamente si, en realidad, tenía sentido la existencia de poetas en medio de un tiempo menesteroso? Y Mompó quiso ser poeta de la pintura.

Quizás, más que nunca, necesitemos ahora –en este tiempo precario de ilusiones– reencontrar nuestra sencilla capacidad de asombro incluso frente a lo no asombroso, cuando lo cotidiano ha dejado de ser consuetudinario, cuando –a fuerza del más difícil todavía– lo más elemental se ha convertido en inusitado.

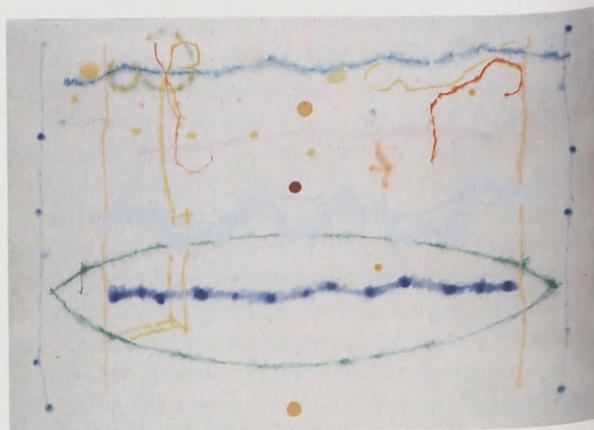


Fig. 2.- MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ. *Abstracte*. Técnica mixta sobre papel, 71 x 101 cm. 1977

¿Dónde está nuestro horizonte de expectativas?

Hernández Mompó nos recuerda en alguna de sus obras que "detrás del mundo hay sol" o que "con ganas de salir siempre encontraremos alguna ventana libre, abierta y con luz"...

Curiosa lección prendida en su programa. Si cada lienzo es "un espacio para manchar" –y él lo ha manchado– ¿porqué no jugar también a lo Rorschach y leer las manchas? Esas manchas de color que han quedado en el viento de sus lienzos. Si el arte ya no imita a la naturaleza ¿por qué no hacer que la naturaleza –nuestra naturaleza, que por supuesto ya no es la de Oscar Wilde– imite al arte?

Mompó nos sigue haciendo guiños de connivencia, con redomada complicidad desde sus cuadros, sus esculturas y aquellas piezas transparentes, colgadas de los techos o realizadas en cubos de metacrilato que él denominaba "Alarós", como un homenaje al mediterráneo y un recuerdo a su retiro balear. Y nos grita en silencio –como un reto– entre esa salpicada apoteosis cromática de signos inocentes: "¡Hártate de mar, si puedes!"

Sus obras arrastran consigo un contexto de sentido, que proviene precisamente de su personal poética, es decir de su programa y de su concepción del arte. Su misma ambigüedad no es sólo garantía de múltiples lecturas, sino que responde así fielmente a la misma ambigüedad que la experiencia de la vida comporta.

Y nos deja perplejos, mirándonos unos a otros, casi con una cierta vergüenza, sabiéndonos conscientes de nuestra estudiada parsimonia y nuestro pragmatismo de adultos. Pero eso sí... nos exige –silenciosamente– un esfuerzo, al menos tan respetuoso e intenso, en cuanto espectadores de sus obras, como el que debió ejercitar él, como pintor, ante la oscuridad de la realidad, para poder reconstruirla y expresarla, a su manera.

Quisiera finalizar estas reflexiones en torno a la poética de Hernández Mompó, con unos versos –traducidos– de F. Pessoa, que siempre he vinculado,

al leerlos, con el universo de Mompó. No puedo resistirme a la tentación de citarlos.

“Todos tenemos dos vidas: / la verdadera, ésa que soñamos en la infancia / y seguimos soñando, adultos, en un sustrato de niebla, / y la falsa, ésa que vivimos en connivencia con los otros, / la práctica, la útil, / ésa en la que acaban por meternos en una gran caja. / En la una no hay cajas grandes ni muertes; / hay sólo ilustraciones de la infancia. / En la una somos nosotros, / en la otra vivimos / y vamos muriendo día a día, que es lo que vivir quiere decir”. (F. Pessoa. *Poesía*. Alianza. Madrid, 1987, página 251).

LA REVISTA "TEXTO POÉTICO" CONVERGENCIA ENTRE LA POESÍA EXPERIMENTAL Y EL ARTE CONCEPTUAL

JOSEP SOU

Universidad Miguel Hernández de Elche

RESUMEN

El autor del presente trabajo profundiza en el análisis de los nueve volúmenes que componen la revista "Texto Poético" (Valencia, 1979-1989) y de los poemas que la conforman, que le sirven para establecer las relaciones existentes entre la poesía experimental y el arte conceptual. De este modo, y aplicando un método analítico dirigido hacia tres vertientes, la formal, la lingüística y la semántica, valora muy principalmente los aspectos formales de los poemas hasta convertirse en verdaderas propuestas artísticas.

ABSTRACT

The author of the present work penetrates into the analysis of nine volumes that compose the magazine "Poetical Text" (Valencia, 1979-1989) and of the poems that shape it, that serve him to establish the existing relations between the experimental poetry and the conceptual art. Thus, and applying an analytical method directed to three slopes, the formal one, the linguistics and the semantics, he values very principally the formal aspects of the poems up to turning into real artistic offers.

Cuando se plantea un trabajo de investigación o, como en este caso concreto que nos ocupa, una tesis doctoral, pueden existir diversas consideraciones, o motivaciones, que inciden en la voluntad del investigador para llevar a cabo, no sin esfuerzo, su trabajo. En un primer término siempre se establece el interés objetivo del motivo de estudio, del tema a tratar, que garantice que la labor pueda tener ciertas repercusiones ulteriores en su ámbito de influencia o de conocimiento, proyectando de manera fecunda el alcance del trabajo de investigación. Otra cuestión principal, pensamos, puede derivarse del interés concreto y particular que la materia de estudio pueda tener con respecto al investigador. Sin duda, si existe sintonía suficiente que una el interés objetivo del tema a tratar con la mejor disposición personal con respecto al mismo, una parte de la dificultad que supone desarrollar la labor investigadora se verá corregida por la misma.

Así pues, en este orden de cosas, podríamos decir que el tema elegido para llevar a cabo nuestra tesis doctoral, reúne las dos vertientes antes enunciadas.

La primera de ellas, la que resuelve o justifica el interés del tema elegido, no sin dejar de reconocer la acotación suficiente del mismo, reside, pensamos, en el trabajo exhaustivo de análisis efectuado sobre la Revista *Texto Poético*, participada principalmente, como ya explicaremos a continuación, por aspectos experimentales y conceptuales, que la convierten en una pieza singular heredera del llamado espíritu Fluxus.

Ahora, en segundo término, y teniendo en cuenta nuestra vinculación personal con el tema motivo de estudio, podemos comentar que, efectivamente, desde principio de los años ochenta, nuestro trabajo de creación ha estado muy próximo a todo aquello que significa la experimentación poética. Incluso podemos añadir en este punto que el profesor, poeta y artista Bartolomé Ferrando Colom, principal valedor del Grupo *Texto Poético* y de su consecuencia, la revista *Texto Poético*, en 1989 tuvo la generosidad de presentar nuestras primeras contribuciones a la Poesía Experimental, los libros: *De ciutat, Un peu a l'estimball* y *Pols de fenedura*. Así, desde el punto de

vista personal, y desde la propia experiencia de trabajo creativo, hemos estado ciertamente vinculados al interés por todo aquello que significa la experimentación poética. Y es en este punto que también residen ciertas tesis que a lo largo del tiempo hemos podido vislumbrar: los encuentros frecuentes entre la experimentación poética y el arte conceptual. Si bien lo que en un principio, o durante un tiempo, pudieran ser nada más que ciertas impresiones, ahora, después del trabajo llevado a cabo para la realización de nuestro estudio, y teniendo presente la metodológica aplicada, podemos matizarlo con una mayor concreción.

TEX TOP OET ICO9

Han participado:

	1	2	3	4	5	6	7
A	a	b	o	d	e	f	g
B	h	i	j	k	l	n	n
C	ñ	o	p	q	r	s	t
D	u	v	w	x	y	z	,

1. B6,A1,B7,C2,B5,C2 A3,C2,C6,C7,A1
2. B2,A1,CS,C7,C2,B5,C2,B6,A5 A6,A5,CS,A1,B7,B4,C2
3. A3,A1,CS,B6,A5,B7, A1,B7 B7,A1,B2,A1,CS,CS,C2
4. B2,B2,A3,A5,B7,C7,A5 C3,B5,A1
5. B3,B2,CS,B2 B2,A1,B5,C2,B3,B1

Portada y Contraportada del volumen n° 9, último, de Texto Poético

Por tanto, y llegados a este punto en nuestra reflexión, podemos llegar a colegir la convergencia existente entre la poesía experimental y el arte conceptual después, siempre, de efectuado el análisis oportuno de los poemas que conforman la revista Texto Poético. El análisis nos ha significado un aporte, una manera más sistemática o, si se quiere, más **consensuable, para la materialización de nuestro trabajo.** Sólo después de recorrido este camino podemos decir que ha sido posible manifestar, con criterio claro, nuestra valoración de la tesis planteada.

Por otra parte, y refiriendo ya nuestra labor de prospectiva y análisis sobre la revista Texto Poético, diremos que nuestro estudio se centra, principalmente, en el análisis de los nueve volúmenes que componen la revista, y que nos servirá para establecer las relaciones existentes entre la poesía experimental y el arte conceptual. También hemos de señalar que para efectuar nuestro trabajo hemos aplicado un método analítico, dirigido hacia tres vertientes que hemos considerado fundamentales: la formal, lingüística y semántica. Así hemos valorado de forma muy principal los aspectos formales, con la voluntad de contrastar la vinculación de los poemas con las fronteras de la experimentación poética. Nos han interesado los poemas no sólo por lo que dicen, sino también por la forma en que lo dicen, hasta convertirse en verdaderas propuestas artísticas, es decir, en la conformación de lo que podríamos llamar una literatura para la mirada. En cuanto a la vertiente semántica, precisaremos que nos hemos fijado en sus relaciones con el soporte lingüístico, en la propia interpretación y, por último, en las referencias existentes en el caso hipotético que las hubiere.

Ahora, a partir de este punto, realizaremos una aproximación, o comentario, a las que son las partes constituyentes de nuestro estudio, es decir, de los capítulos que hemos abordado.

El primero de ellos versa sobre una panorámica general de las relaciones existentes entre Arte y Literatura. Ciertamente, llegamos a la comprensión de que no podíamos obviar su presencia en nuestro trabajo puesto que en la revista Texto Poético, motivo central del estudio realizado, existe esta superposición estética que comentamos: la del arte y la literatura. También hemos puesto de manifiesto la enorme dificultad de establecer el alcance de la contaminación entre las distintas artes, el *Ut pictura*

poesis horaciano, y por el contrario la decantación hacia la especificidad artística postulada por Gotthold Ephraim Lessing, en su *Laoconte* (1766).

No obstante, con el ánimo de reforzar nuestro discurso acerca de los cruces estratégicos entre palabras e imágenes, hemos tomado prestadas las palabras del profesor Román de la Calle, (de su: *El espejo de la Ekfrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto*. Lanzarote, 2005), cuando dice: "Si la retórica, pongamos por caso, acudía a la descripción y al comentario de las imágenes como una justificada motivación de muchos de sus textos, también es cierto que la producción de pinturas, por su parte, nunca había dejado, en este marco histórico, de buscar y retomar sus temas y asuntos directamente de los compartidos bagajes literarios". Manifestando, como indica el profesor De la Calle en el estudio mencionado: "Más acá de la imagen (queda el texto en la ékfrasis), más allá del texto (queda la imagen en la hipotiposis)". Convergencias y divergencias entre las artes, unas marcadas por la reivindicación de la autonomía de las artes y por la propia necesidad de los estudios separados de las distintas disciplinas artísticas, otras por la utilidad de llevar a cabo estudios comparativos como instrumento eficaz de análisis, hecho que especialmente, a partir del siglo XVIII, empieza a ser habitual. Si bien, y a manera de coda, remarcaremos las palabras de Horacio que hacen referencia a las identidades entre la pintura y la poesía, (en su *Epístola a los Pisones*, 361-65, Aristóteles y Horacio, *Artes Poéticas*, Edición de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987): "La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agrada otras tantas".

También, y todavía en el primero de los capítulos que conforman nuestro trabajo, hemos manifestado la voluntad de mostrar la existencia de un fuerte componente interdisciplinario en el seno de la revista *Texto Poético*. Así, la herencia del Dadaísmo, Tristan Tzara, Fluxus, John Cage, Maciunas, Vostell, Kaprow, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, etc., queda claramente manifiesta en los poemas de la revista, porque poemas propuesta de acción, visuales, poemas musicales, fonéticos, objetuales, semióticos o espaciales, sirven de muestra diversificada de la abolición, en cierta medida, de las fronteras entre las artes literarias y las visuales. Y en otra dirección,

también las formas bajo las cuales se presentan las distintas propuestas poéticas nos aproximan a una concepción de la práctica poética heterodoxa y diversa, ya que fotografías, dibujos, grafismos, cuadros sinópticos, cierta aparente discursividad, etc., son las distintas imágenes bajo las cuales se presentan el conjunto de poemas que habitan las páginas de la revista *Texto Poético*. Sin duda todo ello abunda en lo que podríamos llamar la abolición, por un lado de las fronteras entre las distintas disciplinas poéticas y por otro entre la propia literatura y las artes plásticas. Así, finalizando esta aproximación a lo que ha sido el primer capítulo de nuestro trabajo señalaremos que si *Texto Poético* ha tenido en el llamado Espíritu *Fluxus* su antecedente más identificador, posiblemente es en el Arte Conceptual donde encuentra el referente en el uso de la materia lingüística como principal instrumento de construcción poético-artística, e incluso el uso del lenguaje como una finalidad primera a la hora de conformar la propuesta artística.

Atenderemos ahora, a partir de este momento, las cuestiones planteadas en el segundo capítulo de nuestro estudio, es decir, la aproximación llevada a cabo respecto de la Poesía Experimental. Y diremos que en esta disciplina artística uno de los problemas planteados es el de la denominación, donde resulta difícil encontrar un consenso entre los distintos estudios. Así, el término experimental es uno de los que mejor define el estado de la cuestión poética después de la herencia recibida por las vanguardias artísticas, puesto que el de experimental es un concepto que engloba gran multiplicidad de aspectos, y citamos las palabras de Clemente Padín, (de su : *Brief Presentation of Uruguayan Experimental Poetry*, 1993 en disponibilidad Web: <http://vorticeargentina.com.ar/escritos/128/10/2004>) cuando dice: "Se entiende por Poesía Experimental toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, en cuanto a la variedad de su consumo o recepción. En este sentido, toda poesía es experimental per se puesto que no se podría concebir una poesía que no alterase, en cualquier sentido, los códigos de la lengua".

Hemos, también, tratado poner de manifiesto las diferentes variables que convergen dentro de la práctica poética experimental como son: la poesía visual, el *ready-made*, la poesía sonora, la poesía fonética,

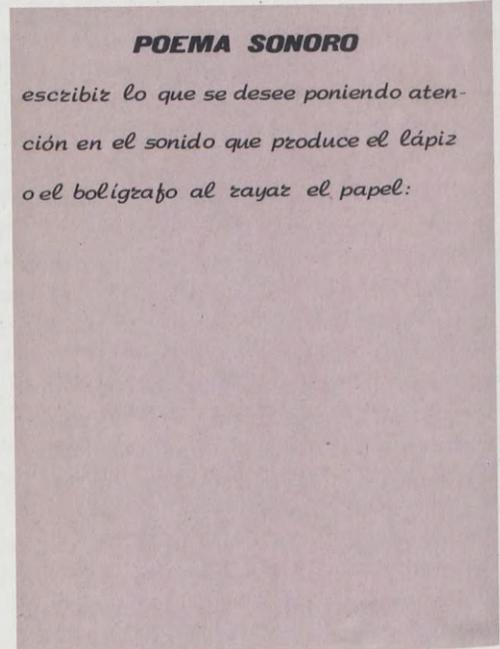
la poesía semiótica, la poesía proceso, la poesía de acción, la poesía propuesta de acción (seguramente principal manifestación dentro de la revista Texto Poético), etc.

Señalaremos que en este segundo capítulo de nuestra tesis hemos intentado poner en relación la vinculación existente entre la experimentación poética y las vanguardias artísticas, así como los antecedentes, tanto nacionales como internacionales, que nutren, de alguna manera, estas nuevas maneras del decir poético. Así, las estrategias creativas dadaístas, el *fluxus*, el arte conceptual de Joseph Kosuth y On Kawara, la espacialización que propone Mallarmé, los trabajos poéticos caligramáticos de Apollinaire, el letrismo de Isidore Isou, el concretismo poético liderado por el grupo brasileño Noigandres, etc., vinculan las propuestas experimentales de nuestro país con las poéticas de referencia internacional.

Incluso, como es lógico por otra parte, hemos acudido a referenciar, no sin dificultades ante la problemática de establecer análisis suficiente por la falta de perspectiva histórica, la realidad poética experimental en el País Valencià, teniendo en cuenta los principales, o más activos operadores, que en esta disciplina artístico-poética vienen trabajando. Ahora bien, en el caso particular del poeta Bartolomé Ferrando, según nuestro criterio principal poeta experimental no sólo de nuestro entorno geográfico, sino también uno de los más reconocidos artistas de la práctica interdisciplinaria de nuestro país, hemos podido establecer la salvedad acudiendo a un mayor y abundante retrato de su quehacer artístico, y de la proyección que ha supuesto, y supone, su actividad de creación, vinculada fundamentalmente al ámbito de la *performance*. Y esto no ha sido gratuito, ya que Bartolomé Ferrando significó la punta de lanza del proyecto, objeto de nuestro estudio: la Revista Texto Poético.

Y nos ha sido de enorme utilidad esta revisión al ponerla en relación con el conocimiento que hemos podido alcanzar de la participación de la revista Texto Poético, de los poemas albergados en la revista Texto Poético, en las prácticas experimentales de la acción poética. Así, caligramas, la espacialización poética, poemas visuales, poemas objeto, poemas fonéticos y semióticos, poemas propuesta de acción, etc., conviven en las páginas-cuartillas, de los distintos números de la revista. En definitiva, nos

ha sido fundamental la reflexión efectuada para establecer la proximidad existente entre Texto Poético y experimentación poética, no tanto por la atención a la extrañeza de su apariencia externa, por cuanto Texto Poético utiliza los elementos que en la generación poética experimental son utilizados más allá de nuestras propias fronteras.



Poema sonoro. Texto Poético n° 5

Continuando así con nuestra reflexión diremos que, en este capítulo que versa sobre la Poesía Experimental, hemos tratado de poner en contacto la actualidad poética experimental con sus antecedentes, tanto inmediatos como los más lejanos en el tiempo, reconociendo, ya en época remota, la presencia de múltiples composiciones con voluntad creativa que sustentan buena parte de los elementos que hoy juzgamos como experimentales. Nos referimos, claro está, a una posible protohistoria de la creación experimental: así, los *technopaegnie*, los *carmina figurata*, los caligramas del monje Vigilán, los emblemas, jeroglíficos, centones literarios, las composiciones paranomásicas, y un largo etcétera, significan buena parte de la retroalimentación que posibilita la realidad posterior de la poesía experimental que conocemos.

En el capítulo siguiente, es decir, en el tercer capítulo de nuestro trabajo, hemos abordado el estudio y

reflexión sobre el Arte Conceptual, estableciendo la prospectiva sobre diversos puntos de atención, los cuales nos han permitido establecer fuertes sintonías con respecto al comportamiento o procedimientos utilizados por la poesía experimental en su decurso constructivo.

En primer lugar, buscando entre los orígenes del Arte Conceptual singularidades próximas a la experimentación poética, ubicaríamos a Marcel Duchamp y su crítica al arte moderno entendido como pintura retiniana. Duchamp consideraba el arte no tanto como una cuestión de morfología como de función, o mejor dicho, no tanto de apariencia como de operación mental. Del mismo modo, apuntamos los verdaderos orígenes de la experimentación multidisciplinaria poética moderna en la figura de Marcel Duchamp, fundamentalmente en el tratamiento que otorga a la descontextualización de los objetos.

También observamos las estrategias referidas a la consideración de la figura del artista en el arte conceptual, y aunque existen momentos en la década de los sesenta en los cuales el espectador es quien con su mirada cierra la obra de arte, cuestionándose la misma esencia creativa del autor, quien pasaría de creador a productor, será el grupo *Art & Language* quien pondrá de manifiesto finalmente que las obras de arte son contempladas como objetos de arte convencional.

Incluso los problemas de autoría en el Arte Conceptual, según planteamientos encontrados o distantes, establecen posiciones creativas. Así, la actitud de Herron cuando copia la obra de Frank Stella, o la de Sherry Levine tomando la obra de Walter Evans, contrasta poderosamente con los modelos creativos aportados por Bruce Nauman o por la propia Cindy Sherman. Si los primeros argumentan su posición en la negación del demiurgo artista creador, los segundos establecen el centro creativo en la figura del autor.

Y es en este sentido, en el de la autoría, que queremos apuntar la posición encontrada en la revista *Texto Poético*, puesto que si bien conocemos los autores que intervienen en cada uno de los números de la revista, no es menos cierto el anonimato existente en los poemas que conforman el corpus poético de los mismos. Por tanto esta actitud encierra una voluntad creativa de matiz colegiado, subvirtiendo

la necesidad de presencia en los miembros componentes del Grupo Texto Poético.

Seguidamente, y apuntando otras cuestiones principales acerca del Arte Conceptual, abordaremos la referencia que hemos establecido sobre la utilización del lenguaje como materia artística constructiva. Así, emerge la figura de J. Kosuth como uno de los primeros artistas que advierten la fuerza del lenguaje, y su propia desnudez, como materia primera en la creación artística. Acudimos a los efectos laterales que se producen en cuanto a la desmaterialización de la obra de arte, y la pérdida de vigencia del objeto como referencia primera en la labor creativa. Incluso hemos podido observar las diferencias existentes encontradas en cuanto al posicionamiento del autor con respecto a la materia lingüística: por una parte el lenguaje como instrumento creativo, y por otra como soporte filosófico de conocimiento que nos permite, tal vez, otra manera subjetiva de creación más reflexiva. Y nos valemos de las palabras de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988, pàg. 289-291, cuando dice: "Conocer el lenguaje no es ya acercarse lo más posible al conocimiento mismo, es sólo aplicar los dos métodos del saber en general a un dominio particular de la objetividad." Y como consecuencia lógica de aquello que ponemos en consideración por la práctica artística llevada a cabo sobre el lenguaje, hemos estudiado el posicionamiento de Lawrence Weiner, y el uso que conforma del lenguaje en función artística. Es decir, toma del lenguaje la materia primera, la esencia, la desnudez, aboliendo, en cierta manera, la estrategia sintáctica como estructura, dejando en libertad al espectador para que interprete las propuestas. Pero no sólo esto, también la ubicación, el espacio, la luz, etc., inciden de una manera directa y poderosa sobre el resultado de la propuesta artística.

Por tanto, así quedarían planteados los grados de complicidad existente entre el Arte Conceptual y la Poesía Experimental. Es en el uso específico del lenguaje, como más adelante señalaremos, que se aproximan las dos vertientes creativas. Es en la idea y no el objeto artístico que ambas manifestaciones cifran su voluntad creativa. También sólo la idea, aún la nula posibilidad de realización concreta de la acción que se propone, vale como propuesta poética. Vemos como en Kosuth, en Weiner, en el grupo *Art & Language* es posible encontrar obras que son meros enunciados lingüísticos, haciendo residir la

verdadera propuesta artística en el hecho del propio enunciado, considerando la reflexión lingüística como un auténtico eje que vertebra la propuesta. Y cabe señalar, para finalizar este apartado de nuestro estudio, la reflexión propuesta por el ensayista y poeta Fernando Millán acerca de las sintonías existentes entre el Arte Conceptual y la Poesía experimental. Y citamos: *"Si analizamos, aunque sea superficialmente, la historia de las neovanguardias de los años cincuenta-sesenta, en los países que protagonizaron esta historia, desde Brasil a Alemania, desde USA a Italia, desde Austria a Francia... , comprobamos que en el nacimiento del arte de acción, de la poesía visual o de la poesía sonora se comparten precedentes y se manifiestan las mismas ideas. Incluso en la producción de emblemáticos de esta nueva época como John Cage, conviven formas que se consideran propias de movimientos, como el letrismo, la poesía concreta, alejados en el tiempo y la ideología"*. (En disposición Web: <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>, 23/07/04).

En el siguiente capítulo de nuestra tesis, es decir en el cuarto, hemos abordado de un modo específico el recorrido analítico por todos los poemas que conforman la colección de la revista Texto Poético. Y aunque ya lo hayamos referido con anterioridad recordaremos, que Texto Poético es una revista de marcado acento experimental, ciertamente ecléctica, en la cual existe la convivencia de distintas maneras de entender la experimentación en el campo poético: visualidad, verbalidad, poesía propuesta de acción, fonética, semiótica, etc. El primero de los números de la revista, nacida en Valencia, es de 1977, llegando en el tiempo hasta 1989. No se trata de una revista de corte más o menos tradicional, por el contrario su estructura se resuelve con el decidido acopio de propuestas poéticas de diversa condición. La revista fue dirigida, como el grupo homónimo, por el poeta, artista y profesor Bartolomé Ferrando, interviniendo a lo largo de la misma diversos poetas y colaboradores: David Pérez, Rosa Sanz, Mercedes Calpe, José Díaz Cuyás, Manuel Costa, Carmen A. Navarro, Vicente Pla y, finalmente, Jiri Valech. La forma común de presentación de la revista es la carpeta a modo de contenedor, cosa frecuente en los ámbitos editoriales experimentales, en los cuales la escasez de recursos plantea medios de producción editorial austeros.

Quisiéramos en estos momentos indicar qué hemos pretendido a la hora de formular nuestro análisis, y la adecuación estructural que hemos elegido

para el mismo, teniendo en cuenta: aspectos formales, lingüísticos y semánticos de cada uno de los poemas que conforman la revista Texto Poético. La propia estructura elegida nos acerca a un sistema analítico con un alto grado de consenso entre los estudiosos e investigadores, es decir, análisis de la forma que presentan los poemas, análisis del soporte lingüístico de comunicación poético-creativa y análisis de la realidad significativa de los poemas. ¿Diríamos que hemos llevado a cabo una propuesta de análisis neutra? Seguramente no se pueda adjetivar de esta manera nuestra metodología puesto que no existe análisis absolutamente neutro. Diríamos, mejor, que no hemos deseado precipitar los resultados partiendo de premisas de análisis forzadas y conducentes a resultados ya predeterminados.

Añadiremos ahora, que tanto la poesía experimental, como el arte conceptual, son susceptibles de ubicarse en el interior del análisis realizado, puesto que los aspectos lingüísticos, formales y semánticos son rasgos comunes existentes en las vertientes experimental y conceptual. Si valoramos las características comunes existentes entre la experimentación poética y el arte conceptual cabrá señalar como puntos de encuentro: la presencia del receptor que resuelva la provocación hacia una poesía del hacer, por tanto poesía que reclama la participación del lector; una poesía que va mucho más allá de la búsqueda de la belleza, puesto que prima la voluntad de profundizar en el campo de la reflexión artística; poética de las ideas y concurrencia, por tanto, de un cierto grado de voluntad de desmaterialización del objeto artístico, etc. Y todo esto lo podemos valorar a través de los comportamientos formales, lingüísticos y significativos que nos presentan los poemas analizados.

Como decíamos con anterioridad, no hemos querido precipitar en nuestra búsqueda analítica unos resultados predeterminados. Ha sido, por el contrario, el propio análisis, quien nos ha mostrado la convergencia existente entre la poesía experimental y el arte conceptual, tomando como eficaz pretexto la Revista Texto Poético, la cual nos permite visualizar convenientemente nuestro aserto.

Pasaremos en este punto a señalar aquello que, según nuestro criterio y análisis efectuado, y en un primer término, Texto Poético tiene de poesía experimental, valorando a continuación aquello que está próximo al arte conceptual.

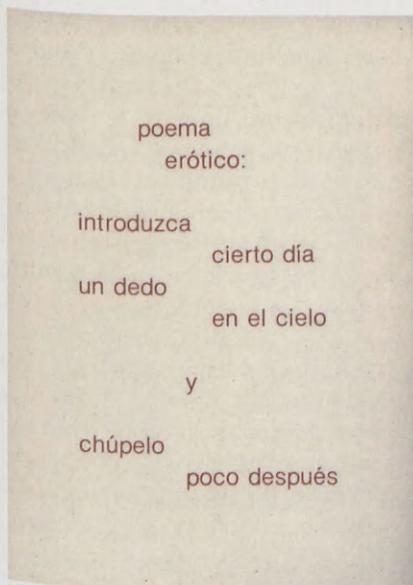
Así, podemos decir, que la experimentación resulta patente tanto en la presentación de los distintos números de la revista bajo la forma de carpeta o contenedor, como en la presentación individualizada de cada uno de los poemas en soporte cuartilla.

En otro orden de cosas también indicaremos que a pesar de que conocemos los autores participantes en el Grupo Texto Poético, está presente el anonimato en los poemas, ya que no existe firma en ellos.

Seguidamente mencionaremos que en la práctica totalidad de los poemas observamos una disposición espacial de la estructura poética, siendo el espacio de la superficie del papel un territorio global para manifestar forma y contenidos poéticos.

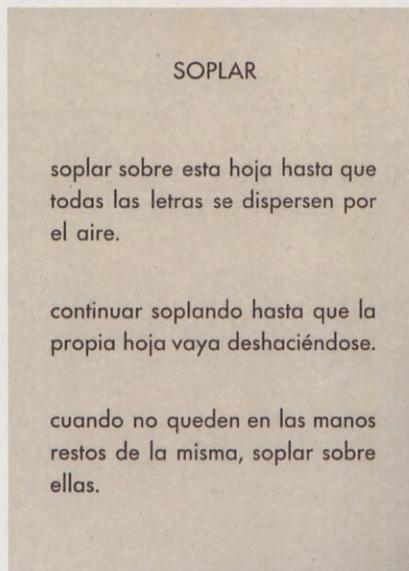
En cuanto a la presencia o ausencia de títulos para los poemas podemos indicar que no siempre los poemas incluyen un título que guíe la posible interpretación del mismo, siendo por el contrario, a veces, un indicador claro, en materia significativa, de la pretensión del autor.

Hallamos la presencia de poemas enunciativos, visuales, conceptuales, concretos, fonéticos, semióticos, objeto, absurdos en cuanto a su significación, etc., que los vinculan a la experimentación de manera clara.



Poema erótico. Texto Poético n° 8

Si atendemos ahora los aspectos lingüísticos dentro del campo experimental añadiremos que uno de los rasgos fundamentales, y mayormente utilizado, es el uso de la forma imperativa del verbo, así como también de las formas de infinitivo. Si la primera contribuye a marcar el carácter de acción, y que ha de seguir el receptor de la propuesta, la segunda universaliza la propuesta con una vertiente esencial hacia la impersonalización y que afectará, por tanto, a cuantos lectores se acerquen a la misma. Ejemplos de los mismos los tenemos, en el caso del uso de la forma imperativa, en el poema tercero de la revista número ocho, *Poema erótico*, que dice: *introduzca/ cierto día / un dedo/ en el cielo / y / chúpelo / poco después*. Y en el caso, ahora, del uso de la forma de infinitivo encontramos el poema décimo quinto de la revista número siete que lleva por título *Soplar* y dice: *Soplar sobre esta hoja hasta que (...) continuar soplando hasta que (...) soplar sobre ellas*.

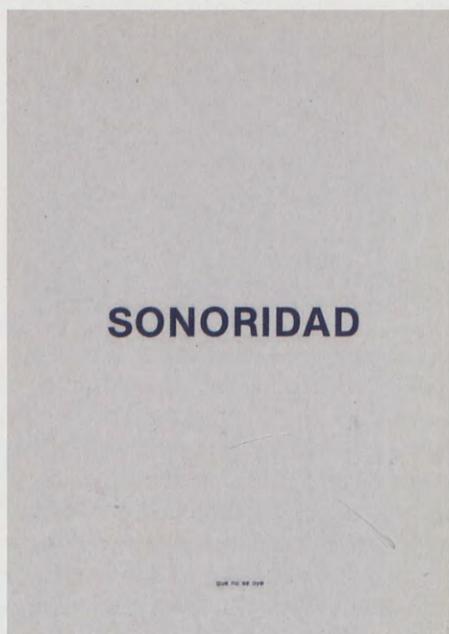


Soplar. Texto Poético n° 7

En cuanto al uso de las formas pronominales diremos que existe un uso preferente de las formas de segunda persona, consiguiendo así el autor un cierto grado de distancia con respecto al receptor de la propuesta. Un ejemplo de lo que referimos sería el segundo poema de la revista número nueve, que dice: *comience a hablar siempre / con una palabra / que empiece por a*.

Existe, también, un uso frecuente de la ironía, del humor, de los juegos de palabras con cierta entidad polisémica, utilizados como verdadero instrumento de comunicación poética. Así en el poema décimo cuarto de la revista número ocho encontramos: *Escriba: / la palabra segundo / en un segundo / la palabra minuto / en un minuto / la palabra hora / en una hora...* con clara intención de referencia temporal. Y ahora leemos el poema vigésimo segundo de la revista número seis que dice, ciertamente de forma irónica, o bien humorística, refiriéndose a los propios museos: *robar el edificio de un museo y salir por la puerta*. Del mismo modo encontramos un uso frecuente de la retórica tradicional en los poemas que hemos analizado: la paradoja: *en una noche / muy oscura / hable con claridad*, del poema duodécimo de la revista número ocho. Nos cuestionan interrogaciones retóricas: *A través / de las paredes / se escuchan ruidos / ¿Por qué no / a través de los ruidos / escuchar paredes?*, del poema octavo de la revista número ocho. O bien descubrimos metáforas como: *cómase los recuerdos*, del último poema de la revista número nueve, etc.

Así, del mismo modo, podemos observar la presencia de cierta ambigüedad, como por ejemplo en el poema vigésimo de la revista número seis que lleva por título, **SONORIDAD** y dice: *que no se oye*, distanciando el hecho de la escritura con el hecho de la lectura de lo escrito.



Sonoridad que no se oye. Texto Poético n° 6

En cuanto al aspecto textual de los poemas, se evidencia un uso ciertamente importante de la estructura instructiva, ya que la propia utilización de las formas verbales de imperativo o de infinitivo así lo determina. Y hemos encontrado asimismo un lenguaje con ciertas razones de analogía, es decir que incorpora la vocación de transmitir imágenes a través de lo que se afirma a través del lenguaje. Un ejemplo lo podemos comprobar en el poema décimo séptimo de la revista número nueve, que dice: *Horizonte cansado*, incluyéndose la imagen de un hilo, que viaja a lo ancho de la cuartilla resaltando un desvanecimiento, como posible horizonte con aire desmayado.

Si atendemos a los aspectos semánticos indicaremos que, como causa directa de la pertenencia de los poemas al campo de la experimentación, éstos se alejan considerablemente de la discursividad, o de la poética de corte clásico. También, con la incidencia verbal anteriormente señalada, los poemas decantan su actividad hacia una poética del hacer, por encima, directamente, de la poética del decir. Dicho de otra manera, podemos estar ante una poética con voluntad transformadora, pero no de la literatura o del arte, aunque también, sino transformadora del lector-espectador-receptor de las propuestas poéticas. Finalmente podemos visualizar una poética que invita a hacer arte por medio de la participación, y estaríamos ante una actitud *post-fluxus*.

De forma genérica indicaremos que muchos de los poemas estudiados manifiestan cierta proximidad con la materia temporal como instrumento de pensamiento, cosa nada infrecuente en la historia de la literatura por otra parte: *a medida que voy leyendo transcurre el tiempo*, encontramos en el poema segundo de la revista número seis. O este otro: *Dibujé un reloj cualquiera / Le hice un agujero / Introduce la mano por el agujero / Me llevé el tiempo*, del poema quinto de la misma revista número seis.

Tal vez la lectura generalizada de los poemas estudiados si atendemos a su diversidad, a la pluralidad de los temas tratados, a la voluntad de implicar al receptor de las propuestas, a los múltiples aspectos que ofrecen en cuanto a la forma, etc., nos sitúa ante una poética de la libertad.

Una vez puestos de manifiesto los aspectos experimentales que se contienen en la revista *Texto*

Poético, pasaremos ahora a la consideración de los aspectos conceptuales que hemos podido advertir.

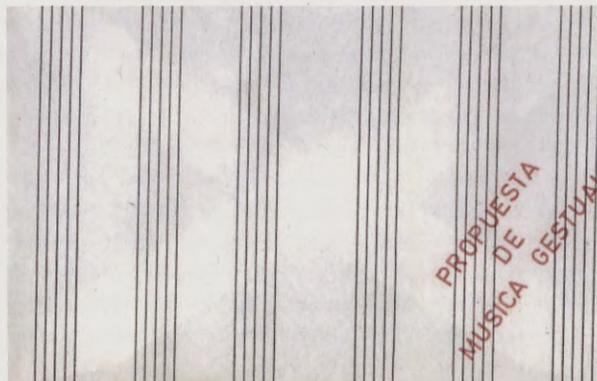
En primer término cabe significar la adscripción, en buena medida, del arte conceptual al ámbito de las ideas y al discurso lingüístico que las sustenta. Así, también en la revista *Texto Poético* existe una constante invitación, mediante propuestas de acción, puesto que así son considerados los poemas por sus autores, "**propuestas**", a la participación del receptor, siendo la idea la que prevalece en el discurso poético.

Atendiendo a otro orden de cosas, y asumiendo que la experimentación es consubstancial al arte poético, y que en el conceptual la búsqueda resulta mucho más importante que el hallazgo de la belleza, de la misma manera *Texto Poético* con su presentación, las maneras del decir poético, los temas tratados, la interdisciplinariedad, el trabajo colegiado, la idea como fuente primera para la obtención de materiales poéticos, etc., conforman un corpus unitario próximo al Arte Conceptual, o participado por sus características esenciales. Así, la palabra, la idea, van mucho más allá del interés por el objeto artístico y adquieren un carácter instrumental. Como ejemplo citaremos el poema tercero de la revista número seis, que dice: *pronunciar una palabra / separarla en sílabas y sonidos / abrir cada sonido para observar qué hay dentro de él.*

Hay poemas que utilizan la base corporal como instrumento poético, a manera de *body art* imaginario, y que se observa con frecuencia, también, en la práctica accionista del *Fluxus*. Un ejemplo lo podemos ver en el poema sexto de la revista número seis, que el poeta titula *Propuesta de viaje*, y que dice: *recorra su propio / cuerpo.*

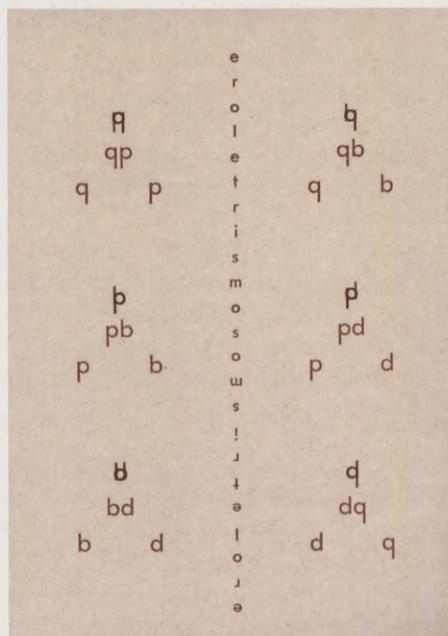
Herencia de los artistas *fluxus* en el arte conceptual, y también en la revista *Texto Poético*, es la presencia de trabajos con referencias musicales, incluso en el ámbito de los poemas visuales y de las propuestas de acción. Un ejemplo lo encontramos en el poema visual del primer poema de la revista número ocho, que llevó por título *Música Visual*, donde vemos la fotografía de las ramas de un árbol envueltas en papel pautado musical. O incluso este otro poema, el quinto de la revista número siete, que se presenta bajo la forma de un sobre de papel pautado y que en su leyenda dice: *Propuesta de música gestual*, incorporando el gesto de abrir, rompiendo

el sobre, e interpretando su sonido como una pieza musical. Así, por extensión, cualquier utensilio puede resultar un instrumento musical; algo que vendrá a llamarse *Música Concreta*.



Propuesta de música gestual. *Texto Poético* n° 7

Ahora pondremos de manifiesto la utilización del propio lenguaje como materia primera para la construcción del poema no verbal, como lo hará, en su momento, el artista conceptual Lawrence Weiner. Así, en el poema séptimo de la revista número siete, y llamado *Eroletrismos*, la propuesta se nutre de la conjunción de letras por su semejanza, como lo son la b, p, q i d, utilizadas como herramientas de cohabitación.



Eroletrismos. *Texto Poético* n° 7

En cuanto a la desmaterialización de la obra de arte, en donde las referencias verbales son las que importan verdaderamente, encontramos ejemplos como el caso del poema tercero de la revista número siete, y que dice, mostrando la imagen de un punto: *comienzo de línea*; el mismo poema concluye por la parte posterior de la cuartilla diciendo, toda vez que muestra también un punto: *fin de línea*. No existe en este poema más que la propia sustancia lingüística que nos mueva a atribuirle otro valor que el del enunciado.

Del mismo modo podemos encontrar poemas en los cuales prevalece el concepto por encima de cualquier otra consideración, incluso la poética. Así, en el poema décimo quinto de la revista número seis podemos leer: *llorar descompasadamente / caminar sin rumbo fijo / pensar en cualquier cosa*. Interpretamos aquí que el poeta presta escasa atención al valor formal de la palabra poética a favor del enunciado verbal.

Y para finalizar este capítulo de nuestro análisis, en el cual hemos procurado poner de manifiesto los puntos convergentes en la Revista Texto Poético acerca de la experimentación y del arte conceptual, señalaremos el verdadero valor prestado por los operadores a la palabra poética, como expresión de la capacidad artística, aunque sólo sea para persuadir, en su participación, al receptor de las propuestas, es decir, al lector.

Pasaremos, llegados a este punto, a señalar las conclusiones de carácter general que hemos podido obtener tras llevar a cabo nuestro estudio, así como la tesis que se puede derivar de las mismas. Así, pensamos que Texto Poético es un ejemplo particular de la convergencia entre la Poesía Experimental y el Arte Conceptual.

*En Primer lugar referiremos que la aparición de la revista, cuya presencia nunca fue regular, aconteció en el año 1977 y concluyó su actividad en 1989. La misma está vinculada a las acciones promovidas por el grupo homónimo, Grupo Texto Poético.

*Tanto el Grupo como la Revista están liderados por el profesor, artista y poeta Bartolomé Ferrando Colom, siendo su principal colaborador David Pérez.

*En cuanto al panorama cultural que emergía por el mismo tiempo hemos de señalar el influjo que procuraba el llamado "mayo del 68 francés", así:

- el teatro de vanguardia basado, fundamentalmente, en las tesis del absurdo y del arte *povera*.
- la poesía social y de compromiso.
- los principios situacionistas.
- etc.

significan cambios sustanciales de postura por parte de los artistas en general y poetas en particular. La crítica al capitalismo tardío de posguerra, y el deseo de generar nuevas corrientes donde lo multidisciplinar significase una apertura hacia nuevos territorios creativos, lleva a los artistas hacia la concreción de las vanguardias artísticas, es decir, dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc., con un camino determinado hacia la experimentación.

*El reciclaje, el *collage*, con sus tensiones des-semantizantes entre imagen y palabra, la apropiación de productos culturales como el cómic, el graffiti, la publicidad, etc., significan nuevos materiales para la creación poética experimental.

*En cuanto a los orígenes, o influencias recibidas por Texto Poético, señalaremos como muy principales las aportaciones llegadas desde *Fluxus*, esencialmente en:

- las prácticas interdisciplinarias
- los referentes de libertad a la hora de construir la obra de arte
- la provocación para la participación del receptor de la propuesta poética que hacen de Texto Poético un verdadero *posfluxus*.

*Y, también, con el Grupo Zaj existe cierta vinculación, sobre todo en las maneras de incorporar el juego, incluso el juego lingüístico, a la hora de construir la propuesta poética.

*Entre otros artistas que ejercen influencia sobre los poetas de texto Poético podemos señalar la experimentación llevada a cabo por artistas de las vanguardias históricas próximos a dadá: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Joseph Beuys. También los simbolistas Mallarmé o Apollinaire, incluso el trabajo del grupo concretista brasilero Noigandres, etc. Y todo ello vincula de manera fecunda a Texto Poético con lo que representa la experimentación: desde el lenguaje a la plástica y desde la plástica al lenguaje.

* Así pues recapitulando diremos que **Texto Poético ilustra como el arte y la literatura de vanguardia convergen**. Por una parte desde la literatura con la poesía experimental, y desde el arte con las propuestas conceptuales. Esta convergencia se centra en un tipo de obra artística que definimos como **Propuesta de Acción**.

* **La propuesta de acción toma de la poesía experimental:**

- la libertad gráfica
- el uso de formas verbales no tradicionales: imperativo e infinitivo
- uso de formas pronominales de segunda persona con cierto matiz de distancia
- espacialización, y valor del espacio en blanco del texto en la página
- incorporación de materia objetual en los textos poéticos

* **La propuesta de acción toma del arte conceptual:**

- el uso del lenguaje como soporte artístico
- la reflexión lingüística como obra de arte
- la desmaterialización del objeto
- la implicación del receptor en las propuestas

y llega a prevalecer la idea, así como la realidad física del lenguaje, por encima de cualquier otra consideración.

*Y podemos señalar, también, como característica fundamental que nos llega del conceptual, el hecho de que muchos de los poemas están presididos por la leyenda "**propuesta**". Se trata, así pues, de una idea que reclama ser repercutida sobre el receptor, o seguida por éste, aunque en muchos casos la propuesta resulte de imposible ejecución, rozando las fronteras del absurdo.

*También podemos encontrar testimonios que vinculan Texto Poético con el Arte Conceptual en la voluntad de desmaterialización de la obra de arte. Así encontramos una página en blanco como poema, el vigésimo tercero de la revista número nueve, y que sólo podemos interpretar en el siguiente, cuando señala al anterior como un poema puro.

Por último, y para finalizar estas conclusiones generales de nuestro estudio (tesis), diremos que en la revista Texto Poético concurren el arte y la literatura en síntesis esmerada, con la utilización de un lenguaje multidisciplinar, que pone de manifiesto la voluntad de transformación de la realidad poética de su momento en la escena poética. Pero tal vez aquello que emerja con mayor fuerza no esté cifrado, tanto en la renovación del canon poético, que también, como en la voluntad de lograr la participación del receptor en las propuestas poéticas, **pasando a transformarse la poesía del decir (poético) en una poesía del hacer**.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.VV., *Arte Conceptual, una perspectiva*, Cat. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1990.
- A.A.VV., *Ínsula*, núms. 603-604, Madrid, marzo-abril, 1997, dedicados a "Ver la poesía: la imagen gráfica del verso".
- A.A.VV. *Encuentro con la Poesía Experimental*, Euskal Bidea, Santander, 1981.
- A.A.VV. *Escritura y Multimedia*, Arteragin. Ed. Universidad del País Vasco, Diputación Foral de Álava. Vitoria, 1994
- A.A.VV. *La palabra Imaginada. Compendio de Poesía Visual Española*, Edición a cargo de Javier Cano. Casa de Cultura. Don Benito, 1999.

- A.A.VV. *Poesía Visual de l'Estat Espanyol*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 1990.
- A.A.VV., *La imagen de la palabra. Poesía Visual española*, Ed. Ánfora Nova, Rute (Córdoba), 2002.
- A.A.VV., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971
- A.A.VV., *Iconographie et Littérature. D'un art à l'autre*, P.U.F., París, 1983.
- A.A.VV., *Joan Brossa, prestidigitador de la paraula*, Iniciatives Àudio - Visual S.A., Barcelona 1991.
- A.A.VV., *Lettrisme et hypergraphie*, Editions Georges Fall. Paris, 1972.

- AA.VV., *Poesía experimental Ara*, Sala Parpalló, València Diputació de València, 1982.
- ADES, D., *El dadá y el surrealismo*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- ADLER, J. i ERNST, U., *Text als figur. Visuelle poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1987.
- AGUIAR, Fernando i MAXIMINO, Jorge, *Imaginaris de ruptura. Poéticas visuales*, Instituto Piaget. Lisboa, 2002.
- ÁLVAREZ COLINO, Francisco, *En este amanecer de desconcierto*. Colección los zapatos del ciempiés. Edita Base-6, Salamanca, 1972.
- ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes Poéticas*, ed. Bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- AZARA, Pedro, *Imagen de lo invisible*, Colección Argumentos. Anagrama, Barcelona, 1992.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1998.
- BARRY Robert, *Art Conceptuel I*, Catàleg. Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1988.
- BARTHES, R., *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1973. Traducido por Nicolás Rosa 1972.
- BATTCKOCK, Gregory, *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili ed., Barcelona, 1977
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.
- BELTRÁN, José Carlos, *El color en la Poesía Visual. Antología Consultada*. Colección Icono, Información y Producciones, S.L., Madrid, 2001.
- BELTRAN, Jose Carlos, i FERRANDO, Bartolomé, *Poesía visual valenciana*, Riialla Editors S.A., València, 2001.
- BELTRÁN, José Carlos, "Poesía para ver. Muestra de Poesía Visual Española", *Cuadernos del Matemático* n° 29. Getafe, 2002.
- BENSE, Max, *Estética de la información*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.
- BLAIN, Julián, "La travesía d'allò poètic". Revista *Marina d'Art*, n° 6, València, 1992.
- BLUNT, Anthony. *La Teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Ensayos Arte, Cátedra, Madrid, 1985.
- BORDONS, Gloria, *Introducción a la poesía de Joan Brossa*, Edicions 62, Barcelona, 1987.
- BOSO, Felipe, "Avant-propos. Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España". *Akzente*, número 4, Colonia, 1972.
- BOSO, Felipe, "La escritura en libertad, tres años después". *Operador*, revista de literatura, núm.2, Sevilla, 1978.
- BOSO, Felipe, *Los poemas concretos*, La Fábrica. Arte Contemporáneo, Abarca de Canpos, 1994.
- BOSO, Felipe, Poesía visual en España hoy, *Poesía* n° 11, Madrid, 1981.
- BOSO, Felipe, « Spanische Concreten Poesie ». Revista *Akzente* n° 4/72. Munich, 1972.
- BOUREL, Michel i FROMENT, Jean-Louis, *Art Conceptuel I*, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1988.
- BOUSOÑO, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*, Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1968.
- BOUZA, Antonio L., "Odología Poética". Revista *Artesa* n° 25 extra, Burgos, 1975.
- BUCHLOH, B, *L'art conceptuel, une perspective*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1990
- BUTOR, M., *Les mots dans la peinture*, Albert Skira, Genève, 1969.
- CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- CALLE, Romà de la, *La metamorfosi de les idees poètiques*. Catàleg de l'exposició Bartolomé Ferrando: Propuestas poéticas, libros objeto, poesía proceso, Centre Cultural d'Alcoi, desembre de 1990.
- CALLE, Román de la, *El espejo de la Ekfrasis. Más allá de la imagen. Más allá del texto*. Fundación César Manrique. Servicio de Publicaciones, Lanzarote, 2005.
- CALLEJA, J. M. i CANALS, Xavier, *Poesía Visual Catalana*, Edició del Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1999.
- CALLEJA, J. M., "Monográfico Bartolomé Ferrando". *Texturas*, n° 6, Vitoria, 1996.
- CALLEJA, J. M., *Transfusions*, Albert Ferrer, editor. L'Avioneta 14. Barcelona, 1996.
- CALLEJA, J. M., *Poesía Experimental-93*, Sabater Edicions, Barcelona, 1993.
- CALLEJA, J. M., *Transbord*, Arola Editors, Tarragona, 2006.
- CAMACHO, Tomás. "K & O. Poemas Kaoistes". *Pliegos de la visión* n° 13. Babilonia. Aula de Cultura. Navarra, 2003.

- CAMARERO, Jesús i SERNA, Àngela, *Escritura y Multimedia*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1994.
- CAMPAL, Julio, *Poemas*. Lentes de contacto. Parnaso-70. Madrid, 1971.
- CANALS, Xavier *No caduca. Una història de la poesia visual catalana*, Introducció al catàleg Poesia Visual Catalana. Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1999.
- CANALS, Xavier, *Imatge robada*, Ed. La Cèlula, Barcelona, 1997
- CARRIÓN, Ulises. *Arte Postal*, Cabildo Insular de Gran Canaria. Departamento de Ediciones, Las Palmas, 1991.
- CASTILLEJO, José Luis, *Actualidad y participación*, Tecnos, Madrid, 1968.
- CHOPIN, H., *Poesie sonore internationale*, Jean Michel Place éditeur, París, 1984.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1986.
- CIRNE, M., *Vanguardia: um prometo semiológico*, Editorial Vozes, Brasil, 1975.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.
- COMBALÍA, V., "Arte conceptual" en la serie "La Documenta V", en *La Vanguardia*, octubre de 1972.
- COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Mondadori, S.A., Barcelona, 2005.
- CORAZÓN, A., "Leer la imagen", Madrid, 1972.
- COZAR, Rafael de, *Introducción, Carlos Edmundo de Ory: Metanoia*. Càtedra, Madrid, 1978.
- COZAR, Rafael, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, El Carro de la nieve, Sevilla 1991.
- D'ORS, M., *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1977.
- DE LA RICA, Carlos i MURO, Luis M., *20 poemas experimentales*, El Toro de Barro, Madrid, 1972.
- DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1979. Versión castellana de Ángel Sánchez. Gijón, 1969.
- DENCKER, Klaus Peter, Text-Bilder., *Poesie International*. Köln, Verlag. M. Dumont. Schauberg, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Speech and phenomena*, traducido por David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- DORFLES, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*, Editorial Labor, Barcelona, 1966.
- DORFLES, G., *Del significado a las opciones*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975.
- ELLIOT, J., *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- EMMET, Williams, *An Anthology of concrete poetry*, New Cork: Something Else Press, 1967.
- FERNÁNDEZ, Ferran, "Poemas visuales", Octubre, *Octavas de poemas*, Murcia, 1997.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 1, 2, 3, 4*. Vol. 1 y 2 de la Colección Nueva escritura. Editorial Euskal Bidea, Valencia, 1979.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 5*, Edición de autor, Valencia, 1979.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 6*, Edición de autor, Valencia, 1981.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 7*, Edición de Autor, Valencia, 1982.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 8*, Edición de Autor, Valencia, 1986.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 9*, Edición de Autor, Valencia, 1989.
- FERRANDO, Bartolomé, "Desde la poesía visual", *Revista Fuera de*, Valencia, 1999.
- FERRANDO, Bartolomé, "Entre la Pintura y la Escritura. Sobre la composición". La especificidad del conocimiento artístico. Programa del Doctorado 1999-2003. Coordinación de la publicación José Vicente Martín. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2003.
- FERRANDO, Bartolomé, "Hacia una poesía del hacer". *Revista Cimal*, ns. 11-12. València, 1980.
- FERRANDO, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones, Santiago de Compostela, 2000.
- FERRANDO, Bartolomé, *Poesia objecte*. Edició de l'autor. València, s/f.
- FERRANDO, Bartolomé, *Poesia Procès*. Casa de Cultura. Xirivella, 1998.
- FERRANDO, Bartolomé, *Poesia Visual*. Galería Edgar Neville. Alfafar, 1999.
- FERRANDO, Bartolomé, *Poesia Visual*. Riialla Editors, S.A., València, 2006.

- FERRANDO, Bartolomé, "Sobre l'anàfora. Apunts per a una anàlisi del llenguatge del text", *Revista Marina d'Art* n° 1, L'Àlfàs del Pi, 1989.
- FERRANDO, Bartolomé, *Propostes Poètiques*. Riialla Editores, S.A., València, 2002.
- FOUCAULT, Michel., *Las palabras y las cosas*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1988.
- G. CORTES, José Miguel, *Las imágenes y las palabras. Arte y Literatura*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1992.
- GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Col. Acantilado, n° 11, Cuadernos Crema, Barcelona, 1999.
- GALINDO MATEO, Inocencio, "Dos muestras de la literatura visual hispánica en la época de los "ismos": Salle XIV y Carteles Literarios", *Ínsula* 603-604, *Revista de Letras y Ciencias humanas*, Madrid, Marzo- Abril de 1997.
- GARCÍA BERRIO, A., *Lingüística, literalidad/poeticidad, 1616*. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, II. Madrid, 1979.
- GARCÍA BERRIO, Antonio i HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Editorial Tecnos S.A., Madrid, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Editorial Planeta. Barcelona, 1973.
- GOMRINGUER, Eugen i DOHL, Reinhard, *Poesía experimental. Estudios y teoría*, Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística, Madrid, 1968.
- HAUSMANN, R., *Courrier Dadá, Le terrain Vague*, París, 1985.
- HENDRICK, John, *Fluxus Codex*, Harry N. Abrams. Nueva York, 1988.
- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, *Les arrels assumptes*, Lo pardal, Agramunt, 1972.
- IGLESIAS, José M^a, *Poemas visuales, El toro de barro*, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1969.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, "La poesía experimental antes de la poesía experimental", en *Encuentro con la Poesía Visual*, AA.VV, Editorial Euskal Bidea, Santander, 1981.
- INFANTES, Víctor, "Algunas de las poesías más extravagantes de la lengua castellana", *Poesía*, núm. 5-6, Madrid, (1979-1980)
- ISOU, I., *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Edit. Gallimard. Paris, 1947.
- JAKOBSON, Roman, *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, *Lingua*, 21, 1968.
- KRISTEVA, J., *Semiòtica*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978.
- KUSPIT, Donald, "The Quandry of Traditional Art History: Hermetic Stagnancy, Reluctant Openness and Other Signs of Resistance to the Linguistic Analysis of Visual Art". Treball presentat a una reunion de la Modern Language Association, Nova York, 1986.
- LEMAITRE, Maurice, *Qu'est-ce que le lettrisme?* Centre de Créativité, París, 1964.
- LÉVI-STRAUS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Ediciones Siruela. Madrid, 1993.
- LÓPEZ DE AEL i SERNA, Ángela, *Para-por Duchamp*. Catálogo. Gala Naneres Eds. Vitoria, 1995.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Editorial Parnaso 70, Madrid, 1971.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986.
- MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal S.A., Barcelona, 1978.
- MARTEL, Richard, *Arte Acción 1(1958-1978)*, IVAM, Documentos 10, Valencia, 2004.
- MARTEL, Richard, *Arte Acción 2(1978-1998)*, IVAM, Documentos 10, Valencia, 2004.
- MASSIM, P, *La letre et l'image*, Gallimard, París, 1973.
- MENNA, F., *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Polito Editore, Milano, 1988.
- MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- MICCINI, Eugenio, *El juego del pensiero*. Catàleg de l'exposició "Bartolomé Ferrando: Propuestas poéticas, libros objeto, poesías proceso", Centre Cultural d'Alcoi. Alcoi, desembre de 1990.
- MILLÁN, Fernando i DE FRANCISCO, Chema, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora Ediciones, Madrid, 1998.
- MILLAN, Fernando i GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Visor Libros, Madrid, 2005.
- MILLÁN, Fernando, *Mitogramas*, Ediciones Turner, Madrid, 1978.

- MILLAN, Fernando, "Poesía Visual: Maximalismo". Article introductorio al catàleg de l'exposició La Palabra Imaginada. Compendio de Poesía Visual española. Ayuntamiento de Don Benito, 1999
- MILLÁN, Fernando, *Prosaes*, Colección Metáphora, Editorial Garsi, Madrid, 1980.
- MILLÁN, Fernando, *Textos y antitextos*. El anillo del cocodrilo, Parnaso-70, Madrid, 1970.
- MILLÁN, Fernando, *Ariadna o la búsqueda*, Información y Producciones s.l. Colmenar Viejo, 1996.
- MILLÁN, Fernando, *Este protervo zas*, Ed. N.O, Madrid, 1969. 2ª Ed. (2004), Colección Las patitas de la sombra. Círculo de Estudios Exlibrísticos y Bibliográficos. Madrid, 2004.
- MILLÁN, Fernando, *Ideogramas, emblemas y mitogramas*. *Antología Poética (1965-2000)*, Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 2001.
- MINK, Manis, *Marcel Duchamp, 1887-1968: El Arte contra el Arte*, Taschen, Köln, 1996.
- MOLAS, Joaquim i BOU, Enric, *La crisi de la paraula*, Edicions 62, Barcelona, 2003.
- MORALES PRADO, Félix, *Poesía Experimental española -Antología-*, Clásicos Marenostrum, Madrid, 2004.
- MURIEL DURÁN, Felipe, *La Poesía Visual en España*, Ediciones Almar, Salamanca, 2000.
- MURIEL, Felipe: "La escritura poética vanguardista de los setenta". *Ínsula* 603-604, Madrid, marzo-abril 1997.
- PADÍN, Clemente, *La poesía experimental latinoamericana*. Información y Producciones s.l. Colección Ensayo, Madrid, 2000
- PARREÑO, José María, "La poesía visual en el territorio de las artes plásticas", *Ínsula* 603-604, Madrid, marzo-abril, 1997.
- PATER, Walter, *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*, Alba Editorial, S. L., Barcelona, 1999.
- PAZ, Octavio, *El mono gramático*, Galaxia Gutemberg, S. A., Barcelona, 1998.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.
- PAZ, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1971.
- PERALTO, Francisco, *Panoptico 2 (mil)+1*. *Antología Internacional de Poesía Visual*, Editorial Corona del Sur, Málaga, 2001.
- PERALTO, Francisco, *Fantasia mail art en homenaje a ninfeas y almas de violeta de Juan Ramón Jiménez en el centenario de su publicación*, Ed. Corona del Sur. Málaga, 2000.
- PERALTO, Francisco, *Form-A (B-C) Dario*, Editorial Corona del Sur. Málaga, 1983.
- PERALTO, Francisco, *Ritual. 1968-2003*, Corona del Sur, Málaga, 2003.
- POZANCO, Victor, *Antología de la Poesía Visual I, II*. Biblioteca CYH. Victor Pozanco, Editor, Barcelona, 2005.
- RENSELAER, W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1982.
- RICART, J., *La mirada llegida. Antología de la Poesía Visual Valenciana*, Universitat de València, Col·lecció Náyade, València, 2002.
- RUBIO, Fanny i FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Alhambra, Madrid, 1981.
- SARMIENTO, José Antonio, « L'Avant-garde poétique en Espagne 1963-1981 », *Doc(k)s*, núm. 50, Ventabren (Francia), 1982.
- SARMIENTO, José Antonio. *Dos artes en vanguardia*, Edición del autor. Madrid, 1988.
- SERNA, Ángela, "Escritura-escultura: fragmentos", *Revista Texturas* nº 5, Vitoria, 1996.
- SPATOLA, A., *Verso la poesia totale*, Rumma Editore, Salerno, 1969.
- TOMÁS, Facundo, *Escrito, Pintado. Dialéctica entre escritura e imagen en la conformación del pensamiento europeo*, Visor, Valencia, 1998.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols. Madrid, Guadarrama, 1974.
- TZARA, Tristan, *Siete Manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1972.
- VERGINE, L., *Il corpo come linguaggio*, Giampaolo Peraro, Roma, 1974
- VILADOT, Guillem, *Poesía Completa II (1964-1983)*, Columna S.A., Barcelona, 1991.
- VILADOT, Guillem, *Poesía T-47*, Llibre de butxaca, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971.
- WEINER, Lawrence, *Por sí mismo*. Catálogo de la exposición. Palacio de Cristal. Biblioteca Mncars, Madrid, 2001.
- WEINER, Lawrence, *Specific & General Works*, Le Nouveau Musée, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 1993.

WOLFE, Tom, *La palabra pintada*. Anagrama. Barcelona, 1989.

YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2005

ZAJ, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

ZÁRATE, A., *Antes de la vanguardia*, Rodolfo Alonso editor, Buenos Aires, 1976.

ZIMMERMAN, A., *Los trabajos y los días. Una conversación conmigo misma sobre Lawrence Weiner*, en Lawrence Weiner. In the stream / en la corriente. IVAM -Centre Julio González, València, 1995.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA EN INTERNET

- ARAOZ, Raydel, "Apuntes sobre la poesía experimental de los noventa". en Disponibilitat Web, http://www.miradas.eictv.co.cu/content_anteriores.php?id_articulo=16&numero=4,06/07/04, pàg. 4
- CAMACHO, Tomás, "Historia del Mail-Art" en Disponibilitat Web, http://boek861.com/hemeroteca/historia_ma.htm, 27/02/2006
- CORREDOR, Paloma "Eugene Ionesco. Un autor entre la angustia y el surrealismo" (Text.Info ed. En Madrid el 27 de Noviembre de 2000), (Referència 25 de Octubre de 2005), en Disponibilitat Web, <http://aula.el-mundo.es/aula/noticia.php/2000>
- DE COZAR, Rafael, "Formalismo y visualismo en el S. XX. Las Vanguardias.", en Disponibilitat Web, http://boek861.com/lib_cozar/p3_cl.htm, 15/06/04, pàg. 2
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan, "La Poesía Experimental en España. Algunas conclusiones". En Disponibilitat Web <http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/poesiaexperimentalenespaña>, 28/10/04, pàgs. 1-2
- FERNÁNDEZ, Laura, "Un acercamiento a la Poesía Visual en España: Julio Campal y Fernando Millán", en Disponibilitat Web, http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html, 15/06/04, pàg.8
- FERRANDO, Bartolomé "De la pluralidad coherente de la Poesía Visual en España", en Disponibilitat Web, <http://perso.wanadoo.es/felixmp/>, 07/07/04.
- GONZALEZ FARFAN, Rafael, "Estructura Social de la Ciencia" de Ernest. (Ref. 27 de Octubre de 2005), en Disponibilitat Web <http://personales.ya.com/casanchi/ref/rafaell.htm>
- L'AMBERT, Jean-Clarence "Las Tesis por una Poesía Abierta", en Disponibilitat Web, http://www.epm.net.co/VIIfestival_poesia/html/onlineschool/tesis.html 28/10/2004.
- MILLÁN, Fernando, "Abstracción y materialización como proceso, Poesía Experimental y Arte conceptual en España", en Disponibilitat Web, <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html> 23/07/04
- MILLÁN, Fernando, "La escritura como idea y transgresión", en Disponibilitat Web, <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>, 28/10/04, pàg. 5
- MILLÁN, Fernando, "Poesía experimental y Arte Conceptual en España", en Disponibilitat Web, <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>, 23/07/04, pàg. 2
- MILLAN, Fernando, "Una Poesía global", en Disponibilitat Web, <http://www.merzmail.net/poesia-global.htm> 28/10/2004.
- MONTES DE OCA, Carlos, "Un artista que odia el arte" Agencia Periodística Cultural Gran Valparaíso, en Disponibilitat Web, <http://www.granvalparaiso.cl/Agencia%20Cultural/norteamericano.htm> 28/07/04.
- NAVARRO SANZ, Lorena, "Teatro del Absurdo", (Referència 25 d'Octubre de 2005), en Disponibilitat Web <http://mural.uv.es/lonasanz/absurdo.html>
- PADÍN, Clemente, "Brief Presentation of Uruguayan Experimental Poetry (1993)", en Disponibilitat Web, http://vorticeargentina.com.ar/escritos/la_identidad_de_la_poesia_experimental 28/10/2004.
- PADÍN, Clemente, "La identidad de la Poesía Experimental", en Disponibilitat Web, <http://vorticeargentina.com.ar/escritos>. 28/10/2004
- REGLERO, Cesar, "Poesía Visual o la dificultad de las definiciones. Nuevo concepto de arte" en Disponibilitat Web, <http://perso.wanadoo.es/felixmp/>, 09/06/04.
- SALVO TORRES, Ramón, "Santi Pau. De la Poesía Visual a la Prosa Poètica Visual i l'Infocollage". Textinfo ed. en Barcelona, 1 de maig de 1998 (ref. 25 d'Octubre de 2005), En Disponibilitat Web: <http://www.xtec.es/-salvo/galeria/pau/pau.htm>

D O S S I E R

**“EL MUSEO VALENCIANO DE LA
ILUSTRACIÓN Y DE LA MODERNIDAD
(MuVIM)”**

EL MUSEO DE LA ILUSTRACIÓN: UNA APROXIMACIÓN A SU HISTORIA

RAFAEL COMPANY*

Coordinador Tècnic del Gabinet Valencià de Numismàtica del SIP de la Diputació de València

RESUMEN

La Diputació de València es titular de un museo que, ubicado en un edificio muy notable de la capital valenciana, se ha forjado en torno a la Ilustración en sus dimensiones histórica e intemporal. Un verdadero «museo de las ideas» cuya exposición referencial o permanente ha constituido una de las apuestas más renovadoras –y arriesgadas– del panorama museístico.

Transcurridos varios años desde la apertura al público, el *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat* se encuentra inmerso en una nueva etapa, pero este artículo pretende desentrañar sus orígenes y narrar los primeros años de su singladura.

ABSTRACT

Diputació de València is holder of a holder of a museum which is located in a notable building of the Valencian capital. This museum was thought around the Enlightenment in the historic and timeless dimensions. A Real "museum of ideas" which permanent exhibition has been one of the most reformist –and risky– decisions in scene of museums.

Some years after its opening, the *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat* (MuVIM) is involved in a new stage, but this article want to find out its origin and explain its first years of its career.

INTRODUCCIÓN

En el verano de 1999 el número 66 de la revista *Debats*, editada en la capital valenciana por la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València, publicaba un artículo titulado *El Museu Valencià de la Il·lustració* (MuVI). Algunas consideraciones en las vísperas de su inauguración. En esta colaboración, firmada por Boris Micka, Marc Borràs y quien esto suscribe, se afirmaba lo siguiente:

Más allá de la Ilustración histórica estamos nosotros, los ciudadanos occidentales que convivimos con cuestiones cristalizadas en el Siglo de las Luces y que el paso de los siglos no ha "resuelto". Trascendiendo la Ilustración histórica, efectivamente, nos reconocemos nosotros, meditando sobre la democracia, los derechos humanos, y tantas cuestiones de palpito incesante. El MuVI debería, sin duda, ayudarnos a recorrer nuestro particular y compartido camino de ilustración y ciudadanía. Y ello constituye, en último término, la finalidad más recóndita y loable de este museo.



Vista de la Villa de Morella.

Vista de la villa de Morella. Grabado del siglo XVIII

* Rafael Company fue coautor del anteproyecto del *Museu Valencià de la Il·lustració*, MuVI, así como director de dicho museo. Tras la transformación del MuVI en el *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat*, ocupó la dirección del mismo hasta junio del año 2004.

El grabado corresponde a la vista de la Villa de Morella incluida en la obra de Antoni Josep Cavanilles, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, publicada en 1795. La imagen en:

<http://www.uv.es/~enrik/CAVANILLES/morella.jpg>

Ha pasado el tiempo y se han sucedido muchos acontecimientos desde entonces, pero sigo creyendo que aquellas frases resumían perfectamente el sentido de la iniciativa que llegó a conocerse como *Museu Valencià de la Il·lustració*, y que vería la luz finalmente el día 2 de julio del año 2001 (tras haber sido rebautizada como *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat*).

LOS INICIOS

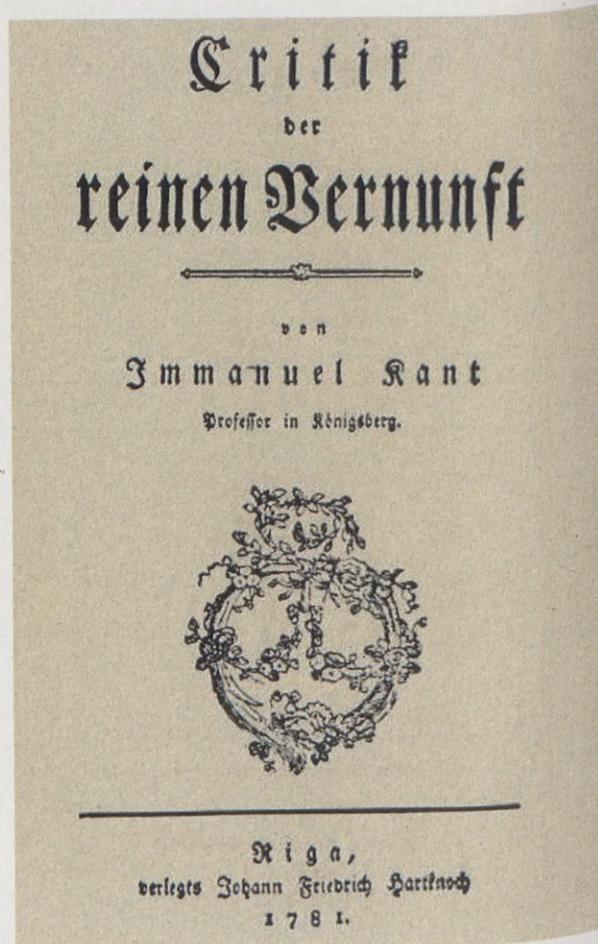
Todo había empezado a finales de 1995, cuando el Pleno de la Diputación de Valencia aprobó unánimemente, el 27 de diciembre, construir un museo dedicado a la Ilustración valenciana. Presidía entonces la Corporación Manuel Tarancón, que apareció a los ojos de todos como el principal impulsor de un proyecto que, probablemente, estuvo animado también desde ámbitos académicos. Sea como fuere, *el museo de Tarancón* empezó a tomar forma a cuatro años vista de la celebración del tercer centenario del nacimiento de Gregori Mayans (1699-1781).

Dicha efemérides había sido concebida por el presidente Tarancón y por su entorno como una ocasión para recordar particularmente, claro está, la figura de Mayans (el ilustrado conocido como *el solitari d'Oliva*), pero también para –por así decirlo– reivindicar a la Ilustración valenciana en su conjunto. En ese sentido, y si bien eran constatables iniciativas muy loables destinadas a no dejar en el vacío una centuria de historia valenciana, la dieciochesca, la pretensión que animaba la nueva actuación era muy novedosa: la creación de una infraestructura cultural permanente.¹

Desde muy al comienzo de los trabajos de redacción del anteproyecto del museo, se propuso que en la exposición referencial se deberían tratar todas las dimensiones geográficas de la Ilustración histórica. Esta opción obedecía al apriorismo de considerar que el esfuerzo económico y humano que iniciaba la Diputación de Valencia debía ser coronado por las máximas cotas de rentabilidad social. Y que ésta solamente podría alcanzarse si los recursos pedagógicos del museo se ponían al servicio del fenómeno ilustrado en su conjunto.

Se había de pensar que mientras en Francia, Alemania o Inglaterra, los respectivos ilustrados

constituían tótems históricos de inmensa popularidad (Voltaire, Kant o Locke, por citar sólo tres nombres), en España la situación era y sigue siendo muy diferente: diversas generaciones de ciudadanos españoles fueron educadas sin que los ilustrados hispánicos merecieran más que una atención marginal, cuando no la completa desatención o acusaciones subidas de tono.



Portada de la primera edición de *Kritik der reinen Vernunft*, la *Crítica de la razón pura* publicada por Immanuel Kant en 1781. Esta obra está considerada uno de los hitos fundamentales de la filosofía occidental.*

¹ Sirvan como ejemplo de las actuaciones referidas, la publicación de las obras completas del mismo Gregori Mayans gracias al esfuerzo del Ajuntament d'Oliva y de la Diputación de Valencia, la exposición dedicada a la Ilustración valenciana en 1985 por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, la difusión de la figura y obra de Antoni Josep Cavanilles por parte de Bancaixa, la exposición dedicada a Jordi Juan a instancias del ayuntamiento su localidad natal, Novelda, etc.

* http://de.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant

En el caso de Valencia, además, hay que recordar que más allá de la Guerra de Sucesión y de la subsecuente abolición del régimen foral, el siglo XVIII había entrado muy templadamente –cuando lo había hecho– en el ámbito de lo reconocido como importante, históricamente hablando, por la ciudadanía de nuestra comunidad autónoma: justamente había sido *la desfeta d'Almansa* y sus muy crueles consecuencias las que habían venido a constituirse en paradigma de lo dieciochesco en Valencia. Y todo ello había conseguido apartar las miradas, las más de las veces, de todo lo positivo que *nolens volens* aconteció en los cien años posteriores por obra y gracia de los ilustrados nacidos en el Reino de Valencia.



Retrato del primer monarca borbón que ocupó en el trono de España, Felipe V, tal y como se encuentra colgado en el Museu de l'Almodí de la ciudad de Xàtiva. Se trata de la máxima expresión del rencor que se conserva en la capital setabense hacia el rey que ordenó su incendio: tras la Batalla de Almansa, el 25 de abril de 1707, las tropas borbónicas encontraron expedita la penetración en el Reino de Valencia, y sofocaron la resistencia de la ciudad de Xàtiva a sangre y fuego.*

En consecuencia de todo lo expuesto pareció suficientemente razonado proponer a la Diputación de Valencia un cambio en la denominación del

museo: había que eliminar dudas en los previsibles públicos, y aclarar que el museo no se dedicaría a analizar solamente la Ilustración valenciana. La opción escogida fue proponer llamar al nuevo museo como *Museu Valencià de la Il·lustració*: una entidad valenciana para la Ilustración, para toda ella, en sus dimensiones histórica e intemporal. La aceptación de este cambio, por parte del presidente Tarancón y por los diputados, implicaba la primera de una serie de ocasiones en las que la llamada –en términos de marketing– aproximación normativa, o descendente, en la toma de decisiones sobre el museo se vió matizada (hasta el verano de 1999) por la asunción de la aproximación evolutiva o ascendente.²

Así pues, en la sesión ordinaria del Pleno de la Diputación de Valencia de 23 de diciembre de 1997 se constituyó el *Museu Valencià de la Il·lustració*, MuVI, como unidad administrativa inserida en el Área de Cultura de la Corporación. Se preveía como un espacio cultural compuesto por tres elementos básicos: en primer lugar, una *Biblioteca i Centre de Documentació* de carácter especializado (para cuya dotación se habilitó una política de compras, ya en 1998, que comenzó con la adquisición de un ejemplar de la primera edición –suplementos e índices incluidos– de la *Encyclopédie* de Diderot i d'Alembert); en segundo lugar, un *Centre d'Estudis*, dedicado a hacer posible la vinculación de la institución con la investigación y el mundo académico; y, por último, el museo en sentido restringido, dotado de salas para:

- a) la exhibición de la exposición permanente o referencial, denominada finalmente *L'aventura del pensament*;

* La imagen procede de la versión digital del artículo "Xàtiva, una ciudad de leyenda", publicado originalmente en la revista CVNEWS de la Generalitat Valenciana, (Conselleria de Turisme).

http://seudexativa.org/Publicaciones/otros/XativaHistoria/xativa_una_ciudad_de_leyenda.htm

² Esta práctica, considerada benemérita, era glosada así en el Anteproyecto del museo: *La gènesi del MuVI -en principi, l'encàrrec per una institució pública d'un projecte de museu- ens el presenta adscrit a l'aproximació normativa o descendent, en tant que davant una decisió prèviament adoptada per uns representants polítics en un sistema democràtic, es pretén obtindre una actitud favorable del públic. Tanmateix, el mètode de treball fet servir –les sessions recollides en el punt 26 d'este projecte– ha matisat el model inicial, i anuncia la reconducció de la praxi del Museu Valencià de la Il·lustració cap a l'aproximació evolutiva o ascendent, fonamentada en la consulta del ciutadà que és tractat com un "soci participant en el negoci"*.

- b) la ubicación de las exposiciones temporales, promovidas en colaboración con el centro de estudios u otras instancias, y dedicadas a cuestiones concretas y protagonistas de la Ilustración valenciana, española y general, y a la pluralidad de manifestaciones y controversias de Modernidad; y
- c) la celebración de las actividades culturales complementarias, congresos y seminarios, conferencias, conciertos musicales y proyecciones audiovisuales, actividades específicas de difusión del patrimonio bibliográfico albergado en la biblioteca y centro de documentación, etc.³

LOS FUNDAMENTOS (I): OCCIDENTE

En todo caso: ¿por qué tanto interés, y tanto esfuerzo humano y económico, para dotar a las tierras valencianas de una infraestructura estable en torno de la Ilustración? La respuesta a esta cuestión habrá que encontrarla en el hecho de que los contingentes de intelectuales y gobernantes que conformaron el movimiento conocido como *Ilustración*—la Ilustración histórica vigente desde finales del siglo XVII a principios del XIX—constituyen un hito insoslayable del proceso de afirmación de la civilización europea u occidental. Y eso es así aunque estemos de acuerdo con Thomas Munck cuando concibe el fenómeno ilustrado como *un conjunto de corrientes distintas, que ni tan siquiera son siempre compatibles; algunas corrientes forman un núcleo central, rodeado por una serie heterogénea de opciones cuya significación queda ya abierta a la interpretación*.⁴ Sí: incluso entendiendo la Ilustración desde una perspectiva tan poco unívoca, debemos inquirir, siguiendo las reflexiones de Jacques Le Goff, si antes del siglo XVIII podríamos hablar de un sentido distinto al cronológico para el calificativo *moderno*.⁵

En efecto, hemos de recordar al respecto que los pensadores ilustrados impulsaron o inspiraron reformas que han tenido una influencia decisiva—enorme—en las formas de entender la existencia por parte de la ciudadanía europea y americana. Y también hemos de poner de manifiesto que las trascendentales revoluciones que cierran *The Age of Reason* y abren el siglo XIX fueron la medida, al mismo tiempo, del éxito y del fracaso de la Ilustración histórica: deben

ser entendidas como producto de la semilla de las *nuevas ideas* y, también, como respuesta alternativa (allí dónde las condiciones sociales lo permitieron) a las limitaciones endógenas del pensamiento reformador y a las coacciones exógenas con las que éste tuvo que enfrentarse. Un tema profundo, ciertamente: las personas de lo que llamamos el Primer Mundo nos hemos construido en gran parte con *materiales* pensados en el siglo XVIII, o contra estos mismos *materiales*.

Atendiendo a esta línea reflexiva, pues, dedicar un museo a la aventura ilustrada—y a la Modernidad que con ella se encarnó—no parecería un propósito menor. Y se hizo, en primer lugar, para facilitar el entendimiento de la Ilustración histórica: de los *philosophes* franceses del Siglo de las Luces y de todos aquellos pensadores europeos y americanos que—atendiendo a una descripción de Eduardo Subirats⁶—se decidieron a interrogarse a sí mismos, a pensar *per se*, a elevar desde la más entera independencia la propia razón como a único juez de la verdad, a ejercitar la reflexión, y a elaborar, según la postmoderna pluma de Jean-François Lyotard, el *relato aufklärer de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre mediante el conocimiento y el igualitarismo*.⁷

Podríamos seguir con las frases espléndidas. Y al respeto deberíamos retomar las palabras de un valenciano, Vicent Llombart, cuando caracterizó a los ilustrados como aquellos que, al acuñar los valores de la modernidad, habían formulado un concepto moderno de ciencia, de crítica, de progreso; como los que habían establecido una demarcación jurídica y también epistemológica entre teología y ciencia, entre política y religión, entre progreso y revelación; como los que habían articulado la nueva concepción del desarrollo tecnológico y de la educación; como

³ La prensa del momento había establecido como plausible que Antonio Mestre y Agustín Andreu serían nombrados—en el futuro—directores, respectivamente, del Centro de Estudios y de la Biblioteca.

⁴ Thomas Munck: *Historia social de la Ilustración*, Crítica, Barcelona, 2001

⁵ Jacques Le Goff: *La vieja Europa y el mundo moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1995

⁶ Eduardo Subirats: *La ilustración insuficiente*. Taurus, Madrid, 1981

⁷ Jean-François Lyotard: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1995 (5ª edición)

los que, también, habían determinado la nueva función de la Universidad.⁸ La apoteosis de la Razón, en suma.

En cualquier caso, el nuevo museo no podía ser solamente apologeta de las Luces: debía acoger en su seno igualmente a las sombras del discurso ilustrado. Y en ese sentido no era imprescindible declararse partícipe del *pensamiento débil* para reconocer aquella parte de verdad que nunca podríamos arrebatar a los adversarios del relato ilustrado. Por eso la exposición permanente del museo, *La aventura del pensamiento*, y amén de extraordinariamente renovadora en la *mise en scène*, es muy poco dogmática en los postulados ideológicos que la sostienen.

LOS FUNDAMENTOS (II): ESPAÑA

Pero además del paradigma *éclairé* en su conjunto, en el MuVI se decidió abordar específicamente la dimensión peninsular del pensamiento ilustrado. Y esta era una apuesta no exenta de polémica atendiendo a la existencia de posiciones poco favorables –o decididamente contrarias– a etiquetar como Ilustración buena parte de lo sucedido en España entre los novatores y los afrancesados.

En la ya citada exposición permanente se optó por abrazar al respecto un discurso que se pretendía equidistante entre los existentes: si bien la Ilustración española, ciertamente, se habría caracterizado por no poseer el carácter especulativo que fue norma en otras latitudes europeas (hasta el punto de recibir el apelativo –¿demasiado cruel?– de *ilustración de funcionarios*), no fue menos cierto que la situación de partida había sido diferente en buen grado para los ilustrados españoles: las preocupaciones filosóficas de los colegas continentales o de las Islas Británicas, tan imprescindibles para *soñar* nuevos mundos, eran muy difíciles de abordar cuando buena parte de los ciudadanos que participaron de las Luces en las Españas (en el núcleo asturiano-gallego, en la vertiente valenciano-catalana, o en el resto de territorios) se veían obligados a centrarse primordialmente o únicamente en cuestiones decididamente básicas: cuando debían proclamar (¡aún!) la fe en las materias científicas; cuando debían incidir en el rechazo a un rancio e inmovilista patriotismo, cerrado a la crítica extranjera; cuando debían cuestionar el extremo diletantismo de la nobleza; cuando necesitaban

enaltecer el valor del trabajo; o cuando constataban el analfabetismo que caracterizaba a la inmensa mayoría de la población...



El magnífico retrato que Francisco de Goya realizó, en 1798, de Gaspar Melchor de Jovellanos. Se exhibe en el Museo del Prado, en Madrid, y constituye uno de los iconos más representativos del movimiento ilustrado en España.*

LOS FUNDAMENTOS (III): VALENCIA

Establecidos los términos del debate sobre la Ilustración en España, ¿qué cuestiones particulares planteaba la Ilustración valenciana? El nuevo museo iba a construirse en la ciudad de Valencia, y la inversión necesaria iba a provenir de una de

⁸ Vicente Llobart: "¿La Ilustración en un Museo?", en *Levante-EMV*, Martes 7 de noviembre de 1995, Valencia

* <http://www.abcgallery.com/G/goya/goya15.html>

las diputaciones provinciales valencianas. En consecuencia, la dimensión valenciana del fenómeno ilustrado no podía estar ausente. Pero ¿cómo debía hacerse presente?

Los ilustrados valencianos, por más que compartiesen los problemas mencionados con carácter general para el conjunto de las Luces hispánicas, habitaban un territorio satelizado en lo político, en lo económico y en lo cultural: en efecto –ya lo hemos recordado– el Reino valenciano había perdido en 1707 sus instituciones propias y sus mecanismos de autodecisión en un proceso abrupto, y quedó integrado durante años en una administración de carácter militar (extremo retratado fielmente por historiadores de todas las tendencias). Estas coordenadas históricas no podían ser obviadas –y no lo fueron– a la hora de pensar la exposición permanente. Sin embargo, tampoco fueron tratadas con exhaustivo detalle.

Sea como fuere, y además de sufrir los condicionantes derivados del marco político del XVIII valenciano, tan sucursalista, los ilustrados nacidos dentro de las fronteras valencianas se vincularon decididamente al resto de corrientes reformistas vivas en la antigua Corona de Aragón, en la monarquía borbónica hispánica, en el continente europeo y en ultramar. Estos hombres, élite consciente en un hábitat lleno de obstáculos, debían constituir a juicio de los autores del proyecto del museo un excelente motivo de orgullo para los actuales valencianos, de la misma manera que Finestres o Capmany lo son para los catalanes *sensibles*, y Feijoo o Jovellanos para los asturianos (y, por extensión, para los ciudadanos españoles) de la misma condición.

En primer lugar, el ya citado Gregori Mayans, intelectual reconocido en Europa y representante de la primera generación ilustrada valenciana, o preilustrada si hilamos muy fino: Mayans veneraba a los clásicos, mantenía una actitud crítica ante la incultura hispánica, se preocupaba por ir a las fuentes, tenía un ideal de reforma de los estudios, militaba en el anti-jesuitismo, pretendía la apertura de España al exterior, y valoraba el género epistolar como medio de comunicación científica.

Y contemporáneamente o con posterioridad al neohumanista Mayans, debemos mencionar los ilustrados plenos (Antoni Josep Cavanilles, Jordi Juan, Gabriel Ciscar, Francesc Pérez Bayer, Simón de

Rojas Clemente y tantos más) e, incluso, los autores jesuitas como Joan Andrés, expulsados de las tierras españolas por un ejercicio demasiado absoluto del poder reformista. Todos los mencionados –y todos los ausentes en esta breve relación– son parte de la mejor herencia de la que dispone el Pueblo Valenciano. Y eso debía ser puesto de relieve en el museo, en la exposición permanente y en exposiciones monográficas o temporales como la exhibición *Gregori Mayans, la soledad de la Raó* (inaugurada en el verano del año 2002).⁹

LOS FUNDAMENTOS (Y IV): NUESTRA ENCRUCIJADA DE MILENIOS

Hasta aquí nos hemos referido al tratamiento del museo respecto a la Ilustración entendida en su vertiente estrictamente histórica. Pero el MuVI, también por voluntad expresa de Manuel Tarancón, tenía que servir igualmente para reflexionar sobre la pervivencia en nuestros días del caudal filosófico ilustrado, sobre los parámetros de la Modernidad que aquel alumbró, y sobre los debates suscitados en las últimas décadas ante la aparición de planteamientos posmodernos.

El MuVI aparecería así retratado como un *museo de las ideas* que había de facilitar el intercambio de puntos de vista sobre los valores ilustrados –modernos– y su vigencia: *el sentido crítico antidogmático, la educación, la igualdad y felicidad humana, la tolerancia, el reformismo económico y social, la primacía del poder civil, la búsqueda de la naturaleza, la utilidad del conocimiento y la cultura o la virtud moral individual*, en palabras de Vicent Llombart.

Para hacer todo esto posible, el anteproyecto original del museo se planteaba la existencia de diversas líneas de trabajo, que se concretaban en eventos y actividades de muy diversa índole: amén de la exposición de referencia, exposiciones temporales y micro-exposiciones que –además del tratamiento

⁹ En el momento en que se escriben estas líneas, el MuVIM exhibe una muestra dedicada a un anatomista valenciano encuadrado en el grupo de los novatores, los intelectuales que anticiparon –a caballo de los siglos XVII y XVIII– la eclosión ilustrada: *El cos humà. Crisòstom Martínez*, en exposición entre el 5 de abril y el 16 de julio de 2006.

de cuestiones concretas y de protagonistas de la Ilustración valenciana, española y general— pudieran mostrar la pluralidad de manifestaciones y controversias de nuestra azorada Modernidad; talleres y otras actividades didácticas complementarias a la exposición permanente y a las exposiciones temporales; congresos y seminarios organizados en colaboración con instancias universitarias y referidos a la Ilustración histórica,¹⁰ o a los múltiples aspectos de la Modernidad intelectual, artística, histórica, etc.; conferencias, conciertos musicales y proyecciones audiovisuales; actividades específicas de difusión del patrimonio bibliográfico albergado en la Biblioteca i Centre de Documentació del museo, etc.

Como es obvio, este abanico de posibilidades iba a permitir establecer la programación de forma que —en un lapso de tiempo relativamente corto— coincidieran diversos eventos y actividades unidos por un eje temático común (extremo que constituye una norma de actuación en la actualidad).

Todo lo expuesto nos retrataba al MuVI, efectivamente, como un museo de las ideas útil para ilustrar en el sentido kantiano recogido en *Was ist Aufklärung?*, donde lo más importante sería la contribución al camino, activo y crítico, que cada persona realiza para asumir su propia mayoría de edad intelectual. Y en ese sentido buenos son los recodos habilitados para el descanso que, como la exposición referencial del museo, *La aventura del pensamiento*, permiten reponer fuerzas y guarecerse de las inclemencias.

UNA EXPOSICIÓN DIFERENTE (I): EL MARCO TEÓRICO

Desde el principio de los trabajos que permitieron disponer de un anteproyecto para el MuVI, se optó por utilizar planteamientos renovadores para la que habría de ser la exposición permanente o de referencia. Las razones de esta opción no habrían de buscarse en el hecho de que la Diputación de Valencia no dispusiese, en principio, de un patrimonio tangible que pudiera exhibirse: el verdadero *deus ex machina* de dicho propósito renovador hay que buscarlo en las necesidades de los públicos que se quería atraer hacia el museo, detectadas en buen grado a través de decenas y decenas de entrevistas con gentes de muy diversa edad, formación e intereses.

Fueron estas necesidades, puestas de manifiesto con una claridad meridiana en el caso de los educadores de enseñanza secundaria, las que nos animaron a buscar fórmulas de comunicación específicas para aplicarlas a dicha exposición y, por ende, a diluir las fronteras entre el mundo de los museos de humanidades y el de otros instrumentos contemporáneos de transmisión de ideas (cine, televisión, publicidad, teatro, museos de ciencia, exposiciones universales, parques culturales...).

Con estas premisas, la exposición fue concebida como el escenario de un viaje o itinerario que realizarían los visitantes a través de siglos de historia del pensamiento occidental, de varios de sus hitos más descolantes desde la escolástica medieval hasta la posmodernidad. Y todo ello impregnado de dos propósitos: el primero, la intención de trasladar parcialmente a los campos de la historia y la filosofía la potencia manipuladora de fórmulas narrativas donde la emoción juega un papel importante o, incluso, primordial; el segundo, la voluntad de utilizar las que entonces eran consideradas *nuevas tecnologías* de manera que no hubiese yuxtaposición de las mismas al hilo conductor de la exposición, sino que aquellas pudiesen conformar el propio vehículo principal de la narración.

UNA EXPOSICIÓN DIFERENTE (II): LAS FINALIDADES

Resumidos los componentes del marco teórico que fijó las lindes del diseño general de la exposición permanente o referencial del MuVI, hemos de detenernos en las finalidades de dicha exposición. ¿Con qué objetivos se materializaría la exposición? ¿Para qué serviría, en último término?

Esto era tratado en el anteproyecto original comenzando por las finalidades globales, y afirmando taxativamente que *la difusió dels valors il·lustrats i les 'grans' idees a retindre pels visitants* eran *els veritables objectius generals del MuVI*. Ciertamente, aquellos que concebimos *La aventura del pensamiento* nos considerábamos partícipes de un proceso educativo global, y estábamos decididos a contribuir, en la medida

¹⁰ El primero de ellos, celebrado ya en la nueva etapa del MuVIM iniciada bajo la dirección de Román de la Calle, fue dedicado a Kant en ocasión del bicentenario de su muerte.

que nos fuese posible, a que muchos valores de *cuño ilustrado* encontrasen mejor acogida y acomodo en nuestra sociedad. No se trataba, evidentemente, de plantear la resurrección dogmática de la utopía ilustrada en su globalidad, pero sí de poner algunos medios al servicio del conocimiento –y asunción– de parámetros ilustrados decididamente imprescindibles para la propia existencia del concepto «dignidad humana».

El anteproyecto continuaba hablando de las finalidades parciales, y establecía que éstas debían ser las de procurar goce al visitante e informar a lo largo de todo el recorrido, así como sugerir, entretener, sorprender, mover al interés, etc. en espacios concretos. Esta enumeración constituyó en su día el enunciado de un *desideratum*, cuyo contraste con la percepción de los públicos nos ha dejado un dulce sabor de boca...

UNA EXPOSICIÓN DIFERENTE (Y III): LAS CONCRECIONES

Fijado el marco teórico y planteadas las finalidades, debía abordarse la cuestión de los cómo: ¿de qué manera concretar la exposición? ¿cómo llenar las salas? En el anteproyecto original (recordémoslo, presentado en febrero de 1997) se hablaba de escenarios revestidos de una función simbólica o evocadora, donde no debería estar ausente el juego de colores, luces y alturas, y donde los pocos textos e inscripciones que apareciesen en las salas serían tratados como un recurso inserido en el discurso oral, lejos del paradigma de las exposiciones que basan la comunicación con sus visitantes en el uso sistemático de paneles escritos.

Estas previsiones se hicieron realidad, y los usuarios de la exposición permanente siguen acompañados en su periplo por guías-mimos y por músicas que subrayan una narración que –en valenciano, castellano, inglés o francés– suele provocar a su fin una reflexión verbalizada por parte de los receptores.¹¹ Las denominaciones oficiales de los distintos espacios de la exposición son las siguientes:

Parte I: el camino de la Ilustración

Espacio 1: inmersión

Espacio 2: introducción audiovisual

Espacio 3: la Edad Media

Espacio 4: la imprenta

Espacio 5: la Revolución Científica de Copérnico, Kepler y Galileo

Espacio 6: Descartes, los empiristas británicos y Newton

Espacio 7: creencia, deísmo y no creencia

Espacio 8: las luces del siglo XVIII

Espacio 9: la Europa ilustrada y los Estados Unidos

Espacio 10: el salón

Parte II: la Ilustración española y valenciana

Espacio 11: de los novatores a Napoleón

Parte III: después de la Ilustración

Espacio 12: el siglo XIX

Espacio 13: la ciencia

Espacio 14: la posmodernidad

Espacio 15: epílogo

Parte IV: la obra emblemática de la Ilustración

Espacio 16: la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert¹²

¹¹ La autoría del proyecto de *La aventura del pensamiento* en su estadio definitivo –incluyendo el contenido del audio y de los diversos audiovisuales– se debe al trabajo en común de mí mismo, de los ya citados Marc Borràs (actualmente Técnico Superior de la Diputación de Valencia) y Boris Micka (director creativo de la empresa *General de Producciones y Diseño, GPD*, adjudicataria del concurso convocado para la realización e instalación de la exposición), de Jorge Molina (responsable creativo de la empresa de producciones audiovisuales *Drop a Star*), y de Juan Jesús Caballero (directivo de GPD). Además, la ejecución de los trabajos por parte de las distintas empresas subcontratarias fue coordinada por Vicent Flor, María José Hueso y Joan Carles Izquierdo (miembros entonces del equipo técnico del MuVI), y por Tamar Meneses, por parte de GPD.

¹² A lo largo de la exposición *L'aventura del pensament* no se incluye ninguna referencia –ni directa ni indirecta– a la influencia de otras civilizaciones en los orígenes de la Ilustración occidental o, incluso, del Renacimiento europeo. Esta opción, que los llamados *antieurocéntricos* definirían como claramente eurocéntrica, no sería sostenida por mí en este momento en los mismos o parecidos términos. Y esto porque la trascendencia de las aportaciones orientales (árabomusulmanas, chinas, etc.) a la conformación de la civilización occidental, constituye tanto el eje de un debate existente hoy en día en el seno del mundo académico internacional, como una de las cuestiones nodales de la polémica de gran alcance, cívico y político, sobre la percepción del *otro* en Occidente.

Con independencia de la intensidad con que dichas aportaciones pudieran ser recogidas y valoradas en un futuro en la exposición permanente del museo (tras un proceso particular e intransferible de análisis, reflexión y decisión por parte de los nuevos autores), lo bien cierto es que algún tipo de tratamiento de estos aspectos sería difícilmente eludible si *L'aventura del pensament* tuviera que ser repensada a medio o largo plazo:

LA DIALÉCTICA CONTINENTE / CONTENIDO

Uno de los aspectos más controvertidos de la casuística referente a la creación de museos lo constituye la dialéctica entre el *continente*, el edificio que ha de albergar al museo, y el *contenido* del mismo. En el caso del MuVI, y en un principio, se valoró la posibilidad de ubicar el museo en un edificio histórico (en concreto, en el Palau dels Català de Valeriola de la Plaza de Nules de la ciudad de Valencia). Esta opción fue finalmente desestimada y se eligió propiciar la construcción de un nuevo edificio en solares propiedad de la Diputación (los correspondientes a uno de los extremos del recinto del antiguo Hospital General de la ciudad, derruido parcialmente en los años sesenta del siglo XX).

La ubicación de un museo en un edificio previamente existente determina que la referida controversia entre continente y contenido venga matizada por la evaluación de consideraciones sobre conservación de patrimonio arquitectónico e histórico fundamentalmente. Contrariamente, la elección a favor de una obra de nueva planta (de un edificio que en principio sólo estaría constreñido por las previsiones de los planes urbanísticos correspondientes y por las decisiones económicas) supone que dicha controversia adquiera su expresión más nítida.

Aunque ciertos analistas de la cuestión recomienden la creación inicial de equipos interdisciplinares que procuren la elaboración del proyecto desde distintos puntos de vista profesionales y teóricos (donde participen arquitectos, museólogos, pedagogos, economistas, etc.), esto no suele ocurrir en la práctica, y habitualmente se da prioridad al proyecto del edificio. En el caso del MuVI, y en un ejercicio excepcional en la España de las últimas décadas, fue el proyecto de contenidos el primero que comenzó a realizarse.

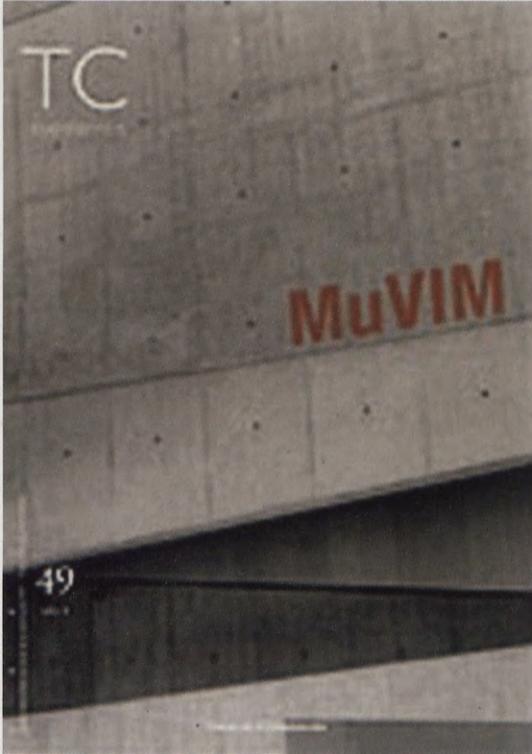
Ello implicó que, cuando la Diputación de Valencia convocó el concurso internacional de anteproyectos para la redacción del proyecto técnico del edificio (concurso donde se recogían las exigencias del Plan General de Ordenación Urbana –PGOU– de Valencia), se adjuntó un programa de necesidades que se encontraba determinado por los trabajos ya iniciados sobre el proyecto de contenidos. El concurso fue fallado a favor de un equipo de arquitectos constituido

por Guillermo Vázquez Consuegra, en calidad de coordinador, y por Pedro Díez e Iñigo Carero.

Con posterioridad al fallo del concurso, y al encargo a Guillermo Vázquez Consuegra de la dirección de la obra (Decreto de Presidencia nº 4935, de 28 de julio de 1997), se estableció un equipo de trabajo conjunto, formado por los responsables del proyecto del edificio y por las personas finalmente encargadas del proyecto de contenidos. Este equipo interdisciplinar se disolvió cuando concluyó con éxito la instalación de la exposición referencial en los espacios a ella destinados (el 15 de diciembre de 1999), y cuando ya muchísima gente era consciente de que la ciudad de Valencia contaba con un nuevo hito arquitectónico. Un magnífico edificio que, por cierto, reportó a su hacedor máximo, Vázquez Consuegra, la obtención del Premio Nacional de la Fundación C.E.O.E.

cuando se escriben estas líneas se acaba de publicar en castellano la obra de John M. Hobson, *The Eastern Origins of Western Civilisation* (Los orígenes orientales de la civilización de Occidente, Crítica, Barcelona, 2006), un libro decidido a rebajar drásticamente el autobombo –en expresión del autor– que suele acompañar la redacción de las llamadas historias universales desde mentes occidentales, y un provocativo punto de cristalización de las visiones antieurocéntricas sobre el llamado ascenso de Occidente, sobre las *deudas* contraídas por parte de los europeos con los mundos islámico y chino durante este proceso, y sobre la datación del comienzo de la efectiva (y hasta el momento indubitada) hegemonía occidental en el planeta. Sea como fuere, el libro de Hobson rebate tesis de analistas como David Landes, autor de *La riqueza y la pobreza de las naciones. Por qué algunas son tan ricas y otras son tan pobres* (Crítica, Barcelona), y ello nos permite visualizar en las latitudes hispánicas la enjundia de la controversia.

Ciertamente, en parte del espacio 2 y en la totalidad del espacio 15 de la exposición del MuVIM se incluyen sendos mensajes en favor de la convivencia –en igualdad– entre los seres humanos (con independencia de la cultura, religión o civilización de adscripción), y en concreto el ya citado espacio 15, o epílogo, puede recibir cualquier acusación menos la de constituir una proclama eurocéntrica. Pero no hablo de esto, sino del tipo de cuestiones que, pongamos por caso, y si se hubiese de hacer referencia a la formación de la Grecia clásica, nos obligaría a considerar el estado de la cuestión de la polémica que se abrió con la publicación del libro de Martin Bernal *Atenea negra*, una obra que hizo bandera de las raíces afroasiáticas (egipcias, destacadamente) de la civilización griega.



Portada del número 49 de la Revista *TC Cuadernos. Tribuna de la Construcción*, dedicada monográficamente al Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. La fotografía corresponde a un detalle del hall del museo.*

LA SUBSEDE DEL MUSEO EN OLIVA

Se dijo al principio de esta colaboración que la celebración del tercer centenario del nacimiento de Gregori Mayans, prevista para 1999, se planteó en el seno de la Diputación de Valencia, y cuatro años antes, como una ocasión para recordar esta figura en particular y a la Ilustración valenciana en general. El primer fruto de esta voluntad fue la aprobación del proyecto del museo actualmente conocido como MuVIM. Muy pronto también se acordó dedicar una exposición monográfica a la figura de Mayans (se trata del ya referido montaje que podría finalmente ser exhibido en el museo en julio del año 2002).

Otra iniciativa llevada a cabo en el contexto de la conmemoración mayansiana fue la declaración de 1999 como el "Any Mayans", y la subsiguiente celebración del *Congrés Internacional sobre Gregori*

Mayans. El congreso, desarrollado en Valencia y Oliva (la ciudad natalicia del personaje) en mayo de aquel año, contó con la participación de los más destacados especialistas en la obra del ilustrado.

Y, *last but not least*, el aniversario mayansiano propició la creación de una nueva infraestructura cultural en la ciudad de Oliva. En concreto, albergada en la *Casa dels Mayans*: una subsele del museo de la Ilustración nucleada en torno a una exposición de carácter permanente dedicada a *La vida quotidiana en el segle XVIII*, donde se nos pretende aproximar al día a día doméstico de un pensador como Mayans.

La subsele de Oliva (inaugurada en mayo de 2000) debe su nacimiento al acuerdo entre la Diputación de Valencia y el Ajuntament d'Oliva, signatarios de un convenio al efecto. En las cláusulas del documento se establecía, entre las aportaciones de la Diputación, el diseño, elaboración e instalación del contenido de la exposición permanente.¹³

DEL MUVI AL MuVIM, PASANDO POR EL MUVIM

La constitución de la Xarxa de Museus adscrita al Área de Cultura de la Diputación (efectiva desde el 3 de diciembre del año 1999 vía el Decreto n° 10.878 de Presidencia de la Corporación), supuso, amén del cambio de la denominación del museo –rebautizado como *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat*, MUVIM– diversas transformaciones en los aspectos organizativo, administrativo y económico, así como también en el campo conceptual. Pero la mayor parte de dichas mutaciones, impulsadas por instancias decisorias exteriores al personal del MuVI, dejaron de tener efecto desde la segunda mitad del año 2003, dándose inicio a las dos etapas más recientes del museo (que volvió a ostentar la "u" minúscula en el acrónimo –MuVIM–, una característica de la identidad corporativa que, diseñada por Daniel Nebot, había acompañado los inicios del proyecto).

* http://www.via-arquitectura.net/03_prem/03p-126.htm
¹³ Ésta implicó un ingente trabajo de documentación, realizado por el en su momento equipo técnico del MuVI (Elisa Pascual, Josep Monter, Joan Carles Izquierdo, María José Hueso, Vicent Flor, Rafael Company, Josep Cerdà y Marc Borràs) y por el personal de *General de Producciones y Diseño*, la empresa encargada de la realización técnica.



Casa dels Mayans, sede del MuVIM en Oliva, la ciudad natalicia del polígrafo que se convirtió en el verdadero centro gravitatorio de la primera Ilustración valenciana. (Foto Javier Delicado, 2004)



Evolución del acrónimo del museo. Como puede observarse, durante el periodo en que el logotipo del museo figuraba escrito con "U" mayúscula, la identidad corporativa no incorporaba ningún imagotipo.

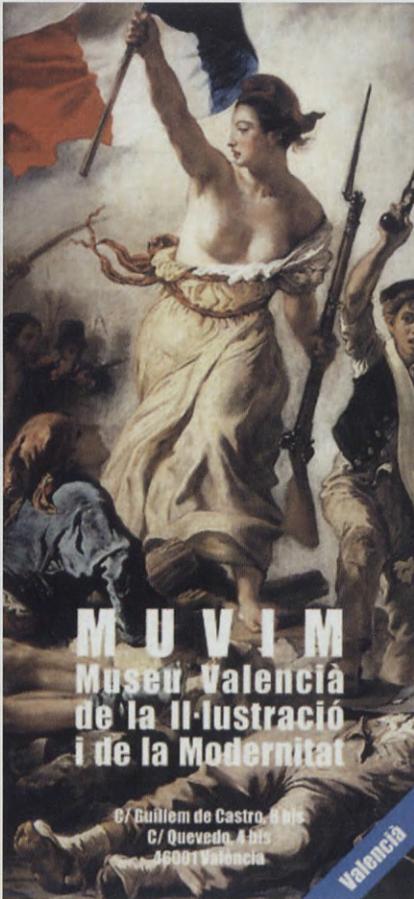
La primera de dichas dos postreras etapas puede etiquetarse con el apelativo de *transitoria*, y concluyó en junio de 2004. No obstante el carácter reseñado, durante este periodo fue posible exhibir en el MuVIM una exposición muy importante desde la perspectiva de quienes formulamos el proyecto original del museo: *No oblidaràs. Sarajevo*, una producción del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB, que permitía una reflexión hiriente sobre las circunstancias históricas de la Europa de finales del siglo XX.

La segunda de las etapas citadas comenzó cuando Román de la Calle se hizo cargo de la dirección del museo a mediados del año 2004, y el MuVIM comenzó su singladura actual: a los pocos meses, el 20 de octubre, la Biblioteca del museo podía, al fin, abrir las puertas, y el fondo bibliográfico fundacional, adquirido entre 1998 y 1999, los fondos procedentes de la Biblioteca General de la Diputación (transferidos en el año 2000), etc., se ponían a disposición del público.



Frontispicio de la *Encyclopédie* editada por Diderot y d'Alembert, la obra colectiva que mejor resume los logros, contradicciones y limitaciones del movimiento de la Ilustración histórica, y que ejemplifica la arriesgada lucha de los ilustrados contra la intolerancia y el tradicionalismo religiosos. La Biblioteca del MuVIM cuenta entre sus fondos con un ejemplar original de los 35 volúmenes (incluyendo suplementos e índices) de esta edición emblemática.*

* <http://fr.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die>



Portada de la versió en valencià del primer tríptic utilitzat en la difusió del museu, que incorpora un fragmente de la obra de Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple*, conservada en el Musée du Louvre.*

Hay que hacer notar que la toma de decisiones conducentes a la redefinición del MuVI para su transformación en el MUVIM, en 1999, se adscribió (a diferencia de lo acontecido en ocasión de la transformación del *Museu de la Il·lustració Valenciana* en *Museu Valencià de la Il·lustració*, MuVI), a la aproximación normativa o descendente. Contrariamente, la conversión del MUVIM en MuVIM entre los años 2003 y 2004, y en tanto que fue acompañada de la recuperación de diversos parámetros generales del proyecto original del MuVI, debería encuadrarse en la aproximación evolutiva o ascendente. Una evidente mudanza de perspectiva.

* http://jordielvira.com/image_list.cfm?id=4060&language=catala

MuVIM

DEL ANONIMATO AL NOMBRE PROPIO^(*)

CAROLINA VEGAS

Periodista Canal 9

RESUMEN

Se recogen, en esta extensa entrevista, las bases de la renovación del *Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad* (MuVIM). El nuevo director, Dr. Román de la Calle, en nombre de su equipo, explica sus planteamientos museológicos y sus proyectos museográficos. De este modo, quedan explicadas sus exigencias en el dominio de la investigación, en la vertiente educativa y en relación a sus intensas actividades expositivas. También las relaciones del museo con la vida universitaria y con la realidad social son revisadas.

ABSTRACT

The grounds of renovation in the Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM) are collected in this in-depth interview. The new director, Dr. Román de la Calle, on behalf of his staff, explains their museologic approach and museographic projects. In this way he specifies the requirements for command of research from the educational side and with regard to the intense activities of exhibitions. The relations between museum and university life with the social reality are also revised.

Paseando en pleno centro de la ciudad de Valencia nos topamos, de repente, con un espectacular y diáfano edificio de blanco hormigón. Una soberbia construcción que mereció, en su momento, el Premio Nacional de Arquitectura, obra destacada del arquitecto sevillano Guillermo Vázquez Consuegra, que refleja a la perfección el funcionalismo del Siglo XX. Pero no sólo su arquitectura llama la atención. También nos sorprende el hecho de descubrir el edificio, como de improviso –en medio de un jardín–, arropado por otras construcciones históricas, tan emblemáticas como puedan serlo la Biblioteca Municipal, el Colegio del Arte Mayor de la Seda o la antigua maternidad de San Carlos Borromeo, perteneciente al conjunto del desaparecido Hospital, en proceso de rehabilitación para convertirse en el Rectorado de la Universidad Católica “San Vicente Mártir”. Sin duda constituye, la contemplación del conjunto, una experiencia visual que impresiona, debido al contrastado diálogo que, en nuestro paseo, vamos descubriendo que el MuVIM mantiene con el entorno.

Estamos, pues, hablando –como cabrá suponer– del céntrico barrio de Velluters y de los Jardines del Antiguo Hospital, lugar donde se encuentra el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad. No obstante, si en nuestro deambular, hace tan sólo dos años, nos hubiésemos parado en cualquier punto de la ronda interior de la ciudad de Valencia, situada no muy lejos de nuestro objetivo museístico, y hubiésemos preguntado a los viandantes el

^(*) Somos conscientes de que no es ésta una entrevista al uso. Por tratarse de una revista especializada en cuestiones de “arte valenciano” y editada por la Real Academia, hemos planteado un diálogo cargado de información y de referencias contextuales con el Director del MuVIM. Deseábamos dar una visión lo más completa posible de este momento del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, elaborar un balance de la situación actual, una vez renovado el equipo del museo, así como un estado de la cuestión de cara al futuro. A su vez, no hemos eludido el acercamiento a la personalidad del profesor Román de la Calle. De ese cruce de intereses informativos y de oportunidades coyunturales ha surgido el presente trabajo. Y ése ha sido, como podrá constatar, su verdadero objetivo.



Fig. 1.- Edificio del MuVIM. Vista del conjunto.

camino a seguir para llegar precisamente al MuVIM, raro y difícil hubiera sido encontrar a alguien que fuera capaz de indicarnos con certeza y exactitud la ubicación del museo, no ya por estar situado en un lugar ciertamente más o menos retirado a la vista, si no porque, por desgracia, muy pocos valencianos conocían su existencia y muchos menos su programación como museo.

Pero esta situación iba pronto a cambiar. El 28 de junio de 2001, con su inauguración, comenzaba la andadura del MuVIM, sin embargo no sería hasta el transcurso del año 2005 cuando la soñada aventura de este museo y su primigenia misión se darían plenamente la mano, conquistando al público valenciano y posicionándose –ese mismo año– como el noveno museo más visitado en España y el primero de nuestra Comunidad Valenciana. El por qué de esta sorprendente metamorfosis y el motivo de estos datos tan rotundos es lo que, por nuestra parte, trataremos de descifrar a continuación, comenzando con una sencilla reflexión: un radical cambio de dirección y un nuevo equipo es lo que, sin duda, ha podido elevar las miras de este museo y poner por delante de cualquier otro interés la misión de dar a conocer –entre la Ilustración y la Modernidad– una serie de claves del pensamiento moderno, tal como se han podido reflejar históricamente a través de determinados medios de comunicación.

De ahí la importancia dada y la atención prestada por el MuVIM a la fotografía, el cartelismo, la imprenta, el diseño industrial, el grafismo y la tipografía, el mundo del libro, el cine o el periodismo, buscando muy especialmente la participación del

público visitante –ya se trate de niños, de jóvenes estudiantes o de adultos– en todas las experiencias y expresiones culturales que hasta el momento se ha permitido poner en marcha, arriesgadamente, este espacio de investigación y difusión cultural. De hecho ha sido capaz de albergar importantes exposiciones temporales, talleres didácticos, conferencias, conciertos, congresos temáticos y ciclos de cine, junto al mantenimiento de una exposición permanente –“La aventura del pensamiento”– que se ha convertido en la herencia, adecuadamente conservada, de la primera etapa de la existencia del museo.

El profesor **Román de la Calle** ha sido, en gran medida, el artífice del cambio que se ha producido en el MuVIM. Nacido en Alcoi en 1942, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat de Valencia-Estudi General es vicepresidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Posee la Cruz Alfonso X el Sabio y el distintivo de plata al mérito profesional, concedido por el Ministerio de Educación y Ciencia. También le ha sido otorgada la Medalla de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, entre otras numerosas distinciones. En 1983 puso en marcha el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo, adscrito al Instituto Universitario de Creatividad de la Universitat de València, que ha dirigido durante muchos años. Con este brillante currículo y con varias décadas de docencia e investigación en diversas universidades españolas, como atestigua su amplísima bibliografía, vino a ponerse al frente del MuVIM, tomando posesión del nuevo cargo el día 1 de junio de 2004. Es a partir de ese momento cuando se entrega a conformar las claves de una nueva política cultural para el centro. Unos meses más tarde, la trayectoria del museo, como es sabido, se metamorfoseaba de forma espectacular.

Sentándonos frente a Román de la Calle, en su despacho del MuVIM, para iniciar la presente entrevista, que amablemente nos ha concedido, nos vienen de golpe a la mente numerosas cuestiones, como suele suceder al aprendiz que tiene ante sí a un experimentado maestro y teme incluso, con las ganas de hacerlo, no poder formular las preguntas adecuada y correctamente. Sin embargo, la curiosidad tiene siempre una voz tan poderosa que no es fácil acallarla y así decidimos comenzar ahondando precisamente en la decisión que le llevó a ponerse al frente de este concreto museo y no de otro.

Antes de hacer propias las responsabilidades del MuVIM y paralelamente a su trabajo como catedrático de Estética y Teoría del Arte en la Universidad, han sido muchas las experiencias e iniciativas, estrechamente relacionadas con el arte, que han pasado por sus manos. Incluso en alguna ocasión le habían sugerido y, si no estoy mal informada, la posibilidad de hacerse cargo de la dirección de algún museo, pero siempre había declinado cortésmente este tipo de "tentaciones", ya que el núcleo fundamental de su trabajo se había centrado, de forma dilatada e intensa, en su labor docente e investigadora. ¿Qué es lo que realmente provocó el cambio de esa precedente actitud suya, tan restrictiva? ¿Qué vio precisamente en el MuVIM que le hizo, no sólo aceptar su dirección, si no también renunciar, por un tiempo al menos, a su intensa y entregada vida universitaria?

La verdad es que no fue cosa de una decisión improvisada o simplemente repentina. De hecho, durante casi un mes estuve dando vueltas al asunto. El MuVIM se había convertido, efectivamente, en un puñado de problemas. A lo largo de tres años no había encontrado, aquel impresionante edificio y aquel particularísimo proyecto, un cauce normalizado de desarrollo. Incluso se había transformado en un centro en el cual casi indiscriminadamente la Diputación –tras construirlo y decidir ponerlo en marcha– había terminado por ubicar toda una serie de plurales servicios. Allí se había instalado, procedente del Centre Cultural "La Beneficencia", la histórica Sala Parpalló. También allí se encontraba ya la Institució Alfons el Magnànim, proveniente a su vez del mismo Centro Cultural. Por su lado, el Consorci de Museus de la Conselleria de Cultura planificaba igualmente, a sus anchas, en los espacios del MuVIM, las exposiciones integradas en sus programas que consideraba oportuno. Se había optado, pues, por "realquilar" los espacios del nuevo y flamante museo a consolidadas instituciones, que dejaban a su vez "La Beneficencia" liberada para aceptar, dar cabida o ampliar otros proyectos expositivos (Museos de Prehistoria, de Etnología), a costa claramente del MuVI (sic) (Museu Valencià de la Il·lustració), en su nombre originario, convertido y remodelado luego en el perplejo MuVIM, a caballo teóricamente entre la Ilustración y la Modernidad. Pero que estaba más bien varado e indeciso en el viejo Jardín del Antiguo Hospital, sin los presupuestos necesarios, ni los programas pertinentes e incluso sin capacidad de decisión sobre los espacios que habían sido suyos.

Las políticas (globales o sectoriales) cambian, y, a veces, con ellas, también se volatilizan, se hinchan o se deterioran los proyectos.

Lo lógico, pues, es que hubiera rechazado de inmediato y definitivamente la oferta de su dirección, cosa que, en efecto hice en cuanto me fue formulada la sugerencia por el Diputado de Cultura. Pero siguieron las conversaciones y los ofrecimientos, las condiciones y las consultas. De hecho, pocas veces, estando ya en el último tramo de la actividad profesional, suele uno encontrarse frente a la efectiva posibilidad de abordar la reforma de un museo, "con las manos libres". Todo era, por lo tanto, posible, eso sí, contando con la prudencia y con la audacia como simultáneas compañeras de viaje.

Mi formación de filósofo, durante años me había conducido al estudio, la traducción y la edición de textos del siglo XVIII. He dirigido durante años la colección "Estètica & Crítica", dentro de las Publicaciones de la Universitat de València (PUV) y sigo haciéndolo también en la actualidad. Es una colección dedicada a la traducción y edición crítica de obras fundamentales de la filosofía, no vertidas con anterioridad al castellano o al valenciano. En ella especialmente nos hemos centrado en autores del XVIII, pero también en otros posteriores, hasta la actualidad. Ya cuenta el fondo de dicha colección con dos docenas de títulos relevantes. Además, entre mis obsesiones personales se encuentra asimismo el estudio de un tema tan ilustrado como es el de las relaciones entre el "gusto" y la "belleza". Incluso propuse, y se ha mantenido durante años, la presencia de una asignatura titulada "Historia del gusto" en el último plan de estudios de Filosofía y



Fig. 2.- MuVIM. Hall.

también en el de Historia del Arte de la Universitat de València-Estudi General. Lo cual no deja de ser algo bien significativo.

Podrá entenderse, por tanto, mi interés por un museo –que, como se me dijo, podría volver del revés y reorientar por completo, si así lo consideraba necesario– cuyo nombre sonaba tan bien y sugería tanto –aunque estuviese realmente tan condicionado– a través de términos, tan emblemáticos en el discurso filosófico, como “Ilustración” y “Modernidad”. Además se trataba, no se olvide, de un centro que se había planteado con un perfil muy particular, como es el de aspirar a ser un “museo de las ideas”. ¿Cómo no iba a ser tentador para un filósofo, que se ha especializado en el área de Estética y Teoría de las Artes, el reconsiderar y sopesar los riesgos, las aventuras y las posibilidades de aceptar el reto planteado por un político, el diputado de cultura Vicent Ferrer, que además sabía seducir con habilidad?

Por otro lado, como Presidente Honorario de la Asociación de Críticos Valencianos (AVCA), había dedicado más de un cuarto de siglo a ejercer la crítica de arte en distintos medios. Lo cual me había puesto en contacto y en estrecha relación con numerosas instituciones museísticas, fundaciones y entidades culturales, con las que he venido colaborando intensamente, sobre todo dentro del contexto valenciano, aunque siempre sin dejar para nada la vida universitaria. Y fue así cuando, con el nacimiento del IVAM, entré a formar parte de su Consejo Rector, ejercicio que he venido desempeñando hasta el presente. Igualmente he sido incluido en los Patronatos de otros museos, como es el caso del Museu d’Art Contemporani d’Elx, del Museu de la Universitat d’Alacant (MUA) y, al menos durante una época, también del Museu d’Art Contemporani de Vilafamès.

Consecuentemente, mis relaciones con los centros museísticos de la Comunidad Valenciana habían sido más que intensas. Por eso tampoco me cogió de sorpresa el ofrecimiento, a pesar de que no entrara en mis planes el dejar de investigar o de ejercer la docencia por entrar, de golpe, en el mundo de la gestión. Al fin y al cabo, seamos sinceros, también la actividad gestora me había ocupado, en el contexto universitario, al crear el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo de la Universitat de València (1983), al dirigir durante años el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones



Fig. 3.– MuVIM. Hall. Vista general

Educativas, al presidir la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, al promover la Revista de Artes Plásticas *Reiill*, o al dirigir el Aula de les Arts de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València, por convenio con la Universitat (1998-2006).

La crítica de arte implica, muy a menudo, ejercer de comisario y también de asesor, así como actuar de jurado seleccionador, además de escribir ensayos y mantener columnas periódicas en los medios de comunicación, sobre las manifestaciones artísticas y/o las instituciones culturales coetáneas. La “institución arte” no me era pues extraña sino muy próxima profesionalmente, dentro y fuera del mundo universitario, cuando –incluso contra toda lógica– decidí apostar por el MuVIM y solicitar la Comisión de Servicios en la Universidad, año por año, como estrategia de seguridad. Una aventura se iniciaba. Sobre todo para mí.

Y una vez al frente del MuVIM se ponen en marcha las iniciativas, las ideas y los proyectos, respondiendo claramente a unas nuevas líneas museológicas y a diferentes operatividades museográficas. Pero antes había que formar un equipo coherente y eficaz, algo valiosísimo y determinante en cualquier institución, aunque misteriosamente no todo el mundo ha llegado a comprender su verdadera relevancia y su auténtico alcance.

Consciente del paso que había dado, intenté retrasar al máximo el anuncio público de mi nombramiento, con el fin de tener definidas las “nuevas líneas del MuVIM” y poderlas hacer públicas también, junto a los nombres que iban a conformar, a mi lado, el “núcleo duro” del equipo en la correspondiente

rueda de prensa. Sin embargo, fue políticamente imposible alargar la noticia y el 25 de febrero del 2004 se anunciaba el nombre del nuevo director. Hasta mi toma de posesión, tras el complejo papeleo burocrático, llevada a cabo el 1 de junio de ese año, continué con mis labores universitarias con tal de finalizar adecuadamente el curso, a la vez que se gestaban las bases de los nuevos proyectos y pensaba o decidía nombres de personas para funciones concretas. La primera decisión –inamovible y a todas luces necesaria– consistió en recuperar plenamente todos los espacios del museo, sin servidumbres ajenas al centro. Sin ese requisito, al menos para mí, nada tenía sentido. Y así se hizo, no sin dificultades y reticencias.

Además, tuve claro de inmediato que el museo de las ideas –afincado en el patrimonio inmaterial– debía funcionar deslizándose por dos raíles. Por una parte, mantendría la exposición permanente¹, que gira, como hemos indicado, en torno a “la aventura del pensamiento”, pero reforzando esa mirada hacia la historia de las ideas, a través de congresos dedicados a figuras destacadas de nuestro acervo cultural y mediante determinadas muestras temporales que centraran su investigación en torno al siglo de las luces y su determinante influencia en la modernidad. La (aún entonces inexistente) biblioteca del MuVIM –lo tuve siempre muy claro– debía jugar un papel básico en esta tarea. Por otra parte, el otro raíl, dotado de plena dinamicidad, iba a estar constituido por las exposiciones y actividades temporales, surgidas del encuentro y articulación entre la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación.

De esta manera –pactado que respetaríamos las programaciones y actividades propias de las entidades aún instaladas en el MuVIM, hasta enero del 2005– decidimos, mientras tanto, poner a prueba nuestra capacidad de organización y planificamos la inauguración de la biblioteca para el 20 de octubre del 2004. Y asimismo decidimos poner en marcha un congreso sobre la señera figura filosófica de I. Kant, en la celebración de su bicentenario. Ambas iniciativas se convirtieron en un éxito y fueron acompañadas de sendas publicaciones. La apuesta por la colaboración sistemática con el mundo de la universidad era ya un hecho.

En paralelo, había ido estableciendo una red de necesidades, vinculadas a las nuevas funciones, y

de nombres que podían desempeñarlas. Es curioso cómo, haciendo a veces de la necesidad virtud y de la imaginación nuestro mejor recurso, se van articulando las cuestiones, los respaldos, los proyectos y las fidelizaciones. Con dos docenas de personas contagiadas de entusiasmo –algunas de las cuales fueron incorporándose paulatinamente al equipo, durante el segundo semestre del 2004, y con el respeto y la confianza pactada en las negociaciones previas, llevadas a cabo a nivel político– nos dimos cuenta de que sí que era viable dar el salto hacia delante, que veníamos gestando *soto voce*.

Hacia el mes de noviembre ya teníamos bosquejadas las “nuevas líneas del MuVIM”, que hicimos públicas a la prensa. Habíamos articulado la estructura y las funciones del equipo y asimismo teníamos cerrada la programación de actividades para el próximo 2005. Todo ello iba a suponer nuestra definitiva prueba y también nuestra puesta de largo ante la sociedad, a la que queríamos servir culturalmente. Incluso llegué a pensar alguna que otra vez, que éramos excesivamente osados en nuestras expectativas.

Con su llegada al museo, ese mismo otoño del 2004 también aparece un sencillo pero valioso instrumento, el Farem, una especie de tarjeta de visita, una muestra estratégica del continuo diálogo de las ideas, actividades y proyectos, que fluye articuladamente dentro del museo y que propone las alternativas y las complementaciones a la exposición permanente del MuVIM.

En efecto, el *Farem* es una de las publicaciones periódicas a las que nos comprometimos desde el principio, como equipo. Se trataba de dar a conocer a nuestro público, para conseguir fidelizarlo –en el mes de noviembre de cada año, mediante una rueda de prensa y propiciando la oportuna difusión– toda la programación conjunta de las diversas actividades del MuVIM, minuciosamente explicada y fechada, de cara al año siguiente.

El nombre del *Farem* 2005, que luego ya quedó definitivamente establecido en los años siguientes

¹ La exposición permanente admite visitas en grupos de veinte personas, con pases en castellano, valenciano, francés e inglés. En el año 2005, el público, encuadrado en las visitas concertadas a la exposición permanente, ha ascendido a un total de 235.005 personas.



Fig. 4.- MuVIM. Edificio dotado con rampas accesibles

(*Farem 2006* o *Farem 2007*) se debió, sin más, al entusiasmo y al azar. En una reunión de todo el equipo general, donde se estaban explicando y discutiendo precisamente el proyecto conjunto y su puntual programación, alguien insistía en las dificultades con las que íbamos a encontrarnos. Resueltamente, dejando caer la mano sobre la mesa, pronuncié, en público, no sin contenido apasionamiento, una especie de deseo imperativo: *Ho farem!!*

El astuto responsable de las publicaciones del MuVIM supo claramente captar la idea del grupo y mi gesto de decisión: se trataba de comprometernos públicamente, por adelantado, y dar a conocer lo que el museo iba a presentar durante todo el año siguiente. Se le ocurrió así el nombre de *Farem* para la publicación, seguido del año correspondiente. *Farem*

2005 se presentó, pues, con el debido entusiasmo. La respuesta del público, durante el año, fue mucho más allá de lo que, en principio, podíamos imaginar, en aquella coyuntura “programática”.

Y ya que hablamos de la resonancia de la historia y de las voces del pensamiento en el museo, un dato no menos importante es la Biblioteca y el Centro de Documentación que, como ha apuntado, se inauguran en el MuVIM inmediatamente tras su llegada, pero de hecho tres años después de la apertura inicial del museo. Es lógico pensar que, dados los proyectos que el director tenía en mente para el museo, una biblioteca fuerte era indispensable. Pero la cuestión es el nuevo cariz que esta decisión confiere al renacido MuVIM, ya que a partir de entonces el centro no sólo es un escaparate de la historia del pensamiento, si no que la propia biblioteca quiere participar en esa historia, en la medida de sus propias fuerzas, al convertirse en eficaz instrumento de investigación y generadora de publicaciones. La biblioteca del MuVIM deviene, de este modo, núcleo impulsor y enlace coordinador de distintas tareas del centro.

Ya he indicado cómo durante mi vida universitaria la investigación y la edición habían ocupado un inmediato y transversal papel, junto con el vocacional ejercicio de la docencia. En realidad –ejerciendo de impenitente *lletraferit*– siempre he dirigido colecciones de libros, en distintas editoriales y he pertenecido a numerosos consejos de redacción de revistas especializadas. En los años setenta con la editorial Teorema, coordiné los cuadernos de traducciones de textos clásicos de la colección “Arte y Comunicación”, en la Facultad de Filosofía. En la década de los ochenta el editor Fernando Torres, injustamente olvidado y merecedor de mayor reconocimiento, me encomendó dirigir la colección “Aesthetica” (también de textos clásicos) e igualmente la editorial Nau Llibres respaldó la colección “Arte y Filosofía”, en este caso para dar apoyatura a los textos de autores valencianos. Ya en los años noventa, Publicaciones de la Universidad de Valencia, como hemos indicado, me confió la dirección de la colección “Estètica & Crítica”, que aún prosigue su intensa e ilusionada andadura. Y lo mismo cabe decir de las cuatro colecciones dependientes del Aula de les Arts de la Institució Alfons el Magnànim (“Itineraris”, “Formes plàstiques”, “Fonaments” y “Compendium musicæ”), que mantienen un destacado ritmo de edición.

¿Cómo no iban a proyectarse, consecuentemente, todas estas explícitas exigencias editoras también en el MuVIM, contando con el personal necesario y experimentado, entre traductores, periodistas, investigadores, historiadores, pedagogos, documentalistas y filósofos? De hecho, en menos de un año, se pusieron en marcha distintas colecciones. En primer lugar la colección "Biblioteca" dedicada a la versión de libros clásicos del pensamiento ilustrado. Luego la serie de "Quaderns del MuVIM" centrada en la publicación de documentos vinculados a las muestras temporales del museo, con producción propia de textos e investigaciones. Y también la serie "Quaderns. Minor", vinculada a los periódicos ciclos cinematográficos, recogiendo los materiales de las conferencias y textos previos preparados para dichas sesiones de trabajo.

Y todo ello, sin contar con la publicación de los habituales, numerosos y cuidados catálogos, convertidos –en nuestro caso– en documentos de investigación, dignos de ser coleccionados. Todo ello lo hemos hecho sin excesos, pero procurando llevarlo a cabo con el máximo rigor documental. De ahí el constante mantenimiento de canjes interbibliotecarios que se mantiene desde el centro.

A través de esta persistente actividad, la biblioteca se retroalimenta constantemente, gracias a las propias publicaciones del MuVIM que, como hemos constatado, se ha convertido en un centro altamente fecundo en este campo.

No sólo de intercambios se nutre nuestra biblioteca especializada. Nuestros fondos suman ya más de 30.000 volúmenes. Y tenemos varios centenares de piezas emblemáticas en torno a la ilustración y al desarrollo histórico de la modernidad. Informatizados, nuestros fondos pueden ser útil y rápidamente consultados por los especialistas e investigadores a los que está abierto y reservado el acceso.

Además, concretamente la colección "Biblioteca" está integrada por títulos traducidos y editados, por lo común, para conmemorar determinados eventos vinculados a la vida del MuVIM. Así, por ejemplo, cada año, el día 18 de mayo, en que se celebra el Día Internacional de los Museos, por decisión del Comité Internacional de Museos (ICOM), el MuVIM entrega a sus visitantes el libro seleccionado y editado a tal efecto. Y otro

tanto se viene haciendo también el 20 de octubre, como respaldo a la jornada de puertas abiertas de la Biblioteca del MuVIM.

También cabe señalar que, aparte de todo este valiosísimo material bibliográfico y documental, existe en el MuVIM, quizás como en pocos museos, una intensa preocupación por el patrimonio inmaterial y por su estudio e investigación, en buena parte catalizado en torno a la historia del pensamiento. Es en realidad su "leit motiv", ya que por algo cabe decir, sin temor a equivocarnos, que se trata propiamente de un museo de las ideas. La investigación, por sí sola, supone un apartado digno de mención y que, sin duda, lo diferencia de otros muchos museos.

Es éste un tema que ciertamente me ocupa e interesa. Siempre he visto con preocupación que la investigación de los museos no se reconoce ni se equipara –con total simetría y reciprocidad– con la que puede llevarse a cabo en otros centros dedicados precisamente a esta tarea. Considero que es ésta una reivindicación pendiente, que el ICOM debería hacer oficialmente suya, declarando algún año, como eslogan de conmemoración, la conjunción tan significativa de "Museos e Investigación". Alguna vez, más pronto que tarde, espero que se lleve a efecto esta necesaria campaña.

Mientras tanto, la conexión entre biblioteca, museo, investigación y universidad creo que es un terreno bien abonado para los planteamientos museológicos y las actividades museográficas del MuVIM. El museo como extensión –también– de la vida universitaria y, por su parte, la universidad convertida en una de las más adecuadas entidades receptoras de las actividades del museo. Esta meta, que nos ha venido como dada connaturalmente a nosotros, siendo una de las claves más destacadas de los logros del MuVIM, en otros casos –sobre todo en determinados museos directamente nacidos del contexto universitario o que se planificaron explícitamente como centros de investigación– continúa siendo un déficit insalvable, precisamente por que su política cultural se desarrolla de espaldas a la vida y a la realidad universitaria, que –no se olvide– forma parte asimismo del propio entorno ciudadano.

Y llega así el momento en que los proyectos, las ideas y los objetivos van tomando forma y nos sorprende muy particularmente a todos la especial

preocupación dedicada a la historia de la fotografía. "Un viaje por la realidad, las emociones y los conflictos humanos..." nos es presentado, desde el museo, abriendo la nueva etapa, de la mano de artistas como Man Ray, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson o Brassai, entre otros. Es el nuevo reto del MuVIM que nos ilusionó a todos, en la coyuntura de su drástico replanteamiento. ¿Significa, de hecho, que el museo se quiere especializar en el ámbito de la fotografía y de las artes gráficas, del diseño y de las más variadas manifestaciones sobre papel, sin olvidar nunca los nuevos medios? ¿En qué medida sinceramente cobra todo esto importancia para el MuVIM?

He de confesar que no fue fácil, en un principio, articular las nuevas líneas del museo, buscando su singularidad y su consolidación diferenciada. Quizás deba narrar aquí una anécdota que ya alguna vez he esbozado ante la prensa. Cuando una serie de colegas del área de Estética y Teoría de las Artes, de otras universidades, supieron de mi incorporación al MuVIM, se interesaron por aquel museo que no conocían y del cual antes no había oído hablar. El nombre sin duda les sonaba bien, como especialistas. Lo de "la Ilustración y de la Modernidad" llamaba poderosamente su atención. Pero en su mayoría querían saber si se trataba del mundo de "los ilustrados" o del de "los ilustradores". Indagaban si el museo se centraba en el panorama de la ilustración gráfica, por ejemplo, o más bien se decantaba hacia el estudio del pensamiento ilustrado. En realidad, esa explicable equivocidad dual siempre me ha seducido al hablar del XVIII. Y ahí comenzó –para mí– el proceso de reflexión que, paso a paso, me fue abriendo y despejando el camino del nuevo proyecto para el MuVIM.

Entre los fondos de que dispone la biblioteca del museo se hallan los 35 volúmenes de la *Encyclopédie* (incluidos los tomos de *Les Suppléments*), que desde un principio hemos querido tratar como nuestro mejor emblema histórico. En realidad, como es bien sabido, una buena parte de tales volúmenes están dedicados a las planchas que acompañan a los textos. Ese fructífero y ejemplar diálogo entre las palabras y las imágenes me ha impactado siempre en un alto grado e incluso se ha convertido en uno de los temas al que más tiempo de investigación y publicaciones he dedicado en mi trayectoria universitaria. Decididamente pienso, a ese respecto, que los ilustrados no hubieran sido lo mismo, en sus trabajos de difusión

de los conocimientos alcanzados, en su preocupación por compartir la presencia de "las luces" de la razón, sin la colaboración de los ilustradores. Sin duda, tal integración fue altamente fructífera, en el ámbito de la cultura del momento. Imprenta e ilustración (en el doble sentido, ya indicado) fueron determinantes de nuestra historia. Gracias a la imprenta, como resolutivo medio de comunicación de las ideas, a través de las palabras y de las imágenes podemos ahora participar históricamente de aquel contexto.

Pero ¿cómo me imaginaría –hoy en día, entre nosotros– a los ilustrados, si no fuera con un ordenador portátil para sus trabajos y un equipo audiovisual para grabar y reproducir las imágenes tomadas del entorno? Es decir, que tuve claro que el MuVIM, en ese arco cronológico que va desde la Ilustración hacia la(s) modernidad(es) debía decididamente especializarse a partir de la eficaz confluencia formada por la historia del pensamiento y por la historia de los medios de comunicación. Así, tras la imprenta debíamos atender a la fotografía, al cine, al video, a las nuevas tecnologías, pero también al diseño gráfico, al cartelismo, al mundo de la edición, al diseño industrial, a la tipografía, a la publicidad, al periodismo...

Es decir que el museo de las ideas tenía ya muy claro su distintivo enfoque de ese encuentro –a través de la historia– entre el pensamiento, el arte, la ciencia, la tecnología, los medios de comunicación y la vida cotidiana. Debía, por tanto, hacer suya plenamente la categoría de la interrelación. (¿No es ahí donde se refugia, mucho más fácilmente, la creatividad?). Su vocación sería, pues, la de estar a caballo entre ámbitos distintos, tal como ocurre en la realidad. Hacer que la vida y la historia se dieran la mano en las puertas del MuVIM y allí pudieran reencontrarse a sus anchas periódicamente. ¿No había sido ésta una vieja ilusión de aquel joven profesor de estética y teoría del arte, cuando quería que sus intervenciones docentes e investigadoras pudieran ir más allá de las aulas universitarias y llegar a la sociedad, conectar con el pulso ciudadano, reactivando aquella imperativa vinculación entre estética y ética que nos había sido transmitida por algunos de nuestros maestros?

Así fue, realmente, cómo se conformó el mapa de objetivos del MuVIM. La verdad es que el propio equipo hizo inmediatamente suyos estos planteamientos iniciales, viendo claros sus cometidos.

Entendimos todos, de manera conjunta, el significado y el alcance posible de aquel estratégico hallazgo, que por otra parte cada vez me parecía más evidente e indiscutible que nunca. A partir de ahí cabía perfectamente explicar las conexiones con la sociedad, con la universidad, con la investigación, con las metas educativas, con las continuas miradas hacia la historia y sobre todo, nuestro distanciamiento de las "habituales" muestras de pintura o de escultura monótonamente, a veces, programadas. No éramos, por nuestra parte, celadores de un patrimonio material. No teníamos fondos artísticos que cuidar, estudiar, catalogar y mostrar. Pero como bien ha sabido entender el ICOM, los museos pueden ser y actuar de muchas maneras. Y, sin duda, la del MuVIM iba a ser, por nuestra voluntad, algo o muy distinta.

Sin duda alguna, todo esto ha afectado profundamente al futuro del MuVIM, remodelándolo a fondo. Ya nos es más fácil entender ahora, como visitantes del museo, que si enlazamos Ilustración y Modernidad, como viene implícito en su propio nombre, estamos refiriéndonos a la creación de un vínculo inquebrantable entre la historia de las ideas y la de los medios de comunicación. Indudablemente el mundo de los medios de comunicación es el mejor archivo de la historia del pensamiento moderno en su encuentro con la vida cotidiana. Usted ha sabido verlo y exponerlo con la máxima claridad. Se puede decir que éste es el nuevo hilo conductor del museo. Pero ¿en qué medida participan aquí, realmente también, las nuevas tecnologías de la comunicación?

Justo es responder que las nuevas tecnologías participaron ya de forma determinante en el nacimiento del museo. El proyecto inicial, materializado entorno a la exposición permanente, fue de hecho el punto de partida de los condicionantes que intervinieron en la formulación de las bases del concurso de ideas que, entre los arquitectos participantes, se llevó a cabo y que fue asignado, en su momento, a Vázquez Consuegra.

El edificio, en la resolución de sus dos terceras partes depende de "la aventura del pensamiento", que, por su parte, ocupa el grueso central de su arquitectura. De ahí que los espacios para las muestras temporales y para los demás servicios se nos hayan quedado pequeños –aunque parezca lo contrario– ya casi desde su nacimiento. Pero, insisto, las condiciones del concurso fueron las que fueron. Por



Fig. 5.– MuVIM. Sala de conferencias

ese motivo ya estamos soñando con su posible ampliación y su definitiva y generosa integración en el jardín de su entorno. Queremos que la explanada del MuVIM deje de ser un descampado y se transforme en su natural extensión, de cara al ciudadano.

Y volviendo a la cuestión de las nuevas tecnologías, diré que desde el principio de asumir la dirección ya dije –como ejemplo– que el ideal del museo podría encarnarse en una dualidad de actividades temporalmente simultáneas: el encuentro, en el mismo conjunto arquitectónico, de una gran muestra sobre el siglo XVIII (al modo como lo ha sido la dedicada a la "Ciencia y Técnica en la Ilustración Española", que hemos disfrutado, con rotundo éxito, a principios del 2006) y otra que podría ejemplificarse en las últimas investigaciones y aportes en la línea del *net.art*. Esos dos extremos, cuando se den conjuntamente, nos hablarán de que incluso aspiraciones más complicadas y costosas, como éstas, se han hecho no sólo posibles sino también normales en su desarrollo simultáneo. De nuevo, pues, la figura del ilustrado, con su ordenador bajo el brazo, sigue ahí, rondándome por la cabeza.

Pero, en lo que respecta a las nuevas tecnologías quisiera referirme a tres temas, que tienen mucho que ver con nuestras programaciones reales e ideales en el MuVIM. En primer lugar, al tomar posesión del museo, decidimos, dada la restricción de espacios a la que ya hemos hecho referencia, planificar la máxima rentabilidad para el inmenso hall de entrada, integrándolo en la vida activa del edificio. Ello suponía la retirada inmediata de la gran maqueta de la ciudad de Valencia, realizada a partir del Plano de la Ciudad del Padre Tosca, cuyo contrapunto (entre plano y

maqueta) atraía fuertemente a los visitantes. Tras una serie de encuentros y conversaciones acordamos, con el arquitecto, que podría ser ubicada dicha maqueta en una parte del jardín próximo al museo, bajo una adecuada y segura instalación de vidrio, que pudiera ser visitada y contemplada desde los más diversos puntos de vista por nuestro público. Y así se modificó el proyecto del futuro jardín, incorporando nuestra propuesta.

Con la liberación del hall, toda una serie de exposiciones han sido allí instaladas, recuperando un nuevo espacio, para este fin. Pero quedan por usufructuar los grandes lienzos de las paredes superiores, que circundan y conforman, ascensionalmente, el soberbio hall. El proyecto tecnológico que para allí aspiramos a poner en marcha, en cuanto tengamos financiación, consiste en convertir las paredes en grandes y "naturales" pantallas, donde mantener normalmente la oferta de muestras de videoarte y de net.art, gracias a gigantescos cañones de proyección.

El segundo tema, correlacionado con el primero, radica en el desarrollo de visitas virtuales al MuVIM. Ya contamos con el equipo de expertos que están trabajando en ello y han producido en torno a media docena de experiencias exitosas. "Visitar el museo sin salir de casa" ha sido, pues, uno de nuestros objetivos y el proyecto lo tenemos prácticamente a punto de poner en marcha. Se podrán visitar las muestras actuales y las habidas en el centro, aunque no ya existentes, en nuestra página Web. Pero la idea es que también puedan ofrecerse estas visitas virtuales –como memoria viva del propio museo– en los espacios de las paredes del hall, como preanuncio de lo que puede verse en el museo o como recuerdo de lo que nos perdimos, en su día, pero que aún podemos virtualmente disfrutar, en una especie de salto atrás.

En tercer lugar, ya conformamos hace bastantes meses, el consejo internacional de responsables que entenderá, dada su alta especialización, de la puesta en marcha y funcionamiento del Laboratorio de Investigaciones Tecnológicas Multimedia del MuVIM, que deseamos fundar. Incluso, en una coyuntura dada, recuerdo que llegamos a tener mecenazgo para el proyecto, pero determinadas dificultades recomendaron aguardar mejores momentos para su puesta en marcha. Sin duda, es este deseo personal una de las

asignaturas que aún tenemos pendientes. No todo puede activarse en tan poco tiempo, lo reconozco. Pero la verdad es que también en este capítulo de "futuribles" tenemos avanzadas ideas y proyectos a la espera inmediata.

Y si van entrando paulatinamente en juego las nuevas tecnologías no podemos olvidar tampoco el séptimo arte, que desde el cambio de tercio del MuVIM ha cobrado una nueva dimensión, dentro del ámbito de este renovado museo. ¿Cuál es la relación que existe ahora entre cine y museo?

Considero que, tenidas en cuenta las informaciones hasta aquí facilitadas, es imposible concebir el MuVIM sin la dimensión cinematográfica. Por eso me gustaría comenzar recordando cómo una de las propuestas inicialmente planteadas se centró, muy en concreto, en la posibilidad de reservar un espacio en la explanada circundante para construir un cine al aire libre. Y también está ya aprobado y delimitada su ubicación en el rediseño aportado por Vázquez Consuegra para los Jardines del Antiguo Hospital, donde se halla el MuVIM. Es, sin duda, uno de nuestros proyectos estrella. (Aunque, como ves, tenemos muchos en cartera o en proceso de realización).

El museo, pues, cuenta con sus actividades cinematográficas. Y así ha sido desde el primer año. Bajo el eslogan de *CinemaMuVIM* hemos programado anualmente, de momento, dos ciclos temáticos, planteados en nuestra línea de trabajo, es decir, dentro de una estructura unitaria donde se ofrecen conferencias, películas, coloquios, así como la correspondiente publicación. La estructura adoptada consiste en la selección de entre seis y diez películas, con otras tantas conferencias previas y el forum reflexivo posterior. Siempre, todo ello, bajo la coordinación de un responsable, designado de entre los especialistas del mundo profesional, de la crítica o profesor universitario del sector. Cada ciclo ha contado, hasta ahora, con el respaldo de entidades culturales, de las universidades o de instituciones financieras. Pero siempre con el reconocimiento de créditos y certificados para los asistentes, cuyas matrículas y asistencia han sobrepasado habitualmente cualquier cálculo optimista.

Así en el 2005 los ciclos se dedicaron a los siguientes temas: "El hombre y la máquina" y "El presente como historia" (estudio del género documental en

la historia del cine). Por su parte en el 2006 las temáticas han sido: "Emigrantes, inmigrantes, exiliados" y "Dos o tres cosas que desearíamos aprender de la Nouvelle Vague" (una relectura de esta importante corriente estética del cine francés). Para el 2007 ya tenemos comprometidos los dos ciclos correspondientes: "El cine fantástico europeo" y "La guerra civil española". Los volúmenes de la colección "Quaderns del MuVIM Serie Minor" son el testimonio de esta consolidada trayectoria.

No podía ser menos. Te recuerdo que mi tesis doctoral, de joven profesor universitario, fue sobre el lenguaje del cine. Redactada a caballo entre los sesenta y setenta, tenía mucho de los enfoques estructuralistas y semióticos y fue determinante en mis intereses profesionales y su focalización en el mundo de las artes de la imagen. Creo que fue la primera tesis sobre cuestiones cinematográficas presentada en nuestra Universitat de Valencia y, sin duda, también una de las primeras en el contexto español. Igualmente fui el primero en introducir en los estudios universitarios una disciplina de cine, tanto en la Universitat- Estudi General como en la Universidad Politécnica. En ambas impartía clases desde 1968 y mis inquietudes personales no eran nunca disimuladas ante mis alumnos. Por el contrario, procuraba sinceramente hacerles partícipes de mis ideas y proyectos, sobre las cuestiones tratadas. De hecho, nunca me he arrepentido de ello. Más bien creo que este planteamiento docente ha influido mucho en mis francas y abiertas relaciones con los estudiantes, que luego han sido, tan a menudo, mis colaboradores y amigos



Fig. 6.- MuVIM. Sala de exposiciones

Si le parece, hablemos ahora de datos y cifras. Hasta hace bien poco, como hemos sugerido al principio, el MuVIM era una institución muy poco conocida entre los valencianos, pero a partir del 2005 –con las nuevas programaciones– los números dan un giro radical y la convierten en el noveno museo más visitado de nuestro país, un dato nada baladí, dado que en España hay más de 1.400 museos. De hecho, el MuVIM llegó a superar en casi 50.000 visitas al IVAM en ese año de 2005. Un dato que sorprende, sobre todo por la diferencia, casi abismal, entre los presupuestos de ambos museos. ¿Cómo fueron las reacciones del equipo del museo ante el balance de datos de 2005 y lo que llevamos ya transcurrido del 2006?

Quando la prensa, tras recopilar datos, hizo públicas sus tabulaciones y conclusiones, en enero del 2006 respecto al año cultural del 2005, en la vertiente de los museos valencianos, nuestra reacción fue de sorpresa y de optimismo. Éramos conscientes de que, con nuestro esfuerzo, habíamos apostado muy fuerte. Todos los componentes del equipo habíamos tirado del carro con la máxima ilusión, pero nunca –es cierto– planteábamos nuestros objetivos potencialmente frente a nadie. No teníamos idea de los resultados ajenos, aunque sí de los nuestros. Por eso la sorpresa producida fue mayúscula y así lo celebramos: proponiéndonos otras nuevas metas y el mantenimiento de las anteriores.

Incluso, frente al gabinete de cultura de la Diputación de Valencia, de quien dependemos, los resultados fueron un buen fulcro para mover la palanca de la revisión mejorada de nuestros presupuestos, siempre francamente limitados. Para nuestro segundo año, nos concedieron el doble que el año anterior, pero aún la mitad de lo que se había solicitado. Tal es la horquilla en la que nos movemos, con más imaginación que medios materiales.

*Hagamos un repaso de las principales exposiciones habidas hasta el momento, entre el 2005 y el 2006, que son los dos años de funcionamiento del nuevo equipo del MuVIM. Lo haremos –si se nos permite– no por orden cronológico sino por orden de afluencia de visitantes, lo cual no deja de ser un sistema extrañamente curioso, pero informativamente interesante: **Alguien nos mira. Una historia de la fotografía** (45.726 visitantes); **Cien años de juguetes en la Comunidad Valenciana** (35.110 visitantes); **Place** (34.377); **Ciencia y técnica en la España Ilustrada***

(34.355); *Ramón Casas y los maestros del cartel* (28.550); *Toulouse Lautrec. Carteles* (28.009); *Pintura valenciana en la Colección del Ermitage* (16.783) y *D'après* (14.571). De cerca siguen ya otras exposiciones como el homenaje al símbolo de Michelín, *Nunc est Bibendum* (11.698); *Habitar el paisaje. Alvaro Siza* (11.702) y *Cocos. Copias y coincidencias* (10.015). *La temática es, como podemos constatar, tan variada que abruma y nos hace plantearnos cómo serán los entresijos del trabajo de gestión de esta minuciosa fragmentación de la historia de las ideas en sus diálogos con los medios de comunicación. Pero en este momento nos damos cuenta también de que se fragmenta, poliédricamente, por decirlo de alguna manera, la personalidad del director del museo y aparece el investigador ante los proyectos, el gestor frente a las cifras y el catedrático frente al diálogo con el público.*

Es ahora cuando quiero hacer especialmente justicia al colectivo de colaboradores del MuVIM. Sin su respaldo, sugerencias, propuestas y entrega generosa y entusiasmada, no hubiera sido factible el logro de esos resultados que has citado. Muy en particular quisiera citar a Carlos Pérez, entusiasta y trabajador donde los haya, como jefe de programación de exposiciones; a Francisco Molina y Miguel Porcar, como las mejores barandillas de nuestras actuaciones, siempre al quite de cuantos asuntos salten a la palestra, de improviso, en su calidad de subdirector y de gerente-administrador respectivamente; María José Hueso ha sido clave fundamental, en su coordinación de registros y montajes, junto a Elisa Pascual y Eva Feraz; Vicent Flor como responsable del Centro de Estudios e Investigación ha potenciado al máximo, junto a Ana Martínez, los congresos, jornadas y encuentros habidos en el museo; las publicaciones sin Ricard Triviño, Félix Bella y la eficaz entrega de Josep Monter no hubieran visto la luz; la biblioteca seguramente no se hubiera podido ni inaugurar sin Anna Reig, Benedicta Chilet y Josep Cerdà; los talleres didácticos, como clave educativa del museo, tiene su eje en María José Navarro y Esmeralda Hernando. Y otro tanto cabría de decir de las secciones de administración, relaciones externas (Amparo Sampedro), de prensa e información y de la vigilancia y seguridad del centro.

Era obligado decirlo y nombrarlos. Son como los rótulos de crédito de esta película llena de sorpresas, que se llama MuVIM. Dirigir un museo, como dirigir

una película es siempre básicamente una cuestión de equipo. Es ahí donde se reparte y fragmenta la suma de responsabilidades de la que resulta la definición de la personalidad del museo.

En relación a esa fragmentación de mi actividad, de la que hablas, más que de mi personalidad –creo yo– sólo te apuntaré que efectivamente son esas tres facetas (docencia, investigación y gestión) otras tantas vertientes a las que, desde nuestra formación en la universidad, hemos sentido la necesidad de atender. Recuerdo mi dedicación al teatro (un gusanillo importante) y cómo supe conectarla no sólo al trabajo de dirigir obras en el Colegio Mayor donde residía en Valencia, sino también al ejercicio docente. Estar sobre la tarima tiene mucho que ver con el hecho de estar en el escenario. En relación a la investigación, quiero hacer constar que nunca la he considerado aislada de la enseñanza. Investigar y educar son, al menos para mí, dos verbos que se conjugan en paralelo.

Quizás la gestión, como tal, sí que sigue siendo, por lo común, una asignatura aún pendiente en la vida del estudiante universitario. Y, sin embargo, no debería ser así. Es uno de los caminos esenciales para la vida de todo postgraduado, en el contexto social y no se descubre ni se explora en soledad, sino en compañía. De ahí la necesidad de la labor en equipo. De hecho, hoy en día, con la practicidad inyectada en el tejido de los estudios universitarios –vía *masters*– ya cabe hablar de una cierta normalización en esta tercera faceta. Pero, por mi parte, siempre tuve claro que había que tener un pie en la universidad y otro en la realidad social, para bien de ambas y de uno mismo. Y esas correlaciones me han sido muy útiles en el museo, en mis contactos con las instituciones, con las personas del equipo, con el contexto del entorno y –muy especialmente– con el público.

Al entrar en juego el diálogo con el público, de repente, nuevas asociaciones nos vienen a la mente. Es el caso de las interacciones que se crean dentro del ámbito museístico no sólo con el público, sino también con su propio entorno, en este caso con el barrio de Velluters e incluso con la propia ciudad. ¿Cómo se construye esta relación tan estrecha entre un museo y una ciudad?

Has dicho bien, los museos construyen y basan una buena parte de sus funciones en ese juego de

interacciones con el público, con el barrio, con la ciudad y con otras instituciones museísticas y culturales con las que colaboran e intercambian proyectos. Tal hemos procurado hacer nosotros desde un principio. De este modo, decidimos concentrar, cada otoño, parte de nuestros esfuerzos en poner en marcha lo que calificué como el programa "Museu & Ciutat". Se trataba de abrir el museo radicalmente a la colaboración con otros espacios expositivos, proponiendo a otras entidades ciudadanas participar en un proyecto común, que se desarrollara en diversos lugares de la ciudad, de manera que el público visitante, ciudadano o no de Valencia, debiera recorrer el casco de la Ciutat Vella, con un plano guía en la mano, donde se indicaran los espacios expositivos a visitar y los contenidos de cada montaje.

El MuVIM debería funcionar como catalizador del proyecto en su conjunto, a la vez que organizador de unas Jornadas de reflexión sobre el tema propuesto. De esta manera, el museo dialogaba y se abría complementariamente hacia otros espacios próximos. Voluntariamente el público debería sentir la necesidad de completar el recorrido por todo el circuito, ya que cada visita apelaría al resto, daría información cruzada y mostraría un logo común, identificador de su participación.

Con esta ilusión, en el otoño del 2005, la propuesta denominada "La imagen sobre el muro" se puso ya en marcha, tras todo un cúmulo de gestiones, con siete exposiciones y cinco entidades participantes (MuVIM, La Llotgeta-CAM, Fundación Martínez Guerricabeitia, Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València-Estudi General, Sala de la Muralla del Colegio Mayor Rector Peset). El tema elegido para esta ocasión era concretamente la historia del cartel y las Jornadas celebradas estuvieron dedicadas al estudio de las estrechas conexiones existentes entre "Cartelismo y Modernidad: los inicios del cartel: 1890-1920". El MuVIM asumía, como coordinador de la organización, tres exposiciones y el resto de espacios únicamente era responsable –cada uno– de una muestra.

Valencia se convirtió por un trimestre en la capital europea del cartel, tal como afirmó el crítico Daniel Giralt-Miracle. De hecho, las exposiciones *Toulouse-Lautrec. Carteles*; *Ramón Casas y le arte del Cartel*; junto con *El Mono del Anís* fueron las estrellas de lujo. Por su parte, la extensa muestra *Maestros del Arte en el Cartel*

(Colección José Luis Rupérez) fue a su vez organizada cronológicamente en cuatro secciones, ubicadas en otros tantos espacios. Por su lado, los tres catálogos perfectamente concebidos y estructurados, que se presentaron para la ocasión, son ya documentos imprescindibles sobre el tema. Y el proyecto, en su globalidad, fue un rotundo éxito en la ciudad.

Otro magnífico motivo de satisfacción compartida, como extensión de lo hasta ahora descrito en este programa conjunto, consistió en el hecho de que todas las exposiciones fueran asimismo solicitadas y mostradas en la primavera siguiente, ya en el año 2006, en distintos espacios de Cataluña (MNAC, Museu de Història de Catalunya, Museo de Belles Arts de Badalona, Espai Tecla Sala de l'Hospitalet) y que además dos de ellas viajaran luego conjuntamente también a Madrid (Sede de la Fundación Carlos de Amberes).

Tan extraordinario respaldo nos espolé a todos para comenzar inmediatamente a planificar la próxima edición del programa "Museu & Ciutat" para el otoño del 2006. Tras diversos encuentros de trabajo se decidió centrarnos en el tema de la fotografía, programando asimismo unas Jornadas sobre "Las historias de la(s) fotografía(s)" a celebrar en diciembre del 2006. El logo común sería "València. Fotogràfica 2006". Nuestra sorpresa iba en aumento, según se sumaban espacios de la ciudad al proyecto. Finalmente, *Fotogràfica 06* convocará entre septiembre y diciembre de este año a 16 espacios y 26 muestras, en torno todas ellas al estudio de la fotografía en diversas facetas. El perímetro de la Ciutat Vella se ha quedado, pues, pequeño y hemos debido ampliar el radio de acción de nuestro mapa de participantes, de cara a nuestro público. Esperemos que también sea esta experiencia un éxito.

El MuVIM creaba ciudad y sus metas iban consolidándose. Pero eso no es todo, dentro de esta faceta de conexiones con el entorno urbano, por parte del museo. Inmediatamente conectamos con la Asociación de Vecinos del Barrio de Velluters, así como con la Confederación de Comerciantes de la Ciutat Vella. Nos unía la pertenencia a los mismos espacios, la participación en los problemas comunes. Y el Salón de Actos del MuVIM era un espacio idóneo para celebrar las reuniones. Asimismo el interés compartido por los Jardines del Hospital era un dato vecinal a tener muy en cuenta. El proyecto de la reforma del



Fig. 7.- MuVIM. Patio exterior

jardín en torno al MuVIM fue conocido, discutido y refrendado por todas estas entidades en el museo, con una efectiva participación de asistentes. Desde entonces éramos parte implicada en su ámbito de existencia. Y así lo hemos entendido plenamente.

Por último, en lo que se refiere a la tarea de los museos en la propia definición de la trama urbana de sus barrios, contribuyendo a la creación de nuevas centralidades, a través del ejercicio de la cultura, no quisiera silenciar un proyecto que nos viene ocupando colectivamente, en colaboración con una serie de representantes de otras entidades de la trama urbana: la planificación de una exposición en la que el propio barrio, sus habitantes, sus problemas e intereses sean los protagonistas indiscutibles. Se trata de introducir el barrio en el museo. Llevamos ya meses de reuniones y de estudios previos. Habrá seminarios, congresos, publicaciones, realización de videos, ciclos de cine, exposiciones y talleres didácticos, caracterizados todos ellos por el activismo participativo de los habitantes del barrio, reflejado y ejercitado en / desde el MuVIM. La fecha se ha concretado, dado la complejidad del proyecto, para el otoño del 2008. Así el programa "Museu & Ciutat" tendrá un perfil auténticamente representativo de lo que se quiere definir a través de él.

Sin duda impresiona el alcance del proyecto y el atractivo participativo que tendrá para el entramado vecinal convertido en público. Y hablando precisamente de los visitantes, también sorprende el amplio abanico de público que ha podido gozar de la oferta cultural del MuVIM. No es fácil para un museo adaptarse a la llegada de visitantes que son realmente plurales. Pero, por otra parte, ¿podríamos decir que es el resultado

de su afán docente y esa preocupación educativa suya lo que ha hecho que el museo se transforme, en este caso, en un ente cambiante, capaz de buscar sin cesar la interacción del visitante con el flujo constante de ideas y propuestas? ¿Qué conexiones mantiene el MuVIM con el mundo de la Universidad y con otras instituciones culturales, como es la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos?

Realmente ya hemos apuntado algunas matizaciones sobre tales cuestiones, pero quisiera insistir en esa compartida preocupación por la dimensión educativa, respecto a nuestros públicos, junto a la faceta investigadora, en relación con nuestra retroalimentación y proyección universitarias, en el MuVIM. Y no sólo por mi parte, aunque sin duda la huella de la dirección esté claramente ahí.

Piénsese que, precisamente con el respaldo de la Diputación de Valencia, el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, por convenio, viene convocando desde hace más de un lustro un Curso de Postgrado Oficial en la Universitat de Valencia-Estudi General, sobre "Educación artística y Museos". Postgrado en el que ya venía colaborando activamente el propio MuVIM, antes de ser designado personalmente como director. Con ello quiero indicar la larga trama de relaciones que las conjuntas preocupaciones educativas habían establecido entre nosotros. De hecho, en diciembre del 2005 celebramos un Congreso Internacional, en el MuVIM, sobre "Museos y Educación artística", con 204 matriculados en las sesiones.

Asimismo se han publicado ya diversos textos de carácter colectivo sobre esa misma cuestión. Forma parte de nuestro compromiso dinamizar, cada vez más, la Sección de Didáctica y Educación del MuVIM, arbitrando talleres, prácticas pedagógicas y participando activamente en investigaciones universitarias sobre el tema, gracias a convenios con los Departamentos especializados. Nos gustaría que las Secciones de Ciencias de la Educación de nuestras Universidades fuesen incluso más sensibles en esta bisagra fundamental, que tan estrechamente las relaciona con los museos en general y que, a veces, no acaban de asumirse como ámbitos de intervención connatural a sus especializaciones. Bien es cierto que la labor de los estudiantes en prácticas o de los postgrados y becarios son una ayuda muy significativa e interesantes que el MuVIM mantiene y agradece

con las universidades, especialmente de licenciados en la especialidad de historia del arte.

Por otro lado aquel eslogan que lancé, desde el principio: "Cap exposició sense reflexió" ha influido realmente en nuestra dinámica de actividades. Tras cada exposición o bloque de muestras nos esforzamos en convocar las correspondientes jornadas de reflexión. Es justamente eso lo que nos importa y no la mera acumulación de exposiciones. Sin duda es un esfuerzo descomunal. No hay Facultad Universitaria que convoque en un solo año una decena de encuentros. Por nuestra parte el Centro de Estudios e Investigación sigue tomando partido claramente a favor tanto de la organización de Congresos y publicaciones de las correspondientes actas como de poner en marcha investigaciones propias sobre temas que tan directamente nos afectan como es el de la Educación, los públicos, las interacciones con la ciudad, etc. De hecho, muchos de nosotros –a mí me sucede– no acabamos de diferenciar plenamente si entramos en nuestros despachos del MuVIM o si lo hacemos en nuestros Departamentos de la Universidad. Entramos y salimos con las mismas preocupaciones, iniciativas e ilusiones. No sé cuánto tiempo seguiremos así.

Respecto a nuestras relaciones con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que en el fondo, ha sido el aguijón motivador de que aceptara esta entrevista tuya sobre el MuVIM, me referiré a algo tan evidente y personal como el hecho de ser a la vez Director del MuVIM y Vicepresidente de la Real Academia de San Carlos. A veces el providencial destino es así. Y creo que, como canal de relación, he cumplido mi papel lo mejor posible. Se ha firmado una ampliación y mejora del Convenio ya existente entre la Diputación y la Academia, se han solidificado las participaciones entre el MuVIM y la Academia, como lo ejemplifican, no sólo los préstamos de obras de la Academia al MuVIM, para sus exposiciones, sino además en la directa participación de la Real Academia en determinados proyectos del MuVIM, como han sido las muestras "Ciencia y Técnica en la España Ilustrada del XVIII" o "La Imprenta Valenciana del XVIII", ambas realizadas en nuestro museo. Otro tanto cabe decir del Congreso a celebrar en la primavera del 2007, íntegramente centrado en la historia de la Real Academia: "1768. El contexto ilustrado valenciano. El nacimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos".

No teniendo el MuVIM un fondo artístico patrimonial, como otros museos, y caracterizándose por ser –y querer ser– "un museo de las ideas", como venimos repitiendo y demostrando, el primer paso que llevé a cabo, como Director del MuVIM, fue propiciar la revisión del convenio con la Real Academia, que se poseía históricamente por parte de la Diputación, de quien depende el MuVIM. Seamos sensatos y prácticos: si la Academia posee unos magníficos fondos (desde el XVIII hasta la actualidad) ¿qué sentido podía tener, como algunas personas me aconsejaban, intentar, por parte del MuVIM la formación de fondos artísticos patrimoniales de esa época, siendo así que carecemos de presupuesto para ello?

Do ut des. La Academia y el MuVIM, codo con codo, podían hacer muchas cosas. Y en esa excelente coyuntura de buenas relaciones nos encontramos. La muestra recientemente ya retirada de "La Imprenta Valenciana del XVIII" ha tenido 5.363 visitantes. Es un ejemplo paradigmático de esas muestras que una entidad debe hacer, a sabiendas de que tiene un público restringido, pero básico. Sin embargo la muestra ya nos ha sido pedida para Madrid y Praga. Y como esa exposición podrían citarse otras que también hemos abordado en este tiempo, formando parte necesaria y responsable de nuestra programación, siendo conscientes de sus límites. Pero no quiero abrumar al lector, con más datos en ese sentido. Sólo quería mostrar las imprescindibles conexiones que el MuVIM mantiene con otras instituciones valencianas o ubicadas en Valencia, bien sean éstas culturales, económicas o sociales. Esa es su vocación y ahí radica una parte del fundamento de su eficacia.

Me parece adecuado, desde el punto de vista informativo, facilitarte una serie de cuadros de doble entrada que, como apéndice, podrían complementar, si así lo consideras oportuno, esta entrevista sobre el MuVIM. (Ver apéndices).

Por supuesto que puede ser de interés facilitar tal información al lector. Y, ya para finalizar, quisiera formular sólo alguna otra cuestión más bien de carácter prospectivo. El cambio de rumbo del museo, desde que el profesor Román de la Calle está al frente del MuVIM, ha sido plausible e intenso pero ¿se mantendrá con ese ritmo y con esas metas de creciente ambición? ¿Habrá aún nuevas sorpresas? ¿Se tienen nuevos y más ambiciosos proyectos, en cartera?

Aunque sólo sea brevemente, algo podremos decir en respuesta a esa mirada prospectiva y adivinatoria que nos lanzas como despedida. Primero me referiré a la posibilidad del sostenimiento del MuVIM, en sus entusiasmos y metas. Quizás la mejor respuesta sea recordarte lo que la prensa ha hecho público hace simplemente unos días: le ha sido concedido al Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, el Sistema de Calidad ISO-9001-2000. En mi despacho cuelgan los Diplomas que testimonian ese nuevo logro compartido. Si en el año 2005 nos centramos en el cambio de orientación y en lograr la aceptación participativa del público, en el 2006 la meta era conseguir, si era posible, el Certificado de Calidad para el MUVIM. Ha sido un esfuerzo común muy considerable, con los replanteamientos, las minuciosas planificaciones, las auditorias, las revisiones, las reuniones de grupo y de comisiones, las mejoras de los puntos de no conformidad, hasta conseguir su total correspondencia con la norma.

Es toda una prueba de ese espíritu de equipo y de las posibilidades que genera de cara al futuro. Ahora ya sabemos el alcance y los perfiles de la norma. Es decir, que ya sabemos lo que se espera de todos y de cada uno de todos cuantos conformamos el equipo del museo. Ha sido un paso hacia delante ejemplificador, que ahora ya nos obliga periódicamente a las revisiones correspondientes y al mantenimiento de los niveles de calidad conseguidos.

El texto literal del certificado de calidad reconoce que "el alcance del MuVIM es el estudio y difusión del periodo entre la Ilustración y la Modernidad a través de la gestión de biblioteca y servicio de documentación propio, la gestión de exposiciones de producción propia y/o coproducción, la gestión de congresos y jornadas de reflexión y la gestión de actividades didácticas culturales complementarias asociadas a las exposiciones".

Respecto a la otra cuestión, algo más concreta, ya en el *Farem 2007* que tenemos cerrado, se apuntarán, cuando hagamos pública la programación a la prensa, las novedades del año que viene. Sólo como novedad informativa, y dada tu amabilidad, atención y paciencia de periodista, quiero avanzarte algunos puntos fuertes del programa de exposiciones

del MuVIM. Comenzaré por dos proyectos estrella. Coincidiendo con las actividades de la *America's Cup*, abordaremos la historia de algunos de los grandes paquebotes del siglo XX, contando sobre todo con la colaboración internacional, además de otros respaldos nacionales y locales. Será una sorpresa mayúscula, con toda la documentación, maquetas, carteles, imágenes y objetos que –desde el mundo del diseño gráfico e industrial– marcaron una época. En torno a la muestra se articulará un amplio conjunto de actividades complementarias, como lo hacemos habitualmente.

Entendida como una cierta continuación investigadora, a la muestra de las relaciones entre ciencia y técnica en el XVIII, la exposición, planificada en colaboración con otras instituciones valencianas, para el otoño del 2007, sobre "La industrialización Valenciana en los siglos XIX y XX" quiere ofrecernos a todos la oportunidad de estudiar ese tema básico de nuestra reciente historia, con la máxima amplitud y profundidad de que seamos capaces.

No faltarán tampoco, al menos por nuestra parte, muestras de recuperación de nombres que se dedicaron al trabajo sobre papel, tales como los ilustradores André François, Pablo Ramírez o Muñoz Bachs. O la celebración de determinados aniversarios cruciales, como "La guerra de los niños" (para conmemorar a la Valencia Capital de la República del 1937), o la exposición para recordar la "Riada de Valencia", o la muestra dedicada a los conocidos e históricos "Estudios Moro", en el cincuenta aniversario de sus actividades de animación.

Cerraremos el año con una magna muestra de los grabados de William Hogarth, para ejemplificar los siempre relevantes diálogos entre la Ilustración y los ilustradores.

Creo, querida amiga, que hemos cumplido la tarea que nos habíamos impuesto y aceptado en torno a esta entrevista. En cualquier caso, el futuro está abierto. No estaría mal que dentro de unas décadas se pasara nuevamente revista a la trayectoria del MuVIM, siendo tú también la entrevistadora. Y, si yo pudiese leerla, sentado tranquilamente en mi estudio, ya me daría por plenamente satisfecho. Muchas gracias.

APÉNDICES

I.- CUADRO DE EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MUVIM DEL 2005.

MuVIM. EXPOSICIONES TEMPORALES 2005

TIPO DE PRODUCCIÓN	TÍTULO EXPOSICIÓN	FECHAS	Nº VISITANTES
EXPOSICIONES DE PRODUCCIÓN PROPIA CON ITINERANCIA (9)	ALGUIEN NOS MIRA. LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE LA FNAC	13 ENERO AL 3 DE ABRIL	45.726
	D'APRÈS (VERSIONES, IRONÍAS Y DIVERTIMENTOS)	27 ENERO AL 31 DE MARZO	14.571
	NUNC EST BIBENBUM	14 ABRIL AL 12 JUNIO	11.698
	JOAN FUSTER. EL DESCRÈDIT DE LA REALITAT (1955)	21 ABRIL AL 15 JUNIO	7.423
	LIBROS PARA LA INFANCIA	23 JUNIO AL 15 SEPTIEMBRE	7.385
	17 LIBROS PARA NIÑOS ILUSTRADOS	23 JUNIO AL 15 SEPTIEMBRE	5.433
	MÚSICA LIGERA	29 JUNIO AL 15 SEPTIEMBRE	7.385
	TOULOUSE-LAUTREC. CARTELES	29 SEPTIEMBRE AL 24 DICIEMBRE	28.009
	RAMÓN CASAS Y EL ARTE DEL CARTEL	29 SEPTIEMBRE AL 24 DICIEMBRE	28.550
	LA CIENCIA CARTOGRÁFICA DEL S. XVI AL XIX	21 ABRIL AL 15 JUNIO	7.083
EXPOSICIONES DE PRODUCCIÓN PROPIA SIN ITINERANCIA (2)	PAYÁ. CIEN AÑOS DE JUGUETES EN LA C. VALENCIANA. (1905-2005)	30 NOVIEMBRE AL 16 ENERO	35.110
	PLACE (VASAVA)	3 FEBRERO AL 30 MARZO	34.377
	COCOS. COPIAS Y COINCIDENCIAS (MINISTERIO DE INDUSTRIA & FAD)	8 SEPTIEMBRE AL 2 OCTUBRE	10.015
EXPOSICIONES AJENAS RECIBIDAS EN EL MUVIM (3)	MAESTROS DEL CARTEL (CAM)	29 SEPTIEMBRE AL 24 DICIEMBRE	28.550
	RAMÓN CASAS Y EL MONO DEL ANÍS (CAM- LA LLOTGETA Y MUSEO DE BB. AA. DE BADALONA)	*CAM-LA LLOTGETA (29 SEPTIEMBRE AL 24 DICIEMBRE) *MUSEO DE BB. AA. DE BADALONA (18 ENERO AL 5 MARZO)	7.120 4.807
EXPOSICIONES DE PRODUCCIÓN PROPIA (NO MOSTRADAS EN EL MUVIM) E ITINERANTES (1)			

II.- CUADRO DE CONGRESOS DEL MUJIM DEL 2005.

Esdeveniment	Dates	Nombre matriculats	Nombre ponents	Entitats col·laboradores o coorganitzadores	Directors acadèmics
Congrés <i>Filosofia i raó: Kant, 200 anys</i>	15, 16 i 17 novembre 2004	196	12	- Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació (UV) - Departament de Filosofia (UV) - Departament de Metafísica i Teoria del Coneixement (UV) - Secció Departamental de Filosofia Moral i Política (UV)	Romà de la Calle Manuel E. Vázquez
Jornades de Fotografia <i>Algú ens mira</i>	14, 15, 16 i 17 febrer 2005	193	14	- Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art (UPV)	Josep Benlloch
Jornades <i>Disseny i Modernitat</i>	10, 11 i 12 març 2005	248	14	- Departament de Dibuix (UPV) - Departament d'Història de l'Art (UV)	Carlos Pérez Romà de la Calle
Jornades Joan Fuster: <i>Art, Modernitat i Desrèdit</i>	25, 26, 27 i 28 abril 2005	91	14	- Catedra Joan Fuster (UV) - Departament d'Història de l'Art (UV) - Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art (UPV)	Francesc P. Moragon Romà de la Calle
<i>Cartografia i Territori</i>	11 i 12 maig 2005	47	5	- Universitat de València - Universitat Politècnica de València - Any Cabanilles	Josep Cerdà
Jornades de cinema <i>L'home i la màquina</i>	26 maig, 2, 9, 16, 21 i 30 juny, 6, 7 i 13 juliol 2005	230	9	- Universitat de València - Universitat Politècnica de València	Vicente Sánchez-Biosca
Jornades de cinema <i>El present com a història</i>	6, 13, 20 i 27 octubre, 3, 10 i 17 novembre, 15 desembre 2005	136	7	- Institut Français de València	Mercè Ibarz
Congrés Schiller: <i>Il·lustració i Modernitat</i>	17, 18 i 19 octubre 2005	170	14	- Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació (UV)	Faustino Oncina Manuel Ramos
Jornades <i>Cartellisme i Modernitat: els inicis del cartell (1890-1920)</i>	14, 15, 16 i 17 novembre 2005	166	11	- Departament d'Història de l'Art (UV) - Departament de Dibuix (UPV)	Josep Montesinos Miquel Àngel Guillem
Congrés Internacional <i>Educació Artística i Museus</i>	1, 2 i 3 desembre 2005	204	15	- Patronat Martínez Guerricabeitia (UV) - Àrea de Didàctica de l'Expressió Plàstica (UV) - Institut de Creativitat i Innovacions Educatives (UV) - Consorci de Museus de la C.V. - ICOM (Comité Español)	Ricard Huerta Romà de la Calle

TALLERES del MuVIM, 2005

III.- CUADRO DE TALLERES DIDÁCTICOS DEL 2005.

TÍTULO	FECHAS	Nº PARTICIPANTES
La fotografía indiscreta	18 enero al 11 marzo	12 sesiones * 25 personas = 300
El mundo de los inventos	16 enero al 27 febrero	12 sesiones * 25 personas = 300
Arte y sociedad en el siglo XVIII	11 enero al 3 febrero	12 sesiones * 25 personas = 300
Introducción a la filosofía: reflexión sobre el arte	8 febrero al 3 marzo	12 sesiones * 25 personas = 300
Cartografía: De las proyecciones cilíndricas a los mapas vía satélite	12 al 29 de abril	12 sesiones * 25 personas = 300
Sociología musical: la música atemporal o la eterna juventud de arte	12 abril al 5 de mayo	12 sesiones * 25 personas = 300
Taller de diseño: todo va sobre ruedas	3 al 27 mayo	12 sesiones * 25 personas = 300
Náutica: orientación marina. Levantamiento y lectura de una carta náutica.	11 al 31 mayo	12 sesiones * 25 personas = 300
Taller de teatro	10 abril al 29 mayo	12 sesiones * 25 personas = 300
Taller de cartelismo	18 octubre al 18 de noviembre	12 sesiones * 25 personas = 300
Como construir un reloj de sol	18 octubre al 18 noviembre	12 sesiones * 25 personas = 300
Creamos dibujando	15 noviembre al 16 diciembre	12 sesiones * 25 personas = 300
Música e ilustración	15 al 18 noviembre	12 sesiones * 25 personas = 300
Teatro de Moliere para niños	23 octubre al 18 diciembre.	12 sesiones * 25 personas = 300
TOTAL ASISTENTES		4200

Los talleres tienen una capacidad máxima de 25 personas. Se ha tenido siempre el aforo completo y además con lista de espera. Cada taller consta de 12 sesiones.

DISCURSOS ACADÉMICOS

LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA. ARTE Y COMPROMISO¹

VICENTE FERRER

Vicepresidente de la Diputación de Valencia y Diputado de Cultura

Probablemente alguien de ustedes se haya preguntado qué puede decirles un político en esta tarde de Apertura del Curso Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Una respuesta quizás satisfactoria pueda darse recordando uno de los criterios que sobre el concepto hombre expone Diderot en el artículo "Filosofía" publicado en La Enciclopedia. El ilustrado francés viene a decir que cualquiera (pongamos que ese cualquiera no despectivo es un artista, un filósofo o un político) antes de ser tal, es: primero, un hombre y su actividad intelectual, o el trabajo que lo inmiscuya en la sociedad debe hacerle asumir una función de utilidad social.

A la política y por tanto a los políticos se les recuerda frecuentemente esta función. Por tanto desde una de esas condiciones, la del político, no renuncio al valor que Diderot atribuye a la condición humana, indicando, además, que no es un ser extraño que deba vivir en los abismos del mar o en el bosque frondoso; sus necesidades, su propio bienestar, le empuja a vivir en la sociedad. Por tanto la razón le obliga a conocer, a estudiar, a esforzarse por adquirir la cualidad de social".

Bien, pues ese esfuerzo que traslado al político, primero hombre y después político, lo transfiero también a la esencia y a las funciones que deben cumplir las organizaciones que asumen en su seno a los políticos, que, desde que iniciamos la democracia en nuestro país, vienen más obligadas a no vivir en los abismos del mar o en el frondoso bosque, remedando de nuevo a Diderot si "me abstraigo de la felicidad de mis semejantes, qué me importa el resto de la naturaleza".

Con estas afirmaciones creo que la supuesta pregunta inicial tiene ya la respuesta en el título de esta conferencia: "*La Diputación de Valencia: Arte y*

compromiso", que es como decir que existen unos lazos que conectan las instituciones con sus representantes como mediadores de la acción política y que tales mediadores deben no abstraerse de la felicidad de los demás. Y, desde luego, doy por sentado que comprometerse con el arte, su fomento y su accesibilidad son y serán siempre un intento parcial de buscar la felicidad de los semejantes.

Hablaré, pues, sobre los ejemplos que pueden ilustrar el compromiso de la política, y en el caso que nos ocupa de una institución, la Diputación de Valencia que es capaz de orientar su acción política con su gestión y decisiones y el concurso de sus recursos técnicos y humanos, hacia el cumplimiento de ese compromiso con la cultura en general y con el arte, en particular.

Desde siempre se le ha atribuido a las instituciones una función específica en el fomento de la cultura y por ende de las manifestaciones artísticas. Así lo señala el ordenamiento jurídico que rige la vida de las Corporaciones Locales en las que se incluye, por ordenamiento constitucional y por normativa legal –caso de la Ley de Régimen Local–, esta competencia que ayuda a entender el papel de las instituciones, de la política y de los políticos que viven una pasión, o bien desarrollan un servicio, o hasta una dedicación –siempre circunstancial la de los políticos, gracias a Dios– en este papel de fomento de la cultura.

Como veremos, al menos desde 1863, fecha en la que se crean las becas y pensiones de Pintura y, posteriormente, de Escultura de la Diputación de Valencia, se produce un singular y especial fomento

¹ Discurso pronunciado por el autor con motivo del acto solemne de apertura del Curso Académico 2005-2006 celebrado en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, el día 22 de noviembre del año 2005.



El Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrer, Diputado de Cultura, en el discurso inaugural del Curso Académico 2005-2006 (Foto: Paco Alcántara)

de las Bellas Artes que, si bien tuvo en sus inicios una exclusiva atención a la promoción de jóvenes artistas, en años posteriores y, especialmente a partir de la implantación de la democracia, amplía sus aspectos y objetivos, tornándolos globalizadores en todos o casi todos los campos del arte.

Les mencionaba el ordenamiento legal que obliga a las instituciones públicas locales: ayuntamientos y diputaciones. Por tanto interesa señalar que la acción cultural institucional no es voluntarista sino más bien competencial según se refiere en la ley 7/1985 de 2 de abril reguladora de las bases de régimen local. Esta ley señala en el capítulo tercero, artículo 25 apartado m) que es competencia de los municipios: las actividades o instalaciones culturales y deportivas. Esta misma ley, en el título III dedicado a la Provincia, artículo 31, indica que serán fines propios y específicos de la Provincia (en este caso de las Diputaciones Provinciales): asegurar la prestación integral y adecuada en la totalidad del territorio provincial de los servicios de competencia municipal. Ésta es la base legal que rige en las acciones de la Diputación: asegurar las competencias culturales de los municipios que requieran la colaboración provincial. De ahí que el slogan que actualmente explicita la esencia de la propia Diputación sea la de "Ajuntaments d'Ajuntaments" y que, en época también reciente pero anterior, la definía el lema "Colze a colze amb els ajuntaments".

Este ordenamiento legal tuvo, no obstante, ejemplos notables de dedicación a la promoción cultural en el ámbito de las Diputaciones. Quizás una de las manifestaciones escritas que más detallan esta

preocupación se refleja en las "Actas de la Primera Asamblea de Instituciones de Cultura de las Diputaciones Provinciales" celebrada en un periodo difícil para el desarrollo libre de las manifestaciones artísticas como la década de los sesenta pero que, sin embargo, coincide con un fuerte impulso de las Instituciones de Cultura de las Diputaciones como así se les conocía por aquel entonces y que, en el caso de la de Valencia tenía nombre propio: La Institución Alfons el Magnànim. En estas actas publicadas por la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, se refleja el criterio, si quieren aún en exceso localista, limitado y controlado, sobre las acciones culturales que debían acometer las Diputaciones Provinciales. Piénsese asimismo que sobre estas instituciones recaían fundamentalmente las obligaciones del fomento de la cultura porque eran las que, desde un ámbito territorial, podían actuar con iniciativas propias al no existir las Comunidades Autónomas. En aquella Asamblea en la que se redactaron cinco ponencias con sus correspondientes conclusiones se abundaba en criterios tales como: la tutela del legado cultural y su acrecentamiento con el apoyo a las tareas de creación científica, literaria y artística. También se advertía en estas ponencias que "por definición las instituciones culturales locales deben dedicarse preferentemente al estudio de los asuntos y problemas de la provincia en todos sus aspectos tanto humanísticos como artísticos, filológicos, económicos, jurídico-sociales, de creación literaria y artística".

Ciertamente he mencionado tiempos pasados. En ellos se constata la permanente preocupación cultural de las Diputaciones. En el caso de la de Valencia no podemos menoscabar el recuerdo de ese trabajo de promoción y fomento de las artes en función o no de un régimen político. No podemos renunciar tampoco a reconocer la importancia de esa gestión limitada y tutelada pero tampoco podemos dejar de felicitarnos de que, a partir de la implantación de la democracia, es progresivo el crecimiento cuantitativo y cualitativo de las políticas culturales de ámbito local, entre ellas la de la Diputación de Valencia

Por lo que les afirmo creo que tiene razón la introducción de la obra editada por la Diputación de Valencia, en la década de los ochenta "Apuntes para el diálogo cultural" en el que se afirma que del concepto de Cultura Patrimonial se ha avanzado en la democratización de la cultura, y de éste, al de

la Democracia Cultural. La democratización de la cultura iniciada en ese periodo esperanzador de la implantación de la democracia en España, se generó porque resultaba obligatorio y necesario atender el derecho a la Cultura consagrado en la Constitución española, es decir la reivindicación de este derecho como un servicio más que debe prestar la Administración.

Este desarrollo democrático de la cultura ha conllevado asimismo notables cambios a los que ha tenido que adaptarse, y así lo ha hecho la Diputación de Valencia. La cultura tal como señala Francisco Canovas en su ponencia "El mecenazgo y patrocinio cultural" publicada en la obra anteriormente citada, está hoy inserta en el conjunto de procesos económicos, tecnológicos, sociales institucionales que configuran la sociedad actual". Algunos de ellos como la aplicación de las nuevas tecnologías a los sistemas de producción, el incremento de la información, la potencialidad de los medios de comunicación audiovisual y –añado yo mismo– la demanda ciudadana, hacen que siempre se esté a punto de promover los cambios que permitan estar al día. Un ejemplo claro de esta actuación de posicionamiento contemporáneo se ha producido en casos específicos relacionados con la Diputación. La adaptación a las nuevas fórmulas de expresión artística, así lo promovió en su día la Sala Parpalló cuyo 25 aniversario conmemoramos este año y lo propone y frecuenta de manera excepcional el MuVIM, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, en lo que se refiere a demandas de exposición de obras relacionadas con el arte actual y especialmente con el extraordinario complemento de la reflexión llevada a cabo a través de congresos, jornadas y publicaciones. (Me complace recordar lo de la búsqueda de la felicidad de nuestros semejantes –citado al principio de mi intervención– cuando menciono la actividad de la Sala Parpalló y del MuVIM). Esta actualización de conceptos se ha practicado también en todos los organismos que componen las instituciones Culturales de la Diputación que no quiero obviar como son: El Museo de Prehistoria, el de Etnología y hasta aún el propio Museo Taurino.

En este momento no puedo tampoco pasar por alto que el proceso de adaptación de la Diputación a las necesidades culturales ha supuesto la puesta en marcha de un ambicioso programa de formación de los gestores culturales municipales que lleva a cabo

de manera especialmente adecuada un organismo de la Diputación del que hablaremos someramente: El Servicio de Recursos Culturales de la Diputación de Valencia (SARC).

Propuestas estas líneas y estas condiciones que señalan meridianamente el trabajo de fomento de la cultura artística y renovación de sus fórmulas de manifestación. la Diputación ha tenido dos etapas concretas en el aspecto del fomento y desarrollo de las Bellas Artes.

Se trata de las convocatorias de las Becas y Pensiones creadas en el XIX y continuadas hasta la década de los setenta en el XX y los Premios Alfons Roig que nacen en la década de los ochenta del pasado siglo XX y vigentes en el siglo actual.

Antes de referirme a aquellas, ya célebres e históricas, Becas y Pensiones hijas del XIX –concretamente se inicia su convocatoria en el año 1863– quiero exponer un ejemplo de compromiso cultural con el arte contemporáneo que relaciona esta iniciativa de la Diputación con la de una alta institución del Estado. Hace un mes escaso, en el Centre Cultural La Beneficencia, dependiente de la Diputación se presentaba la obra *Arte y Política. Artistas valencianos en el Senado* de Gabriel Elorriaga. El título es ciertamente sugerente, porque es capaz de expresar la conexión entre los ámbitos del compromiso institucional y el del fomento del arte. Al primero se le da la garantía de valor, al segundo el de la conexión posible –diría yo necesaria– con ese valor, más bien riesgo que puede ser acertado o no, que trasciende cualquier límite, que elimina cualquier competencia y que, sobre todo, y ahí esta su eficacia, es el resultado de la potencialidad creativa del ser humano. Ciertamente también el título del Catálogo de la exposición es valiente porque no es fácil atreverse a conjugar aspectos, relacionado uno con el concepto: política-poder, y otro, con el arte, que pudo ser fácil en algunos momentos históricos porque estaba guiado y controlado por los poderes públicos unas veces y otras, por voluntades académicas y hasta por gustos estéticos al uso pero hoy día ligeramente más difícil por su carácter interdisciplinar, multisectorial, reivindicativo y hasta de contestación al Poder. Dejando a un lado otras consideraciones sobre el título del catálogo, si resulta pertinente reflejar el hecho de que la Cámara Alta, o el Estamento de Próceres como llegó a conocerse con anterioridad o, posteriormente el Senado, tuviera

la iniciativa que, –cuenta el autor de este interesante catálogo, Gabriel Elorriaga–, se debió al marqués de Barzanallana que propuso que en esta Cámara se reflejaran artísticamente “los hechos que eternizan el desarrollo histórico de la vida y la civilización española”.

Quizás este propósito, más el enriquecimiento patrimonial, es el que pudo marcar otras iniciativas institucionales. Al menos eso resulta evidente en lo que se refiere a la Diputación de Valencia. De ello se ofrece constancia en los trabajos editados por la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, hoy Institució Alfons el Magnànim en la colección Arxius i Documents en los volúmenes 3 y 4 dedicados a estudiar las Pensiones de Pintura (volumen 3) y las de Escultura y Grabado (volumen 4). Dos obras de inapreciable e incontestable valor tanto por lo que supuso el trabajo de investigación llevado a cabo por su autora Carmen Gracia, como por los contenidos derivados del mismo que suponen la aportación más completa y rigurosa sobre el devenir de estas pensiones.

Ya la profesora Carmen Gracia, en la introducción, expone la intención o finalidad de las pensiones de pintura creadas por la Diputación de Valencia en 1863. Dice la investigadora “desempeñaron un importante papel en la evolución de las distintas corrientes artísticas locales, y, en ocasiones, nacionales”. Se iniciaron cuando Valencia empezó a adquirir conciencia de su propia cultura. Cuando se mostró orgullosa de su pasado, y junto a manifiestos deseos de modernidad pretendió mantenerse fiel a sus tradiciones”.

Este periodo de inicio del fomento de las Bellas Artes coincide sin duda con la descripción que hace Armando Pilato Iranzo en su colaboración “Pintura y cultura artística en Valencia 1895-1932”, publicado en el catálogo “La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad”. Señala el autor que “La historia del arte valenciano de finales de siglo XIX y las primeras décadas del XX, constituye uno de los periodos más ricos e interesantes de la cultura valenciana de todas las épocas”. El mismo autor cita a Javier Pérez Rojas, que amplía hacia atrás este esplendor artístico señalando que “con toda razón la horquilla que va desde 1868 hasta 1939 fue calificada como el esplendor de la pintura valenciana”.

Este mismo autor nos expone en su colaboración aspectos muy interesantes como la beligerancia existente no sólo entre los artistas sino entre los propios críticos, dependiendo sus actitudes más bien de ideología política que de tendencia artística. Hay coincidencias de estas afirmaciones de Pilato Iranzo con la noticia que Carmen Gracia da de los primeros pensionistas Gisbert y Marqués Domingo. Solo que Pilato Iranzo es más explícito y aunque señala que todavía nadie ha estudiado en profundidad la realidad de la situación artística de aquellos años, lo cierto es que se “producían auténticas fricciones en el panorama artístico valenciano. Las amistades, los celos, las rencillas entre los artistas valencianos parecen reflejar también el agitado panorama político y social de una ciudad dividida entre conservadores, liberales y republicanos anticlericales” [...] “Un ambiente –concluye el investigador Pilato Iranzo– “en el que el caciquismo político se trasladaba a todos los aspectos de la vida y que se veía acentuado por el propio carácter artístico, explosivo y visceral de los valencianos”.

No obstante, las apreciaciones que se extraen del trabajo de investigación de Carmen Gracia parecen, –muy a pesar de los sucesos que concurren en el desarrollo de estas Becas y Pensiones– que al menos su convocatoria sucesiva obedece a un principio que debe regir en las democracias: facilitar el acceso a las mismas a aquellos estudiantes demostradamente faltos de recursos económicos propios ofreciéndoles soporte material durante cuatro años. ¿Qué sucede?. Toda buena voluntad, todo buen principio a veces viene dañado por sus contrarios.

Si ese era un aspecto especialmente positivo de las becas o pensiones, había otro que quizás empalidece un tanto su trayectoria. Señala Carmen Gracia el evidente control que la Diputación, la Academia y la Escuela de Bellas Artes ejercieron al promover determinadas tendencias pictóricas. Se producía lo que la autora señala como “selección adjetiva” de los aspirantes o pensionados.

La autora habla de política artística –sin definir-la– pero entendemos que esa política solo significaba orientación que, por otro lado, era bastante común en todas aquellas instituciones que promovieron a partir del XVIII –antes que la propia Diputación de Valencia– este sistema de premios o pensiones. Predominio de la pintura histórica. Lo mismo ocurrió

en el caso que nos ocupaba al principio de la pintura valenciana en el Senado.

Recrearnos un poco en los principales hechos que acompañaron estas convocatorias puede ayudarnos a entender un proceso o periodo que duró más de un siglo aunque hubo periodos de interrupción dilatados. Las primeras pensiones se crean sin Reglamento que las rigiera. La causa inmediata fue una adjudicación al parecer más orientada por criterios ideológicos que por pautas reglamentistas. Ello obligó a redactar y a aprobar un Reglamento para la convocatoria de 1872.

Pero aún así hubo —como la vida misma— criterios dispares y hasta recursos interpuestos. Es el caso de la primera convocatoria reglada de 1872 porque quien la ganó, José María Fenollera, era un pintor, al parecer, poco destacado según sus oponentes y justificaron su criterio protestando lo que entendían “sucedió por la incompetencia del tribunal a quien se acusaba también de haberse dejado influir por los juicios de la prensa local”.

Dato —éste sobre la actitud de los críticos de arte— especialmente curioso que influye y a la vez cohesiona actividades que no dejan indiferentes ni a técnicos juzgadores de valores dignos de ganar una pensión ni a los políticos que pueden verse desorientados en cuanto sus propias intenciones porque la prensa actúa de tamizadora de voluntades y orientadora de criterios artísticos. *Nihil novum sub sole*, entendemos. Algo tendría que ver la prensa cuando el director de Las Provincias, Teodoro Llorente, presidió en varias ocasiones tribunales o intervino como jurado. O el crítico del diario Pueblo José Manaut Nogués que firmando con el seudónimo “Aguarrás” siempre estuvo entremetiéndose en las tensiones y protestas que suscitaban los fallos sobre las Becas y Pensiones. Y es que según escribe Pilato Iranzo: “Los colaboradores que hacían la función de críticos de arte apoyaban a determinados artistas en virtud de su credo político, que en la mayoría de las veces también incluía el estético”. La pregunta importante que nos podemos hacer al citar estas referencias es si hoy en día lo que fue costumbre entre los críticos, tiene algún viso de realidad en las actuaciones de las formaciones políticas que gobiernan en las instituciones.

De una pregunta importante trasladamos nuestra atención a hechos más bien anecdóticos.

Por ejemplo vale la pena citar la decisión del tribunal que presidido por Pedro Sapiña adjudicó en 1884 la pensión al que ha sido sin duda el pintor de más renombre de los que han gozado de estas ayudas Joaquín Sorolla. El pintor se enfrentó a las opciones que presentaban los pintores Constantino Gómez Salvador, Juan José Zapater Rodríguez, Julio Peris Brell, José Ortiz, Luis Gasch Blanch, Andrés Gras Naya, Jacinto Capuz Pérez, José Bru Almiñana y Fernando Richart Montesinos.

Siguiendo en el campo de lo anecdótico ¿Discordias?. Claro que las hubo. Los premios venían acompañados de polémica. Como por ejemplo la ya mencionada de 1872 cuando se le concedió la pensión a José María Fenollera o la de la convocatoria de 1889 que obligó al tribunal a suspender las oposiciones y por tanto la concesión de la beca. O lo ocurrido en la de 1902 con nuevo Reglamento, en el que por cierto desaparece el tema histórico pero aparece de nuevo la tensión tal como refleja Carmen Gracia “Los ejercicios se desarrollaron en un ambiente tenso y pasional polarizándose entre partidarios y contrarios de José Pinazo y Fernando Viscaí, hasta el extremo de que el tribunal decide tomar una postura ecléctica no otorgando plaza y concediendo a estos dos aspirantes una gratificación de mil pesetas a cada uno”. No es esta una cantidad mínima si se tiene en cuenta que la convocatoria de 1911 suponía una ayuda de 3.000 pesetas En 1944 de 8.000 pesetas. En 1967 de 20.000 pesetas y dos años más tarde de 60.000 pesetas, concedida a Vicente Peris Marco.

Y fallos desiertos, como los ocurridos en las convocatorias ya del siglo XX, en los años 1953, 1957 y 1975 por “por no haber estado los ejercicios de las oposiciones a la altura de la suficiencia requerida”. O un primitivo ánimo de vertebración de la Comunidad Valenciana suprimiendo la base de que solo podían participar alumnos nacidos en la provincia de Valencia o a aquellos que hubiesen estudiado en la Escuela de BB.AA. de San Carlos para ampliar este derecho a quienes siendo españoles “hubieran cursado estudios en centros de Castellón o de Alicante”.

La escultura fue un capítulo aparte y autónomo a partir de 1880, 17 años más tarde de que se convocaran las pensiones de pintura. Carmen Gracia señala “quizás la inercia iniciada por la primera pensión destinada a un pintor, o bien el menor interés que artistas y público valenciano han tenido, tradicionalmente,

hacia la escultura explicarían que las cuatro primeras pensiones concedidas por la Diputación lo fueran a los pintores Bernardo Ferrándiz, Francisco Domingo, José María Fenollera e Ignacio Pinazo". Nuevamente un periodista de relieve Teodoro Llorente forma parte del jurado. Los ejercicios de oposición mantenían como en pintura criterios estrictamente académicos que contribuían a dirigir los aspirantes dentro de una línea muy rígida de expresión plástica poco susceptible de aportaciones personales". El pensionado fue Mariano García Más. Tarda en convocarse de nuevo la pensión de escultura en 1896. Transitó con menos expectación que las pensiones de pintura y concluyeron en 1976.

Tras esta exposición me complace mencionar a aquellos artistas que consiguieron estas Becas o Pensiones y que son miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Se trata de los siguientes académicos:

En Pintura:

Los Ilustrísimos señores Académicos de Número:

- D. Francisco Sebastián Rodríguez
- D. José Gonzalvo Vives
- D. Joaquín Michavila Asensi.

Y los Académicos correspondientes:

El Ilustrísimo Sr. D. Alfonso Ramil Garín
La Ilustrísima Sra. Dña. Aurora Valero Cuenca.

En Escultura:

El ilustrísimo Sr. Académico de número D. Ignacio Bayarri Lluch.

Aprovecho también este momento para reconocer y mencionar a los Académicos que han obtenido los premios Alfons Roig de la Diputación de Valencia:

Los Ilustrísimos Señores:

- D. Salvador Soria Zapater
- D. José María Yturralde López
- D. Joaquín Michavila Asensio
- D. Enric Mestre Estellés (1999).

Dejando a un lado las aventuras y desventuras de aquellas Becas y Pensiones y por si puede darse respuesta al primer planteamiento de mi intervención

sobre el compromiso con el arte de los políticos, o de la institución a quien uno representa les diré que aquélla y quien lo representa, debe afirmarse permanentemente en el postulado de que tal dedicación solo debe plantearse como un servicio a la comunidad. El trabajo a favor del bien de la comunidad y explícitamente a favor de los ciudadanos. Cualquiera puede pensar que este trabajo a favor de la sociedad se reduce a simples trabajos encaminados a conseguir el bienestar pura y exclusivamente material de las gentes. Se persiguen las mejores y más adecuadas dotaciones en los ámbitos de la educación, de la salud y se persiguen hasta cotas inimaginables en el campo del ocio. Pero siempre queda pendiente un interrogante ¿hay otros ámbitos en los que poder trabajar? Y especialmente una pregunta ¿cuáles son esos campos? La frivolidad puede añadir ejemplos y otras dedicaciones que muchas veces al menos como mínimo nos pueden obligar a sonreír. Pero hay quien se pregunta si el arte, su promoción, su divulgación, su encarnamiento en la sociedad es posible, o mejor su adentramiento en las costumbres ciudadanas es conveniente. ¿No responde esta pregunta a un querer quedarse en tierra de nadie? Me gustaría creer que no quedarse en tierra de nadie significa algo más que una labor de mediación o de arbitraje entre el arte y los ciudadanos. Me gustaría avanzar más, dar un paso más, señalando la posibilidad de ser cómplices de las propuestas artísticas, en tanto en cuanto la complicidad impele más hacia el compromiso de hacer llegar estas propuestas a la propia sociedad y si somos más explícitos, a los ciudadanos.

En este sentido les recuerdo el texto de un documento que creo tiene mucho más importancia de la que considero se le ha dado después de su aprobación. Les hablo de la "Declaración de responsabilidades y deberes humanos" aprobada en Valencia en 1998 cuando se conmemoraba el cincuenta aniversario de otra Declaración: La Universal de los Derechos Humanos. La de Valencia tuvo el explícito respaldo de la UNESCO y en su capítulo 11, artículo 35, afirma "el deber de fomentar las artes y la cultura". Señala este documento que los miembros de la comunidad mundial y miembros de esa comunidad son todas las instituciones públicas tienen deberes colectivos, así como individuales de proporcionar un marco apropiado para el fomento de las artes y la cultura.

Fíjense ustedes como este artículo implica en el cumplimiento de este deber a las instituciones, pero

también a los individuos. Homologuen ustedes esta afirmación con nuestra realidad institucional: la Diputación y los representantes de los ciudadanos. Fijense ustedes como esta Declaración establece además de un compromiso un deber y una responsabilidad, diría yo, atendiendo su texto: deber y responsabilidad ineludible.

Esta cuestión del compromiso no es pues baladí. Es más bien un asunto que debe complacer a todos ustedes de manera especial porque viven en, con y para el arte. Es una reflexión, eso sí permanente, pero que ha tenido épocas de crisis. No tanto del contenido del precepto sino en la manera de satisfacerlo sobre todo cuando se ha gobernado con ideologías reaccionarias o procedentes y resultado de la escasa sensibilidad de los representantes públicos.

No obstante me conforta el hecho de que la Diputación de Valencia, con altibajos, claro está, ha sabido estar en épocas más o menos difíciles para el desarrollo de la cultura y de la vida artística en primera línea. Les he recordado exhaustivamente el fomento del arte a través de las becas y pensiones que siguieron convocándose durante la Dictadura, como también les he recordado la fecunda labor investigadora y cultural de la Institución Alfons el Magnànim creada a impulsos del recientemente fallecido y miembro de esta Academia D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco. No obstante creo que es, a partir de recobrar las libertades públicas y establecida la democracia en nuestro país, al menos sí que se ha podido observar que las instituciones públicas, y entre ellas cuento a la Diputación de Valencia, se han visto compelidas por agentes mucha veces políticos y otras veces técnicos, capaces de impulsar una actividad artística.

Y hablando de esta última etapa se me ocurre que un ejemplo claro de esa orientación que impregna la actividades relacionadas con la promoción del arte en la Diputación de Valencia existe un ejemplo meridiano: Los premios y becas Alfons Roig de las Artes Plásticas.

Todos ustedes conocen la actividad cultural de este sacerdote valenciano que da su nombre a uno de los premios y galardones que, junto a los Premios Senyera convocados por el Ayuntamiento de Valencia, dinamizaron la vida artística valenciana. La obra de Alfons Roig como docente en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, conferenciante, escritor

y coleccionista de libros y obras de arte justifican sobradamente la denominación de los Premios de la Diputación con su nombre. Hay además en esta denominación de los Premios un profundo sentido de agradecimiento de la Institución provincial en cuanto que el Padre Alfons Roig donó a la Diputación de Valencia su colección de libros de arte como asimismo su colección de obras de arte contemporáneo de extraordinario valor.

Estoy totalmente de acuerdo con el también académico y Vicepresidente de esta Institución, profesor Román de la Calle, al enjuiciar estos Premios en un texto que se publicará por la Diputación de Valencia en una edición conmemorativa de los 25 años de la Sala Parpalló.

Afirma el profesor R. de la Calle que los Premios Alfons Roig:

- a) formaron parte contextualmente de un generalizado afán de recuperación de la memoria histórica y de redefinición de una identidad colectiva, forzosamente diluida hasta entonces, que de forma persistente y enfebrecida invadió casi todas las esferas institucionales del país,
- b) nacen de la necesidad de llevar a cabo públicamente el reconocimiento –compromiso cultural, digo yo– sociológico de una coexistencia intergeneracional, es decir de la convivencia de muchos nombres de artistas vivos, adscritos a generaciones muy distintas y distantes, algunas de las cuales habían sido injustamente olvidadas, en aquel exilio exterior o interior, activo y plenamente vigente durante excesivas e interminables décadas,
- c) de una clara decisión de respaldo y potenciación de los emergentes valores jóvenes, más destacados y fuertemente participativos en aquel momento queriendo –con todo ello– no solo hacer balance de urgencia de la situación existente, sino también actualizar, a la vez, el tiempo perdido de cara al horizonte y al desarrollo internacional de las artes, del que todo nos distanciaba, en aquel entonces, pero hacia el cual todos volvíamos la mirada inquieta.

Sigue el profesor Román de la Calle, en una tarea de gran valor divulgativo y de rigor intelectual analizando el sentido de los premios Alfons Roig y no olvida señalar que quisieron presentarse como una nueva fórmula, actualizada y flexible, de los viejos reconocimientos que las Becas y las Pensiones de la Diputación de Valencia habían supuesto desde 1863 hasta las últimas décadas del pasado siglo coincidentes con la fórmula de recambio de los Premios de referencia, habían supuesto –reitero– históricamente para toda la serie de numerosas generaciones que en tales certámenes participaron. Se trataba en suma –afirma Román de la Calle– de lanzar un puente sobre el tiempo y de postular una diferente formulación de aquellas históricas preocupaciones por respaldar a los artistas valencianos en su formación exterior y por conformar paralelamente un creciente patrimonio artístico, cuya existencia bien puede constatarse con lo que hemos referido en la primera parte de esta intervención.

Les he hablado dilatadamente quizás sobre los ejemplos que certifican el cumplimiento del compromiso de la Diputación con el fomento de la artes pero no sería justo, para terminar mi intervención no reflejar el cumplimiento del compromiso con el fomento de la cultura que la Diputación de Valencia realiza a través de las Campañas Musicales Retrobem la Nostra Música o de la celebración de los Concursos Internacionales de Piano José Iturbi, como de una manera especial a través del Servicio de Asistencia y Recursos Culturales.

Es pertinente que ustedes conozcan que la institución provincial ejerce de manera eficaz esta colaboración con los ayuntamientos de la provincia con el desarrollo de un amplio programa de actividades. La gestión de estos recursos depende de este departamento que les puedo afirmar es dinámico y muy próximo a los Ayuntamientos. Ello es así porque su función principal es la de asistencia a los municipios de la provincia de Valencia en materia cultural, incidiendo de forma más activa en los pueblos con menor número de habitantes o con menos recursos económicos, actuando como un modelo de redistribución territorial de la cultura.

A este objetivo le precedió una laboriosa fase de examen y conocimiento de los déficits y necesidades en este ámbito en todos y cada uno de los 263 municipios que componen la provincia. Con la base de

este inventario se inició la fase de cumplimiento de los siguientes objetivos:

- Satisfacer las necesidades culturales de los municipios de la provincia de Valencia.
- Ampliar la oferta de servicios para dar respuesta a la demanda de estos municipios.
- Potenciar la creatividad y cultura valencianas, así como su consumo.
- Redistribuir territorialmente la actividad cultural apoyando el consumo en aquellos municipios con menor capacidad de presupuesto y gestión.
- Asesorar y formar en materia cultural.
- Favorecer la creación y producción artístico cultural.
- Optimizar los recursos económicos que permitan multiplicar las iniciativas culturales.
- Apoyar el fortalecimiento de las industrias culturales de la provincia de Valencia.

Un ámbito en el que ha trabajado –diré, denodadamente– el SARC ha sido en la formación de los gestores culturales municipales de manera que éstos alcanzaran un nivel de profesionalización que permitiera una mayor eficacia en los programas y en las actividades establecidas. Tal ha sido la importancia en este campo que el SARC ha organizado este año, 2005 el Congreso Nacional de Gestores culturales que concluyó con la denominada Declaración de Valencia aceptada y firmada por ponentes y participantes de gran número de países de nuestro contexto europeo donde, además de definir el perfil de los gestores culturales, se anima a continuar en el proceso formativo de estos gestores. Una inversión, que se puede juzgar como mínimo necesaria, pero sobre todo como adecuada a las exigencias que plantea hoy en día la gestión de los recursos culturales de los municipios.

No quiero cansarles con las múltiples actividades de difusión y divulgación cultural y de todo aquellos que en este ámbito ha aportado este Servicio de la Diputación a los municipios valencianos, pero si les resaltaré, al menos, encontrándonos en el ámbito en

el que estamos, la atención al fomento de las artes plásticas, estimulando la demanda hacia la creatividad de las artes plásticas y el interés por estas actividades. Ello se fomenta con la oferta de exposiciones de tamaño reducido para salas que estén fuera de los circuitos u ofreciendo otras exposiciones temáticas de mayores dimensiones a costes más asequibles, sin olvidar estimular la promoción de los artistas y colectivos no consagrados.

Expresada esta variada carta de servicios y, especialmente, evaluados sus resultados, puedo decirles que la Diputación ha aceptado el compromiso de fomento de las artes y de la cultura, pero además de haber aceptado el compromiso, lo ha, sin duda,

racionalizado, optimizado y adecuado a las necesidades de sus principales clientes, los ayuntamientos de la provincia.

Finalmente decirles que agradezco expresamente en nombre de la Corporación provincial y de su Presidente, Don Fernando Giner el que tan ilustre Institución como la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos me haya permitido, en el acto académico de apertura del curso académico 2005-2006, aproximar más si cabe dos instituciones: Real Academia de Bellas Artes y Diputación de Valencia en un objetivo común de conocerse más si cabe y fomentar como deber y responsabilidad inexcusable, el arte y la cultura entre los valencianos. He dicho.

LA TRANSCRIPCIÓN PIANÍSTICA: ENCRUCIJADA MUSICAL¹

ENRIQUE PÉREZ DE GÚZMAN

Académico Correspondiente

Excmo. Sr. Presidente,

Señoras y Señores Académicos:

Comparezco hoy ante el Pleno de esta Institución, en esta solemne sesión pública, no sin cierta perplejidad por algo para lo que nunca pensé tener méritos suficientes.

Sin duda, debo este honor que acepto con todo agradecimiento a la Sección de Música de esta Real Academia y especialmente a D. Manuel Galduf, que han juzgado mis méritos para presentar mi candidatura a ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VENECIA.

No cometeré el pecado de falsa modestia en la valoración que los Señores Académicos han hecho para mi elección. A todos Vds. mi agradecimiento.

Permítanme que antes de iniciar la lectura de mi discurso de ingreso, exprese mi emocionado recuerdo a D. Salvador Seguí y D. Amando Blanquer, que tanto trabajaron por esta Academia y a quienes tanto tenemos que agradecer.

El tema que he elegido para este discurso es algo que me toca muy de cerca, ya que desde muy joven me sentí enormemente atraído por este género musical.

Y mi entusiasmo por la transcripción pianística es de sobra conocido por muchos de los que están aquí hoy.

Siendo yo mismo pianista y transcriptor, he pasado largas horas analizando las partituras de los grandes transcriptores, he aprendido a apreciar su capacidad de síntesis, su poder para transformar una composición ya escrita en otra obra de arte con

personalidad propia y he comprendido y admirado su genialidad.

Si trazamos un paralelismo entre una conferencia y un concierto como ocurre esta noche, creo que, en ambos casos, es importante que el público capte ese entusiasmo del conferenciante o intérprete y se sienta partícipe del tema tratado o la partitura ejecutada, para así no sólo poder disfrutar mucho más de esos momentos sino recordar más adelante su contenido con facilidad, identificándose plenamente con lo que va escuchando y descubriendo.

En cuanto a la segunda parte del título, la palabra "encrucijada" me vino a la mente de una forma totalmente espontánea. Creo que no sólo tiene una sonoridad casi musical y una gran belleza sino que además refleja a la perfección lo que es en realidad la transcripción, un verdadero cruce de ideas entre dos personalidades, la del compositor de la obra y la del transcriptor propiamente dicho.

Para complicar las cosas un poco más, el compositor puede ser, a su vez, transcriptor de obras de otros compositores o de las suyas propias y el transcriptor, recíprocamente, puede ser también él mismo compositor.

En multitud de ocasiones me han preguntado en qué consiste la transcripción pianística, ya que parece un término difícil de comprender y efectivamente creo que lo es.

La enorme complejidad que entraña y la diversidad de palabras que se usan para describir las

¹ Discurso de ingreso como Académico Correspondiente del Ilmo Sr. D. Enrique Pérez de Gúzman, en acto celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el 29 de noviembre de 2005.

diferentes formas en que viene tratada una partitura transcrita hacen que sea imposible dar una contestación rápida y somera.

Mi propósito, pues, es analizarla, intentando hacerlo con la máxima claridad posible.

Veamos primero algunos aspectos técnicos antes de entrar en su historia.

En primer lugar tendremos que establecer cuál es el instrumento transcriptor por excelencia y estoy seguro de que casi todos coincidiremos en decir que es el piano.

Y lo es por varias razones.

Su amplia tesitura de más de siete octavas le permite reproducir prácticamente todos los sonidos de los demás instrumentos.

Su gran volumen sonoro es ideal para recrear páginas sinfónicas de nutridas orquestaciones con facilidad y su riqueza tímbrica le permite emular los distintos instrumentos orquestales y sus posibles combinaciones.

El "diminuendo" natural del piano es algo innato al instrumento y puede crear atmósferas mágicas en sonoridades mantenidas durante muchos segundos, únicamente dejando que el sonido se apague por sí solo.

Pero sin duda el arma más importante del piano es el pedal y me voy a referir en especial al pedal de resonancia o pedal derecho.

El pedal es como una paleta de pintor, capaz de superponer y amalgamar sonidos, dejar suspendidas notas y acordes, creando así grandes masas sonoras.

La función básica del pedal es dejar suspendidos los apagadores situados encima de las cuerdas. De este modo la percusión de cada cuerda verá incrementado su sonido por los armónicos de las demás cuerdas que vibran por "simpatía". No hemos de olvidar que, al vibrar un cuerpo, se comunican las vibraciones a los cuerpos cercanos que dan no sólo el mismo sonido fundamental sino también los sonidos armónicos naturales del sonido producido por el



El Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez de Gúzman en el acto de toma de posesión como Académico Correspondiente.
(Foto: Paco Alcántara)

primer cuerpo. Por ello se crea un enriquecimiento del timbre y de la calidad del sonido.

Y la producción de efectos especiales como sonidos difuminados, borrosos, etéreos, fantásticos o descriptivos (imitando el agua, las olas del mar, el viento, pájaros, campanas, etc.) sería imposible sin esta valiosa ayuda.

"El pedal es la respiración del alma" llegaría incluso a decir Franz Liszt.

Otros instrumentos transcriptores son por ejemplo el órgano, por tener un repertorio propio menos extenso, y la guitarra, que se presta tan bien a la transcripción. Siempre escucho con envidia esa obra deliciosa que es "Asturias" de Albéniz transcrita para la guitarra, pues los endemoniados e incomodísimos saltos pianísticos quedan totalmente facilitados en esa versión y se realizan de forma holgada y natural. Sinceramente creo que nuestro gran compositor tuvo inconscientemente en su mente la guitarra cuando compuso esta obra.

Es evidentemente necesario, como transcriptor, poseer dotes técnicas y una buena dosis de fantasía, pero también buen gusto y saber captar hasta qué punto se puede "cargar" la escritura pianística, pues el exceso lleva a la confusión del oyente en cuanto a la forma de percibir los temas y puede incluso malograr el resultado final.

Ninguna transcripción debe ser totalmente "literal" ya que, por ejemplo, un pasaje orquestal "rinde"

de una forma distinta al piano y viceversa, si hablamos de la orquestación de una obra pianística.

En este caso habría que imaginar más bien cómo hubiera escrito esa obra el propio compositor si hubiese optado por el instrumento en cuestión.

Es decir que una partitura orquestal interpretada al piano, como es el caso en gran cantidad de transcripciones, va a tener que ser "comprimida", pero siempre traduciéndola en términos pianísticos.

De ahí deriva la gran dificultad y no es tarea fácil ni mucho menos enfrentarse con una orquesta de 60 ó 70 profesores con sólo diez dedos.

Finalmente la nomenclatura de las transcripciones supone todo un mundo de fantasía, especialmente en el período romántico, que representa el apogeo de este género.

Vamos a dividirla en varios apartados:

Transcripción. Cuando refleja exactamente el texto original, su nombre se omite y no aparece en los programas de mano como tal. Únicamente sabremos que se trata de una transcripción por llevar los apellidos del compositor y del transcriptor unidos por un guión. Primero el compositor y, a continuación, el transcriptor. Como ejemplo podemos citar el "Liebestod" de "Tristán e Isolda" (Wagner-Liszt).

Paráfrasis. Utilizado también en su forma "Paráfrasis de concierto" para las obras más ambiciosas o complejas, este fórmula consta generalmente de introducción, tema principal, interludio, segundo tema y coda final de gran virtuosismo. Buen ejemplo es la versión de Liszt de "Rigoletto" de Verdi.

Reminiscencias. Esta palabra, que evoca un recuerdo un tanto lejano e impreciso, viene usada casi siempre en francés. Se trata, sin embargo, de obras de grandes proporciones con un enorme despliegue de recursos técnicos. Los temas se suceden como en las paráfrasis pero más desarrollados y en la coda final surge lo que Liszt llamó la "Reunión de Temas", técnica que juega con los temas precedentes en forma superpuesta o de canon, creando un

efecto mágico en el oyente, ya que esta novedad es algo que ni el propio compositor llegó jamás a imaginar. Entre ellas se encuentran las grandes transcripciones de ópera de Liszt, como "Norma" de Bellini.

Fantasías. Es otra forma de transcripción de grandes dimensiones y a veces se utiliza como subtítulo de las Reminiscencias. Con el ambicioso título de Gran Fantasía de Concierto se conoce la que Franz Liszt hizo de "La Sonnambula" de Bellini.

Elaboración pianística. Únicamente Busoni usó este término para su monumental transcripción de la Chacona en re menor de J.S. Bach. Obra cumbre de este género, la Chacona parte de una obra de violín solo para transformarse, a través del piano, en una versión gigantesca, de proporciones sonoras que nos hacen pensar en una obra escrita para órgano usando todo el potencial de este instrumento. Elaboración, pues, que agranda el original de forma sorprendente y genial.

Pasando ahora a la historia de la transcripción y repasando sus diversos aspectos para conocerla más a fondo y entenderla mejor, podemos llevarnos alguna que otra sorpresa.

No sólo los madrigalistas sino compositores como Purcell transcribieron obras vocales para clave y Couperin, en sus libros de composiciones para clave, sugiere que una pieza musical puede ser igualmente apropiada para un grupo de instrumentos de cuerdas o de viento.

Y si analizamos en este sentido a la figura de Juan Sebastián Bach llegaremos a la conclusión de que fué en realidad uno de los grandes transcriptores de la historia de la música.

Transcribió dieciséis conciertos de violín de Vivaldi para clave y tres para órgano y lo hizo con una libertad que pocos aceptarían hoy en día. Y por si fuera poco ésto, realizó una transcripción para clave del movimiento lento "cantabile" de su propio concierto para dos violines y orquesta.

Quizá ésto sorprenda a más de uno, ya que Bach, como "patriarca de la música", es inatacable



El Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez de Gúzman en su toma de posesión como Académico Correspondiente en acto celebrado el día 29 de noviembre de 2005.
(Foto: Paco Alcántara)

y si no supiéramos que fué él mismo quien las hizo, probablemente criticaríamos estas prácticas, que podríamos calificar de “mal gusto” y “fuera del estilo bachiano”. Creo que se hacía música de una forma muy distinta en aquella época y el purismo que ha surgido últimamente hacia los compositores de ese período es con frecuencia excesivo.

En cuanto a Boccherini, cito textualmente las notas al programa de Ramón Barce referentes a ese compositor, con motivo de una obra que se interpretaba en un concierto en el que intervino hace pocos días en Madrid. Dicen así:

“...Boccherini, como muchos compositores de su tiempo, escribía con toda regularidad y abundancia, para nutrir las sesiones (o “academias”) en el palacio del Infante y luego para enviar al rey de Prusia o para atender a multitud de encargos. Entre estos abundan, sobre todo en los últimos años de su vida, los arreglos y transcripciones. No existía en la medida que hoy la preocupación por la obra cerrada, perfecta y original, y los compositores transferían obras para otros instrumentos o recomponían una pieza con elementos de otra. Esta práctica se ampliaba a editores e intérpretes, que, ya fuera del control del compositor, multiplicaban las obras (y sus ganancias) hasta producir una maraña inextricable”.

La realidad es que muchos compositores posteriores no pusieron ninguna pega a la transcripción de sus obras. El ejemplo lo tenemos en el concierto que se celebró en Londres el 7 de Julio de 1848, en el que la señora Viardot-García y la señorita de Mendi-

cantaron, entre otras obras, una serie de Mazurcas de Chopin, “arregladas” por la señora Viardot-García... aclaremos que el resto del programa lo interpretaba el mismísimo Chopin, que no vió en ello ningún inconveniente.

Otro aspecto que me gustaría recalcar y que muchos probablemente desconocen sobre la vida de Mozart y Wagner, entre otros compositores famosos de ópera, es que durante su juventud tuvieron en los arreglos y transcripciones una importante fuente de ingresos. Wagner en 1839, en París, se ganaba la vida haciendo arreglos para distintos instrumentos de las melodías de ópera que estaban de moda por entonces y nos encontramos a Mozart en 1782, después de la publicación de “El Rapto del Serrallo”, escribiendo a su padre y comentándole que “tiene que realizar la fastidiosa tarea de transcribir su ópera para instrumentos de viento en una semana, antes de que otra persona se le anticipe y se lleve las ganancias”.

Llegamos ahora al personaje central de nuestra charla. Se trata de Franz Liszt.

Haciendo un recorrido por su vida nos vamos a encontrar con una figura clave de todo el romanticismo pianístico. Le hubiera bastado escribir la Sonata en si menor para piano o los Preludios orquestales para figurar entre los más grandes compositores de la historia de la música. Pero hay otros aspectos que me gustaría recalcar, por ser igualmente importantes y que quedan en general en segundo plano.

Nacido en Hungría en 1811, se traslada, siendo todavía un niño, a Viena. Ahí va a conocer a Schubert y al discípulo de éste, Czerny, que será su profesor de piano. Estudia composición con Salieri, y a los 11 años da un concierto al que asiste Beethoven, el cual lo abraza en público al reconocer en él un nuevo genio de la música.

París y Londres lo descubren como virtuoso. Conoce a Victor Hugo, Lamartine, George Sand y pintores como Delacroix, que tendrán una influencia decisiva en su formación musical.

Se traslada a Weimar, la ciudad de Goethe, a los 40 años como director musical. Y aquí va a lanzar a compositores como Berlioz y sobre todo a Wagner. Dirige él mismo el estreno de Lohengrin en 1850.

A partir de los 50 años se instala en Roma y toma las órdenes menores, convirtiéndose en el Abad Liszt y centrando sus composiciones en torno a obras de carácter religioso.

Como compositor se le considera el gran revolucionario de la técnica del piano romántico, que ejercerá su influencia en el resto de los compositores de su generación y de las sucesivas.

Es también el creador del poema sinfónico. Liszt se basa en lo que él llama la "Metamorfosis de los Temas", un programa musical en el cual los temas que representan personas o ideas van cambiando de carácter a medida que el esquema dramático o literario de la composición así lo requiere. Esta idea ya fue utilizada por Monteverdi y, más tarde, por Mozart en su "Don Giovanni" y surge paralelamente a Liszt en Berlioz con el nombre de "Idée fixe" y en Wagner en sus "Leitmotiv". La influencia del poema sinfónico es importante en compositores como Strauss, Scriabin, Chaikovsky o Saint-Saëns entre otros.

Como profesor de piano tuvo a los más ilustres intérpretes como discípulos y lanzó a grandes nombres como Brahms o Grieg en sus carreras, recomendándolos personalmente a editores y directores de orquesta. También introdujo en París a Chopin.

Como pianista fue aclamado por toda Europa en sus constantes giras de conciertos y fue considerado el pianista más importante de su generación. Y como dato curioso cabe resaltar su enorme generosidad, pues siempre dió para obras benéficas las fabulosas sumas de dinero que ganó a lo largo de su carrera como pianista, que sólo duró diez años, de 1838 a 1847, retirándose de los escenarios a los 35 años.

Era quizá inevitable que el mundo del piano y el de la ópera se entrelazaran durante la primera mitad del siglo XIX. Las innovaciones técnicas del piano como instrumento moderno lo convierten en el primer "rival" de la orquesta y cada hogar que cuenta con un piano se convierte en una sala de conciertos o teatro de ópera gracias a las transcripciones de oberturas, arias y sinfonías para dos o cuatro manos e incluso para dos pianos. El piano va a realizar la función del disco o de la grabación moderna, divulgando así las composiciones del momento y las de los grandes clásicos.

Para Liszt la tentación de adentrarse en este mundo nuevo fue irresistible. Y además le proporcionó un repertorio para sus recitales que causó sensación inmediatamente.

Fue en 1837, en París, donde ocurrió su lanzamiento en un curioso duelo mano a mano con el otro gran pianista del momento, Sigismund Thalberg. Ambos tenían 25 años y participaron en un concierto benéfico, interpretando cada uno su propia transcripción. Fue Liszt el gran ganador de la prueba, porque unía a su fulgurante técnica grandes ideas innovadoras y una cuidadísima selección de los temas de las óperas, con un refinamiento y sofisticación en su tratamiento jamás alcanzados hasta entonces.

Después de este episodio vuelve a París en 1841 con una transcripción del Vals Infernal de "Robert le Diable" de Meyerbeer. Esta obra causó un auténtico delirio en el público francés, que reclamaba a Liszt su interpretación en los conciertos sucesivos, incluso si no figuraba en el programa y se vendieron 500 ejemplares de la partitura el día en que se publicó.

Animado por este éxito pasa a componer las grandes versiones de "La Sonnambula", "Norma" y "Don Juan" con el título de "Reminiscencias" las dos últimas. El objetivo es englobar toda la ópera en este gigantesco fresco pianístico siempre secundado por la fantasía y el exquisito buen gusto, que nos ha dejado uno de los episodios más sublimes de la historia del piano, el célebre "Più lento" de "Norma". Después, en su época de madurez, retirado ya de los escenarios, encuentra en las paráfrasis el vehículo ideal. Son obras más cortas, menos ambiciosas, pero siempre con su impronta genial y una elaboración pianística de gran complejidad. El famoso Cuarteto de "Rigoletto" y el Vals del "Fausto" de Gounod son sólo dos ejemplos.

Finalmente, como transcriptor, podemos afirmar que fue el creador de las grandes transcripciones, elevándolas a un rango altísimo dentro del repertorio de ese piano, que es ya casi el instrumento moderno que conocemos en la actualidad. El catálogo de obras de Liszt supera las 1300, de las cuales sólo 400 son originales y el resto transcripciones. Analizándolas, podemos dividir las en cinco secciones.

Transcripciones de óperas. Además de un tomo dedicado únicamente a óperas de Wagner,

desde "Rienzi" a "Parsifal", pasando por "Lohengrin", "Tannhäuser", "Tristán e Isolda" y "Los Maestros Cantores" entre otras, realiza una serie importante de transcripciones de óperas italianas y francesas. Aparte de las ya citadas anteriormente, podemos destacar el "Miserere" del "Trovatore" de Verdi, la Polonesa de "Eugenio Oneguín" de Chaikovsky y las Reminiscencias de "Lucia di Lammermoor" de Donizetti.

Transcripciones de "lieder". En este campo será Schubert el compositor del que más transcripciones va a realizar, pero también Schumann, Beethoven, Mendelssohn y Chopin estarán presentes.

Transcripciones de himnos nacionales. Son en realidad dos curiosidades sus paráfrasis de "God save the King" y de la "Marsellesa".

Transcripciones educativas y de divulgación. Las sinfonías de Beethoven y la Sinfonía Fantástica de Berlioz no sólo fueron transcritas, sino que él mismo las interpretaba frecuentemente.

Transcripciones de Preludios y Fugas para órgano de J.S. Bach. Y saliéndonos un poco del contexto transcriptor, realiza una curiosa Fantasía y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H, que en la grafía anglosajona equivale a cuatro notas de la escala.

Después de Liszt y siguiendo la trayectoria histórica de la transcripción no puedo dejar de mencionar algunos de los grandes transcriptores del pianismo moderno.

De Ferruccio Busoni ya hemos mencionado su Chacona en re menor de Bach, de la Partita N° 2 de violín sólo. Y aunque "La Campanella" de Paganini ya había sido transcrita por Liszt, Busoni añade a esta versión algunas dificultades más y su nombre queda unido al de los dos compositores anteriores: Paganini-Liszt-Busoni. Muy interesante también es su "Fantasía de cámara" sobre "Carmen" de Bizet.

Leopold Godowsky nos deslumbra con la transcripción para la mano izquierda sola de los Estudios de Chopin. Se trata de una obra de excepcional dificultad y gran complejidad técnica.

La otra cara de la moneda podemos encontrarla en su deliciosa recreación del famoso y sencillísimo "Tango" de Albéniz.

Rachmaninov es siempre el gran mago del teclado y con su fulgurante técnica nos deja páginas como el "Scherzo" del "Sueño de una noche de verano" de Mendelssohn, "Liebesfreud" y "Liebesleid" de Kreisler, Tres movimientos de una Partita de violín de Bach y el famoso "Vuelo del Moscardón" de Rimsky-Korsakov entre otras.

Finalmente Stravinsky, que transcribe los "Tres Movimientos" de su propia Petrushka" de forma magistral, con una escritura pianística absolutamente perfecta.

He dejado para el final a cuatro compositores que tienen algo en común: escribir transcripciones "atípicas".

Beethoven realiza la transcripción de su Concierto para violín y orquesta op. 61 para piano y orquesta, caso realmente único en la historia de la Música.

Brahms pasa su Quinteto en fa menor op. 34 a una versión para dos pianos op. 34a y sus Variaciones para orquesta sobre el Coral de S. Antonio op. 56a se convierten en el op. 56b, también para dos pianos. Y será la mano izquierda sola del pianista la que emule la mano izquierda del violinista en la interpretación de la Chacona en re menor de Bach.

Ravel juega con sus propias obras, pasándolas del piano a la orquesta y viceversa.

La Valse, que parte originalmente de una doble versión para uno y dos pianos, fué orquestada posteriormente.

La Rapsodia Española fué transcrita para cuatro manos y el Bolero para dos pianos.

También orquestó obras de piano solo como "Alborada del Gracioso", 3 piezas del "Tombeau de Couperin" y la "Pavana para una Infanta difunta".

Mención aparte merece su genial orquestación de los "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky, un verdadero tratado de orquestación.

Enrique Granados transformó su Suite "Goyescas" para piano en nada menos que una ópera. En este caso solo se puede usar la palabra "adaptación", ya que es mucho más que una orquestación propiamente dicha. El piano se transforma aquí en orquesta y en voz, con una acción dramática.

Transcripciones, orquestaciones, paráfrasis, adaptaciones, reminiscencias, elaboraciones, recreaciones... todas ellas se podrían agrupar bajo un común denominador: el deseo de evocar la obra de un compositor a través de otro instrumento, realizando

al mismo tiempo una nueva obra de arte. El empeño no es fácil pero vale la pena.

Antes de finalizar, una última consideración. Nunca tuve la intención de que este discurso tuviera connotaciones didácticas y les ruego me perdonen si a lo largo de él me he excedido en la enorme cantidad de datos técnicos, que solo han sido vehículo para realizar este viaje por el mundo de la transcripción pianística y así llegar a entenderlo y apreciarlo mejor.

Muchas gracias.

VIVENCIAS EN TORNO AL PINTOR JOSÉ SEGRELLES

JOSÉ PONT SEGRELLES¹
Académico Correspondiente

Excmo. Sr. Presidente, Ilmos. Sres. Académicos, dignas Autoridades, Señoras y Señores, amigos todos:

Quisiera, sencillamente, contarles algunos recuerdos que quedaron grabados en mi memoria, aunque han pasado muchos años desde mi infancia en la que arrancan estos recuerdos en Albaida; y después, en Barcelona.

Mi madre solía decirle a mi tío José Segrelles, siempre que pasaba por Valencia camino de Albaida o viceversa:

“Pepe, ¿Perqué no t’emportes al chiquet al teu costat per a que deprennga i que segixca el teu camí?”... “No te preocupes, Remedios que quan siga el moment, ya me’l enduré”, pero los días que pasaba en casa, me daba consejos, me hacía dibujos variados para que los copiara, para comprobarlos él, con los que me había hecho como muestra, llegando a tener una buena colección, y que seguramente en algún traslado de casa se perdieron.

Pero a quién se llevó fue a mi hermana Vicenta, que le hacía entonces más papel que yo, puesto que le servía de modelo para los trabajos que por aquella época le encargaban.

Recuerdo que el tío Antonio, cuñado del abuelo, que vivía en la casa contigua a la del tío Segrelles, en la plaza de la vila, aconsejó al abuelo, para que se fuera a Valencia en compañía de su hermano mayor, Vicente, para que Pepe pudiera ir a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de este modo cuidarían de él y tendría compañía, y con las visitas casi semanales que les haría el tío Antonio estarían más acompañados. Pero al comienzo del tercer año el hermano enfermó seriamente, y tuvieron que regresar los dos al pueblo. El médico diagnosticó una pulmonía y murió a la semana siguiente.

En la Escuela de Bellas Artes José Segrelles había sido bien acogido. Con sus progresos en pintura estaban satisfechos los profesores Don José Garnelo, el señor Borrás, el señor Doménech y Don Joaquín Sorolla, que muchas mañanas llevaba a sus alumnos a la playa para que practicasen el dibujo de movimiento con las personas que habitualmente trabajaban en la carga y descarga del pescado que solían vender allí mismo. Cuando terminaba las clases, de regreso a casa, Segrelles daba pequeños paseos por las calles Caballeros, Alta y Baja, donde siempre encontraba motivos para hacer algún dibujo.

Por aquel tiempo, en las pequeñas tiendas existía la costumbre de sacar parte del género a la puerta para que el público viera lo que se vendía. Esto proporcionaba al joven artista la oportunidad de hacer dibujos y comprobar si progresaba con respecto a los que llevaba a cabo en la Escuela.

La muerte del hermano le causó mucha pena y, ante la imposibilidad de continuar en Valencia, el tío Antonio le propuso al “Señor Padre” llevarse a Barcelona, ya que el tío Antonio era viajante, y tratar de encontrarle un trabajo para ganar algún dinero con el que alcanzar cierta independencia, que le permitiera finalizar los estudios en la Escuela de la Lonja de Bellas Artes de Barcelona. Fue pasando el tiempo, afianzándose en su tarea y haciendo amistades que le facilitaban algún trabajo.

Una de esas amistades fue la de un buen médico, con quien el tío Segrelles pensó para que le hiciera un buen reconocimiento. Así se hizo, pero las esperanzas no se cumplieron; hubo que ingresarla en una clínica donde finalmente murió.

¹ Discurso de toma de posesión como Académico Correspondiente en Albaida (Valencia) de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pronunciado en sesión pública el día 17 de Enero de 2006.



El Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles, en su discurso de ingreso como Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Foto: Paco Alcántara)

De vez en cuando hacían algún viaje a Albaida para visitar al abuelo. A su paso por Valencia quedaban unos días en casa de su hermana (mi madre) y Tonet (mi padre), donde pasaban una estancia muy agradable que duraba entre tres y cuatro días.

Al regresar a Barcelona, tuvo Segrelles la ocasión de conocer al ilustre poeta Rubén Darío, así como al gran escritor Vicente Blasco Ibáñez, a quien entregó personalmente una invitación para su exposición, que se celebraba en aquellas fechas. El novelista quedó admirado ante sus pinturas, y le propuso hacer las ilustraciones para sus obras *"Los muertos mandan"*, *"El intruso"*, *"La Catedral"* y *"Flor de mayo"*. Quedaron de acuerdo, pero debido al gran trabajo que tenía mi tío, el proyecto se fue demorando un par de años, que fatalmente desembocaron en la muerte de Blasco Ibáñez, no llegando a editarse nunca. Al cabo de algunos años, los herederos de Blasco ofrecieron a Segrelles sus ilustraciones por el mismo dinero que se pagó, y él aceptó encantado.

Corría el año 1924, y José Segrelles había alcanzado un gran éxito en la exposición de *"Las florecillas de San Francisco"*, celebrada en los salones del Ateneo de Madrid. La idea de salir al extranjero continuaba incitándole. De todas formas, su nombre empezaba a sonar por Europa a través de importantes revistas, como *"The Sketch"* o *"The Illustrate London News"*, en los números extraordinarios de Navidad.

En 1928 presentó una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, situado entonces en la calle de la Paz, número 29. Sabía mi tío que la iba a visitar el gran artista D. José Benlliure, y me encargó

que fuese a esperarle a la puerta para acompañarle a su encuentro, guiándole entre el numeroso público asistente. Al marcharse D. José Benlliure le ayudé a subir al taxi, y oí que le decía a mi tío, al despedirse: *"Chiquet, ya m'has passat"*, a lo cual Segrelles le dio las gracias efusivamente.

En ocasión del funeral, en Masanasa, del inolvidable Académico D. Salvador Seguí, al final de la misa una señora pidió al sacerdote oficiante que le permitiera leer una nota. En ella se declaraba amiga de juventud del Sr. Seguí, que deseaba recordar lo mucho que él insistía en que había que enseñar música desde la infancia, como medio supremo para comprender mejor la vida.

Al oír aquellas palabras, recordé inmediatamente que mi tío me decía lo mismo, refiriéndolo a la pintura. Me revelaba que, al terminar algunos cuadros, había experimentado una sensación de felicidad plena, jamás sentida en ningún otro momento, siempre me decía: *"Dibuja, dibuja. Lo haces bien, pero aún puedes hacerlo mejor"*. Su ideal era la posibilidad de cambiar o interpretar de otra manera un asunto; por lo menos, pensarlo. Para el famoso cuadro *"La oración en el huerto"* hizo cinco dibujos, un poco diferentes unos de otros, y tres para la *"Tetralogía de Wagner"*, que se incluyen en la donación.

Siendo yo muy joven pasaba el verano en su casa de Albaida, y no le gustaba verme sin hacer algo. Entonces me decía: *"ven al estudio y me pones en orden las carpetas, clasificas los temas por títulos y los pones escritos en la portada"*. Otras veces me daba algún apunte de los que estaba haciendo sobre los Apóstoles para el altar de la iglesia de Onteniente, y me advertía que yo tenía que adivinar las primeras pinceladas para que, al acabarlo, se pareciese al suyo, siempre aconsejándome los detalles más importantes para poder analizar las primeras rayas.

Por fin pudo terminar de retocar las ilustraciones que hizo hace cincuenta años para una edición del Quijote, editada por Espasa-Calpe y que estuvieron guardadas en unos armarios que había en el almacén, y creyéndose perdidas, hasta que se hallaron a raíz de una reorganización. Había tenido que retocar algunas y hacer otras nuevas, atendiendo los compromisos con la editorial Espasa-Calpe. Con motivo de entregar el primer ejemplar de dicha edición al General Franco se le hicieron a Segrelles varias entrevistas

en radio y televisión, ruedas de prensa y un viaje a Toledo.

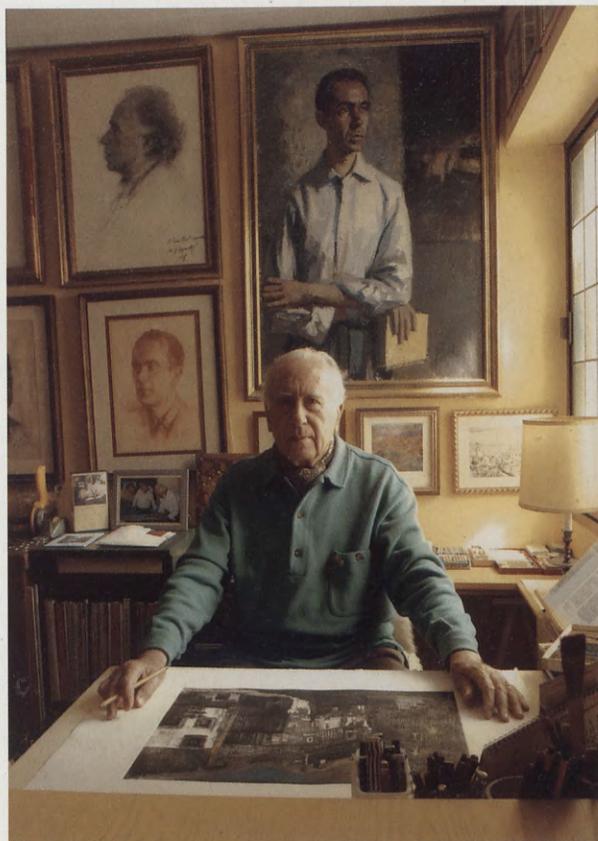
En febrero de 1965, desde la televisión de Barcelona le comunicaron que había sido elegido como personaje ilustre para la serie "Esta es su vida", que dirigía Federico Gallo. Al programa asistieron el entonces Alcalde de Valencia Don Adolfo Rincón de Arellano, el escultor Vicente Navarro, el señor Arnell, de Denia, coleccionista de obras de Segrelles, el señor Boixader, Alcalde de Albaida, Vicente Gurrea, biógrafo de mi tío, y sus hermanos Salvador y Dolores, así como la Fallera Mayor de Valencia.

Deseo en este momento hacer un breve inciso para evocar al eximio grabador y artista D. Ernesto Furió, mi gran maestro y amigo entrañable. Durante los cinco cursos me convirtió en su ayudante. Los domingos los dedicaba él a hacer sus planchas, y como vivíamos en la misma calle, uno frente al otro, me llamaba a menudo y nos íbamos a la Escuela pasando toda la mañana del domingo para hacer sus planchas, que presentaba todos los años al premio "Nacional de Grabado". Recuerdo que cuando al fin obtuvo la primera medalla por su obra "Puerta de Toledo" yo le había estado animando antes, y él, un tanto nervioso, me dijo: "Si me la dan, la segunda prueba será para ti". Le respondí que, como me lo prometía sin testigos delante, luego olvidaría la promesa, pero no fue así: cumplió su palabra, y en casa tengo esa segunda prueba de las tres que tiramos, y dedicada de su puño y letra.

Vuelvo ahora a la memoria de mi tío, José Segrelles. El día que se transmitía por televisión la llegada del hombre a la luna, un acontecimiento por el que sentía vivo interés, se encontraba resfriado y molesto por el delicado estado de sus bronquios. No obstante bajó de su habitación a la salita donde estaba el televisor, aunque pronto tuvo que regresar a su cuarto y echarse en la cama, sintiéndose desfallecer.

Quince días antes me había llamado por teléfono a la librería donde yo trabajaba, pidiéndome que fuera esa misma tarde a recoger los retratos del abuelo y la abuela. Insistió mucho en que acudiera esa misma tarde, sin falta, y así lo hice. Desde la librería me puse en marcha con el "renault" hacia Albaida.

Me extraño mucho cuando me dijo, "que fuera esa misma tarde, a recoger los retratos del abuelo y la abuela",



El grabador y Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles, en su estudio. (Foto: Paco Alcántara, 2005)

ya que yo le había pedido solamente, el del abuelo. Entonces me preguntó que porqué tenía tanto interés en el retrato del abuelo; le contesté: porque me tenía obsesionado como estaban pintadas las manos, así yo, podría estudiarlas mejor teniéndolas en casa. Me contestó el tío: "pues si tienes paciencia lo tendrás" y así fue.

Fue un domingo cuando fui a recogerlo, y me invitó a comer. Estando invitada la hermana de Conchita y como durante la comida estuvimos hablando del tema, la hermana de Conchita le dijo a Segrelles "si le daba el cuadro del Padre, déle también el de la Madre para que estén siempre juntos"; "contestación del tío; ya vorem".

Ya tenía los cuadros preparados y, con lágrimas en los ojos, expresó "su deseo de que ambos retratos estuvieran toda la vida juntos"; que los quisiera mucho, que cuidara de los dos y que, si pudiera ser, no salieran del círculo familiar.

Cuando empecé a entrar en edad, pensé que lo mejor sería dejarlos en una institución valenciana, entonces encontré a mi vecino D. Salvador Seguí, Secretario que fue de esta Real Academia, al que le expuse mis dudas, "*dónde podría dejar la obra del tío Segrelles*" y él me sugirió que los ofreciera a esta entidad: Así estarían

toda la vida juntos, como mi tío me pidió. Y también en recuerdo de que él fue Académico, decidí que, en efecto, no había mejor destino y lugar que esta institución, por tantos motivos digna de respeto y admiración.

Muchas gracias a todos.

EL PODER EVOCADOR DE LA MÚSICA¹

MARIO MONREAL MONREAL

Académico Numerario

Señores Académicos.

Me gustaría ante todo manifestar mi agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible mi presencia hoy aquí en esta Ilustre Casa y expresar que acepto con mucho honor y orgullo por una parte y por otra con una enorme ilusión este reconocimiento para ocupar un lugar entre tan admirados e insignes artistas, estudiosos y cultivadores de las Bellas Artes que, dicho sea de paso, no se si merezco. También me gustaría aprovechar para agradecer al público que ocupa la sala por venir a compartir conmigo este momento tan emocionante para mí; público entre el cual se encuentran muchos amigos a los que quisiera dar las gracias especialmente por su apoyo y su amistad incondicional a lo largo de mi vida y de mi carrera musical.

Y tampoco quisiera dejar pasar la ocasión sin dedicar unas palabras al que fue mi amigo y compañero Amando Blanquer y que tanto interés mostró en que formara parte de esta corporación. De él me gustaría hablar no sólo como músico sino también como persona, algo que puedo hacer ya que tuve la suerte de ser jefe de estudios cuando él ocupó el cargo de director en el Conservatorio de Valencia, en una época en que el panorama musical aquí era bastante desolador. Destacaría un hecho que no sé si todo el mundo sabe y que puede ayudar a esbozar su perfil no solo musical sino también humano. Este hecho fue de gran trascendencia para crear una cantera de músicos de cuerda en la Comunidad Valenciana, región donde como todo el mundo sabe hay una gran tradición de instrumentos de viento, pero muy poca de instrumentos de cuerda. Tanto es así que por aquel entonces, en el conservatorio de Valencia no había alumnos de violín matriculados. Todo el mundo que sepa un poco de esto, se puede dar cuenta que esta carencia no es nada buena para el desarrollo de la música en cualquier parte. Su aportación

fue la decisión que tomó en favorecer la docencia de instrumentos como el violín, el violonchelo y la viola en las pequeñas escuelas de las bandas, por medio de un convenio del Conservatorio y la Caja de Ahorros de Valencia al crear lo que se llamó las cátedras ambulantes. Como es de suponer, esto, en un principio generó muchas críticas adversas y una gran desconfianza por parte de las Sociedades Musicales valencianas pues veían en dicha acción el comienzo de la desaparición de estas bandas, sustituidas por orquestas. Él mismo lo expresó, no sin cierta amargura en mi presencia en muchas ocasiones: "creen que es mi intención deshacer las bandas", decía. Como se ha visto con el paso del tiempo, no ha sucedido así; más bien todo lo contrario; lo que ha producido, que no es poco, ha sido un enriquecimiento en el terreno musical, dando la posibilidad de poder aprender a tocar instrumentos como el violín y también dando lugar en el presente como consecuencia de ello a unos formidables músicos de cuerda. Pero no solamente ha enriquecido de esta manera el terreno musical valenciano, sino que además ha enriquecido el repertorio existente para formación bandística por medio de sus numerosas composiciones. Composiciones que gracias a ellas cada vez que se interpreten podrá venir a la memoria de los que lo conocimos, la imagen de la persona que fue Amando Blanquer, y ahí se puede encontrar la grandeza de la música, grandeza que a día de hoy todavía me sorprende y que me gustaría comentar con una breve explicación.

Y digo breve porque no es mi cometido hacer una larga disertación filosófica acerca del concepto estético de la música, pues para eso ya están los filósofos y pensadores, ni tampoco voy a hacer un repaso histórico, pues de eso se encargan los historiadores

¹ Discurso de recepción del Ilmo. Sr D. Mario Monreal como Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, leído en acto público celebrado el 24 de enero de 2006.

y musicólogos. Yo, humildemente, y como músico me voy a limitar a comentar algo que siempre me ha parecido mágico y maravilloso y es el gran poder que tiene la música sobre el ser humano.

Esto no es algo nuevo pues desde tiempos inmemoriales y en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, a la música se le ha otorgado un gran poder, y por cierto de muy diversas índoles; poder curativo o terapéutico, poder mágico, como en cuentos como "el flautista de Hamelin", poder de modificar los ánimos, poder para amansar las fieras, como el antiguo y conocido mito de Orfeo...

Además es innegable y todos lo han experimentado el poder de trasladarse mediante la imaginación y por medio de la música, a otra época, a otro momento, con otras personas; o también el poder de asociar una música con algún ser querido, o con algún lugar, lejano o cercano...

Y concedores de todos estos poderes se ha utilizado por todos, reyes y plebeyos, emperadores y militares, madres, sacerdotes, republicanos, revolucionarios; hasta los grandes dictadores se han servido de ella.

En la guerra se usaba para arengar a las huestes y para atemorizar a los enemigos. En las celebraciones religiosas, tanto de unas creencias como de otras para preparar el alma a la oración, para adorar a Dios, e incluso para extender el mensaje divino; en los funerales nos encontramos con el Réquiem, forma musical practicada por casi todos los compositores, desde Mozart a Verdi, pasando por Brahms. Y como no, las marchas nupciales que anuncian la entrada tan esperada de la novia en la iglesia.

Y eso por no hablar de la música en la vida cotidiana. En Navidad, abundan los villancicos: en casa, en los colegios, en los centros comerciales; también en los cumpleaños hay un repertorio bastante variado para homenajear al que cumple años; los niños acompañan y amenizan sus juegos con canciones. Y... quién no recuerda la voz de su madre cantándole para irse a dormir, para tranquilizarle después de un episodio de temor, o simplemente cantando para jugar.

Recientemente se daba la noticia en un informativo de que en un hospital de Gales se había contratado

a una arpista con el propósito de que tocara para los enfermos, ya que habían comprobado que el cuerpo reaccionaba mucho mejor al tratamiento y sentían menos dolor según atestiguaban algunos de ellos.

Y el llamado "Efecto Mozart", sigue debatiéndose en el mundo científico: ¿Es posible atenuar los efectos de enfermedades como el Alzheimer a través de audiciones de la música del genio salzburgoés? ¿Puede demostrarse que desarrolla la inteligencia en los niños?. Desde los años 50 del siglo pasado diversos experimentos han tratado de demostrar los efectos beneficiosos de la música de Mozart en el trabajo con niños con problemas, en especial problemas de aprendizaje, y en el año 1993 un experimento de un grupo de científicos norteamericanos supuso el comienzo de un fenómeno científico sin precedentes. Los investigadores dividieron a las personas del experimento en tres grupos y los sometieron a diferentes condiciones de experimentación. El primero escuchó durante diez minutos la *Sonata para Dos Pianos en Re Mayor (K448)* de Mozart. Otro grupo escuchó una grabación con instrucciones para relajarse, también durante diez minutos. Y el tercer grupo se mantuvo, durante el mismo tiempo, en situación de absoluto silencio. Inmediatamente después de esta situación, los sujetos del experimento debían realizar tareas que medían su inteligencia espacial. Los resultados fueron sorprendentes. Aquellos que habían estado escuchando la Sonata de Mozart obtenían puntuaciones notablemente mejores que el resto. A este estudio le siguieron muchos otros como los relacionados con enfermos de Alzheimer o con los que sufren Parkinson. Así, se pudo observar que la música de Mozart, no sólo activaba la corteza cerebral auditiva y otras áreas del cerebro relacionadas con las emociones, sino otras implicadas en la coordinación motora o la visión.

Pero el deseo de encontrar una aplicación de la música sobre el ser humano no es nueva de la edad contemporánea. Ya desde la Antigüedad, se le reconoció estos poderes mágicos a la música. Así en la Odisea, Homero nos presenta a un Ulises empujado en querer escuchar los cantos de las sirenas que a tantos marineros hechizaron y experimentarlo él mismo.

Pero, dejando a un lado la ficción de Homero, podemos observar que desde tiempos de los pitagóricos, las distintas corrientes estéticas y filosóficas

han observado la importancia y el poder de la música y han ahondado en su investigación hasta explicar cual puede ser su utilidad para el ser humano. Así, el antiguo pensamiento griego concibió la música como factor civilizador, como componente esencial de la educación humana y como elemento de armonización entre todas las facultades humanas, pero sin olvidar que la música era considerada una fuerza en potencia capaz de curar enfermedades, tanto del cuerpo como del alma, y de elevar al hombre a la divinidad: Su poder venía ratificado por el hecho de considerar que la música era una invención divina

Las teorías en torno a la música ocupan un puesto esencial en la escuela pitagórica. No la concebían como un campo más sobre el que reflexionar, sino que era el centro de su manera de entender el cosmos; así, el concepto de armonía tiene un significado musical por extensión, ya que en su primera acepción, la armonía era para los Pitagóricos **"unificación de los contrarios"**. Según esta concepción, la "armonía" es extrapolable y extensible a todos los campos de la creación. Platón también dedica un capítulo muy importante en todo su pensamiento a la música, distinguiendo dos tipos de música: la que se oye y proporciona placer, que no le interesa, y la que no se oye, que sería lo que los pitagóricos denominaban *"música de las esferas"*. Esta última, entendida más como "armonía", sería una actividad puramente intelectual y representaría la más alta forma de conocimiento.

Aristóteles transformaría en profundidad el espíritu anterior al introducir en la estética pitagórica y platónica las instancias propias del pensamiento hedonista. Es decir **el fin de la música es el placer y justamente por esto es aconsejable introducirlo en la educación**. Como decía Aristóteles: [...] *La música es un delicioso placer, ya sea sola o acompañada de cantos [...] esto bastaría para introducirla en la educación. [...] Nada hay más influyente que el ritmo y los cantos para imitar la cólera, la bondad, el ánimo, la sabiduría [...]*

Según Aristóteles el Arte es imitación y suscita sentimientos, y la música a través de la catarsis puede purificar el alma, siendo por esto muy ventajoso para la educación. Así, como última cita de Aristóteles tenemos que [...] *"La música tiene múltiples usos, puesto que puede servir para la educación, para procurar la catarsis, y en tercer lugar, para el reposo, la elevación del espíritu y la interrupción de las fatigas" [...]*

Pero no sólo en la Antigüedad Clásica europea. También en tiempos de civilizaciones tan antiguas como la china ya se le atribuían poderes especiales a la música. En los textos antiguos chinos la palabra "música" se escribía con un homógrafo de "gozo, placer, diversión". Así, (Xunzi), uno de los pensadores más brillantes del siglo III a. C declaraba: "La música es gozo"; es el "movimiento del corazón", afirmaba el anónimo autor del Memorial de los ritos, texto canónico del pensamiento confuciano antiguo que contiene un capítulo dedicado a la música. Ésta ocupaba un papel de primerísimo plano en la tradición china, tanto si se trataba de la música de la naturaleza amada por los taoístas, tan similar a la música de las esferas de los pitagóricos, como si se trataba de la música del alma de la que hablaban los confucianos, una melodía capaz de modificar el carácter de los hombres, ayudándoles a disciplinar las emociones, a cultivarse a sí mismos, a potenciar la integridad y la fuerza moral, permitiéndoles vivir una relación de serenidad con sus semejantes, con la naturaleza y con todo el universo.

Afirmaba uno de los Siete Sabios del Bosque de Bambú, grupo de intelectuales taoístas que se reunían para tocar y componer versos: *"La música es la sustancia del universo, la naturaleza de los seres; en la unión con esta sustancia, en el acuerdo con esta naturaleza, se realiza la armonía."* Según la tradición china, en la base del orden cósmico habría habido un sonido: si la humanidad hubiese conseguido ponerse en sintonía con él, la armonía habría dominado sobre la tierra. Los sabios soberanos de la antigüedad, al haber comprendido esta verdad, habrían creado la música y las diferentes melodías para favorecer la armonía entre los hombres. La investigación y la creación musical china se basaba en el intento de reproducir aquel sonido primario: el orden moral, social y administrativo, a través de la música, se unía con un lazo misterioso al orden natural de las estrellas, de las estaciones, de los colores de la vida y de la muerte.

Así, desde época de Confucio (551-479 a.C.) la música ha sido en China considerada un medio de preparación de la mente para la especulación filosófica y la iluminación espiritual. Desde los primeros tiempos la música formó pues también parte esencial de los festivales agrícolas, rituales religiosos y ceremoniales, buscándose siempre, al menos idealmente una forma de expresar la armonía entre el cielo y la tierra.

Con el pasar de los años y en las diferentes épocas de la historia, la música ha ocupado diversos lugares en la sociedad, y se le ha dado diversas funciones, pero los compositores nunca han dejado de ser conscientes de que la música encerraba en ella un extraño poder que podía ayudar a mejorar el mundo. Por poner dos ejemplos muy conocidos, Haydn la usó pragmáticamente para pedir los días de asueto que les correspondía a los músicos de la orquesta del príncipe Esterházy en su "Sinfonía de los Adioses", y Beethoven, más idealista, quiso poner música a la "Oda a la Alegría" de Schiller, contribuyendo así al ideal de fraternidad entre los hombres.

Recientemente, un experimento de convivencia en el que tenía como elemento aglutinador la interpretación musical recibió un premio muy importante, el Premio Príncipe Asturias de la Concordia. Me estoy refiriendo a la experiencia que llevaron a cabo el pianista argentino, de religión judía Daniel Barenboim y el escritor palestino, de religión musulmana Edward Said al crear una orquesta de jóvenes de oriente medio tanto israelíes como árabes. En la orquesta, existe la necesidad de que unos se escuchen a otros,

que haya una unificación de criterios, que haya una labor de equipo para obtener un resultado común, la interpretación musical. La concordia en música es armonía, es unificación de contrarios. Tiene ese poder inexplicable que hace que personas de diferentes nacionalidades y culturas puedan sentarse tras un atril y puedan convivir en armonía. Pero también tiene ese extraño poder, de hacer reír, de hacer llorar, de hacer sentir ira, de hacer sentir paz; en definitiva de emocionar. De poder recordar a personas que ya no están con nosotros; personas que quisimos mucho y que por medio de la música las sentimos muy cerca de nosotros. De todos los poderes que pueda tener la música, el más grandioso para mí es el de evocar. Evocar situaciones, lugares, personas...

La música nos acompaña a lo largo de nuestras vidas.

Todos tenemos nuestra propia banda sonora de la película que es nuestra vida. Si nos detenemos a pensar, seguro que suena alguna música cuando recordamos los momentos más intensos e importantes de nuestra vida.

VALORES HUMANOS DEL ARTE MUSICAL: LOA Y COMENTARIO AL DISCURSO DEL ACADÉMICO D. MARIO MONREAL¹

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO

Académico de Número

Además del lenguaje ordinario, el artista tiene el privilegio de poder comunicarse a través de su arte. En esta ocasión, D. Mario Monreal utiliza las dos formas de expresión: discurso y concierto. Entre ambas, mi preceptiva contestación que supone loa y comentario a sus opiniones. Por tanto, el acto de hoy se configura con una estructura ternaria propia de un tiempo de sonata: exposición de ideas, que acaba de efectuarse; laude y desarrollo de las mismas, que es la parte que me compete, y reexposición, pero esta vez en verificación musical o concierto, que es, con mucho, la más importante y la que esperamos todos con el mayor interés.

Una vez más he de manifestar mi gozo por haber sido designado por nuestra Real Academia para dar la bienvenida a un artista relacionado con formación y en docencia con el glorioso Conservatorio Superior de Música de Valencia. En este caso se trata de un extraordinario pianista, D. Mario Monreal, que, aún muy joven, mostraba condiciones excepcionales que me hicieron intuir y prever su brillante carrera. Su elección tiene también un significado especial: la distribución armónica de las plazas de académicos intérpretes de la sección de Música desempeñadas por mis ilustres colegas D^a María Teresa Oller (dirección de Coros), D. Manuel Galduf (dirección de orquesta), D^a Ana María Sánchez (cantante) y D. Mario Monreal (instrumentista). Esta fue aspiración compartida con singular interés por el antecesor de D. Mario, D. Amando Blanquer (q.e.p.d.), mi admirado, querido y llorado amigo, a cuya memoria deseo tributar mi más fervoroso recuerdo y homenaje.

Aparte de sus grandes méritos, meditando sobre su espléndido currículum, estimo que la carrera de nuestro nuevo colega es representativa del principio de la globalización que distingue a la civilización actual. Lo demuestra en primer lugar su formación: tras de sus estudios en Valencia, realiza el grado de virtuosismo en Madrid y los amplía y perfecciona en

los cursos superiores y de postgrado en la Staatliche Musik-hochschule de Munich y en Salzburgo, con maestros prestigiosos como Erich Then-Berg y el famoso pianista Paul Badura-Skoda. Lo mismo su larga lista de Premios: aparte de los de fin de su carrera escolar, el "José Alonso" y "Leopoldo Querol" de Valencia, el "Ciudad de Murcia", el del "Concurso Internacional de Piano" de Jaén y el "Antonio Iglesias" en España; pero además, la "Suma cum laude" en virtuosismo de la citada Musik-hochschule de Munich, el "Timen-Zimkann" de Bonn y el "Rathaus" de Munich.

Igualmente extensa es la geografía de su docencia: actualmente es catedrático del Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" de Valencia, pero sus enseñanzas en cursos y másters llegan a las antípodas, ya que ha sido requerido para impartir clases magistrales en China (precisamente en las ciudades más alejadas, en el Este) y Australia.

El carácter internacional de su currículum culmina, por supuesto, en sus conciertos. Desde muy joven ha actuado reiteradamente en Holanda, Bélgica, Reino Unido, Italia, Alemania, Austria, Checoslovaquia, Polonia, Brasil, Buenos Aires, Belgrano, Montevideo y Australia. Su magnífica musicalidad y firmeza rítmica le erigen en un excepcional intérprete de los conciertos para piano y orquesta, por lo que ha colaborado con las más famosas orquestas de las naciones citadas y con los más destacados directores de nivel internacional, entre ellos nuestro admirado colega D. Manuel Galduf. D. Mario Monreal ha verificado también de manera personal el principio de la globalización en cuanto al repertorio en un doble aspecto: por un lado, amplitud del número de obras (algunas con carácter de estreno) y de escuelas que

¹ Discurso de contestación al discurso de recepción como Académico de Número del Ilmo. Sr. D. Mario Monreal en acto público celebrado el 24 de enero de 2006.

lo componen, por otro, la significación de totalidad que tiene la increíble interpretación de ciclos de obras completas de diversos autores: integral de las Sonatas de Mozart y Beethoven, de los "Estudios de ejecución trascendental" de Liszt, de "El pianismo ruso del siglo XX", de la "Suite Iberia" de Albéniz, del catálogo total de Chopin, etc.: sólo otro pianista puede valorar debidamente esta ciclópea labor.

Nuestro colega ha unido las dos connotaciones propias de nuestra época: globalización y comunicación. En efecto, ha realizado grabaciones para distintos canales de televisión y famosas emisoras de radio: Nacional de España, RAI de Italia, BBC, RIAS de Berlín, Munich, Stuttgart, Baden-Baden, Varsovia, Johannesburgo, etc.

Como demuestran estos datos, ingresa hoy en nuestra Academia uno de los músicos españoles más universales. Pero realiza su proyección por los diversos continentes como expresión de su profundo espíritu valenciano. Tiene valor de símbolo su amistad con D. José Iturbi (q.e.p.d.) y el apoyo inicial que recibió del egregio e inolvidable artista. Lo muestra en la inclusión de obras de los compositores valencianos en sus programas de los conciertos de todo el mundo. Es testimonio también, el precioso disco que contiene la grabación de las Danzas Valencianas de Francisco Cuesta, las de Vicente Asencio y Cuatro Preludios de Amando Blanquer: tres generaciones de la escuela nacionalista valenciana.

La evaluación de los escritos depende más de lo que sugieren que de lo que dicen, de su función de impulso a la reflexión que de la reflexión misma efectuada. En lo que ofrece de aportación personal y de contenido histórico, confieso que el discurso de D. Mario Monreal me ha obligado a contrastar ideas con las de teóricos y músicos de otras épocas. Por esto mi respuesta no puede ser otra que una hermenéutica de los problemas que ha planteado, para apoyar su tesis del poder de la música. El gran mérito de su oración ha sido, a mi juicio, desarrollar uno de los temas más importantes de la teoría del arte: el de su influencia. Su investigación musical ha antecedido a las de las restantes artes y no sólo ha configurado la ideología estética que la antigüedad ha legado a la cultura universal (no meramente occidental o europea) y que, como una constante, llega hasta nuestros días, sino que contribuye poderosamente al nacimiento de la teoría de las distintas artes (desde Vitruvio, los

tratadistas de las artes incluían el conocimiento de la música en la formación del artista y el estudio de las consonancias musicales influyó en la investigación de los cánones de la belleza plástica), de la matemática y de la filosofía: primer argumento sobre su grandeza. Referencias actuales confirman esta antigua conexión y dependencia. El académico Sánchez Ron escribía no hace mucho: "las ecuaciones matemáticas de las leyes científicas más básicas y generales ... son ... como sinfonías de la naturaleza, partituras que describen los sonidos, los acordes contenidos en las raíces de los fenómenos naturales"; su colega M. de Guzmán indicaba igualmente: "el pensamiento matemático se puede comparar más adecuadamente aún que a un cuadro, a una sinfonía". Para el ilustre antecesor en la medalla académica de D. Mario Monreal, D. José Báguena Soler, "la música es un arte de belleza austera que se detiene en los mínimos detalles de expresión y es matemática en cuanto a la armonía de las formas".

Es evidente que la incidencia supone comunicación y respuesta. Toda música expresa e implica reacción, lo mismo la de la naturaleza que la humana. Comencemos con una alusión a la primera. En el hombre, como en los otros vivientes varían los efectos de la suave música de la brisa que acaricia las hojas y la del viento bronco que anuncia la tormenta, la del sonido del agua en meandros, cascadas, torrenteras y olas; curiosamente la moción psicológica que producen en todas las especies, hombre o animales, es del mismo signo: serenidad apacible o temor ante la violencia; como observaba Kant, en el caso del hombre, la experiencia de lo sublime derivada de la vibración vigorosa y dinámica de la naturaleza implica convicción de seguridad, de exención de riesgo.

Excepto nidos y cámaras en los que, junto con la imitación de formas vegetales y cuevas, ven los tratadistas de arquitectura un impulso para el origen de la construcción, el único ancestro del arte humano es la música: para los científicos desde el más pequeño insecto, con la misma eficacia que sus propiedades biológicas, distingue a cada especie su propio canto, en el que se reconoce "in nuce" fines que más tarde se observarán en la música humana: sexual, afectivo, aviso de peligro, cohesión de grupo, etc.; hay bastantes argumentos para considerar que responde también a un incipiente goce en su emisión: así pues, realización instintiva de una serie de destinos que el

músico potenciará de manera ilimitada y con plena conciencia de su creación, según los dos caracteres que distinguen al hombre: en la tierra, pero diferenciado plenamente de ella. Cuando D. Mario Monreal habla de la universalidad de la música no lo hace de manera hiperbólica: encontramos su práctica en la naturaleza inanimada y animada: ni arte ni ciencia presentan la misma extensión.

La incipiente comunicación musical de las especies animales que nos antecedieron permite suponer que la del hombre debió ejercerse desde el primer momento de su aparición en el planeta. La Biblia nos informa del nombre del músico, Jubal, que entre los israelitas pudo crearla, los poetas el de la diosa a la que atribuyen su origen e inspiración. Posiblemente las músicas prehistóricas debieron persistir evolucionadas en las de los pueblos primitivos; y en sus sucesivas variantes han podido llegar hasta fechas próximas y quizás se incluyen entre las que han sido estudiadas sistemáticamente por la rama musical de la etnografía y antropología desde que en el positivismo se erigieron como ciencias. Sus investigadores han puesto de manifiesto la eficacia de su empleo para la expresión de los distintos aspectos de la vida personal y social del hombre en los albores de su existencia, así como su conexión con la práctica de la magia. Lástima grande que, según observó ya San Isidoro, sin notación, la conservación de estas músicas hubiera de encomendarse a la memoria, reduciéndose considerablemente las posibilidades de comprobación de su antigüedad y autenticidad. Por esto me parece muy acertado que D. Mario Monreal haya centrado sus elucubraciones a partir de la música grecorromana y de las teorías de sus grandes pensadores que, como en todas las ramas de la cultura, establece las bases de la nuestra. Sólo se ha recibido un número exiguo de melodías, además, de transcripción polémica, pero teóricos y filósofos nos han legado una técnica y una estética que justifican las afirmaciones de nuestro nuevo académico.

En cuanto a la teoría del conocimiento, la reflexión sobre la estructura y el efecto en el oyente de las partituras permitió el descubrimiento desde la música del principio de relación, quizás el más universal después del ser. Como ha comentado nuestro colega se atribuye a Pitágoras la observación de que para el músico griego la partitura es, más que un conjunto de sonidos, una sucesión de relaciones sonoras y rítmicas configuradas desde los conceptos de intervalo

y tonalidad. Advirtió igualmente el uso diferenciado de dos clases de intervalos, consonantes y disonantes, y encontró el motivo de la distinción y de la jerarquía acústica atribuida a los primeros la mayor racionalidad de sus relaciones vibratorias (unísono, octava, quinta y cuarta, es decir relación de unidad, dos a uno, tres a dos y cuatro a tres) frente a la discordancia de las fracciones representativas de los disonantes. En el siglo XV el teórico español Ramos de Pareja probaría que los pitagóricos se habían equivocado en la evaluación de los intervalos de terceras y sextas mayores y menores y justificaba su integración entre las consonancias; también el Profesor Monreal lo demostrará en sus interpretaciones, especialmente del maravilloso tratamiento que Federico Chopin hace de estos intervalos.

El estudio de los ritmos y de las formas puso también de manifiesto su ordenación desde la superioridad configurativa de la consonancia, y, como consecuencia, la deducción de las propiedades estéticas de las obras, que más tarde los tratadistas descubrirían asimismo en el cosmos, la naturaleza, el hombre y las restantes artes, por lo que constituye la raíz del valor y significación que se atribuye a la música. Tratemos de explicarlo. D. Mario Monreal ha hablado en primer lugar de la música de las estrellas. Nuestro arte tiene el privilegio, no otorgado a ningún arte ni ciencia, del uso de la terminología musical para traducir el orden del universo; referido el origen del sonido al movimiento regular, y reconocido el ritmo de los desplazamientos siderales, se pensó en una música cósmica: la equivalencia del número de planetas entonces conocido con el de las notas de la escala diatónica griega permitió aplicar los nombres de ésta a la denominación de aquéllos y los de los intervalos a la de sus relaciones, sustituidas más tarde por los de nuestro sistema guidoniano. Se comprueba lo mismo en otras culturas, lo que prueba la extensión de esta doctrina. Es un gozo la lectura de la escala europea en dimensión planetaria. Pero no se trata de un mero nominalismo: para unos, verdadera concreción sonora; para otros, simple conceptualización musical del cosmos (armonía universal o el mundo como sinfonía). No sólo los modestos tratadistas por un comprensible prurito de exaltar su arte: filósofos, científicos y poetas repiten a través de los siglos nomenclatura y teoría. No importan tiempos ni escuelas: figura la misma doctrina en Escoto Eriúgena, Leibniz, Schelling o Schopenhauer. Científicos contemporáneos la

asumen, no se limitan a una benevolente sonrisa; la tesis expuesta por D. Mario Monreal tiene prestigioso respaldo de matemáticos, astrónomos y físicos. En relación con recientes interpretaciones del origen del mundo, A. Galindo escribe "Tales condensaciones y rarefacciones originaron las primeras notas musicales en el Universo ... y de su escucha se ha deducido la validez de la geometría de Euclides en la descripción a gran escala del Universo". El físico alemán A. Sommerfeld utilizaba el mismo término tradicional empleado también por el Sr. Monreal: lo que ahora escuchamos del lenguaje de los espectros es una verdadera música de las esferas dentro del átomo, acorde de relaciones enteras, un orden y una armonía que se hace siempre más perfecta". Me gustaría disponer de tiempo para leer otras citas, pero creo que pueden resumirse en esta de Einstein sobre los nuevos descubrimientos de la física y la astronomía: "la más alta musicalidad que puede ofrecerse al pensamiento". Pero con el sonido, otro elemento de la música, el silencio, que a escala sideral se ofrece como el silencio eterno de los espacios infinitos que tanto emocionaba a Pascal, derivado de la ineptitud de nuestros burdos oídos para captar la armonía de las esferas, según su comentarista el físico Baltá.

Mucho más lamento renunciar al recuerdo de la versión poética de esta teoría a través de escritores como Dante, Fray Luis de León, Goethe, Espronceda, etc. Por la originalidad que supone la inserción de la estética de la consonancia en la surrealista interpretación del origen del mundo a partir de la oscuridad de la nada en la que no había

*"Ni el sol, luna ni estrellas,
ni el repentino acorde
del rayo y el relámpago,
ni el aire, sólo nieblas",*

parece conveniente hacer una excepción con estas estrofas de "El ángel de los números" de Rafael Alberti:

*"Vírgenes con escuadras
y compases, velando las celestes pizarras.
Y el ángel de los números
pensativo, volando,
del 1 al 2, del 2 al 3, del 3 al 4".*

Del mismo modo, la contemplación del orden musical en la naturaleza ha impulsado a expresarlo

con la terminología de este arte. Es también práctica extendida entre tratadistas y poetas de todos los tiempos: ¡versos de Gonzalo de Berceo, del poema de Alexandre, de los poetas renacentistas y barrocos, de Bécquer, de Verlaine, de R. Tagore, de Machado y de tantos otros vates! Como escribía Rabindranath,

*"la planta
sonó en el aire sereno
de la noche, y su quejido traspasó mi alma".*

O la despedida de D. Antonio Machado del parque tantas veces transitado: "Adiós para siempre la fuente sonora, del parque dormido, eterna cantora". Por supuesto, la complacencia de Berceo tiene base en la consonancia:

"Iaciendo a la sombra perdí todos cuidados.

*Odí sonos de aves dulces e modulados: numqu
udieron omnes organos más temprados,*

Nin que formar pudiessen sonos más acordados.

*Unas tenien la quinta, e las otras doblaban, otras
tenien el punto, errar no las dexaban".*

Pero en este caso se produce una vinculación simbiótica: el paisaje inspira y el músico canta. Desde el griego Sacadas de Argos, cada uno según su estilo, compositores como Vivaldi, Beethoven, Liszt, Strauss, Debussy, Ravel y Falla han expresado con la mayor belleza la comunión del hombre con la naturaleza: con el mar, la campiña o la montaña.

Nuestro colega se ha detenido especialmente en mostrar la acción de la música en el oyente, su destinatario natural. Como en los otros temas, tratadistas y filósofos han utilizado también el vocabulario de la música para describir al hombre en su triple aspecto estructural, psíquico y moral. En el siglo XVI, Fox Morcillo aplicaba los nombres griegos de los intervalos para establecer el acorde entre las potencias del alma según las consonancias. En el canto se potencia la expresividad de la palabra, pero la falta de concreción conceptual, por un lado, no rebaja el interés humano de la música instrumental, como se ha pretendido por los estetas de algunas épocas, y por otro, no la limita a mera organización de los sonidos, como estimaban Hanslick y los formalistas de los siglos XIX y XX. Sabiamente remitía Kant la experiencia

estética a la mera forma de la finalidad, lo que implica que la finalidad se inserta en la forma. Pero no sólo expresión. La música mueve y conmueve. D. Mario Monreal ha enumerado la diversidad de sus efectos. Desde los pitagóricos, las listas expuestas por los tratadistas de todos los tiempos constituyen una lección de psicología musical individual y social que abarca los distintos aspectos de la vida humana. En todos los pueblos se incluye en la liturgia por su virtualidad para traducir creencias y sentimientos religiosos, por encender la piedad y por la atribución, desde la armonía, de propiedades exorcistas: los tratados medievales, renacentistas y barrocos son prolijos en la enumeración de estos efectos de la música sagrada. Por otra parte, la observación de que este arte levanta el ánimo del soldado aparece lo mismo en los autores antiguos que en Hegel, y justifica la creación de las bandas militares en los ejércitos grecorromanos o actuales. Asimismo, la influencia moral positiva o negativa ha sido siempre admitida, originó una rigurosa censura en la escuela pitagórica y en el pensamiento platónico, y en nuestros días es objeto de estudio en los libros y en las aulas de ética. Como ha afirmado también D. Mario Monreal, definida la salud como el equilibrio de los humores o la armonía psíquica y fisiológica, surgió su aplicación terapéutica mediante la audición de partituras idóneas: es clásico en los tratadistas médicos su empleo en el tratamiento del tarantismo; los teóricos ilustraban sus exposiciones con la repetición de los ejemplos que figuran en la Biblia y en autores grecolatinos, pero el Padre Tosca, el gran polígrafo valenciano, contribuyó al planteamiento científico que, junto con los testimonios e informes de los médicos del siglo XVIII, establecen la base histórica de la investigación actual del problema en la ciencia multidisciplinar de la musicoterapia. Quiero también mencionar un caso de curación derivado del paso de Liszt por Valencia y relatado en una carta que, fechada en Llano de Cuarte el 6 de mayo de 1872, dirigió el procurador de los Tribunales, D. Antonio Ayala al maestro Barbieri. Aunque deseo que todos los asistentes a este acto académico estemos libres de dolencias, espero que D. Mario Monreal nos confirme en la salud y, sobre todo, nos haga olvidar a través de sus interpretaciones, los embates que la vida conlleva.

La explicación de los efectos musicales que figura en las "Etimologías" de San Isidoro se ofrece como un raro precedente de la doctrina de Pavlov sobre los reflejos condicionados. Desde Grecia, los tratadistas los atribuyen a cuatro factores: uso de la escala diatónica, cromática o enarmónica (elemento tan importante en la actitud ante la música de Platón, o de los Santos Padres que hubieron de aprobar su inclusión en el culto cristiano), tonalidad y modalidad, ritmo y formas; más tarde, los tratados de composición y los compositores en sus obras mostrarán la importancia de los timbres instrumentales. Considerada en su conjunto, la música revela la ilimitada riqueza de matices del mundo interior del hombre, pues cada obra tiene su propia intención expresiva. Pero además de imprescindible, en esta labor es fundamental la colaboración del intérprete, causa más aún que la técnica de su virtud y de su mérito.

Como ha notado el Sr. Monreal, la mayor grandeza de la música no deriva de esta idoneidad para la traducción de ideas y afectos y mover voluntades. Surge de la sublimación de todo tema en la forma, de la conversión de la anesteticidad en esteticidad, de la elevación del hombre del reino de la practicidad al de la libertad. Nuestro nuevo e ilustre académico lo ha sintetizado con acierto en el que considero el concepto culminativo de su discurso: el fin último de la música es la catarsis estética; en ella y por ella se inviven todas las sinergias. Lo vamos a experimentar con la interpretación, que presumo magistral, de las bellas obras que ha programado nuestro colega. Para terminar, a mí sólo me resta asegurarle que con el mismo cariño que como Director del Conservatorio de Valencia tuve la satisfacción de recibirle en la docencia de este centro, le doy hoy la bienvenida en su ingreso en nuestra amada Academia, y que igual que se han cumplido plenamente los votos que entonces formulé sobre su carrera de concertista, le deseo que se realicen con la misma brillantez mis augurios de esta tarde sobre todas sus actividades artísticas y académicas, para que, con D. Antonio Machado, pueda seguir diciendo como hasta ahora:

*"He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas".*

EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. UNA REALIDAD MÁS QUE CENTENARIA

NASSIO BAYARRI¹

Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, Escultor y Académico Numerario

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Ilmos. Sres. Académicos. Socios del Círculo. Amigos todos.

Es un reconocimiento y un honor para el *Círculo de Bellas Artes de Valencia*, recibir la *Medalla al Mérito Artístico* que concede la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

La Junta directiva del Círculo de Bellas Artes quiere hacer partícipe por ello a sus socios por ser la principal realidad de esta Entidad cultural y artística, así como a todos los valencianos que sienten el arte y participan de sus programaciones.

Del "Círculo", históricamente diremos, muy someramente, que hace escasos meses llegó a centenario, realidad que demuestra la importancia que tiene en su permanencia artística y, además, dándonos a entender, que su participación en la vida social y cultural valenciana es imprescindible.

Desde los tiempos de su creación a principios del pasado siglo, es de subrayar la inquietud artística que manifestaron los grandes maestros por la Entidad en su constante evolución. Personalidades de la talla de Sorolla, los Benlliure y el propio Muñoz Degrain, sintieron esa misma inquietud de promover el arte en Valencia, siendo una realidad el interés del pueblo en general de participar, convirtiendo lo artístico en cotidiano.

Reconocemos que eran otros tiempos, otra antropología, otra manera de tener una diversión dentro de un ambiente que supliese la falta de protagonismo y reconocimiento lúdico. Coincidentemente, el "Círculo" conseguía este espectáculo de ser organizador del hecho cultural realizando exposiciones, conferencias, recitales poéticos y numerosos concursos, así



El Académico Numerario Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, en el discurso pronunciado con motivo de la entrega de la Medalla del Mérito en las Bellas Artes a dicha corporación.

(Foto: Paco Alcántara)

como la confección de carteles de fallas, de corridas de toros y de la Feria de Julio (tan movida en aquella época), que eran motivo para que se convirtieran en un acto cultural masivo y participativo. Y no olvidemos las carrozas de la Feria rayando en lo artístico, y el inolvidable y casi nacional Carnaval, que en el mes de febrero se montaba en el "Círculo". De tanto interés era en sus disfraces que se decía ser capaz de competir con los de Venecia.

En aquel ambiente concreto, la participación de los artistas (pintores, escultores,...) se convertía en objeto de evolución artística; las Bienales llegaron luego, cuando aún Vicente Beltrán o Rafael Pérez Contel o los Vicent, Mateu, Tónico Ballester y Carmelo Pastor eran una realidad a imitar, sin olvidar que los carteles llevaban las firmas de José Renau, Ballester o Luis Dubón.

¹ Discurso de agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pronunciado por el autor el día 14 de febrero de 2006, con motivo de la concesión de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, al Círculo de Bellas Artes de Valencia.

Hoy el Círculo sigue teniendo e imparte sus clases de Dibujo, pero el orden y la organización imponen una nueva antropología de la modernidad, a través de la celebración de conciertos, exposiciones, conferencias y tertulias que están en marcha.

Un ambiente asueto en que la presencia de los artistas se convertía en objeto de verdadero interés artístico y los carteles de los festejos valencianos eran auténticas obras de arte.

El Círculo es y está en ese rosario de dedicación artística, del que forma parte junto a la Facultad de Bellas Artes o a la Real Academia de Bellas Artes de

San Carlos, puesto que el lenguaje y el fin son los mismos, el arte.

Hoy, al recibir de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos esta distinción, el Círculo de Bellas Artes de Valencia agradece y promete ponerla en sitio preferente y privilegiado, junto a su Pinacoteca, engrandeciendo los méritos de la Entidad.

Y en esta ocasión, como Presidente y en representación del "Círculo", quiero agradecer a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia por habernos escogido y acogido. Muchas gracias a la audiencia.

EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS¹

JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Constituye para mí un gran honor, como Presidente de la Real Academia de San Carlos, acoger en su propia sede al Círculo de Bellas Artes, con motivo de la entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes; una entidad formada por artistas de todas clases, muy arraigada en la sociedad valenciana por sus múltiples actividades e iniciativas a favor de promover la dignidad del arte, en cualquiera de sus manifestaciones, y de la promoción y reconocimiento de los artistas.

A lo largo de su existencia, el Círculo ha gozado de un verdadero protagonismo en el devenir cultural de la ciudad al haber intervenido, activamente, en toda clase de manifestaciones tradicionales y artísticas de carácter popular, logrando, con éxito, encauzarlas y dignificarlas en sentido artístico y del buen gusto, sin que por ello perdieran el sabor y la gracia satírica, tan peculiar y propia de la idiosincrasia valenciana. Díganlo si no la fiesta de las fallas que, al tiempo de su consolidación, adquirieron progresivamente el rango artístico que hoy las caracteriza, incentivando a que auténticos escultores, pintores, escritores, diseñadores, etc., no sólo se involucraran, sino que adquirieran categoría de auténticos profesionales en lo que ha llegado a ser toda una compleja especialidad artística de carácter interdisciplinar.

Quando, a principios del pasado siglo, se trasladó su domicilio social a la calle de la Paz, en sus amplios locales se comenzaron a impartir clases de dibujo, exposiciones, certámenes, concursos, etc.; actividades que significaron la más influyente plataforma para la promoción de artistas noveles. Sus socios más veteranos, entre los que se contaba la flor y nata de los principales artistas valencianos, alguno de ellos de merecido prestigio internacional ya, como Domingo, Pinazo, Sorolla, los Benlliure, Agrasot, Peris Brell, etc., se preciaron de exponer sus obras junto a las de aquellas jóvenes promesas, para quienes constituyó



El pintor Alex Alemany, recibiendo en representación del Círculo de Bellas Artes de Valencia la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. (Foto: Paco Alcántara)

el mejor incentivo de cara a su perfeccionamiento y altura de miras.

Al finalizar la contienda bélica, el Círculo de Bellas Artes dejó el local de la calle de la Paz y trasladó su domicilio social a la plaza de Mariano Benlliure, ocupando los locales del desaparecido café *Lyon d'Or*, punto escogido de reunión de la intelectualidad valenciana más conspicua y donde se celebraron memorables exposiciones, conferencias, recitales poéticos y audiciones musicales de gran nivel. Durante muchos años, allí nos reuníamos los artistas como si estuviéramos en nuestra casa común, en realidad eso era y sigue siendo afortunadamente el Círculo. El ambiente de compañerismo, de punto de encuentro, de intercambio de impresiones, propiciado por intereses colectivos y de solidaridad profesional, precisó dotarlo de una cafetería-restaurant donde más de un artista célebre, ya mayor, solía ir cotidianamente para tomarse un almuerzo o incluso la cena, en medio

¹ Discurso de contestación en el acto de entrega de la Medalla y Diploma al Mérito en las Bellas Artes al Círculo de Bellas Artes de Valencia, celebrado el martes día 14 de Febrero de 2006.

de ininterminables y no poco profundas tertulias y coloquios.

El Círculo de Bellas Artes, al trasladarse últimamente, desde el entrañable nº 8 de la plaza de Mariano Benlliure, a una vieja mansión señorial de la calle de Cadirers –cuya restauración ha promovido y es hoy una realidad envidiable–, ha ganado en lustre y prestancia pero también en multiplicadas actividades así como en el número de socios, no consintiendo dormir en los laureles adquiridos a lo largo de su ya dilatada historia.

Además de las actuaciones que se siguen organizando con renovado entusiasmo, con su Presidente al frente, el querido amigo Nassio Bayarri, de todos amigo y por todos querido, la sede actual del Círculo de Bellas Artes alberga con toda dignidad y orgullo el valioso patrimonio artístico fruto de las donaciones de sus socios. Los ya nombrados fundadores, y otros artistas tan importantes como Muñoz Degraín, Manuel Sigüenza, Manuel Benedito, Álvarez de Sotomayor, Leopoldo García Ramón, Ricardo Verde, Carlos Ruano, Bartolomé Mongrell, Roberto Domingo, Salvador Tuset, Enrique Pertegás, Capuz, Segrelles, Pons Arnau, Marco Diaz-Pintado, Vicente Navarro, Porcar, Víctor-Hino, Moreno Jimeno, García Carrilero, Stolz, Ricardo Boix, Genaro Lahuerta, Peris Aragón, Francisco Lozano, Juan Reus, Martínez Beneyto, Serra Andrés, etc. Con espacio suficiente,

por primera vez, la biblioteca que ha reunido a lo largo de su fecunda existencia puede ser consultada por socios y público en general, otra aportación bien positiva a la sociedad valenciana.

Pero como sobre todo, el elenco de artistas prestigiosos que ha reunido en su entorno, todos ellos socios activos del Círculo de Bellas Artes, constituye una de las mejores credenciales de la entidad. Las buenas relaciones que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ha mantenido con el Círculo, tutelándolo en cierto modo por su mayor edad pero recibiendo de él, continuamente, savia joven y renovadora, cual si se tratara de verdaderos vasos comunicantes, nos compromete a seguir alentando al Círculo en su amplio quehacer artístico, en su talante abierto, acogedor, animoso, pleno de dinamismo y de iniciativas, siempre y constantemente según evidencia su propia trayectoria. De modo bien ejemplar, al servicio de los intereses artísticos y culturales del pueblo valenciano.

Como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos mis más sinceras congratulaciones, en la efemérides que hoy se celebra solemnemente en esta Casa. Mis felicitaciones, pues, para todos ustedes, desde Nassio Bayarri hasta el más reciente de sus socios. Queridos académicos, socios del Círculo, amigos todos, muchas gracias y enhorabuena a la entidad que hoy cumple tantos años de actividad al servicio de los valencianos.

¿LA MÚSICA ES LENGUAJE CON O SIN INTENCIONES?¹

LUIS BLANES ARQUÉS

Académico de Número

Ilmo. Sr. Director del Patrimonio Cultural Valenciano en representación del Muy Honorable Sr. Presidente de la Generalitat Valenciana.

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos.

Señoras y Señores.

En la serenidad de mi vida familiar me vi sorprendido por un comunicado oficial del Excmo. Sr. Presidente de esta Real Academia, comunicándome que mi candidatura a Académico de Número, a propuesta de la Sección de Música, había sido aprobada por unanimidad en Junta General. La sorpresa, junto a un estado añadido de inquietud y de turbación, fueron la causa, al leer esta inesperada noticia, de tener que romper mis esquemas de trabajo que ya tenía trazados y establecidos por los que, a mi edad, mis actos tenían que circular sin quebraderos de cabeza con un itinerario mental, que cubriera, al mismo tiempo, mis remordimientos de conciencia. Olvidemos estas pequeñeces y no enturbemos el gesto tan generoso y noble por parte de su Presidente y de todos los componentes de esta Real Academia, a todos ellos mi profundo e intenso agradecimiento. El fundamento de mi gratitud es tan palmario que no voy a decorarlo con retóricas que serían vanas y frívolas. Por esto; en todo caso, las palabras que pronunciaría en esta ocasión no pueden tener otro valor que el prólogo a una acción de gracias continua y siempre rehabilitada y el ofrecimiento de la más activa y amplia cooperación en las tareas académicas.

Antes de proseguir, quisiera dedicar unos minutos a dos compañeros, miembros que fueron de esta Real Academia, que todavía parece que su presencia nos vigila y nos acompaña; todos saben que me refiero a D. Salvador Seguí Pérez y a D. Amado Blanquer

Ponsoda. El primero, cuyo sillón tengo el honor de ocupar, fue condiscípulo mío, compartiendo clases con D. Manuel Palau, fue un estudioso muy notable de la Música Popular Valenciana, quedando sus trabajos recopilados en tres volúmenes dedicados a Alicante, Castellón y Valencia; con facultades extraordinarias de gobierno, ocupó cargos de responsabilidad en el Ministerio de Educación y Ciencia como inspector de Conservatorios y Consejero Técnico de Educación; desempeñó la función de Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia y también del de Castellón, cargo que ostentaba en el momento de su fallecimiento; Académico Correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid y Académico de Número de la de Bellas Artes de San Carlos; Director artístico del festival de Música de Cámara de Montserrat y del Festival, Concurso de Composición y Curso de Dirección Coral de Segorbe, tiene muchos escritos musicales publicados y varias obras didácticas al servicio de la docencia. Amado Blanquer: hicimos juntos las oposiciones para las Cátedras de Contrapunto y Fuga de Valencia y Sevilla y hemos coincidido muchas veces en Tribunales de Oposiciones, Concursos y Certámenes, músico que ha abordado todos los géneros de la música, incluso el género dramático con la ópera *Tiran lo Blanc*, y marchas testeras cumpliendo con ello un servicio a sus raíces alcoyanas; también ocupó el puesto de Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia. De ambos podríamos hacer semblanzas mucho más extensas pero es impropio de este momento. Sirva este recuerdo como un pequeño homenaje póstumo a nuestros amigos desaparecidos.

Es muy posible que todos Uds. esperen que mi discurso trate de algún tema relacionado con la

¹ Discurso de recepción como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en acto público celebrado el día 25 de abril de 2006.

música valenciana, pero como son varios los académicos que en su disertación, en el momento de tomar posesión, como miembro de esta Real Academia, han hablado de estas cuestiones—soy testigo presencial de ello—, yo he preferido desarrollar un concepto o pensamiento que, por su importancia dentro del contexto musical, concierne a todos conocer con profundidad, tanto aficionados como profesionales.

Por consiguiente, el tema elegido es “¿LA MÚSICA ES LENGUAJE CON O SIN INTENCIONES?”

Teodoro W. Adorno en el tomo 16 de sus obras completas, *Gesammelte Schriften*, declarando unas reflexiones sobre el lenguaje musical, dice: “Frente al lenguaje significativo, la música sólo puede ser lenguaje de otro tipo muy distinto... La música—continúa Adorno—tiene por meta un lenguaje sin intenciones”. Este término tiene un significado particular: “intención” aquí se refiere a “intención lingüística”, o sea, que el vocablo se emplea en relación con el problema del significado de las palabras y frases. Por consiguiente, es obvio que la música tiene por meta un idioma cuyos elementos componen un lenguaje sin significados. Es decir, un lenguaje aconceptual. Pero la música, dice más adelante, está transida de “intenciones”, o sea, de elementos expresivos y elementos lingüísticos que proporcionan a la música un gesto filológico que la convierte en un código de significados con dimensión semántica, fortalecida con fundamentos biológicos, psicológicos y culturales. La música siempre quiere decir algo, de lo contrario sería una conglomeración de sonidos más o menos organizados, esto sería indiferente, que se asemejarían a un calidoscopio. La música no constituye ningún sistema de signos. La música es análoga al habla, no sólo como textura organizada de sonidos, semejante al lenguaje, sino en la manera de su articulación concreta. Un conjunto formado de ideas musicales constituyen una forma musical, llámese estructura o arquitectura que el compositor puede utilizar en sus trabajos tanto en su forma tradicional, como crear una nueva y estas pueden estar integradas por frases, sintagmas, períodos, puntuaciones, preguntas, exclamaciones, oraciones subordinadas, etc., es decir, todo el mecanismo gramatical similar al lenguaje hablado y sirviéndose de una sintaxis muy bien trabada y coordinada, causa de un largo repertorio de obras que han sido la admiración de toda la humanidad.

Como hemos dicho más arriba, la música no conoce el concepto y esto tiene que tenerse muy claro so pena de cometer errores y torpezas con razonamientos que no pasarían de ser superficiales y frívolos.

El lenguaje coloquial se compone de vocablos, los “significantes”, y a ellos corresponde uno o varios “significados” muy concretos que se combinan voluntariamente para construir el mensaje pertinente que se quiere transmitir. En música no existen palabras, es decir, unidades indivisibles que suplan su función. No creo que haya paralelismo entre palabra y acorde, y mucho menos si hablamos de línea melódica en donde su réplica sería el sonido o la nota—estos elementos no tienen consistencia semántica—, los cuales obviamente no representan una unidad sonora, o sea, un conjunto de sonidos articulados que expresen una idea. Tal vez podrían ocupar un lugar de preferencia las pequeñas acciones, pequeños movimientos, que son reunión de varias células, los elementos primarios de la composición musical, que se llaman motivos o incisos. En determinadas ocasiones, un sólo acorde—como podría ser el principio de la Sonata para piano número 8, la “Patética” de Beethoven—o una sola nota, animada por el ritmo, podría convertirse en un motivo. J. Falk en su “*Précis Technique de Composition Musicale*” esboza, de forma bastante clara y aceptable, la frase musical, la célula rítmica y melódica, el grupo melódico o inciso melódico y finaliza agregando que los grupos melódicos y los incisos son las palabras musicales en la lengua. Inciso musical es como una palabra en el lenguaje hablado que tiene un sentido característico, un término retórico que significa pequeña “frase” que conforma un sentido aparte y es suficiente para reconocer una obra.

La música en su origen estuvo subordinada a la palabra. Platón propugnaba en el libro III de la República que la armonía y el ritmo tenían que estar al servicio del discurso, al tiempo que prohibía el uso de cuatro modos por ir contra la moral. Lo cual indica que desde el principio la música, aunque unida a la palabra, ya influía en el espíritu del hombre y en sus emociones. Todos los modos tenían su ethos y así el modo *dorio*, inventado por los griegos, era el modo eminentemente nacional; el modo *hipodorio* era estimado por su altivez, firmeza y resolución; el modo *frigio* simbolizaba la energía y el movimiento; el modo *hipofrigio* enervador en grado sumo; el

modo *lidio* se le reservó para las pompas fúnebres, aunque más tarde se le juzgó dulce y ameno; el modo *hipolidio* se destinó a las canciones amorosas, o a las entonadas en banquetes y festines. Como se observa los modos ejercían efectos sedantes sobre el espíritu; impelían hacia la heroicidad; los había promotores del éxtasis y fomentaban la embriaguez, es decir, cada uno tenía su propio significado y sus rasgos característicos.

El tradicional prejuicio de que la música tenía que apoyarse sobre el lenguaje de la palabra, para no caer en un puro ruido agradable, pero que no conmoviese el corazón, ni dijera nada al entendimiento o en un lenguaje espiritual pero impenetrable, era algo que estaba profundamente arraigado. Estas ideas circulaban y se mantuvieron, con algunas variaciones teóricas o enunciados semejantes, hasta que la música instrumental se emancipó de la palabra; si bien todavía en el S.XVIII, para los teorizadores de la estética, que se apoyaban en el sentido común de que la música instrumental, había sido un "ruido agradable" inferior a la lengua, se convirtió, para la metafísica romántica del arte en un lenguaje superior a la lengua y la música absoluta se convirtió en el paradigma estético de la cultura musical alemana del S.XIX; hasta tal punto se consolidó la idea de la preponderancia de la música instrumental sobre la vocal, que Hanslick hablaba del texto en la música como de un elemento "extramusical". Y si en la estética de Schopenhauer, de Wagner y de Nietzsche, es decir, en la teoría artística dominante en la segunda mitad del siglo, la música era considerada como expresión del "ser" de las cosas, esto significa un triunfo de la idea de la música absoluta sobre la doctrina del drama musical.

Pero las ideas de los estetas sobre lo que expresa la música varía sensiblemente de unos a otros, unas semejantes otras contradictorias y van todas imponiéndose a través del tiempo.

- A comienzos del S.XVIII, el abate Jean Baptiste Dubos en "Reflections critiques sur la Poesie et sur la Peinture" dice: "Exactamente así como la pintura imita las formas y los colores de la naturaleza, la música imita los sonidos, los acentos, los suspiros, las modulaciones de la voz, en suma, todos los sonidos con los cuales la naturaleza misma expresa sentimientos y pasiones".

- Friedrich Schlegel es muy significativo y muy esclarecedor con el siguiente párrafo: "Aunque a alguien pueda parecerle extraño o ridículo que los músicos hablen de los pensamientos contenidos en sus composiciones, quien sea sensible a la admirable afinidad entre las artes y las ciencias no querrá considerar la cuestión desde el punto de vista vulgar de la denominada naturalidad, según la cual la música debe ser tan sólo el lenguaje de los sentimientos—Eduard Hanslick lo apellida "podrida estética del sentimiento"—, y no creará imposible cierta tendencia por parte de toda la música instrumental pura hacia la filosofía".

- "Lo que la música expresa no es esta o aquella determinada alegría aislada, esta o aquella aflicción, o dolor, o terror, o júbilo, o regocijo, o paz interior; sino la alegría, la aflicción, el dolor, el terror, el júbilo, el regocijo, la paz interior mismos, en cierto modo *in abstracto*, lo esencial de ello mismo", dice Arthur Schopenhauer en el Vol. II de sus Obras Completas.

Precisamente esta abstracción, que no impidió a Schopenhauer poner el acento en que la exposición del sentimiento era el elemento decisivo, es garantía de que los sentimientos expuestos musicalmente no están adheridos a los fenómenos empíricos del mundo, sino que penetran en su entraña metafísica. Esta variante de la estética del sentimiento de Schopenhauer, la tesis de que un afecto expresado musicalmente se eleva a través de la abstracción a la dignidad metafísica, parece haber sido inspirada en las ideas estéticas de Wackenroder: la idea de una expresión musical de sentimientos *in abstracto* adquiere significado filosófico.

Según Wilhelm Heinrich Wackenroder, todas las artes actúan como medio a manifestar los sentimientos humanos más profundos; esto supuesto, la música es, en este sentido, el arte superior a todos los demás en lo concerniente a su capacidad expresiva. Por eso dice: "La música es el lenguaje primigenio de los sentimientos". Wackenroder, en sus escritos, no deja de poner el acento sobre ese elemento indefinible, inasible, propio de la música. Cuando no puede expresarse mediante el lenguaje común, encuentra su expresión directa a través del lenguaje de los sonidos: lenguaje absolutamente aconceptual; ahí radica su privilegio —en contra de la opinión de

Ernst Bloch como veremos en su momento—. Esto lo confirma Wagner en sus "Escritos y poemas completos" cuando dice que "la esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras".

- Voy a exponer a continuación la tesis strawinskiana como perteneciente al orden de algunas ideas suyas, con significación más volitiva que racional. Igor Strawinsky, en "*Crónicas de mi vida*", dice taxativa y terminantemente: "Yo considero la música, en su esencia, impotente para expresar sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música". Si Strawinsky quiere decir con esta afirmación: Yo uso de la música como si esta no expresara nada, estamos conformes; más aún, si lo que en realidad pretende es sentar que su interés está en que su música sea lo menos expresiva posible, lo podemos aceptar, aunque entre comillas. Pero si lo que quiere es declarar valederamente la inexpressividad general de toda música, no nos sentimos inclinados a darle toda la razón. Una afirmación así podría parecer natural en boca de un cultivador constante de "música pura o absoluta", —pero aún en este caso, un tanto extremo de la creación musical, habría que ponerlo en tela de juicio—, pero no en boca de un autor de obras como la *Consagración de Primavera*, en la que no negará que él ha querido expresar el surgir de la naturaleza que se renueva, o *Petrushka*, donde el ambiente bullicioso de feria y fiesta está patente y, por tanto, ambas están concebidas con una orientación general y particular definida en todo momento. Su deseo de que se considere a la música desde el punto de vista constructivo, lo expresa citando a Goethe, que, según él, decía que la "la arquitectura es una música petrificada". Por el contrario, Ricardo Wagner decía a este respecto que "la música había surgido como expresión de la necesidad humana de un idioma transmisivo del orden emocional, y que, en sus orígenes, el idioma hablado debía tener no pocas concomitancias con la música".
- Con motivo de la muerte de Sergiu Celibidache en el ABC Cultural se publicaron sus singulares ideas sobre el hecho musical, que por su origi-

nalidad y poco frecuentes he creído oportuno citarlas. Entre otras muchas cosas dijo:

"Quien pretenda establecer una analogía entre los actos musicales y los actos de pensamiento ha escogido un camino que no lleva a ninguna parte, porque no se siguen en ambos contextos los mismos valores básicos. En la música son únicos, y en el lenguaje, ambiguos. En la música no hay semántica, no existen los significados. Se puede descubrir un significado de forma paralela si esta asociación se realiza sin la intervención de la voluntad, porque en este caso la predeterminaría nuestro subconsciente". Un intervalo extravertido desencadena en mi una reacción extravertida. De esta forma me atrapa, por esta razón lo escucho. Si mi reacción no es muy limpia es porque hay algo en medio que interfiere el equipaje que arrastro conmigo. ¡Si pudiera uno realmente liberarse por una vez del pensamiento y seguir sin mediaciones el sonido, ese fenómeno misterioso y diabólico! ¡Seguirle, no sólo prestarle algo de atención, sino no poder separarse ni por un momento de él! ¿Qué aparece en el fenómeno? ¿Cuándo comienza a aparecer lo que aparece en el fenómeno? ¿En qué sentido es el fenómeno lo que aparece? ¿A dónde nos llevaría todo esto? A una serie interminable de afirmaciones que no tendrían contenido ninguno. Si uno lo ha experimentado ya no puede responder a la pregunta: ¿Qué ha experimentado? Lo experimentado es siempre único. Todo lo que conduce a una vivencia única es y ha sido único. El lenguaje no puede expresar esto, porque es ambiguo. Mientras uno no está oyendo, todo esto es un misterio. En el momento en que escuchas deja de ser un misterio.

- Finalmente, después de este abanico de opiniones, doctrinas y sentencias que podíamos seguir engrosando hasta crear un catálogo de cuestiones estéticas, no puedo cerrarlo sin comentar el pensamiento de Ernst Bloch, no el músico suizo sino el filósofo alemán, cuya idea rectora es la del principio cósmico según el cual la realidad no consiste en ser todavía lo que se espera que vaya a ser, es decir, Bloch concibe la realidad como un esperar lo que es a la vez inesperado y esperable. Siendo lógico con su planteamiento concluye que el lenguaje de la

música no ha completado el ciclo de su desarrollo, es, como dice el filósofo, "el tartamudeo de un bebé" que con el tiempo llegará al estado de madurez, madurez que misteriosamente no sabemos en donde radica, si en una madurez del lenguaje de la música o en una madurez intelectual, subjetiva, capaz de interpretar las formas sonoras de la música, entendiendo por formas –así lo dice Hanslick– las modulaciones, las cadencias, las progresiones de intervalos, los concatenamientos armónicos, etc.; pero, por otra parte creo que si la profecía fuera cierta, entonces la música dejaría de ser lo que es y pasaría a ser un lenguaje común más, donde el sonido, en vez de ser el protagonista, sería el vehículo, el portavoz, el símbolo que expresa cosas extrañas, diferentes y totalmente ajenas a lo que los sonidos son en sí, o sea que el lenguaje musical perdería todo su encanto, ese halo misterioso que lo invade hasta sus raíces, esa fortaleza escondida que vigoriza sus expresiones anímicas... "Los nuevos músicos –añade Bloch– precederán a los nuevos profetas; es a la música a la que queremos reservar la primacía de una realidad inefable..., el lenguaje con más soberanía". Total, una mayúscula "utopía" por fortuna irreversiblemente irrealizable. "La música encerrará un significado tanto mayor cuanto más se aleje y se libere del lenguaje verbal".

Que la música sea un arte semántico o asemántico es un problema que la humanidad trabaja desde hace ya mucho tiempo. Existen dos cómodas clarificaciones de las concepciones estéticas que tomaremos en consideración porque favorecen el aspecto semántico:

- a) Una de Etienne Gibson en "Introducción a las Bellas Artes"
- b) Otra de Leonard Meyer en "Emoción y significado de la Música".

Según Gibson la historia de las ideas estéticas se dividen en cuatro grandes familias: se trata de la doctrina de la imitación, del expresionismo, del simbolismo y del formalismo.

A las tres primeras corresponden las teorías estéticas por las que la música reproduce, expresa

o simboliza un significado, sentimiento o, más en general, una realidad externa a la obra. Para el *formalismo*, el significado musical es procurado por la misma música de un modo inmanente e intrínseco: la música se identifica con su técnica y con su forma (Hanslick). "La música imita bien como cualquier otro arte, con tal que se trate de cualquier cosa que se pueda imitar", dice Fontenelle y Alembert. Pero como la música lo mejor que imita son los sentimientos, de aquí al expresionismo sólo hay un paso. "Se trata de saber si la obra del artista es o una *expresión* de la emoción o del sentimiento cosa que quisiéramos saber por el mismo contenido de la obra artística" (Gibson). Pero esto no es nada fácil y de aquí se deriva la idea de "sustituir la noción de expresión por aquella de *símbolo*, en cuanto que esta noción es más flexible y sobre todo capaz de una mayor universalidad de significados". El momento crucial y decisivo sucede en 1854 con el estudio de Hanslick, "*De lo bello en música*": "La belleza de una obra musical es específica de la música, es decir, que reside en las relaciones con los sonidos, en sus relaciones formales y sin ninguna relación con una esfera de ideas extrañas, extramusicales" y por lo tanto no deben influir sobre el juicio estético. En el mismo orden de ideas, Schönberg escribe: "La música habla en la propia lengua de materias puramente musicales". Varèse: "Mi música creo que no puede expresar algo que no sea ella misma".

Estando las cosas así, ha de resultar útil las proposiciones de Meyer que, en su libro citado anteriormente, ratifica que la música posee un significado y que dicho significado comunica de algún modo, a los que toman parte en ella, a los oyentes, la información que se ha descubierto en su contexto.

Meyer presenta dos grupos que sostiene distintos tipos de significado:

- a) Los *absolutistas* que proclaman que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical; al emitir el juicio hay que omitir adjetivos como "patético", "noble", "gracioso", "solemne", etc.
- b) Los *referencialistas* que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna

forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter.

Las diversas propuestas enunciadas en esta sección testimonian la presencia de una constante: el pensamiento estético musical oscila entre dos polos extremos, como lo demuestra este esquema, resumen del análisis de Meyer:

- La posición formalista absoluta: la música tiene en sí misma su propio significado.
- La posición expresionista absoluta: la música es capaz de expresar contenidos no-musicales.

Leonard Bernstein en su libro "La pregunta sin respuesta" escribe: "la música posee significados intrínsecos profundos, que no es necesario confundir con emociones o estados de ánimo específicos, y todavía menos con impresiones o historias pintorescas, estos significados musicales intrínsecos son generados por un flujo constante de metáforas, que son formas todas de transformación poética". Disertando en cierta ocasión sobre la "Pastoral" de Beethoven, que todos Uds. saben se presta a decorarla con gran bagaje de imaginación y fantasía, decía a sus oyentes "que se desembarazaran de todas las asociaciones de ideas referenciales extramusicales, que escuchasen la música sólo como música".

Ahora podemos constatar con pleno conocimiento de causa, y para una mejor catalogación de los efectos de la música, que las posibilidades de acción extrínseca de la música se subdividen en tres grandes sectores: a) Espacio-temporal, b) cinético, c) afectivo. Son los efectos que la música genera en nuestro cuerpo por acción de sus gestos musicales que, o bien junto al tiempo crean un espacio, / o ponen en movimiento parte de nuestros órganos, / o conmueven nuestro organismo sugiriendo afectos, pasiones, sentimientos por la fuerza que ejerce en ellos.

Esto explica la extrema riqueza de posibilidades descriptivas de la música: En "Parsifal" la bajada de los ángeles sobre la tierra que llevan el Santo Grial, viene expresada con sonidos siempre más graves. En la "Hilandería" de Mendelssohn la devanadera viene evocada por un movimiento ascendente y descendente de línea melódica. El movimiento musical permite igualmente a Bizet en "Scènes et

jeux d'enfants". describir, el columpio, una peonza, un volante. El mismo procedimiento en la pieza "En bateau" de Debussy. Mozart, en el "Don Juan", el movimiento de las espadas viene expresado por escalas ascendentes de violines. El movimiento puede crear un espacio y se obtiene esencialmente por la oposición de intensidad: En la "Condición del Fausto" de Berlioz, según que las trompas suenen fuerte, mezzo-forte o pianísimo, el oído tiene la impresión de distancia entre los personajes. En la "Tetralogía" de Wagner, la intensidad de la trompa nos informa sobre la posición de Siegfried respecto a la escena que en ese momento se está desarrollando. También la música puede informar sobre la forma de los objetos: el dragón Fafner de "Sigfrido" lo representan los fagotes; los elefantes del "Carnaval de los animales" de Saint-Saens el contrabajo; Haydn en la Creación, nos habla del ganado que pisotea el terreno con paso intenso y pesado con el uso de las notas más graves de la voz de un bajo; en el "Don Juan" de Mozart la evocación de los terrores infernales viene confiado a los metales, y aquella del Comendador a las trompas y trombones en fortísimo. Y al contrario para sugerir cosas ligeras, se utilizan notas agudas, rápidas y el staccato: pensamos en la tempestad de la "Pastoral", y en las nubes de centelleos al final de las "Walkirias".

Ciertos grados de la escala en la melodía o en el acorde puede provocar un estado psíquico determinado: así el acorde de 7 con 5 D expresa un sentimiento de ansiosa espera que Puccini lo utiliza en "Madame Butterfly" para subrayar la espera de la heroína, como también Berlioz en "Romeo y Julieta" y Tchaikovsky en la "Patética". El acorde de 7 Disminuida, estando como está a caballo de varias tonalidades, evoca la turbación, la indeterminación, el desorden. En el periodo de la armonía tradicional se resuelve normalmente en un acorde perfecto liberándose de aquel corsé y dando una sensación de alivio, de reconciliación, de luz y triunfo; al contrario, si resuelve en otra disonancia, el barullo aumenta, una cadena ininterrumpida de disonancias son el equivalente de "movimiento incesante, agitación, desorden, sentimiento del devenir". Esto explica el por qué la música de Wagner transpira constantemente tanta tensión. Y esto es lo que pretenden los compositores, pero como la música es aconceptual, el resultado en el oyente, si no se le orienta, puede ser otro muy distinto de lo que el compositor quiere.

De todo lo expuesto, sin haber profundizado demasiado en algunas perspectivas que, tal vez, nos hubieran ayudado a clarificar mejor todos los conceptos, teorías y tesis expuestas, se puede deducir una idea fundamental, a la que me adhiero con los estetas y músicos que la promulgan y que sinceramente comparto, y es que la música hay que oírla con mente formalista o absolutista, es decir, "la obra de arte es, como cualquier otro organismo completo, tan homogénea en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera". Y esto es lo que hay que leer a través de sus pentagramas y lo que hay que percibir en las audiciones musicales. Desde luego son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa, para ello se requiere gente debidamente preparada, es decir, iniciada, entendida, instruida. Lo cual no quiere decir que el público en general no pueda gozar de la música, cada oyente acude a los recursos referencialistas que más se acoplan a su entendimiento. El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie, y que si estas faltan

la obra no ha sido entendida o carece de valor es algo tan lejos de la realidad, y tan extendido como sólo puede serlo lo falso y vulgar. La música en sí representa uno de los aspectos del lenguaje poético y alberga en sus entrañas el verdadero sentido.

Pero, es cierto que no podemos negar que la música, como decíamos al principio, un lenguaje sin intenciones que está transida de intenciones y, por consiguiente, de gestos extramusicales emparentados con contenidos no musicales: Espacio-tiempo, movimientos emocionales, formas gestuales psíquicas, un abanico muy completo de sentimientos, contracciones musculares, simbolismo basados en fundamentos convencionales, etc.

Finalizo con unas palabras de Teodoro W. Adorno: "La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende. Ningún arte permite que se fije con clavos lo que dice, y no obstante dice algo. La música se aleja del lenguaje al absorber su propia fuerza".

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL: LOA Y COMENTARIO AL DISCURSO DEL ACADÉMICO D. LUIS BLANES¹

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO

Académico de Número

He tenido el honor de ser encargado de contestar a los discursos de ingreso de varios miembros numerarios de nuestra Corporación. Siempre he encontrado las mismas dificultades: respecto del *curriculum*, la de exponer en tiempo razonable el elevado número de datos que configuran sus respectivas biografías; en cuanto al discurso, el interés de las ideas desarrolladas, que obligan a extenso comentario. Este es el caso de D. Luis Blanes: su *curriculum* muestra la fecundidad de su talento y su laboriosidad ejemplar, resuelta en variedad de obras y actividades. Supera el concepto de polígrafo porque a la variedad de sus saberes añade su trabajo de artista. Hoy recibe la Real Academia no sólo a un gran músico sino también a un gran humanista. Lo demuestran sus títulos académicos: Carrera Superior de Piano y Composición e instrumentación, pero a la vez Maestro de Primera Enseñanza, Diplomado en grado Superior de Matemáticas, Ciencias Naturales y Literatura, Licenciado en Filosofía y Letras y Doctor en Arte. Diversifica también su dedicación, o mejor aún, su servicio a la música: musicólogo, docente, compositor e intérprete. D. Luis Blanes ha enriquecido la musicología española con dos obras de gran interés: su monumental tesis doctoral sobre "*Música sacra y modernidad: Personalidad del Padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos*" (Valencia, ed. Promolibro, 1999, 2 tomos) y su "*Teoría y práctica de la Armonía Tonal*" en ocho volúmenes, cuatro de teoría y cuatro de realizaciones; aparte de su destino actual, ambos libros son estudios para la historia: por la documentación aportada y los profundos análisis realizados, la tesis asegura en el futuro el conocimiento de las composiciones de Pérez-Jorge; no son muchos los músicos españoles que han tenido el privilegio de un trabajo semejante; además de cumplir su función docente, el tratado de Armonía ha de ser estimado como fuente para el historiador de la teoría musical española. D. Luis Blanes ha escrito también numerosos artículos de estudio, opinión o divulgación, especialmente en las revistas

"Tesoro sacro musical", "Melodías", "Informúsica", "Música y Educación" y "Música y pueblo". En este aspecto quiero destacar su aportación a un género literario tan valioso para nuestra época como es la recensión; la elevada cantidad de libros editados en nuestro tiempo hace imposible abarcar la bibliografía de cualquier disciplina: por esto, los resúmenes críticos prestan ayuda para conocer su contenido y seleccionar las lecturas. D. Luis Blanes ha prestado un singular servicio al escribir decenas y decenas de recensiones con las que ha contribuido a difundir las obras y a elevar la cultura de sus lectores. Justo es reconocer que también las suyas han sido objeto de comentario y estudio.

A pesar de su extensión, esta labor, las clases de educación musical y las conferencias impartidas en diversos centros y colegios no son más que la ampliación del ejercicio de su vocación docente, dirigida en primer lugar a los músicos. Consolidada la formación recibida en Valencia (de sus profesores D. José Roca, D. Enrique Gomá, D. Manuel Palau y del propio P. Vicente Pérez-Jorge), a través de su asistencia a las clases de Simone Plé, profesora del Conservatorio Nacional de París, a su regreso de la capital francesa fue designado primero Catedrático interino de Composición, Instrumentación y Folclore del Conservatorio de Valencia y, posteriormente, Catedrático numerario por concurso-oposición de Contrapunto y Fuga y Formas Musicales del Conservatorio Superior de Sevilla, y Catedrático Numerario de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Valencia. En ambos centros desempeñó el cargo de Secretario y en los dos, sus brillantes alumnos constituyen testimonio de su sabiduría y de su eficaz pedagogía. D. Luis Blanes enseñaba como los discípulos de arte quieren: desde el ejercicio continuo de la experiencia de compositor. Sorprende la cantidad de obras que

¹ Discurso de contestación al de ingreso del Académico de Número Ilmo. Sr. D. Luis Blanes Arqués.

ha escrito a través de los años: es imposible en este acto ni siquiera su enumeración; al mismo tiempo es admirable el valor de las mismas. La producción de D. Luis Blanes prueba que en la historia del arte no tiene sentido la polémica suscitada entre los biólogos evolucionistas gradualistas y saltacionistas porque ambos tipos de sucesión se complementan. Nuestro nuevo colega desborda la estética de los retornos en su vinculación con el pasado, porque asume la historia: desde el espíritu de la música griega y del canto gregoriano hasta el serialismo, dodecafónica o la música aleatoria; pero confiere vida propia, y por tanto nueva, a tientos, corales y variaciones, invenciones y fugas o a las formas más avanzadas de nuestro tiempo; desde su dominio valenciano de los instrumentos de viento (trombón, tuba, trompa, saxofón, clarinete, oboe, etc.) contribuye a la extensión tímbrica de la música de vanguardia solista o de cámara, con obras tan originales y celebradas como "*Música para metales, órgano y timbales*". Sus títulos de composiciones de piano como "*Canción*", "*Pensamiento*" y "*Suite ascética*" o los de sus hermosos ciclos de canciones ponen de manifiesto su resolución en el arte del problema sobre la expresión musical planteado en la teoría de su discurso. Su abundante contribución a la música coral religiosa, *a capella* o con colaboración instrumental hubiera hecho feliz a Pablo VI, empeñado en recuperar el arte de nuestro tiempo para la Iglesia. Las canciones del folklore valenciano le han inspirado un amplio catálogo de bellas polifonías o armonizaciones. Se ha comprometido con su pueblo en la creación de un vasto repertorio de músicas para voz, coro, banda, etc. con las que interpreta sentires, religiosidad y fiestas, fundiendo la antigua división entre arte culto y popular.

Blanes interpela musicalmente lo mismo al verso del poeta que al paisaje de la naturaleza y del alma, a la cultura popular o a la historia. Interroga al pasado a través de sus formas musicales y lo hace presente en lenguaje actual: descubre el espíritu griego en las estructuras y en los ritmos de sus músicas, la religiosidad cristiana en las formas de la melopea gregoriana, los caracteres de la Baja Edad Media en los artificios contrapuntísticos de cánones y disposiciones cancrizantes; rememora los ambientes cortezanos de romances a la vihuela que vivió Luis de Milán con bella canción a la guitarra; medita sobre la armonía impresionista o la escritura serial y dodecafónica y revela el mundo contemporáneo. Se adentra en el misterio de la persona y encuentra

la expresión en notas musicales del impulso vital. Varias connotaciones distinguen su obra: señalemos en primer lugar la variedad: cada composición, su forma; lo advertimos por ejemplo en sus ciclos de canciones: es una consecuencia de su concepto de la música como lenguaje. Todas sus partituras verifican la propiedad clásica de la proporción que los griegos llamaban también simetría: correspondencia en las dimensiones de secciones y movimientos, relación entre las partes de la polifonía vocal e instrumental, razón de colaboración entre voz e instrumento en el arte del canto; pero no sólo estructural: proporción de lenguaje y estilo con la intención expresiva. Observamos también una tendencia natural a la perfección, en el desarrollo formal y en la disposición de cada acorde, de cada intervalo, de cada nota en su valor tonal y rítmico; duración precisa de la obra; preferencia por la sobria escritura solista o de cámara; originalidad en la indagación de efectos acústicos. Asimismo, frente a otros compositores expresionistas de nuestra época, claridad y transparencia que humanizan la atonalidad, convierten en modismos melódicos incluso los diseños que fracturan el discurso y hacen que todos los instrumentos canten. Destaco especialmente la riqueza de acordes y modulaciones en sus obras posimpresionistas, que muestran su profunda sensibilidad para conseguir los efectos más sutiles de sonoridad.

No ha rehuído su colaboración en Tribunales, escritos y asistencias. La sociedad le ha recompensado: numerosos premios, nombramientos, dedicación de calle y otros honores. Ciñéndonos al ámbito académico, obtención por concurso público de las prestigiosas becas de las Fundaciones "*Santiago Lope*" y "*Juan March*", designación de Profesor Honorario y Director Honorario del Conservatorio Profesional de Carcagente y de la "*Schola Gregoriana José Estellés*", dignidad de Insigne de la Música Valenciana, Premio Euterpe de Investigación Musical, Doctor Honoris Causa de la Universidad Politécnica de Valencia y Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, numerario de la Academia de Música Valenciana y, a partir de hoy, de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Así pues, llena de méritos se perfila y se dibuja la silueta biográfica de nuestro nuevo colega.

Haciéndose eco de una teoría con amplia presencia en la cultura europea, en su discurso de ingreso en

esta Real Academia, D. Mario Monreal reflexionaba acerca del problema del poder de la música. En el suyo, D. Luis Blanes lo hace sobre el fundamento de esta influencia, sobre la misma esencia del arte musical. Parte de un principio generalizado entre los estetas: la atribución al arte de una finalidad comunicativa, que comporta su definición como lenguaje. Pero, como refleja el título, plantea la oposición que suscita el reconocimiento de su aplicación musical.

Con acierto centra su investigación en dos doctrinas contrarias:

- tesis: verificación musical de las teorías del arte como imitación y expresión;
- antítesis: negación a la instrumental de capacidad expresiva.

De esta antinomia derivan otras cuya discusión ordena dialécticamente su discurso y, en consecuencia, mi comentario. La retórica clasifica las artes (también lo hacen los estetas) y, por otro lado, analiza la posibilidad de su unión; es decir, desde el concepto del arte como expresión, la interconexión de lenguajes: así, pintura, escultura, decoración, lectura de himnos y salmos, interpretación musical, etc., en el templo. En las épocas clásicas (recordemos a Lessing y su "*Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*") hay tendencia a la distinción, en las románticas (ejemplo, la aspiración wagneriana a la fusión de todas en el crisol del drama) a la cooperación y a la disolución de límites. Pero hay dos casos en los que la colaboración no es externa, física, sino intrínseca, que, como en las combinaciones químicas, origina un nuevo cuerpo, en este caso, un nuevo arte o género artístico. Los tratadistas suelen atender especialmente a uno de ellos: el resultante de la unión entre poesía y música en el arte del canto. D. Luis Blanes ha conseguido sistematizar con la mayor precisión las principales cuestiones que a través de los siglos ha suscitado y han sido debatidas en torno al mismo: género mixto u obra nueva musical, diferencia con el arte instrumental desde la diversidad de virtualidades expresivas y prioridad temporal y estética de uno u otro. Principalmente a través de sus citas de obras de Stravinsky, D. Luis Blanes ha tenido el acierto de aludir a la otra fusión que implica asimismo la aparición de un nuevo arte: unión de música y danza y nacimiento del ballet, en cuyo lenguaje se integran también las artes plásticas

y decorativas y las técnicas de la iluminación. A mi juicio, el estudio de las propiedades de este arte es particularmente fecundo para la resolución del problema de la expresividad en la música instrumental, como ha demostrado el doctor Blanes con el citado recuerdo de Stravinsky, al que habría que añadir el de los ballets de otros compositores, en primer lugar los de D. Manuel de Falla, cuyas danzas han sido asumidas por el repertorio sinfónico y de diversos instrumentos; el análisis de esta interrelación ofrece además la ventaja de que no presenta los riesgos de interpretación errónea que se derivan de la unión de poesía y música.

Deseo destacar la idoneidad de la metodología aplicada por D. Luis Blanes para la resolución de estos problemas. Como recomendaba Combarieu, conviene utilizar diferentes vías de acercamiento a la ilimitada riqueza de sugerencias que la música ofrece al investigador; también se justifica esta apertura por la correspondencia que en todas las épocas se establece entre estilo de pensar y de componer. Leibowitz, por ejemplo, señalaba la correlación entre la dodecafonía de Schönberg y la filosofía de Husserl. La teoría de la música devuelve a filósofos y científicos el uso de sus métodos, porque la reflexión sobre este arte se ha convertido en bastantes casos en base de su pensamiento. Las metodologías positivistas ofrecían al musicólogo caminos adecuados para sus estudios; el siglo XX ha contemplado el desarrollo de la aplicación musical de la etnografía, la antropología, la sociología y la psicología; también se han utilizado con importantes resultados las vías de la reflexología, la psicología de la *gestalt*, el psicoanálisis, etc. Nuestro nuevo colega ha elegido principalmente los caminos del historicismo, la introspección y la lingüística. El empleo del primero está justificado por la sucesión de los estilos y, en consecuencia, de las ideas estéticas: merecen elogios la objetividad y claridad con que éstas han sido expuestas por el maestro Blanes. Pero, seguramente consciente de la insuficiencia de estas doctrinas y de su circunscripción temporal a periodos estilísticos determinados, ha acudido al hondón de sus experiencias de compositor para buscar la razón del valor semántico de los elementos que configuran la obra musical. Por el tema de su discurso, ha atendido particularmente a la lingüística; se explica también por la ayuda que esta vía metodológica puede prestar en el estudio de la obra musical en cuanto significante (Nattiez, Hirbour, etc.) o desde el punto de vista del significado y de

su incidencia en la percepción (M. Imberty); por otra parte, ha permitido establecer nuevos criterios sobre la relación de música y poesía en la música vocal (N. Ruwet, M. Pagnini, etc.). Es evidente que como D. Luis Blanes ha demostrado, las distintas orientaciones de la lingüística han enriquecido la teoría del análisis musical (aportaciones de H. Schenker, A. Schering, R. Reti, etc.); aunque no toda la crítica la ha asumido; la revolución realizada por la música de vanguardia, a la que no es ajena la producción de D. Luis Blanes, ha abierto campos inéditos de investigación lingüística y musicológica. La práctica analítica se realizó en la antigüedad y constituye una constante en los tratadistas de todas las épocas. En siglos más próximos se amplía la temática en relación con la evolución de las ideas y los estilos y los adelantos de la acústica, como se observa en los escritos del P. Tosca, Rameau, Helmholtz, Riemann, etc. Es lógico que D. Luis Blanes haya atendido preferentemente al estructuralismo, porque aunque la metodología de Jakobson, Lévi-Strauss, Saussure, etc. tenga primordialmente formulación literaria, su adopción musical permite profundizar en la interpretación de símbolos, convenciones y semejanzas sonoras, a través de la división y aislamiento, segmentación de los distintos elementos que integran la partitura en cuanto significativa para aprehender el código de su significación; desde este punto de vista, el estructuralismo aporta criterios eficaces al estudio de las partituras, aunque suscite la duda de si en su rigor pueda desvanecerse la inefabilidad estética y significativa de la composición.

Según el título de un famoso trabajo de Heidegger, el Profesor Blanes camina por estos senderos metodológicos para superar las dificultades que ofrecen los vericuetos del monte que hay que atravesar para llegar a descubrir el ser de la música. El reconocimiento de distintas artes supone coincidencias (de todas se abstrae el concepto de arte y todas, a su modo, lo verifican) y diferencias. La materia conformada funda la división. El uso en poesía y en música del sonido suscita la primera de sus aporías. El planteamiento correcto de la cuestión del lenguaje musical (finalidad, prioridad del canto o de la música instrumental) exigiría atender a su práctica en las especies animales como antecedente del hombre; igual que la música instrumental, los animales articulan sonidos, pero no sílabas. Por esto, frente a la teoría de que la poesía antecede al canto, Darwin afirmaba que "cuando el orador vehemente, el bardo o el músico con sus

variados tonos y cadencias provocan en el auditorio emociones más fuertes, no sospechan ciertamente que usan los mismos medios que ponían en práctica sus antecesores semihumanos para levantar ardientes pasiones en sus amoríos y rivalidades"; estos ancestros emplean sonidos pero no textos. Es claro que no podemos más que dejar apuntado el argumento que hemos probado en otra publicación. Como ha observado muy bien nuestro colega, el elemento configurado por el músico es el sonido en sí mismo, fenómeno físico bien definido por sus propiedades sensibles, que el compositor adapta en la realización de la obra. El poeta en cambio utiliza la palabra, en la que el sonido adquiere un significado semántico y científico; no obstante, para Hölderlin y Heidegger es el poeta el que la crea; aunque se banalice en su empleo vulgar, recupera su sentido poético en la forma artística. El músico utiliza el sonido libre de toda determinación significativa: en cada obra el compositor genera su propio lenguaje. A la vez, el uso de la misma materia, aun con distinto criterio, facilita la unión entre las dos artes: el texto aporta su contenido semántico y principios de estructura rítmica y formal, el músico acentúa la significación y la enriquece con la diversidad de los medios acústicos de su lenguaje: lo vamos a comprobar en las composiciones que van a ser escuchadas del propio maestro Blanes; en el teatro musical el gesto, el movimiento y la escenificación intensifican la comunicabilidad. Como ha mostrado nuestro colega, desde Grecia se ha advertido la eficacia expresiva del arte del canto y el ilimitado campo de su temática. Ha recordado a Platón y ha citado el diálogo "República". A "Ion" pertenece este texto que confirma la teoría de Blanes con el relato del rapsoda: "Sócrates, si he de hablarte con entera franqueza, te aseguro que, hasta cuando declamo alguna escena patética, mis ojos se ven anegados de las lágrimas y cuando interpreto alguna escena terrible o violenta el temor hace que mis cabellos se yergan sobre mi cabeza y palpita mi corazón". El artista ha de sentir para conmover: "¿sabes que infundes los mismos sentimientos en el alma de tus espectadores? Lo sé muy bien. Desde la tribuna en que me encuentro los veo llorar habitualmente, lanzar miradas amenazadoras y temblar lo mismo que yo al oír el relato que escuchan".

En todas las culturas el hombre se ha expresado a través del canto: creencias, ideales, sentimientos y actividades; tratados de composición y cancioneros

clasifican por géneros las obras. D. Luis Blanes ha observado, por ejemplo, que la música vocal permite una apertura directa a la trascendencia; ha recordado a Bach y al hermoso oratorio "*La creación*" de Haydn. Los autores del canto llano y nuestros compositores renacentistas Victoria, Morales, Guerrero y Ginés Pérez crearon una teología musical que resuelve la teoría en impulso y experiencia; citemos también la influencia de los cantos ambrosianos en la conversión de S. Agustín. Pero el discurso de D. Luis Blanes plantea inmediatamente el problema fundamental del canto que, como hemos indicado, es la función de la aportación musical: mera acentuación semántica o creación de una composición nueva, aun condicionada por la mediación del texto en su contenido expresivo y en su disposición formal. Ambos conceptos se proyectan en la historia como sucesión de tesis y antítesis: oposición medieval de Juan XXII a la escritura contrapuntística del Ars Nova, ideal de equilibrio en la estética renacentista reflejado en las discusiones de los académicos de la Camerata florentina sobre la tragedia griega que culminarían con el nacimiento de la ópera, actitud neoclásica frente a la polifonía y la ópera barroca, crítica de autores de libretos como Metastasio, porque se consideraba que se plegaban al compositor y éste al cantante; alegato de Arteaga contra el virtuosismo vocal porque entendía que subordinaba el texto a la música, etc. En nuestro tiempo se ha llegado a una fusión tan intrínseca que algunos compositores (por ejemplo, entre nosotros, obras de González Acilu y del mismo Blanes) conciben su partitura vocal a partir de la fonética. La aplicación rigurosa de la teoría de la derivación de la música de la poesía implica adaptación de sus normas. Lo comprobamos en el reconocimiento en el lenguaje musical de las partes de la gramática (prosodia, sintaxis, etc.) por tratadistas académicos como el marqués de Ureña; sin embargo, el uso musical de esos términos tiene a mi juicio un carácter metafórico. A la inversa, la ópera se desarrolló gracias a la musicalidad de Monteverdi, no al prosaísmo de los recitativos de Peri y Caccini; una misma poesía inspira diferentes versiones musicales; la disolución de la palabra en la melodía o el desconocimiento del idioma a que pertenece imposibilitan la intelección de la palabra, pero no impiden ni disminuye la experiencia estética en su audición; el juicio sobre la canción se formula acerca de la música porque la calidad de la letra no prejuzga la de la composición. Curiosamente, adelantando su refutación a los argumentos de Juan XXII y

Pablo VI sobre la necesidad de intelección del texto, S. Juan Crisóstomo había advertido sabiamente que la música ejerce su influencia aunque no se entienda el texto, porque asume su significado: es el caso del uso del latín en la liturgia preconiliar al Vaticano II; en la polifonía pluricoral y mixta, la voz se instala en el conjunto del entramado tímbrico. Parece, por tanto, que la canción monódica o polifónica ha de ser considerada como un género musical, aun inspirada por un texto poético que incide semántica y estructuralmente.

Como hemos advertido, se suceden en su dialéctica la exposición de problemas y proposiciones. La música instrumental divide a los teóricos; el examen de esta nueva oposición constituye el núcleo del discurso del Profesor Blanes; dos actitudes: estimación de la obra como comunicación o como mera estructura formal. La inserción de una intencionalidad en el origen de la obra es patente: obertura de "*Egmont*" de Beethoven, marchas fúnebres de la tercera Sinfonía Heroica del mismo compositor, o de la Sonata n. 2 de Chopin, poemas sinfónicos, etc.; observamos la admisión de una música militar específica, capaz de levantar el ánimo del combatiente, lo mismo en los tratados antiguos que en Hegel, y con el mismo argumento se justifica actualmente el mantenimiento de las bandas en los ejércitos. De la primera actitud surgen, a su vez, dos teorías fundamentales de la filosofía del arte, ambas debatidas con inteligencia por nuestro colega: imitación y expresión. El prestigio de la "*Poética*" de Aristóteles explica la vigencia secular de la primera; D. Luis Blanes ha citado al abate Du Bos; la reiteran todos los estetas. La seducción temática de la naturaleza se manifiesta en compositores de distintas épocas: desde los nomos griegos de Sacadas de Argos, los nombres de Jannequin, Gabrieli, Vivaldi, Rameau, Beethoven, Liszt, Wagner, Debussy, Ravel, Strauss, Falla, Messiaen, etc., afloran de inmediato en nuestro recuerdo. Pero al remitir la mimesis de la música a los movimientos del alma, la teoría de la imitación del estagirita devenía en teoría de la expresión. La síntesis de ambas se producía en el romanticismo con la doctrina de la *Einfühlung* de Herder, Vischer y otros autores y encuentra continuidad en Lipps, Volkelt, etc.; interpretación del paisaje no en sí mismo sino como receptáculo de estados de ánimo proyectados previamente por el artista en la naturaleza.

Los comentarios de Schweitzer a las obras de Bach apoyaron la doctrina de la expresión. El compositor,

como muestra Blanes en sus obras, tensa casi hasta el límite de la audibilidad los parámetros sonoros de tono, intensidad y timbre y ordena con rigor las duraciones para la traducción de las afecciones más íntimas del alma y para la transmisión de una riqueza de sentimientos a la que la poesía no puede aspirar; cite mos como ejemplo la expresión del inconsciente y subconsciente personal y colectivo, de la psicología profunda, de los complejos de raza y de época; la partitura es signo de una realidad psicológica en la interpretación de caracteres de personas concretas en obras de los clavecinistas franceses del siglo XVIII o en la música de salón del XIX; el origen patriótico o político de la composición (situación de Polonia en Chopin, héroes húngaros en Liszt, ideales revolucionarios en Wagner o Verdi) convierte a las obras en voz de las aspiraciones de los pueblos. D. Luis Blanes cita a Adorno, quien criticaba el experimentalismo de vanguardia, pero sería errónea una visión unilateral puramente formal de estos movimientos: basta considerar los títulos y la significación humanista y comprometida de muchas obras (de Cristóbal Halffter, por ejemplo) como reflejo de la teoría de Sartre. El examen de Blanes de esta interpretación de la música instrumental permite recordar que la estética marxista introducía también la ideología: el arte como superestructura económica; la historia del arte como reflejo de la de los pueblos, expresión de la dialéctica del progreso, relación situación – estilo. La vinculación música– sociedad implica también asincronías, no siempre señaladas por los sociólogos del arte; por otra parte, en Taine o en Hauser y en sus respectivas escuelas se pone el acento más en la influencia que en la expresión, pero ambos términos se corresponden. Schönberg se lamentaba de que se atribuyera al dodecafonismo origen exclusivamente cerebral y asimilasen su labor a la de ingeniero, matemático, etc.; en su opinión “se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro”.

En el discurso se ha señalado reiteradamente que no corresponde al artista en cuanto artista la elaboración de conceptos, pero en sus obras encuentran su más cálida e inmediata expresión: la abstrusa argumentación o explicación filosófica y científica es sustituida por la percepción directa: como ha indicado nuestro nuevo colega, para Hegel la música permitiría la elevación del espíritu a la contemplación de la Idea y de lo Absoluto; para Schopenhauer la aprehensión de la realidad inaccesible al razonamiento conceptual, la revelación del alma viviente de la

naturaleza y de la realidad en su dinamismo, de la esencia del mundo, de la forma en sí misma, verdadera metafísica, objetivación directa de la Voluntad. Aparte de que en el planteamiento del problema se atiende más a la conexión con la palabra que a la asimilación de los valores comunicativos de los ritmos, la teoría de la expresividad de la música instrumental ha recibido un apoyo inédito en su aplicación al cine, cuya estética no ha aflorado todavía suficientemente en los argumentos de los estetas.

D. Luis Blanes ha observado las implicaciones éticas que estas teorías comportaban y que han sido admitidas desde la antigüedad: atribución de un *ethos* y un *pathos* determinado a cada uno de los elementos del lenguaje musical e introducción de la música en el esquema didáctico en su aspecto formativo de la personalidad; de acuerdo con los signos de los tiempos, en época moderna se ha conferido al arte una función de impulso revolucionario, o como decía Adorno, de estímulo en el curso histórico de la dialéctica social. Como comentario a este aspecto de su discurso es justo mencionar que para Aristóteles, por encima de otras finalidades prácticas, el arte hace posible el empleo noble del ocio del hombre libre, fórmula de tanta actualidad para el hombre de hoy, que por la técnica se va liberando de los trabajos más duros y penosos.

En frente, como ha señalado muy bien el Sr. Blanes, la teoría formalista, que encuentra formulación plástica y musical en Fiedler y Hanslick: consideraba éste que la música es incapaz de expresar cosa alguna, que la estructura de la composición no es significativa sino que tiene fin en sí misma y constituye el fundamento del juicio; el formalismo se generalizó como reacción al romanticismo: recordemos el movimiento parnasiano. Fechner, Wundt, Zeising, etc. investigan en las formas las leyes estéticas. La radicalización antirromántica en el primer tercio del siglo XX favoreció la vigencia de esta tendencia propugnada por distintas orientaciones estéticas y aplicada en todas las artes: E. D’Ors, Focillon, Worringer, Wölfflin, Souriau, Hildebrand, etc. En música, escritos y obras de una de las etapas de Stravinsky, artículo “*Musicalia*” de Ortega y Gasset o el juicio acerca de R. Strauss de A. Salazar, a pesar de su importante libro sobre la música romántica. No es impensable un arte instrumental concebido como un mero juego sonoro que introduzca al oyente en la esfera de la pura contemplación, pero las composiciones reflejan

siempre el contexto técnico y cultural y el lenguaje musical propio de su época, y expresan el talante y los ideales estéticos de su autor. Con agudeza ha advertido D. Luis Blanes la contradicción extravinsiana entre sus teorías y sus ballets; estimo que puede extenderse incluso a sus partituras más objetivas: la sonata para piano se corresponde con el retrato de su autor pintado por Picasso. El mismo Hanslick se veía obligado a reconocer efectos expresivos en las composiciones. Toda obra estéticamente valiosa abre e instaura un mundo.

Artistas y teóricos investigan la razón semántica de la materia física que estructuran: con respecto al color, tratados de Palomino, Kandinsky, etc., escritos de Mengs, discurso de ingreso de Genaro Lahuerta en la Real Academia de S. Fernando, etc. En cuanto a la música, las teorías de los convencionalismos históricos, asociación de ideas, formas simbólicas o reflejos condicionados que tan felizmente ha sintetizado D. Luis Blanes, son insuficientes o inadecuadas. El artista organiza la estructura sonora de manera directa en la proyección de sus vivencias, que quedan de esta manera objetivadas, lo que no impide el reconocimiento de la universalidad alcanzada por combinaciones sonoras derivadas del paralelismo entre los movimientos anímicos y los acústicos. En el compositor y en el intérprete el concepto de inspiración es compatible con el trabajo de la razón en la realización o en el estudio de la partitura. Por sus experiencias de compositor, nuestro colega ha efectuado en su discurso un admirable análisis de estos factores semánticos, algunos de los cuales (consonancia y disonancia, modalidad, ritmo) fueron ya observados en la antigüedad.

En mi opinión, un hecho parece evidente: que cuanto más bella sea la composición mayor será su impacto estético y más eficaz la acción de sus efectos anestéticos concomitantes. Lo importante es admitir no sólo la existencia de varias clases de lenguajes (incluso prácticos) sino la diferencia de la poesía del lenguaje común o del científico ("*Creación filosófica y creación poética*" titulaba uno de sus libros Eugenio Frutos; O. Esplá decía con mucha gracia que la ópera *Otelo* desprovista de sus valores artísticos quedaría reducida a la crónica de un crimen pasional); asimismo, la aceptación de los caracteres propios de cada arte, de modo que no es legítimo el juicio de la música desde la literatura o los contenidos. Lo que caracteriza a la música es que las ideas o sentimientos que

pueden estimular el nacimiento de la composición se convierten en ideas musicales, el móvil inspirativo cristaliza en temas, el contenido es subsumido en la forma, queda inmanente en ella y matiza la vivencia de su percepción; forma y contenido han de ser considerados como dos coprincipios inseparables de la partitura. En música el término tema no indica el argumento externo que se expresa, como ocurre en otras artes, sino un pensamiento rigurosamente musical constituido por un breve conjunto de sonidos con organización tonal, atonal o serial, melódica, armónica, contrapuntística y rítmica; con estos temas (en número muy limitado, a veces uno solo) crea el autor la estructura de la obra según la lógica propia del lenguaje musical no del contenido que pueda asumir: esto incluso en composiciones de origen poemático; aun en la canción, si bien cabe adoptar las formas estróficas de la poesía, el compositor suele imponer su configuración musical al margen del texto, como es patente en la forma lied aplicada a múltiples disposiciones poéticas; como decía Lévi-Strauss, la obra de arte es un sistema cerrado, orgánico y autosuficiente; el contenido está presente en el origen de la obra, pero más que diluido, es calcinado en la forma. Por esto, como ha puesto de manifiesto D. Luis Blanes con apoyo de oportunas citas, cualquier distracción imaginativa de carácter semántico desvía la atención de los verdaderos valores de la partitura. Afirmaba Kant que el juicio sobre la obra es aconceptual y desinteresado, y radica en el goce derivado de la complacencia producida por la contemplación de la forma; cualquier intromisión especulativa o práctica lo desvirtúa. El maestro Oscar Esplá hablaba de la conversión en el arte de los sentimientos anestéticos en técnicos; yo prefiero decir en estéticos.

Pero del análisis efectuado en su discurso por D. Luis Blanes se deduce que, por su carácter desinteresado y apráctico, el sentimiento estético compórtala más alta moralidad y justifica sin necesidad de otros argumentos la inserción del arte en la educación. El valor de una obra no depende del tema representado o expresado sino de su realización artística. Por esto, más que imitación o expresión, el arte es creación de una forma estéticamente valiosa. Serán testimonio las hermosas canciones del propio maestro Blanes que van a ser interpretadas a continuación. Indudablemente esta conclusión lleva implícito un nuevo problema, uno de los más profundos para la definición de la condición humana: el origen de la

facultad de crear y de sentir estéticamente. Aunque Platón finalizara el diálogo "*Hippias el Viejo*" con la afirmación de la validez del aforismo griego que decía que "las cosas bellas son difíciles", espero del talento musical e intelectual del nuevo académico que esta grave cuestión pueda ser tema de un nuevo

discurso. Tengo la mayor confianza en los trabajos de creación e investigación de D. Luis Blanes en su nueva etapa académica. Por mi parte, sólo me resta terminar expresándole mi efusiva felicitación, mi profundo afecto y mi más cordial bienvenida a nuestra Corporación

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO VALENCIANO: CLAVES DE ESTUDIO*

JOSÉ RAMÓN CANCER MATINERO

Fotógrafo y Académico de Número. Doctor en Historia del Arte

Excmo. Sr. Presidente, Ilustrísimos señores y señoras académicos, señoras, señores, amigos y amigas:

En primer lugar –nobleza obliga– quiero expresar mi profundo agradecimiento a quienes, desde la Sección de Artes de la Imagen, promovieron en su día mi candidatura a esta Real Academia y a los académicos que posteriormente aceptaron por unanimidad la propuesta, posibilitando así mi elección, como miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Espero gozar en el futuro de buena salud física y mental para poder cumplir con honestidad y rigor las nuevas responsabilidades inherentes a esta designación.

En segundo lugar –siendo fiel al protocolo de la institución– dedico un merecido y respetuoso recuerdo a los académicos fallecidos, cuya memoria permanece viva entre nosotros a través de las obras que nos han legado.

En tercer lugar, he de confesar mi preocupación a la hora de elegir un tema que diera sentido a este solemne acto de investidura. Tras consultar mis dudas con la almohada, he optado finalmente por centrar la presente intervención en la Fotografía, entre otras razones por serme familiar esta disciplina ya que llevo practicándola treinta y ocho años; considero que lo más coherente para un fotógrafo, es argumentar sobre experiencias que le son propias, máxime en un momento tan relevante como éste.

La Fotografía, como es bien sabido, es una de las disciplinas más jóvenes dentro del grupo de las Bellas Artes; por ello, he escogido como tema un aspecto poco conocido, derivado de su carácter patrimonial, que le ha sido reconocido recientemente en España por Ley.

En concreto, a través de la presente intervención, me propongo desvelar las claves que expliquen la ausencia de imágenes fotográficas correspondientes a una determinada cronología y por tal motivo he elegido como título el de “patrimonio fotográfico valenciano: claves de estudio” cuyo desarrollo paso a efectuar a continuación, sin más preámbulos:

Si acudimos a la bibliografía existente sobre Historia del Arte, apreciaremos que la Fotografía es una materia de reciente aparición, que se estudia por lo general tomando como referente la metodología aplicada a otras disciplinas artísticas y bajo aspectos muy diversos¹ dependiendo del criterio de cada historiador; no obstante, en muchos casos, es ignorada totalmente, tal y como se puede comprobar leyendo la mayoría de las monografías publicadas en los últimos años sobre Historia del Arte Valenciano.

Y si nos adentramos en el ámbito de los archivos, comprobaremos que la UNESCO publicó por primera vez las directrices a seguir para la preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas² en el año 1984.

Ciertamente, desde entonces, se ha incrementado en España el interés por el estudio de los fondos fotográficos y muy especialmente desde que en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 se reconoce a las fotografías el carácter de bien patrimonial.

* Discurso del Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Ilmo. Sr. José Ramón Cancer Matinero, leído en el acto de recepción pública el día 30 de mayo de 2006.

¹ Entre los más comunes, se pueden citar: relaciones, reacciones e implicaciones entre arte y fotografía; usos que los pintores han hecho de la imagen fotográfica como base para sus obras; análisis de las capacidades y limitaciones que ofrece el medio fotográfico en tanto que herramienta creativa, etc.

² Ver: Hendriks, Klaus B., *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*, París, UNESCO, 1984.

En el caso de Valencia, a cualquier historiador, investigador o curioso que se detenga a examinar las colecciones fotográficas que se conservan, tanto públicas como privadas, lo primero que le llamará la atención sin duda, es el hecho de que se conserven muy pocos ejemplares de daguerrotipos, calotipos o ambrotipos. Dicho de otro modo, en los fondos fotográficos existentes en la Comunidad Valenciana, brillan por su ausencia las fotografías correspondientes al período comprendido entre 1840 y 1860.

Cabe interrogarse pues, por qué han sobrevivido miles de fotografías correspondientes a distintas épocas³, pero sin embargo, apenas existen ejemplares realizados en los primeros años.

Algunos investigadores, explican esa ausencia argumentando que nunca existieron y formulan la hipótesis de que hoy, cuando se habla de la ausencia de fotografías correspondientes a determinada época, se está incurriendo en un error de principio, al presumir que tales obras existieron, cuando en realidad, debería pensarse que posiblemente esas fotografías jamás se hicieron⁴.

Esta teoría, no se puede aplicar a Valencia, puesto que se conservan noticias escritas, algunas de ellas detalladísimas, que nos hablan de numerosas fotografías que fueron expuestas al público y que recibieron premios en certámenes de Bellas Artes y alabanzas por parte de los críticos. Es decir, sabemos documentalmente que tales fotografías existieron, si bien ignoramos dónde se hallan actualmente o si han sobrevivido, puesto que no están presentes ni en las colecciones privadas conocidas ni en los fondos de las instituciones públicas que hemos examinado.

Así pues, teniendo en cuenta el *estado de situación* en que se encuentran los fondos fotográficos, entra en el terreno de lo posible que alguno de esos daguerrotipos y calotipos⁵ que echamos en falta, pudiera estar guardado en algún cajón, totalmente olvidado, o bien que obre en poder de alguien que desconozca su importancia y valor histórico.

Tal hipótesis, no debemos descartarla, puesto que en Valencia, hasta el día de hoy, no se ha efectuado una catalogación razonada de obras ni se ha contratado a nadie con la formación técnica necesaria para que se ocupe de la conservación de los fondos existentes.

Otro planteamiento a considerar es que alguna de esas primeras fotografías hechas en Valencia, forme parte hoy de alguna colección, española o extranjera, con la etiqueta de "anónima" y por tanto, sin identificar.

Comparativamente, desde un punto de vista intelectual, tampoco hay que descartar la anterior conjetura. Conocido es el hecho de haberse localizado en los últimos años algunas obras de arte que se consideraban perdidas y/o destruidas.

A modo de ejemplo, baste recordar que la primera fotografía atribuida a Niepce, realizada entre 1826 y 1827 y de cuya existencia solamente se tenían referencias escritas, apareció en 1952 gracias a un anuncio que puso en la prensa el historiador Helmut Gernsheim. Esta fotografía, como se sabe⁶, obraba en poder de la Sra. Pritchard, quien la había adquirido por vía de herencia y que la guardaba simplemente como un recuerdo sentimental, ignorando su valor histórico.

Por consiguiente, teniendo en cuenta este antecedente, no debemos perder la esperanza de que puedan aparecer en el futuro algunos de esos primeros daguerrotipos y calotipos citados en su día por los diarios y revistas de Valencia.

Dejando a un lado los anteriores deseos e ilusiones y retomando de nuevo el interrogante inicial, pasamos a continuación –excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores– a enumerar desde un punto de vista técnico y científico, los motivos y circunstancias que ayuden a explicar por qué no han sobrevivido y por qué no se han conservado los primeros daguerrotipos y calotipos hechos en Valencia.

³ A modo de ejemplo, cabe indicar que en los fondos de la Biblioteca Valenciana se conservan aproximadamente veinte mil fotografías, correspondientes al período 1860-1939.

⁴ Véase ALONSO MARTINEZ, F., *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen en la España del siglo XIX*, Girona, CCG ediciones, 2002.

⁵ Las primeras fotografías se denominan daguerrotipos si el soporte es metálico y calotipos si el soporte es papel.

⁶ Ver *Nicéphore Niepce: Une Nouvelle image*. Société des Amis du Musée Nicéphore Niepce, 1998.

1.- LA FRAGILIDAD DEL SOPORTE

Si repasamos el devenir histórico de la Fotografía, comprobaremos que el metal, el papel y el cristal fueron mayoritariamente los soportes utilizados en la época de referencia.

Pues bien, dado que es suficientemente conocido el alto grado de fragilidad que presentan tanto el papel como el cristal, no ahondaremos en esa cuestión. No obstante si que haremos notar que el cristal utilizado para las placas fotográficas era caro, por lo cual, para obtener un mayor rendimiento económico, los fotógrafos procedían periódicamente a su limpieza (una operación que hoy denominaríamos reciclaje) eliminando la emulsión ya revelada (y subsiguientemente la imagen que encerraba) y a continuación procedían a emulsionar de nuevo el cristal, con lo cual quedaba dispuesto para un nuevo uso. De ahí que al dorso de muchos retratos encontremos advertencias tales como “se conservan los clichés un año”



Fig. 1.- Publicidad del fotógrafo Isaac Ortí (c.1889) indicando que se conservan los clichés un año.

o “se conservan los clichés seis meses”; ésta era la fórmula utilizada por los retratistas para anunciar al cliente que si en ese plazo no pedía nuevas copias, el retrato original sería destruido.

Así pues, la propia fragilidad en sí de los materiales y en concreto el sistema de reciclaje que se ha expuesto, son factores que ayudan a explicar la ausencia de fotografías.

Y por lo que respecta al soporte de metal, conviene recordar en primer lugar que fue utilizado en los daguerrotipos y en los ferrotipos.

Pues bien, los primeros daguerrotipos ofrecían una imagen tan delicada que simplemente frotándola con el dedo desaparecía. Fue necesario por lo tanto aplicarles un barniz transparente para que actuase como agente fijador. Quiere ello decir que la probabilidad de conservación de esa imagen dependía en gran medida de la calidad del barniz y del trato que se le diera.



Fig 2.- Daguerreotipo realizado por Pedro Ducloux Chombrer (c.1859) y montado en estuche. Este es uno de los pocos ejemplares identificados que se conservan. Archivo Huguet.

Por otra parte, debemos resaltar que el daguerreotipo resultaba incómodo, ya que para ver correctamente la imagen que encerraba, era necesario mirarlo desde un determinado ángulo; en caso contrario, los reflejos lo impedían.

Ante tales inconvenientes, pocos años después se impuso el soporte papel y el daguerreotipo quedó en desuso. De hecho, en 1850, se publicó un breve

artículo⁷ en el *Diario Mercantil de Valencia* alabando los retratos sobre papel realizados por Pascual Pérez y Rodríguez, en el que se utilizó el siguiente argumento:

“... los retratos sobre plancha [daguerrotipos] han quedado vencidos, porque los nuevos ofrecen la ventaja de que la imagen se ve a todas luces sin necesidad de evitar el reflejo...”.

Así pues, podría explicarse la ausencia de daguerrotipos en Valencia diciendo que una parte se estropearía por falta de calidad en el barniz y el resto posiblemente se tirara a la basura como algo inservible, cuando se impuso la fotografía con soporte de papel.

Y en cuanto a los ferrotipos (de moda en Valencia entre 1880 y 1882), debemos señalar que su soporte se oxida con facilidad, sobre todo en lugares con un alto índice de humedad en el ambiente, como es el caso de Valencia y como consecuencia, se deterioran, haciéndolos inservibles. Esta circunstancia, nos ayuda a explicar el por qué se conservan hoy muy pocos ejemplares de este modelo de retrato.

2.- PROCESO QUÍMICO INADECUADO

La técnica fotográfica conlleva una serie de operaciones y reacciones químicas que deben ser realizadas con toda precisión y utilizando materiales de calidad, puesto que de ellos depende no ya simplemente el resultado final, sino la durabilidad de la imagen. De todos es sabido que una imagen mal fijada, al poco tiempo comienza a descomponerse hasta que llega un punto en que desaparece. Y precisamente por ese motivo, ya en la década de 1860, el fotógrafo francés Eugenio Joulia, que trabajó con gran éxito en Valencia, para atraer a su clientela, anunciaba que todos sus retratos estaban tan bien fijados que “permanecen indelebles a la acción del tiempo”. Y veinte años después, los retratistas Julio Derrey y Manuel Toledo, informaban⁸ que sus retratos “están garantizados en todos conceptos como parecidos y permanentes” y además, advertían al público:

“no confundir nuestras casas con algunos retratistas ambulantes que careciendo de los aparatos y material necesario, entregan retratos que al poco tiempo son perdidos”

Por lo tanto, cuando nos preguntemos por qué no se han conservado determinadas imágenes, una de las respuestas a considerar, sin duda alguna, es porque tales fotografías no se habían procesado correctamente.

3.-CONSERVACIÓN INADECUADA

Los materiales fotográficos precisan de unas condiciones muy determinadas de almacenamiento para que se conserven en perfectas condiciones. Si las fotografías se someten a temperaturas elevadas y porcentajes excesivos de humedad y altos índices de iluminación, sus componentes químicos se descomponen y subsiguientemente la imagen se deteriora.

A ello hay que añadir el hecho particular de que el agua de Valencia posee un alto contenido en cal, que es altamente perjudicial para el proceso fotográfico.

Por consiguiente, debemos suponer que una parte de esas fotografías que encontramos a faltar ahora, se descompuso por falta de la adecuada conservación.

Tal hipótesis, si bien la formulamos con carácter teórico y teniendo en cuenta los estudios científicos elaborados internacionalmente sobre la preservación de fondos fotográficos, no obstante, se puede corroborar con un texto encontrado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, cuyo contenido coincide con los argumentos esgrimidos. Se trata de la transcripción en borrador de una Junta celebrada⁹ el 6 de agosto de 1854; en ella, el académico Mariano Antonio Manglano informaba a sus compañeros:

“que el grado de humedad en la Biblioteca y sala de Historia era tan grande que si no se retiraban pronto de allí los libros, estampas y demás efectos, se destruiría todo”.

⁷ Véase *Diario Mercantil de Valencia* de fecha 8 de noviembre de 1850, p. 1.

⁸ *Eco del Júcar*, 27 de marzo de 1881, Alzira.

⁹ Legajo 129 A-3. La Junta tuvo lugar en el antiguo convento del Carmen, puesto que en aquella época, la Academia de San Carlos estaba situada en dicho edificio.

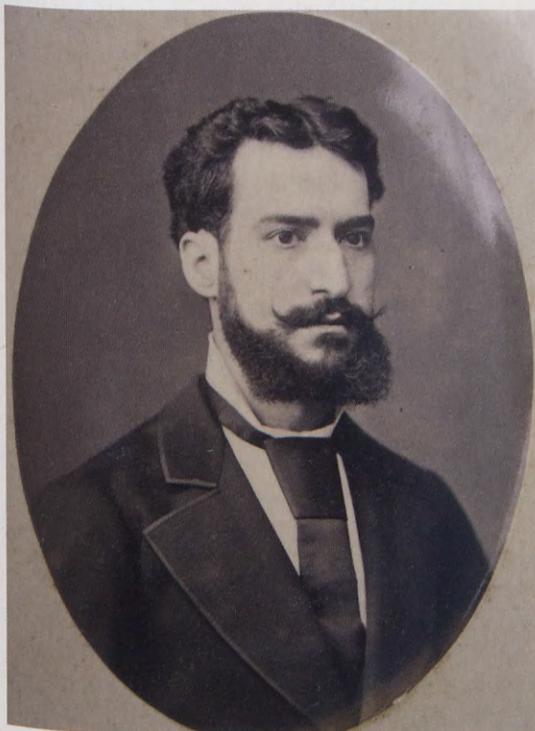


Fig. 3 y 4.- Ejemplo práctico de conservación adecuada (retrato de arriba) e inadecuada (retrato de abajo) ofrecen estos dos ejemplares de un retrato realizado por Antonio García (c.1880). Colección Javier Sánchez.

Leída hoy esta advertencia, vemos que resulta acertadísima, sobre todo comprobando la escasez de patrimonio existente en el Archivo de la Academia de San Carlos. A lo cual, debemos añadir que dos años después, un anónimo fotógrafo francés de paso por Valencia (al parecer¹⁰ era discípulo del prestigioso escultor David d'Angers) ofertaba entre otros servicios: "restaurar los retratos viejos sobre placa que la humedad haya podido alterar". Me permito hacer hincapié en este ofrecimiento, por ser la primera vez que se hace mención explícita a los daños que ocasionaba la humedad en el retrato sobre placa (nombre que se daba entonces al daguerrotipo) tan solo diecisiete años después de haberse dado a conocer esta técnica y resulta muy significativo además que al retrato daguerrotipo se le calificase en 1856 como "viejo" lo cual implícitamente nos confirma lo ya apuntado anteriormente, esto es, que en esa fecha, en Valencia se usaba normalmente el retrato sobre papel, utilizando el procedimiento negativo-positivo.

Dentro de este apartado, cabe destacar que muchos de los retratos correspondientes al modelo *carte de visite* que hoy podemos examinar en diferentes colecciones, presentan un estado de conservación excelente. Pues bien, tal circunstancia es debida a que dichos retratos estaban protegidos dentro de un álbum y éste a su vez era costumbre guardarlo en un cajón del escritorio, con lo cual los retratos estaban resguardados de las inclemencias atmosféricas y gracias a ello, han sobrevivido más de cien años (algunos, ciento cuarenta años) en óptimas condiciones¹¹.

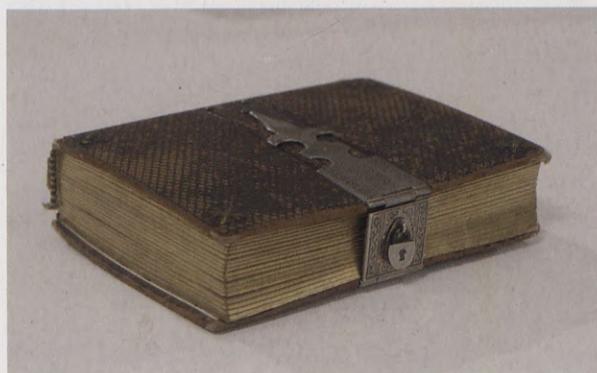


Fig. 5.- Un álbum para guardar retratos, c. 1875. Colección particular

¹⁰ Véase *Diario Mercantil de Valencia*, 2 de enero de 1856.

¹¹ Además, los retratos eran protegidos con un papel fino, tipo papel cebolla, denominado guardapolvo.

4.- FENÓMENOS NATURALES

Las catástrofes naturales han sido sin duda las mayores causantes de la pérdida de imágenes fotográficas. Accidentes tales como incendios e inundaciones han destruido numerosos archivos y colecciones en Valencia. Y dentro del apartado de los incendios, no hay que olvidar que durante el siglo XIX, fueron muy frecuentes las epidemias de cólera en Valencia; pues bien, uno de los remedios utilizados entonces para evitar el contagio, era precisamente el de quemar las ropas y los bienes muebles del enfermo y entre esos bienes, se encontraban lógicamente las fotografías.

Por lo tanto, debemos atribuir a los fenómenos naturales la desaparición de muchas fotografías. Baste recordar la riada que padeció Valencia en 1957; sus efectos devastadores y destructivos los puede apreciar hoy cualquier investigador.

5.-VANDALISMOS Y GUERRAS

Si repasamos la historia de Valencia en los últimos ciento sesenta años, apreciaremos que se han vivido numerosas situaciones críticas que han generado violentos desórdenes callejeros con uso de violencia. Estos sucesos representan un factor importante que explica la destrucción de fotografías, sobre todo en casos extremos como el de la proclamación del Cantón valenciano, o el de la desamortización y más recientemente, el de la guerra civil. En concreto, en la guerra civil, amén de la destrucción de archivos fotográficos a causa de las bombas, derribo de inmuebles, incendios, etc., hay que añadir la destrucción voluntaria llevada a cabo por los propios fotógrafos (hecho este que conocemos por testimonio directo de algunos de ellos, que habían trabajado como reporteros durante el período republicano) para evitar que cayeran en manos de la policía franquista, puesto que estos agentes buscaban retratos de los asistentes a manifestaciones callejeras o mítines políticos, como medio de prueba para identificar a los *rojos* y demás desafectos al régimen.

6.-AUSENCIA DE VALOR

Durante muchos años, las fotografías no han sido más que mero divertimento, objetos curiosos que en algunos casos eran guardados como recuerdo

sentimental pero que en definitiva se consideraba que carecían de valor y por lo tanto, no ha habido ningún inconveniente a la hora de destruirlas.

De hecho, al interrogar hoy a los más importantes coleccionistas privados sobre el origen de sus fondos, mayoritariamente nos informan que los han adquirido comprándolos en el rastro; y los vendedores del rastro a su vez afirman que esas fotografías las han rescatado de los basureros públicos o bien de las casas que se dedican a vaciar, a petición de sus dueños, o de casas abandonadas.

Y ya que hablamos de coleccionistas de fotografías, hay que señalar que antes de la guerra civil, sabemos¹² que José E. Galiana Soler, autor entre otros libros, de la conocida *Guía del Turista en Valencia* (que fue declarada Guía oficial de la ciudad por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia en sesión de 26 de junio de 1929) poseía una colección de seis mil fotografías, pero sin embargo, una vez finalizada la guerra, nada más hemos sabido de esa colección¹³.

Por otra parte, cabe destacar que, de acuerdo con las informaciones que aparecen en periódicos, revistas, boletines y actas sociales, muchas entidades públicas y privadas de Valencia, deberían conservar fotografías antiguas, al menos en teoría; sin embargo, lo bien cierto es que carecen de archivo gráfico.

La explicación a este hecho es que tales fotografías eran consideradas como meros objetos viejos, sin valor económico, que molestaban y ocupaban sitio; por lo tanto, su destino final fue el cubo de la basura.

Esta situación, no debe causar extrañeza, considerando que la Ley de Patrimonio de 1926, redactada por un grupo de expertos en Arte, entre los que se encontraban Joaquín Pérez del Pulgar, Elías Tormo, José Francés y Jerónimo López de Ayala y cuyo objetivo general era "proteger la riqueza histórica y artística de España" y en especial "los objetos que presenten interés nacional por razones de arte o de historia", en su artículo 20 establece que las medidas especiales de protección se aplicarán:

¹² Así consta en la revista *Semana Gráfica* n° 151, 1929.

¹³ Recientemente, hemos comprobado que algunos ejemplares de la colección del Sr. Galiana (que fueron publicados en diferentes revistas en esa época) ahora forman parte del Archivo Huguet.

“a todos los objetos y obras de pintura, decoración, dibujo, grabado, etcétera, de autores anteriores a 1830”.

Resulta evidente que con esa cronología se le negaba a la Fotografía *de facto*, la categoría de “bien mueble de interés nacional” puesto que, como es bien sabido, no existen autores anteriores a 1830, ya que la Fotografía nació oficialmente en 1839.

Por consiguiente, en la conciencia de los ciudadanos españoles arraigó la idea de que las fotografías se podían destruir impunemente ya que legalmente carecían de valor.

Se puede afirmar por tanto, que la ausencia de protección oficial ha contribuido a generar la actual ausencia de fondos fotográficos.

Hoy, acostumbrados a vivir inmersos dentro de la cultura de la imagen, resulta paradójico el comprobar que conocemos algunas fotografías antiguas de Valencia, gracias a que se copiaron mediante dibujos y grabados y se publicaron en revistas y libros. Sin embargo, las imágenes originales no existen.

Al hilo de esta cuestión, debemos señalar que muchos historiadores e investigadores, ignorantes del devenir histórico de la imagen fotográfica, muestran su extrañeza al no encontrar fotografías de tal o cual edificio o retratos de tal o cual personaje famoso, o escenas documentales de determinados sucesos o hechos históricos, cuya existencia presumen.

Pues bien, a esos estudiosos hay que explicarles en primer lugar, que la responsabilidad de estas ausencias compete en buena medida a nuestros antepasados, que no supieron o no quisieron calibrar el valor documental de la imagen fotográfica.

Y en segundo lugar, hay que tener muy presente las circunstancias y limitaciones que han rodeado al medio fotográfico en sus inicios. Conviene recordar que si bien hoy estamos acostumbrados a ver imágenes de cualquier suceso, por insignificante que sea, gracias a las fotografías, al cine, a los documentales televisivos, a los vídeos domésticos y a la red, no obstante, nuestros antecesores no gozaron de este privilegio.

La Fotografía, se insiste en ello, fue un invento que revolucionó la forma de comunicarse los seres

humanos, pero en sus inicios presentaba muchas limitaciones técnicas; posiblemente la mayor de ellas fue la ausencia de instantaneidad en la toma y como consecuencia, para obtener una imagen había que *posar* (permanecer inmóvil) durante un cierto tiempo, de tal manera que si algo o alguien se movía, no salía en la foto, dicho vulgarmente. Además, debido a que el equipo era muy pesado, la cámara debía sujetarse con un trípode y era preciso disponer de una habitación próxima habilitada como laboratorio donde poder revelar las placas de inmediato, pues en caso contrario la emulsión se estropeaba.



Fig. 6.– José Wieden: Retrato fotográfico coloreado, 1851. Colección Javier Sánchez.

Por consiguiente, la ausencia de imágenes documentales tipo reportaje, correspondientes a los primeros años de andadura del medio fotográfico, es debida a la imposibilidad técnica de realizarlas.

Y en cuanto a la ausencia de imágenes documentales correspondientes a una época más tardía, en la que sí era posible hacer instantáneas en la calle, la explicación (en el caso de España) nos la da la

férrea censura que se ha ejercido sobre los medios de comunicación durante largos períodos de tiempo, sobre todo en época de dictaduras. Quiere ello decir que la ausencia de documentos gráficos se debe en gran medida, a la férrea censura institucional. A lo cual debe añadirse que el proceso de fotograbado e impresión resultaba caro y complejo, por lo que apenas se publicaban fotografías en los diarios.

Estas seis causas que se han detallado, excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores, son pues las que mayoritariamente vienen a explicar de forma racional y científica, la ausencia de daguerrotipos y calotipos en Valencia.

Por consiguiente, al momento de elaborar la narración histórica que explique el inicio y desarrollo de la técnica fotográfica en tierras valencianas es necesario recopilar los datos en los diferentes archivos.

Y puesto que la Fotografía es un invento nuevo que nació en 1839, esa búsqueda de información deberemos circunscribirla básicamente en el caso de la ciudad de Valencia a tres archivos muy concretos:

- a) El Archivo Histórico Municipal, puesto que a través de los padrones y censos de habitantes, registros de nacimientos y defunciones, expedientes de policía urbana, registros de hacienda local y juntas municipales, obtendremos las circunstancias personales de los fotógrafos que trabajaron en el período y además conoceremos el tratamiento administrativo dado a su actividad.
- b) El Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, puesto que al tener la Fotografía categoría de arte, nos permitirá conocer los datos académicos, premios obtenidos, etc., por cada uno de los diferentes fotógrafos.
- c) El Archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, puesto que esta entidad actuaba en aquella época como *árbitro* del saber y del conocimiento y por tanto, en función del tratamiento que en ella se le diera a la Fotografía nos permitirá entrever la repercusión real que la Fotografía tuvo en Valencia, tanto desde el punto de vista intelectual como desde los ámbitos social y económico.



Fig. 7.- El Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero en su discurso de ingreso como Académico de Número (Foto Paco Alcántara).

Como complemento a estos archivos, el examen de la prensa periódica enriquecerá y clarificará sin duda nuestro nivel de conocimiento sobre el tema, habida cuenta que además de ofrecernos una mirada directa con el *día a día* de la ciudad, no permite apreciar la repercusión que realmente tuvo la Fotografía en la vida cotidiana de los valencianos en ese período y cómo los fotógrafos se las ingeniaron para ejercer su profesión.

A este respecto, llamamos la atención que el conocimiento que hoy tenemos de algunos fotógrafos, nos viene dado por noticias publicadas sobre premios que obtuvieron en certámenes y exposiciones y críticas laudatorias acerca de sus obras. Tales huellas prueban el éxito que obtuvieron en vida. Sin embargo, nada podemos decir sobre sus fotografías, ya que no hay constancia de que se hayan conservado.

Ante esta situación, pese a la actual ausencia de obra atribuida¹⁴, entiendo que tales fotógrafos deben

¹⁴ Debemos pensar que existe la posibilidad de que al efectuarse en un futuro la catalogación razonada de los fondos, sí que se pueda atribuir obra a estos autores.

ser reseñados y hay que reservarles un lugar preferente en la pequeña historia valenciana como señal de respeto, máxime teniendo en cuenta que sus datos personales tales como nombre, apellidos, edad, lugar de residencia, nombres de sus cónyuges e hijos, han quedado reflejados en los padrones de habitantes y censos del Ayuntamiento de Valencia, con lo cual, queda perfectamente acreditada su existencia.

Al hilo de esta propuesta, me permito recordar una vez más la conocida tesis del filósofo Walter Benjamín¹⁵:

“El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”.

Si así lo hacemos, pienso que la suma de todas las crónicas contribuirá sin duda a lograr un mayor enriquecimiento de nuestro patrimonio cultural y como consecuencia, propiciará su ulterior conservación.

Entiendo, excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores, que la Academia no puede ni debe quedar al margen de estas cuestiones, de ahí las justificaciones que se han desgranado, con la esperanza básica de despejar algunos interrogantes sobre ausencias significativas de determinadas imágenes y al mismo tiempo invitar a la reflexión sobre la conservación del patrimonio.

Muchas gracias.

¹⁵ Véase “Tesis de Filosofía de la Historia” en *Discursos interrumpidos I*, 1973.

IMÁGENES DE LAS IMÁGENES. PINTURA E ICONOSFERA MEDIÁTICA¹

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València. Estudi General

Cada medio de expresión impone sus propios límites al artista, límites que son inherentes a los utensilios, materiales o al proceso mismo que utiliza.

Edward Weston (1886-1958)

Dar la bienvenida, en nombre de la corporación a un nuevo académico numerario, utilizando para ello el Discurso de Respuesta, que protocolariamente se establece en los Estatutos, es sin duda una acendrada costumbre, que forma parte relevante de las tradiciones de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. A decir verdad, es éste uno de los actos más solemnes de entre los que promueve esta institución, más de dos veces centenaria.

De hecho, la unidad operativa más recientemente constituida, en el seno de esta Real Academia de Bellas Artes, ha sido la "Sección de Imagen" que acoge, de forma muy oportuna, el estudio, el seguimiento y la promoción del cada vez más extenso *universo de las imágenes*, vinculadas éstas a los procedimientos, recursos y medios técnicos y tecnológicos. Se trata de imágenes definidoras plenamente, como tales, de nuestra modernidad más contemporánea.

Es así como la fotografía, el cine, el video y los más recientes recursos tecnológicos, vinculados a los *multimedia* –como ámbitos abiertos a la investigación y desarrollos artísticos–, han recibido también su carta de naturaleza en esta institución académica. A la vez, la misma Real Academia ha potenciado, de esta manera, la historia de sus intereses y la extensión de sus contenidos. Al fin y al cabo, ha complementado su propio espacio existencial –barrido habitualmente por el prestigio de su espejo retrovisor– con el deseo y la necesidad de atender al futuro abierto por el funcionamiento de su parabrisas, sin duda apostando, con mayores ambiciones, en beneficio propio, de cara al mañana.



El Dr. D. Román de la Calle, Vicepresidente de la Real Academia en el discurso de contestación al Académico de Número Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero acompañado en el estrado del Presidente de la Institución Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila
(Foto Paco Alcántara)

La historia no sólo es, habitualmente, maestra de la vida. También se transforma en la memoria y en el reservorio experimental de nuevos proyectos, al encontrarse directamente con las persistentes novedades y las sorprendentes aportaciones que el entorno imparablemente nos ofrece e impone, al filo del presente.

Justamente la Sección de Imagen de esta Real Academia de Bellas Artes se ha visto de forma paulatina, pero persistente, incrementada con la incorporación, en esta última etapa, de nuevos y significativos nombres de Académicos Numerarios (tras la figura emblemática de Muñoz Suay, destacado cinéfilo, lamentablemente ya desaparecido, tenemos la de Francesc Jarque, relevante fotógrafo o la del investigador y gestor cultural Manuel Muñoz Ibáñez) y también se ha contado con Académicos

¹ Discurso de contestación, pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el 30 de mayo del año 2006, por el Académico de Número y Vicepresidente, Ilmo. Sr. D. Román de la Calle, como respuesta a la intervención previa, mantenida por el Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero, al ingresar éste último como Académico de Número de la Sección de Artes de la Imagen.

de Honor (como el coleccionista y estudioso José Huguet Chanzá).

En esa misma Sección Académica, es ahora el fotógrafo e historiador de la fotografía, José Ramón Cancr Matinero, quien viene a sumarse, por elección unánime del quórum de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a esta corporación, con el ánimo y el deseo puestos –como hemos podido escuchar– en poder participar plena y eficazmente en el desarrollo de las actividades y encomiendas que la Sección de Imagen y la Real Academia en su conjunto le asigne o solicite. El peso, pues, y el amplio predominio de la fotografía es evidente en el marco actual de las personas que constituyen la Sección de Imagen.

Con el debido protocolo, hoy se incorpora oficialmente un nuevo miembro numerario a esta Real Academia. Tal hecho, bien merece la correspondiente y preceptiva *laudatio*. Licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València-Estudi General, he tenido la satisfacción de codirigir su tesis doctoral, centrada en la investigación de *El retrato fotográfico: fotógrafos en Valencia en el Siglo XIX*, que ha sido recientemente leída, obteniendo la máxima calificación. Como crítico de arte, especializado en el ámbito de la imagen fotográfica, miembro de la AVCA, de la AECA y de la AICA, ha comisariado destacadas exposiciones sobre el tema: *Miradas industriales / Huellas humanas* (2006); *Huella del tiempo* (1997); *Emmanuel Sougez* (1996); *Alfredo Sanchís* (1994); *La galeria de les vanitats* (1992) o *Fotografía Pictorialista Valenciana* (1992). También ha redactado numerosos artículos, ensayos, libros y monografías. Sirvan como puntuales ejemplos de lo dicho sus trabajos publicados: *Alfredo Sanchís Soler. Miradas y visiones de un fotógrafo* (1999); *Vicente Peydró. Una mirada personal* (2004) o *Santiago Bernal. Mirada viva* (2005). Igualmente ha destacado en la práctica e investigación estéticas de la fotografía. Ha tomado parte en numerosos jurados de la especialidad. Ha impartido cursos y seminarios y hay participado frecuentemente en Jornadas y Congresos sobre temas fotográficos.

Su actividad como fotógrafo la inició en el año 1968, dedicándose preferentemente al género de la abstracción. Su obra forma parte de las colecciones de la Bibliothèque National de París, del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, del IVAM y de la Fototeca de Guadalajara, amén de otras colecciones privadas.

El reconocimiento a su obra, como autor, ha quedado refrendado en tres exposiciones colectivas de corte histórico: *Historia de la Fotografía Española Contemporánea: 1950-1986* (Sevilla, 1986); *Cuatro Direcciones. Fotografía Contemporánea Española: 1970-1990* (Madrid, 1991) y *La Fotografía en la Colección del IVAM* (Valencia, 2005).

En resumidas cuentas, teoría, historia, crítica y práctica fotográficas se dan –en su curriculum– estrechamente la mano.

Una vez más, en su Discurso de Ingreso ha querido ofrecernos una serie de consideraciones sobre la inicial historia de la fotografía en el contexto valenciano. Y, por mi parte, bien quisiera encontrarme a esa misma altura en cuanto a conocimientos especializados y a capacidad de análisis de las imágenes fotográficas se refiere. Lejos, pues, de emularle –en los contenidos del Discurso de Respuesta que voy a intentar articular, para ofrecérselo a él como bienvenida y a ustedes como agradecimiento a su asistencia, en este siempre emotivo y cualificado acto de recepción académica– quizás sea, más oportuno y versátil, a mi modo de ver, enhebrar una serie de observaciones, a partir de la presencia y eficaz irrupción de la fotografía en nuestras vidas –junto a las demás imágenes de los otros medios tecnológicos actuales– que tan decisivamente han condicionando nuestra manera de interpretar esa plural y potente *iconosfera*, en la que habitamos.

De ahí ha brotado y tomado cuerpo la radicalizada *categoría de la transvisualidad*, que hoy abiertamente nos afecta. Tema éste que insistentemente viene ocupando mi interés, cada vez más, y al que, de algún modo, con la debida brevedad, quisiera referirme, desde la vertiente de la representación artística actual.

Imaginemos, Excmos. e Ilmos. señoras y señoras, la existencia de un pintor activo e involucrado en el quehacer artístico de nuestro entorno, que se mueve conscientemente en esa presionante iconosfera, en ese ámbito dinámico, complejo y extenso de las imágenes coetáneas e históricas, cuya presencia y preponderancia él mismo intenta selectivamente regular, a la hora de configurar su personal museo imaginario.

Imaginemos, digo, un pintor que, en su operatividad, se halla instalado entre la realidad circundante

y el universo de las imágenes; un pintor que se encuentra a caballo entre su atención por la vida real –en la que habita– y la seductora predilección que experimenta por el repertorio iconográfico y por las fórmulas perceptivas (citas, reciclajes, referencias, apropiaciones, relecturas, homenajes, guiños o fragmentaciones) que tan a menudo hace servir en su decurso creativo. Quizás se trata asimismo de una postura abiertamente ecológica, que supone reutilizar y aprovechar lo ya existente.

Un pintor paradigmáticamente imaginario que, a fin de cuentas, se mueve entre el tentador dibujo ejercitado obsesivamente frente a lo real y la no menos sugerente llamada de la fotografía y/o de las imágenes de los *mass media*, que pueblan las paredes de su existencia y las angulaciones de sus circunstancias visuales. Un pintor y a la vez fotógrafo al que llamaremos hipotéticamente, para entendernos, con el pseudónimo de Narcís Pinyol. Al menos, así nos referiremos nosotros convencionalmente a él, como fruto estratégico y ficcional, que es, de esta concreta intervención nuestra, en este marco académico.

Pues bien, diríase que el universo de discurso del que parte nuestro amigo Narcís Pinyol, en su quehacer, se presenta siempre como potencialmente abierto. Observa la realidad circundante, toma el pulso comprometidamente de su entorno, pero siempre tamizados –realidad y entorno– a través del plural entramado de imágenes que constituye el repertorio propio de su memoria visual. Ve la realidad, transvisualmente, siempre por medio de otras imágenes previas.

El sabe que las imágenes de los medios de comunicación y especialmente las de la fotografía, se han venido convirtiendo en un auténtico recurso mediador de una buena parte de la actividad de nuestros mundos imaginarios, tanto individuales como colectivos. Y en esa misma singladura se desarrolla, de hecho, su práctica artística. A ello hay que añadir, además, el ya sólido museo personal de sus preferencias iconográficas, es decir aquellas numerosas imágenes de la propia historia del arte que constantemente irrumpen y forman parte de sus proyectos pictóricos y, como lógico resultado, también de sus distintas composiciones.

Incluso –como es sabido– esta estrategia de construcción de imágenes, en determinados momentos

de nuestra historia artística, se ha convertido en tema fundamental de algunas de las más destacadas tendencias y etapas pictóricas del panorama artístico valenciano, desde la década de los sesenta hasta la actualidad, a través de las aportaciones de grupos y/o de las individualidades más destacadas.

Asimismo, ya recientemente, en pleno tránsito de siglo, nuestro imaginario pintor, Narcís Pinyol ha inaugurado, con rotundidad, una etapa nueva, en sus actividades plásticas, en la cual proyecta su especial atención en torno a las relaciones humanas con el medio ambiente, asumiendo, de este modo, la generalizada presencia de la naturaleza un papel fundamental, del que, sin duda, aquélla carecía, anteriormente, en su itinerario artístico. Es así como naturaleza, historia e imágenes de los medios de comunicación se interfieren vivamente en su quehacer pictórico.

Sin embargo, también en esta específica coyuntura, el *principio collage* impone, una vez más, su eficaz normatividad compositiva a este vivaz y prolijo ecosistema iconográfico. Las imágenes tanto de la naturaleza como de los artefactos industriales que, sobre tal horizonte compositivo, se estructuran y destacan, de hecho, extraídas de ese bagaje común que el depósito de los *mass media* y el repertorio de la historia del arte –en sus mutuas intersecciones– ponen directamente a disposición de nuestra percepción y de nuestra memoria cotidianizadas.

Justamente, a partir de tal observación, quisiéramos asimismo plantear una doble cuestión que nos parece de gran relevancia, en relación a la trayectoria artística de nuestro amigo Narcís Pinyol:

- a) Se trata, por una parte, de la indiscutible prioridad y determinación que el ejercicio del *dibujo* adquiere en sus composiciones pictóricas. Hecho éste que ha sido ampliamente subrayado por numerosos comentaristas, de entre aquéllos que se han ocupado, en extensión, del análisis de su quehacer artístico.
- b) Por otro lado, hay que considerar la coexistencia tanto del dibujo, como de la imagen fotográfica, rescatada de los medios de comunicación, como rasgo –casi ineludible– de su actividad artística. Y en ese sentido, podremos darnos cuenta del interés que supone adentrarnos en el tema de las particulares

relaciones existentes entre *la representación en el dibujo y la representación en la fotografía*.

Es cierto que, alguna vez, se ha comentado que sus imágenes son capaces de alcanzar tanto la posible frialdad, la dureza, el distanciamiento y la crueldad fotográficas como asimismo de enfatizar, por contra, el contacto descriptivamente vital con el referente. Pero, en cualquier caso, el proceso de representación, que asume su práctica artística de Narcís Pinyol, siempre ha intentado *desarrollar la estrategia del dibujo a partir de la mediación de la imagen fotográfica*. Incluso, a menudo, le hemos oído afirmar que sus ojos son como cámaras fotográficas o, a la inversa, que las imágenes fotográficas son el mejor resultado de la actividad que ejercita su mirada.

Se trata de transitar, de manera programada, entre distintos ámbitos de representación, de abordar la construcción de imágenes desde otras imágenes, codificando decididamente, además, la combinatoria de sus posibles cromatismos.

Ahora bien, en general es habitual contraponer, al menos metodológicamente, las estrategias representativas del dibujo con las estrategias propias de la imagen fotográfica, como si con ello nos enfrentáramos a dos vertientes necesariamente distantes e irreductibles, en los procedimientos de la representación. Aunque quizás convenga, además, tener muy en cuenta la eficaz posibilidad de su interrelación, atendiendo a los diálogos entre dibujo y fotografía o entre fotografía y dibujo.

Tal es el caso que ahora nos ocupa. ¿Hasta qué extremo el dibujo, como inmediata estructuración de la imagen pictórica, puede ser, a su vez, directamente dependiente de aquellas claves compositivas que rigen la representación fotográfica?

El *momento pregnante* y decisivo del acontecimiento, que en cada caso se trata de fijar, es claramente buscado y propiciado por las estrategias del dibujo, en su puntual auscultación de lo real. Sin embargo, en la imagen fotográfica *la pose de la realidad* nos viene paralelamente dada, nos sorprende y la sorprendemos. La captamos y detenemos. Aunque, lógicamente, también podemos excepcionalmente montarla y construirla. Y así, la posible acción del dibujo –a ella superpuesta– debe, en consecuencia, plegarse a esa concreta *posición* situacional. Es decir

que el momento pregnante propiciado y el propio resultado del posar –siendo dos cosas, sin duda, bien distintas– vienen, de algún modo, a coincidir en la acción del dibujo cuando se lleva a cabo sobre y a partir de la imagen fotográfica, tomada de este modo como estratégico referente.

¿Se ve acaso restringida, en cierta medida, la capacidad configuradora de la acción artística por el hecho de partir, por definición, de un repertorio de imágenes previas? A tal cuestión convendría responder indicando que, en principio, todo lo representable es susceptible de ser constituido como *fotogénico* por la acción del propio medio fotográfico. Por lo que dicha capacidad configuradora no se vería, como tal, afectada, en la medida en que el repertorio posible de imágenes –en su virtual disponibilidad– es numéricamente indeterminado.

–Ahora bien, aunque lógicamente no todo discurso fotográfico sea de por sí artístico, el hecho mismo de que determinadas imágenes fotográficas, seleccionadas de los medios de comunicación, se conviertan en referentes inmediatos de la acción pictórica –mediante la intervención radicalizada del propio dibujo o del collage– no sólo viene a añadir una nueva dimensión estética a la imagen resultante, sino que asimismo, de alguna manera mantiene, junto a su carácter originariamente fotográfico, una cierta connotación instrumental, que guarda clara relación con la tecnología del medio y su condicionamiento como dispositivo específico para representar, y a través del cual puede obtenerse una amplia información del entorno existencial.

Indudablemente, el tratamiento pictórico sobreañadido a la imagen fotográfica, en su extrapolación a un medio y a un lenguaje diferenciados, sin lugar a dudas añade a su factura un determinado juego de tensiones e intencionalidades, propias de la representación pictórica, en especial por la vía del dibujo y de las opciones cromáticas respectivas. Dichas tensiones e intencionalidades no son, como tales, propias de la imagen fotográfica, asumida como fuente referencial. Y este incremento aurático que recibe la imagen en la práctica de la *sobrepintura* –tal como aquí la estamos entendiendo– se halla directamente vinculado al carácter de su unicidad y a la presencia de sus nuevos valores gráfico-plásticos.

Sin embargo, esa misma imagen, de explícito origen fotográfico, transformada por la acción pictórica,

puede asimismo, con la ayuda del tiempo y su aflojamiento como acontecimiento informativamente recordado, incorporar un aura propiamente de tipo fotográfico, es decir con una caracterización quizás inmaterial, vinculada estrictamente a la memoria y a la certeza de los acontecimientos historiadados. De esta forma la obra va más allá de la imagen inicial, que le sirvió de punto de partida, pero también mantiene y salvaguarda determinados rasgos y propiedades de la misma. De ahí, a menudo, esa presencia de recursos ópticos y de estrategias fotográficas que se conservan, adivinan y emergen con fuerza de numerosas realizaciones pictóricas.

La relativa facilidad para dibujar, desde / a partir de fotografías, sin la necesidad de enfrentarse directamente, a la vida misma, a los objetos representados, normalmente se acepta como una condición instrumental del medio fotográfico para con las demás representaciones.

De hecho, el dibujo ordena y selecciona los elementos y recursos plásticos con unos fines conformadores y expresivos muy concretos, y agrupa esos *mínima* en estructuras de relación más generales, que a su vez permiten equilibrar progresivamente el desarrollo de la composición. Por su parte, el sistema selectivo de la imagen fotográfica se basa en el encuadre, a través del cual el fotógrafo proyecta, equilibra y ordena de manera previa, ajustando la imagen real a unas limitaciones propias del dispositivo técnico.

En realidad, Narcís Pinyol —como ya hemos apuntado— acumula estrategias plurales en sus procedimientos de representación. No sólo parte de imágenes previas —prioritariamente de base fotográfica— en su inmediata correlación con el mundo de los *mass media* y del museo imaginario de la historia del arte, sino que además tal punto de partida implica la introducción del doble recurso del dibujo (sobre pintura: pintar una imagen) y del collage (dibujar un collage). No se trata de que cada una de sus obras transcurra previa y necesariamente por la realización de un boceto-collage (aunque a veces así suceda) sino de que el dibujo inicial de la composición ya se va estructurando y se conforma siguiendo las pautas del *principio collage* frente a otras imágenes. Es decir, que articula y compone sus pinturas como si, de hecho, estuviese planificando la realización estructural de un auténtico collage de formas reconocibles.

De este modo, se simula y construye un *universo imaginario*, en el doble sentido de universo elaborado a partir de imágenes y de universo conformado a través de los juegos de la imaginación. Algo que cabe generalizar a toda la amplia tipología de su quehacer artístico, toda vez que también sus grabados y dibujos, además de sus pinturas y collages, obedecen y responden a tales procesos de concepción y desarrollo plástico

De hecho, es incluso ya poco probable, hoy en día, que cualquier intento artístico de índole figurativo no se base en una cierta referencia fotográfica. Cabe decir que si algo es fotografiable, es también utilizable en cualquier momento como oportuno e insustituible referente

Si cada objeto —y su imagen— se define por su radical diferencia con los demás objetos —e imágenes—, el repertorio de entidades puede fácilmente trasladarse desde el contexto originario de lo real al ámbito de lo propiamente imaginario y tecnológico. Tanto es así que las imágenes de los *mass media* se perfilan decididamente como las auténticas creadoras del repertorio de lo nombrable. Sólo existiría lo fotografiable, es decir lo que entra a formar parte de la *iconosfera*: la esfera de las imágenes. De ahí la cadena de opciones que impone la persistente categoría de la transvisualidad. De hecho, vemos, ya siempre, imágenes a partir de otras imágenes. Ese es estrictamente el ámbito de *lo imaginable*: el humus de donde las nuevas imágenes irán cobrando forma.

En ese sentido, la atracción del dibujo por las calidades de la fotografía se fundamenta en su especial recepción, ya que representa una eficaz abstracción bidimensional, de forma que puede ofrecer una esquematización ideal para el dibujo. El aspecto tonal contrastado o continuo en la imagen fotográfica es más fácilmente perceptible y traducible a una escala tonal análoga en el dibujo; igualmente sucede con los aspectos lineales que se traducen, de manera inmediata, en distribuciones compositivas, de aspecto incluso, a veces, altamente abstracto, pero que pueden asumir y configurar las reglas establecidas de perspectiva, gradiente o composición, es decir de una imagen que aparezca como objetivamente válida desde los parámetros de lo real.

Por lo tanto, la capacidad de abstracción tonal y formal que ofrece la imagen fotográfica, su

condensación de detalles, así como la fácil comprensión visual que aporta la adaptación de tal imagen al soporte pictórico, sin duda la convierten en eficaz y versátil instrumento de trabajo. Y Narcís Pinyol conoce y domina perfectamente tales estrategias constructivas y de representación. Sin duda, gracias a ello, se facilita además la comprensión de la distribución de la luz a través de la continuidad tonal, así como la posible especulación con las conformaciones estructurales y espaciales. Por ello la fotografía es un soporte insustituible para el estudio y manipulación de las imágenes, a partir del cual se pueden aplicar los procedimientos de análisis y síntesis, de combinación y contraposición, confrontando los resultados –si viene al caso– con el modelo natural directo.

Sin duda, como nos recuerda Edward Weston desde el *motto* que encabeza nuestro texto, cada medio de expresión impone sus particulares exigencias, como también sus posibilidades y sus límites. No en vano todo sistema de representación posee sus adecuaciones tanto en lo que respecta al propio entramado del medio como en sus aplicaciones correspondientes. Por ello, ciertamente, en cuanto representaciones, los códigos en los que se conforman el dibujo y la fotografía son de naturaleza diversa, siendo asimismo distintos los modos como se llevan a cabo sus respectivos procesos de configuración.

Por su parte, en cuanto técnica de representación, el dibujo se manifiesta en una acción ligada a una estructuración de procesos instrumentales y mentales propios. Digamos que existe una evidente interpretación de la realidad, constatable en su desarrollo intrínseco, a la vez que reivindica, por lo común, una suerte de manufactura grafológica y no sólo gráfica.

En el proceso de realización dibujística se evidencia, pues, su capacidad de conformación desde lo real, a través de los instrumentos de representación, pero en igual medida se manifiesta también la impronta del propio sujeto, es decir de su especial caligrafía gestual –como signos caligráficos–, por la cual es reconocible comúnmente su propio estilo material (aparte del ideológico). Bien es cierto que en ese encuentro entre dibujo e imagen fotográfica, que propicia Narcís Pinyol, quedan altamente diluidos los signos caligráficos personales, como si se tratase de enfatizar tan sólo los signos de la técnica y no las huellas de la expresividad individual.

Tradicionalmente, fotografía y dibujo no han sido compartimentos estancos, en cuanto productores de imágenes artísticas. Precisamente cada medio se ha valido de las especificidades del otro para poder indagar más y mejor en sus propio campo de investigación. No en vano ambos medios participan paralelamente –aunque siguiendo estrategias propias– de la experiencia de la representación. En todo caso, de tales posibilidades de interrelación entre los dos procedimientos –fotografía y dibujo– debe partir todo aquel investigador que quiera aproximarse a los trabajos de Narcís Pinyol y –metodológicamente, a través de la ficción personal que hemos establecido– acercarse también al quehacer de muchos otros artistas contemporáneos.

Sus intereses testimoniales les llevan no sólo a crear imágenes de las imágenes, sino a destacar minuciosamente –con la factura del dibujo– incluso los resultados de los procesos de la formación fotográfica de la imagen y de su recepción. Desde este punto de vista, crear una imagen a partir de otras imágenes, parece entenderse como una serie de intervenciones llevadas a cabo manualmente, algo que se aleja del estricto automatismo, siempre oculto a la mirada, de la formación de la imagen fotoquímica.

Si proponemos el ejemplo de la imagen que se puede observar en la cámara oscura, que no es otra que la que podemos ver en el visor de cualquier cámara, nos percatamos de que es una imagen en tiempo real, que carece aún de soporte. Sólo al conformarse sobre un soporte se transforma y fija, adquiriendo determinadas cualidades. Es entonces cuando podemos analizarla desde su propia recepción.

Esa imagen fijada y captada en el proceso de recepción es la que se convierte para tantos artistas contemporáneos en *objeto* y *referencia* a la vez. No olvidemos que aquel automatismo que la generó ha otorgado a la imagen fotográfica un papel clave en la indagación de la naturaleza de las cosas visibles. Es decir que se impone no sólo como imagen estrechamente vinculada con lo real, sino como método de representación que constantemente expone los hechos. Y exponer hechos siempre ha sido el explícito deseo que, de uno u otro modo, ha estado presente, por ejemplo, en el quehacer pictórico de Narcís Pinyol.

La imagen fotográfica, entendida como referencia de lo visible, de algún modo ha sido el sustituto del

apunte y de la nota, apoderándose crecientemente del campo de lo representable. Por su parte, el vuelco / el repliegue del dibujo hacia su impronta expresiva y de particular interpretación de las formas, le ha llevado a desarrollar determinadas calidades plásticas, así como a potenciar el estudio de los valores compositivos, estructurales y gestuales. Quizás, en este sentido, se han generado, por *compensación*, especialidades en campos diferenciados.

Por ejemplo, si efectuamos un acercamiento al tipo de representación que aportan los bocetos, no podremos olvidar el carácter de documento personal y subjetivo, que tal actividad previa supone, como eslabón preparatorio a la idea de una obra final. Siempre, de alguna manera, la sombra del sujeto late directamente tras la impronta del dibujo.

Pues bien, justamente –como una especie de *tour de force*– se trataría, en el caso de Narcís Pinyol, de enfatizar el hecho de que mediante la *acción del dibujo* –a partir de la imagen fotográfica– se quieren pautar y conseguir en el medio pictórico algunos de los más destacados efectos perceptivos que son, en principio, propios del otro registro (del fotográfico). Es así como, además, se pasa propiamente del juego visual del fotomontaje al montaje pictórico.

Utilizar la realidad plástica de las imágenes para trasladarnos a las imágenes de la realidad, siempre ha sido el tentador objetivo de las intervenciones artísticas de Narcís Pinyol. Quizás por ello, dibujar imágenes, generalizar las estrategias retóricas del collage, releer la historia de la pintura y conformar un repertorio de documentos visuales, siempre disponibles, no han dejado de ser sus procedimientos y recursos más usuales y efectivos, tanto en la concepción como en la parsimoniosa y cuidada realización de sus trabajos.

No en vano, el dibujo, en su esencia más elemental, se muestra, dentro del ámbito de los signos, como una escueta impresión primaria, siendo la mano la que, en su actividad, hace conectar ese rastro con el motivo referencial que la genera. Así pues, el conjunto de huellas y signos dejados sobre el soporte parten de la necesidad de levantar acta de una presencia física, pero no –por ello– se agota estrictamente en ella. Quizás por eso, el dibujo se convierte, casi por igual, en inesperada huella de lo personal y también en intención configuradora, aparte de ser, como

decíamos, reflejo de la presencia física inherente al juego de la representación.

Es posible que, en el fondo, se trate de descubrir, a pesar de esa ascesis personal que conscientemente cultiva Narcís Pinyol, más allá de la representación de las estructuras del mundo visual –imágenes de las imágenes– también la impronta y el rastro de la propia acción pictórica. ¿Podremos olvidar que, se quiera o no, el proceso de dibujar recoge en sus trazos y manchas determinados ecos de una actitud vital, que se manifiesta a través de los propios movimientos de la mano y devienen huellas de un estado de ánimo y de una personalidad?

Así pues, las huellas (borradas) del dibujo, incluso si éste parte de y se circunscribe minuciosamente al ámbito de la imagen fotográfica, relatan el sentido básico de la transferencia que se lleva a cabo, la presencia de la impronta como gesto e incluso la solapada manifestación del yo a través de la representación. Como un complejo proceso de intervenciones varias, todas las acciones quedan plasmadas y las diferentes etapas de su elaboración puntualmente se registran. Sólo de esta manera, *aceptamos que el dibujo defina incluso las ideas de las cosas que reproduce y representa*. Es decir, conformando y definiendo el entramado, el sentido y el alcance pragmático de las imágenes.

Al dibujar –como al hablar– se modifica intensamente, desde la referencia misma, aquello que se evoca. Es así como Narcís Pinyol reformula y construye modelos de realidad, sirviéndose de una estructuración escenográfica del espacio circundante, transformado en naturaleza idealizada o doliente, y de una singular capacidad constructiva de curiosas analogías, referidas particularmente a determinados objetos del mundo.

En esa acción pictórica de la representación, se establece constantemente todo un juego de simulaciones, incluso sostenido y alentado por la propia dificultad –o imposibilidad radical– de registrar, con total fidelidad y detalle, aquello que fotográfica o realmente se nos presenta. De hecho, existe una especie de acomodación a las limitaciones de cada medio, que son las que, al fin y al cabo, conforman su propia sintaxis estructuradora.

Porque, no lo olvidemos, se trata de *construir imágenes*, a partir de otras imágenes, pero sin dejar

por ello de apelar simultáneamente a todo un archivo mental de gestos, memorias formales y simbólicas, transformadas y mantenidas como depósito personal de conocimientos. Nada es aquí estrictamente mecánico, pues –como bien nos recuerda Nelson Goodman– cualesquiera representaciones o descripciones eficaces de la realidad exigen, ante todo, invención. Forman, distinguen y relacionan múltiples elementos entre sí, que a su vez se informan mutuamente.

En ese plural y amplio círculo de relaciones, donde las imágenes siempre nos remiten a otras imágenes, continúa moviéndose la actividad pictórica de Narcís Pinyol. La experiencia de la representación no sólo obedece a parámetros procedimentales que se integran en la naturaleza de los diferentes medios, sino también a factores que se asumen tanto en el momento de la ejecución como en el de la recepción. En ambos casos la conciencia personal se erige en pieza fundamental para desarrollar las facetas de la interpretación y de la expresión. El proceso de realización –es bien sabido– se alterna en un juego constante de acción-recepción-acción que preside, en cada caso, la versatilidad de los respectivos medios implicados.

De manera evidente, el encuentro del dibujo, el grabado, el collage, la pintura y la fotografía condicionan también, con sus propios mecanismos funcionales, la intervención del autor, haciendo depender los resultados artísticos, en buena medida, del bagaje intrínseco aportado por cada medio, en función de sus mutuas influencias e intersecciones. Y ahí se inscribe su pugna creativa.

El tradicional poder escenificador que ha poseído la representación pictórica es reutilizado, en este caso, como elemento revulsivo de acción artística. Se trata de sacar a relucir el poder testimonial de las imágenes como estrategia comunicativa, para ironizar y parodiar, a su través, los hechos problemáticos de la realidad circundante. En estos planteamientos, las imágenes elaboradas a partir de la combinación de otras imágenes logran incluso desvincularse de las concretas experiencias personales, funcionando autónomamente, ofreciéndose directamente al espectador como constructos programados, procedentes del propio sistema artístico, como normalizados productos de su historia.

De hecho, los valores establecidos en el contexto del arte no han dejado de verse afectados, de alterarse

e incluso diluirse por el avance constante de los medios de difusión de las imágenes. Primero fue por efecto de los medios fotomecánicos, posteriormente por la influencia de los *media*, y en último lugar, y unido a los anteriores, por los nuevos medios de síntesis, que se difunden por doquier, y sin límite, a través de las redes del mundo de la información. En este marco de la postpintura o la postfotografía (por limitarnos a los ámbitos barajados) se elaboran los nuevos argumentos relativos, por ejemplo, a la imagen interactiva o a las imágenes virtuales, donde éstas se desprenden de sus posibles soportes físicos, estando en igualdad de condiciones, independientemente del medios del cual provengan.

Tal tendencia hacia nuevos conceptos de realidad, está produciendo, a su vez, un elocuente replanteamiento y autorreflexión, no sólo en la representación pictórica sino igualmente en la fotográfica, respecto a sus propias esencias, orígenes y posibilidades, quizás rescatando así los ancestrales vínculos con el referente y su poder de simbolización.

En este sentido, tanto la imagen fotográfica como la del dibujo pueden restablecerse como *orgánicas*, acercándose incluso más entre sí, a pesar de sus diferencias materiales, a través de la introversión en otros modelos –aparte de los suyos propios– entre los que puede estar el referirse a la conciencia, a la creación del autor por medio del proceso o a nuevos modos de compromiso con la realidad.

Instalado entre la autonomía y la funcionalidad, el quehacer artístico de nuestros contemporáneos no deja de ser plenamente consciente de los riesgos y exigencias de las nuevas coyunturas por las que atraviesa el sorprendente mundo de las imágenes, sometido intensamente a las estrategias de la transvisualidad y al poder de las nuevas tecnologías.

Al fin y al cabo, imágenes de las imágenes de las imágenes... Todo un juego encadenado de construcciones autoconscientes, entre el interminable círculo hermenéutico y la teoría de la inundación transvisual. Y a esa autoconsciencia, de algún modo –excelentísimos e ilustrísimos, señoras y señores–, nos hubiera gustado colaborar hoy, con estas palabras de bienvenida, dedicadas al nuevo miembro numerario, que ahora se incorpora a esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

EN MEMORIA DE UNA VIDA: EL PINTOR FEDERICO MONTAÑANA¹

ANA MONTAÑANA

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, D. Joaquín Michavila:

Ilmos. Sres. Académicos.

Señoras y Señores

Cuando recibí mi padre la noticia de su elección como Académico Correspondiente nos aseguró a sus allegados que esta distinción colmaba sus ilusiones como valenciano y como artista, considerándola la mayor satisfacción profesional de su vida. Inició de inmediato la redacción de su discurso de recepción, del cual he extraído las consideraciones que expongo, de una continuación, en nombre de mi familia.

Para no cansar a tan ilustre concurrencia con la enumeración de sus méritos y trabajos, se ofrece anexa una relación de los mismos, que sirva a la vez de condensado "curriculum vitae".

Comenzaba su escrito con el admirado recuerdo para los eximios artistas que han prestigiado a esta docta institución, a lo largo de su dilatada historia, y con el reconocimiento de los sobresalientes méritos de los miembros actuales de la misma ...

Y así seguía ...

Que la entrega al arte pueda ser el objetivo fundamental de una vida, exige una previa reflexión y una general visión histórica, que considere las distintas versiones elaboradas sobre el hecho artístico en cada etapa de la humanidad, y cual sea, en particular, nuestra actitud ante él.

Los elementos constitutivos de toda obra de arte, corresponde de acuerdo con Kandinsky, tanto a la personalidad del artista como al estilo propio de su época, a lo que añade el elemento de lo puro y

eternamente artístico, propio del arte, mas allá de toda limitación espacial o temporal.

Como rasgo característico del arte se ha señalado el hecho de que es producto de un acto creativo, por lo que corresponde en cada momento, directa o indirectamente, y con carácter general, intrínseco al ser humano, a las concepciones ideológicas de la sociedad en que vive.

Al vincular la obra de arte a la existencia del artista, se quiere señalar que aquella responde siempre a una actividad humana.

En la Antigüedad Clásica se identificaba el arte con la "techné"(técnica) y se consideraba artístico cualquier oficio que requiriera cierta habilidad y supusiera una manipulación de los elementos naturales. Las entonces llamadas *siete artes*, integradas en el *trivium* y el *cuadrivium*, resultó ser una clasificación insatisfactoria, tanto por ser incompleto su contenido como por no precisar en que consista la apreciación estética.

En el mismo defecto incurre la tradicional distinción entre bellas artes y artes útiles. Olvidado, muchas veces, el fin utilitario inicial de la obra humana, ha persistido, sin embargo su valor artístico.

Estas generalidades permiten entender la dificultad, o la imposibilidad, de encontrar una definición general del arte. La referencia a la admiración estética que suscita, exige la definición de ese término. La repuesta a esta pregunta ha evolucionado a lo largo de los tiempos.

¹ Discurso pronunciado en la Sesión Necrológica dedicada al pintor Ilmo. Sr. D. Federico Montañana Alba, en la que a título póstumo recibió las credenciales de Académico Correspondiente, en las personas de su viuda e hija Ana Montañana, celebrada el martes día 27 de junio de 2006 en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



El pintor Federico Montañana en su estudio de París.
(Foto de la familia del artista)

En el siglo XVIII, Alexander Baumgarten la consideró una rama de la filosofía, cuyo objeto no es la obra estética en sí misma, sino la belleza y lo bello según se manifiestan en el arte. La influencia de Platón se evidencia en su referencia al arte como espejo en el que refleja una realidad exterior, ya sea de naturaleza material o espiritual, mientras que Aristóteles había definido la literatura, y, por extensión, cualquier arte, como *mímesis*, es decir como representación... El criterio de que el arte era una representación racional de la realidad persistió hasta el Renacimiento.

En el Siglo I después de Cristo el tratado anónimo "*De lo sublime*" resaltaba como una de las causas del arte elevado "**la vehemencia y el entusiasmo en lo patético y emocional**", expresando sin embargo, que "**el arte es perfecto en el momento en que parece ser la naturaleza**".

Nos interesa más, no obstante, el papel que la sociedad ha conferido a la producción artística a lo largo de la historia. En la Roma clásica predominó una noción histórica del arte, del que consideraban que había seguido un proceso continuo; culminado ya en la Grecia clásica, por lo que los artistas romanos se dedicaron esencialmente a la imitación de los modelos helénicos clásicos.

Durante la Edad Media, el arte se consideró desde una perspectiva espiritual, dedicado a la representación de temas religiosos. Tal como había ocurrido con el desarrollo del arte en otras culturas pre-cristianas, son los templos los clientes de los artistas durante siglos, en virtud del monopolio de la cultura, que ejercían las órdenes religiosas y el clero regular. Este

mecenazgo pasó a ser compartido por los reyes y grandes señores.

La aparición, mucho más tarde, de clases sociales, la burguesía primero y el capitalismo, de creciente poder adquisitivo, amplía la temática artística y la difusión del arte, y en nuevo contexto, en consecuencia, también aumenta la libertad social y económica del artista y la personalidad de éste.

El Romanticismo, que había reconsiderado la tesis del clasicismo grecorromano, volvió a centrar el objeto del arte en la representación de la naturaleza. Los artistas confirieron autonomía a su trabajo, reivindicándolo como vía de progreso y penetración de la realidad, con medios y formas diferenciadas. Para Leonardo da Vinci, "**la pintura es ciencia e hija legítima de la naturaleza**", mientras Bacon considera que "**el arte es la naturaleza más el hombre**".

Así, el artista no se limita a elegir rasgos delimitados de la naturaleza, sino que, como el filósofo, penetra en su conocimiento, aunque con otros métodos. **El artista debe pasar de la visión superficial a la profunda para llegar a las razones de la experiencia, a la necesidad que vincula los efectos con las causas, y compenetrarse el mismo, de ese modo con las causas.** Nace así una nueva dimensión de la noción de artista.

Más tarde, a finales de Siglo XVIII y comienzos del XIX, ya en el Romanticismo, las concepciones acerca del arte experimentaron una transformación radical, atribuyendo un papel decisivo al **genio individual**, con lo que se pasó a considerar el arte como **expresión personal del artista y no ya como representación**. A la vez se revalorizó el arte popular, creación colectiva, o *espíritu de los pueblos* como se le llamó, entendiéndolo ajeno a unas reglas academicistas de apreciación y se insistió en su valor social, como medio coadyuvante en el camino hacia la justicia. Estas nuevas ideas sobre el arte señalan una ruptura con los anteriores cañones academicistas. Cada nuevo movimiento artístico aportaría, en lo sucesivo, sus propios conceptos y tendencias.

La época de los grandes coleccionistas (el siglo XIX) acaba con la dispersión de las obras maestras, reunidas en Bagetelle por Lord Hertford, Sir Richard Wallace y Sir John Murray Scott. En el naciente

mercado del arte, aparece la aristocracia y las grandes fortunas procedentes de la revolución industrial. Se abren galerías de Arte y Museos. Nace la figura del "marchand" (marchante), que extiende sus negocios a Norte-América.

Los estudios historiográficos y la sociología del arte que se habían iniciado ya en el renacimiento, no aspiraron a definir la belleza ni a dictar normas a las actividades artísticas, sino a interpretar éstas, e integrarlas dentro de una teoría artística general. Hippólite Taine pretendió establecer las interrelaciones entre la obra total del artista, las tendencias artísticas de su época y el conjunto de la ideología social imperante.

Por otra parte, Burckhar fue el primero con la publicación de "*La cultura del Renacimiento en Italia*", en intentar la comprensión de las manifestaciones artísticas en ese periodo.

En la segunda mitad del siglo XIX fueron numerosos los intentos de estudiar la problemática del arte desde muy distintas perspectivas.

Así, en enfoque sociológico, iniciado por el citado Burckhar, y, en un contexto más radical, por los pensadores marxistas. Inspirados en las teorías evolucionistas, Herbert Spencer y Grant Alien desarrollaron una concepción organicista, afirmando que el **placer estético** corresponde "**al máximo de estimulación con el mínimo de fatiga**". Max Dvorak, por otro lado fundó su teoría estética considerando el arte **como la expresión más elevada de los valores culturales de cada época**; Wolfflin, en su libro "*Conceptos fundamentales de la historia del arte*" intentó la reconstrucción de éste, mediante la contraposición de categorías formales, sin tener en cuenta la personalidad de los artistas, con lo que en realidad pretendía elaborar una "*Historia anónima del arte*", lo que tuvo una gran influencia posteriormente.

La escuela psicoanalítica, iniciada por *Sigmund Freud*, abordó la creación artística desde una panorama opuesta a la de *Wolfflin*, insistiendo en la importancia de los procesos psicológicos inconscientes, y llegando a **considerar el genio como una forma de patología**.

En el siglo XX se ponen en tela de juicio todos los presupuestos artísticos. Con el desarrollo de la

abstracción se asiste a la ruptura de la idea clásica de la representación.

En el ámbito de la literatura, los surrealistas y autores como *Joyce*, *Beckett*, *Faulkner*, han introducido la ruptura de los procesos mentales o lingüísticos.

La arquitectura, la música o la entonces incipiente cinematografía, han replanteado sus formas de expresión. Es notable que la ruptura de la idea clásica de la representación aparezca con toda su fuerza en nuestros poetas de la generación del 27.

La recuperación gongorina supuso una liberación. Gerardo Diego definió perfectamente la diferencia entre las épocas pasadas y la que entonces se inicia: **"Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. La gana es sagrada. Y es lógico, por la misma razón, que los pintores se obstinen en dibujar bien y los músicos en aprender contrapunto y fuga. Pero hay una notable diferencia con los nuestros razonables abuelos del siglo XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros, no. Hemos aprendido a ser libres. Esto es un equilibrio y nada más."**

La noción de arte como "producción" fue cuestionada por el Dadaísmo y, ya hacia 1960 por el Arte Conceptual, que convirtió en manifestación artística el análisis intelectual del arte. Lo que más diferencia, seguramente, a los movimientos artísticos de esta etapa de los que los precedieron, es su aspecto conceptual, **creando el artista su propia obra a partir de una previa y libre adscripción intelectual**.

Han seguido apareciendo escuelas historiográficas y estéticas en las que el arte es estudiado de forma cada vez más ligada a otras disciplinas; así el estructuralismo, que a partir de la lingüística radicalizó la tesis formalista de Wolfflin. Con la desaparición de la antes obligada preceptiva, los artistas han alcanzado una libertad antes inexistente. Y es, además, imposible separar el concepto del arte del de otras disciplinas.

Con ese criterio, Umberto Eco propuso como tema de investigación "**La reacción del arte y de los artistas ante la provocación del azar, de lo probable, de lo ambiguo, de lo plurivalente, la reacción, en consecuencia de la sensibilidad contemporánea a las sugerencias de la matemática y de las ciencias**

de la naturaleza, así como de la distintas disciplinas filosóficas”.

Como dije al principio, lo aquí leído es un extracto de la notas preparadas por mi padre, **Federico Montañana Alba**, para redactar el discurso que había de leerse en este acto.

Por desgracia tiene lugar a título póstumo. Me honro representando aquí a toda mi familia, en cuyo nombre reitero a esta Real Academia nuestro profundo agradecimiento por la distinción que lamentablemente supuso la última alegría recibida por él.

Muchas gracias a todos.

EN RECUERDO DEL ILMO. SR. D. FEDERICO MONTAÑANA Y ALBA¹

JOAQUÍN MICHAVILA ASENSI

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Ilmo. Sr. Director General del Patrimonio Artístico Valenciano, en representación del Molt Honorable Sr. President de la Generalitat Valenciana.

Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos

Sras. y Sres.

El día 24 de Noviembre del pasado 2005, el pintor **D. Federico Montañana y Alba**, a propuesta de la Sección de Pintura y en presencia del cuerpo académico en Junta General, fue aceptada dicha propuesta por *unanimidad* con su consiguiente ingreso en esta Real Institución.

Con el nombramiento del artista, en su condición de Académico Correspondiente, el nuevo Académico se hacia depositario de la confianza de esta Institución en su persona, con las prerrogativas y obligaciones inherentes al cargo, que desde ese momento iba a asumir, en orden, tanto al cumplimiento de los Estatutos que rigen nuestras actividades, como a la compartida satisfacción de saber que habríamos de tener en el nuevo académico, una prestigiosa representación en el ámbito cultural de la capital de Francia.

Su larga ausencia de Valencia, ciudad que le vio nacer, podría haber sido quizás, motivo de olvido de su carrera profesional, dada la carencia de perspectiva histórica. Más ello no fue obstáculo para que quienes le conocimos en su quehacer artístico aquí, tuviéramos en cambio, en aquellos años cincuenta, plena conciencia de su fuerte personalidad, de su probado talante de pintor, extraordinariamente dotado de cualidades que nos daban la seguridad en su éxito profesional.

Sabíamos que su marcha a París en 1950, y teniendo conciencia de cuanto representaba su talento de artista en nuestra cultura inmediata, debía de ser

sin duda, la afirmación definitiva de su profesionalidad, su legítima aspiración como pintor en todos los aspectos del oficio. Su marcha en el año citado, no dejó de afectar a quienes le conocimos. De vez en cuando teníamos la feliz ocasión de charlar con él con motivo de la visita a la costa alicantina "la Fustera", en el término de Benisa, en donde instaló un lugar apacible que le aliviara de la presión de la ciudad; estas visitas a Valencia, solo eran conocidas por sus amigos íntimos, testigos discretos del amor por estas tierras de nuestro amigo Federico, y sabedores también de sus éxitos profesionales en Francia.

En los ámbitos artísticos parisinos, instituciones, galerías, crítica, pronto es estimada su fuerte personalidad, al igual que su obra, como producto del genuino creador que fue Federico, poseedor de un poética, rica y singular que enriqueció, sin duda, el ámbito cultural de la capital de Francia.

Desde el primer momento de su llegada a París, el Colegio de España se abre a nuestro artista, y es por así decir, el paso gradual desde la forzada soledad a la dura batalla por ganar su espacio de autoidentificación, en el amplio y duro ámbito cultural de la capital, en la que de manera radical, seguro de sí mismo, en el nuevo entorno, expresa su fuerte voluntad de ejercer el oficio de pintor.

El Colegio Español acoge pues, su primeriza etapa de vida parisina y allí convive con prestigiosos artistas que también desean iniciar su trayectoria profesional: músicos como Narciso García Yepes, Vicente Garcés, y pintores como Vila Casas, Zamorano, Pablo Palazuelo y otros, acompañan su primer encuentro con la ciudad.

¹ Discurso de contestación a título póstumo en el acto en memoria del Ilmo. Sr. D. Federico Montañana Alba, Académico Correspondiente en París, celebrado el día 27 de junio de 2006.

A Federico, pese a la grata compañía de estos artistas, le es necesaria la soledad, la concentración, indispensables ambas, en los procesos genuinos de la creación que Federico ambicionaba ejercer sin pérdida de tiempo y así, en su estudio de la calle "Du Mont Thabor", retoma con firmeza su trabajo de pintor y comienza a darse a conocer en su firme personalidad, su honesto y competente concepto de la pintura, del arte, en el más amplio sentido de la expresión artística.

En los ámbitos de la cultura de París se conoce ya su nombre, que se solicita con frecuencia y permite su participación en numerosas convocatorias y exposiciones individuales en galerías profesionales.

Pero Federico es hombre inquieto, y con una preparación profesional modélica, acepta invitaciones que le introducen en áreas de extraordinario interés para él: así, acepta las que le hacen los arquitectos Leroy, Gilbert, y otros profesionales técnicos e ingenieros, y participa con ellos en uno de los proyectos para el Centro "Georges Pompidou".

Conocedor profundo además de los artificios escénicos y teatrales, trabaja con Jean Bonachi en el Teatro de la Ópera de Marsella, poniendo en escena los decorados para la ópera de Wagner "El Oro del Rhin", trabajos escénicos que ya en Valencia había ejercido en funciones realizadas en el Teatro Principal, entre otras "Antígona" de Anouil, el "Retablo de Navidad" de nuestra Excma. Sra. Dña. Matilde Salvador, "La Dama Duende" de Calderón, "La Enamorada del Rey" de Valle Inclán, etc.

Su intensa vida de adaptación, el nuevo y amplio deseo de sentirse identificado como profesional, ha de estimular su necesidad de extender su fuerte creatividad en este orden de actividades paralelas, y como experto grabador que es, le induce a recuperar y activar esta técnica que ya estudió profundamente en Valencia, lo cual le lleva a colaborar y ampliar

su conocimiento de las técnicas del grabado, con Eduard Goerg.

Su nombre y obra son, a estas alturas, conocidos en el extenso ámbito de la cultura francesa, por lo que se solicita su participación en numerosas convocatorias de exposiciones y otros campos de la creación plástica. Así, y dado su conocimiento de las técnicas de la pintura mural, realiza superficies de notable magnitud en diferentes lugares: París, Reims, Lorient, Villerup, Drancy.

Cerca de cuarenta exposiciones vienen a significar tanto el éxito profesional como su capacidad de trabajo, su amplio conocimiento de la pintura y como corolario de su tenacidad y sabiduría, en los medios de expresión plástica.

El tratamiento de su obra por la crítica profesional es tan riguroso y analítico como la alta cualificación de su trabajo, puesta de manifiesto por los escritores que analizan su pintura y su quehacer artístico.

Las columnas publicadas de los críticos expresaron opiniones entorno a su trabajo, encomiando su excelente calidad; escribieron sobre él en rigurosos análisis Henri Bacine, Branchelande, René Vanclin, Pascal Gosseline, Vikerman, Alain Viray, que publican en periódicos y revistas como "Paris-Normandi", "Le Monde", "Le Figaró", "Les Arts", etc.; un amigo entrañable, un ilustrísimo miembro de esta institución, que en su obra, en su honestidad profesional, en su talento e integridad, sin concesiones, puso de manifiesto con sabiduría y profesionalidad, su deseo de entrega al oficio, teniendo siempre la conciencia de que la primera institución cultural de Valencia, desde sus dos siglos de vida, le abría de par las puertas a la historia del arte contemporáneo.

Descanse en paz el Ilmo. Sr. D. Federico Montañana y Alba.

MEMORIA ACADÉMICA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO

2005-2006

A cargo de
MIGUEL ÁNGEL CATALÁ GORGUES
Académico Secretario General en Funciones

En 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 2005-2006**, 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 22 de noviembre de 2005, iniciándose los actos bajo la Presidencia de su titular Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi, quien estuvo acompañado en el estrado por el Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, Director General de Patrimonio Cultural Valenciano, y por la Ilma. Sra. Dña. María José Alcón, Concejala Delegada de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.



Fig. 1.- Mesa presidencial en el Acto de Apertura del Curso Académico 2005-2006, compuesta por los Excmos. e Ilmos. Sres. D. Joaquín Michavila Asensi, D. Manuel Muñoz Ibáñez, Dña. María José Alcón, D. Rafael Gil Salinas, D. José Huguet Chanzá y D. Francisco Sebastián Rodríguez. (Foto Paco Alcántara).

Abierta la sesión por el Sr. Presidente, hizo uso de la palabra el Académico Secretario General en funciones Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez, quien procedió a dar lectura a la Memoria del Curso Académico 2004-2005. Acto seguido, tomó la palabra el **Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrer Roselló**, Diputado de Cultura y Vicepresidente Primero de la Excmo. Diputación de Valencia, quien disertó sobre el tema "*La Diputación de Valencia: Arte y compromiso Cultural*".

Cerró el acto el Sr. Presidente declarando inaugurado el curso Académico 2005-2006.

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, Públicas y de Comisiones. 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 los discursos de ingreso de los nuevos Académicos de Número y Correspondientes en sus respectivas tomas de posesión. El martes día 29 de

Noviembre de 2005 tuvo lugar el acto de toma de posesión del Académico Correspondiente en Venecia (Italia) **Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán**, quien disertó sobre el tema "*La transcripción pianística: Encrucijada musical*", ofreciendo seguidamente un recital de piano con obras de Wagner, Verdi, Lis, Bach, Busoni y Falla. El día 17 de enero de 2006 hizo lo propio el Académico Correspondiente en Albaida (Valencia) **Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles**, quien leyó su discurso de ingreso sobre "*Vivencias en torno al pintor José Segrelles Albert*", habiendo hecho



Fig. 2. El Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles, recibiendo el Diploma y Medalla como Académico Correspondiente, el 17 de enero de 2006 (Foto Paco Alcántara)

donación a la Real Academia de treinta y cinco obras del pintor albaidense y sobre las que se editó al efecto un estudio monográfico. El día 24 de enero tomó posesión el Académico Numerario **Ilmo. Sr. D. Mario Monreal Monreal**, con el discurso de ingreso sobre el tema "*El poder evocador de la música*", contestándole en nombre de la Corporación el Académico Numerario **Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello**, ofreciéndose a continuación un recital de piano por el mencionado recipiendario sobre obras de Chopin, Liszt y Verdi. El martes día 25 de abril hizo lo propio el musicólogo, compositor y Académico Numerario **Ilmo. Sr. D. Luis Blanes Arqués**, quien disertó sobre "*¿La música es lenguaje con o sin intenciones?*", contestándole en nombre de la Institución el Académico de Número **Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello**, celebrándose a continuación un recital de canciones de D. Luis Blanes, a cargo de Emilia Onrubia, soprano, y de Joseph Mardón, piano. Y el martes día 30 de mayo tomó posesión de su cargo como Académico de Número el **Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero** pronunciando su discurso de investidura

acerca del "*Patrimonio fotográfico valenciano: Claves de estudio*", contestándole el Académico Numerario y Vicepresidente de la Real Academia **Ilmo. Sr. D. Román de la Calle**.

De igual modo, hay que anotar la conferencia pronunciada el día 6 de junio de 2006 por el Académico Numerario **Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández** sobre "*El arte efímero*", que ha sido publicada por la Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, dependiente de la Fundación Valenciana de Estudios Avanzados.

En cuanto a presentaciones de libros, cabe referir la sesión pública del día 17 de enero de 2006 –coincidente con el acto de toma de posesión del Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles–, que estuvo dedicada a la presentación de la monografía "*La donación de unas obras de José Segrelles a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por José Pont Segrelles y Sergio Carreras Pont*", de la que son autores el Académico Correspondiente

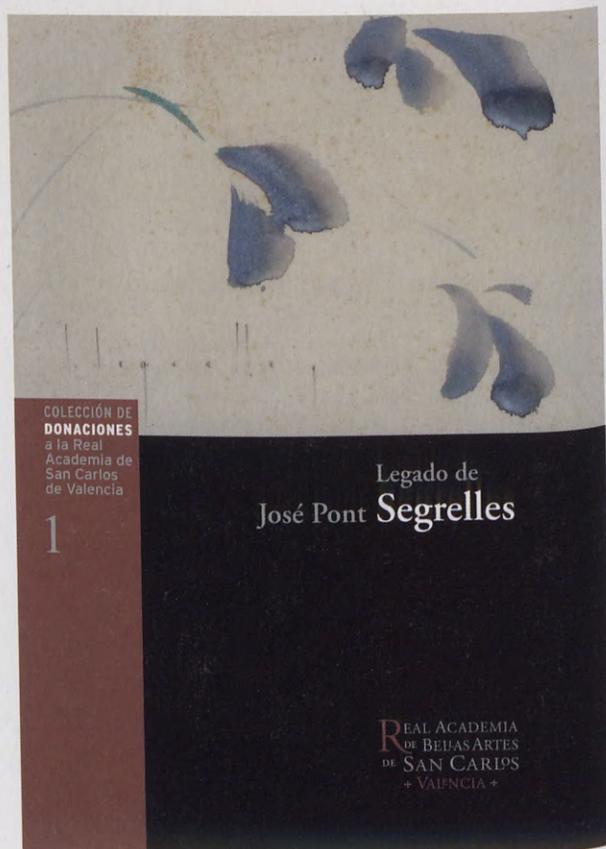


Fig. 3.– Portada del libro el Legado de José Pont Segrelles

Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez y la investigadora **Dña. Pilar Andrés Benlloch**, constituyendo dicha monografía la primera de la serie dedicada a la "Colección de donaciones a la Real Academia de San Carlos de Valencia", que ha sido impresa en Gráficas Marí Montañana y maquetada por el diseñador gráfico D. Juan Nava, y actuando de mantenedor en el acto el profesor, historiador del arte y Académico Correspondiente **Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagut Piera**.



Fig. 4. El Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagut Piera actuando como mantenedor de la presentación del libro "Legado de José Pont Segrelles" (Foto Paco Alcántara)

3. ACTO DE CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO.

En acto público tuvo lugar la solemne sesión de clausura del Curso Académico 2005-2006, el martes día 27 de Junio de 2006, que estuvo presidida por el Académico Numerario y Director General del Patrimonio Cultural Valenciano, Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, en representación del Muy Honorable Sr. Presidente de la Generalitat Valenciana D. Francisco Camps, constando de la presentación de la revista "Archivo de Arte Valenciano", en el núm. LXXXVI, correspondiente al año 2005, que estuvo a cargo del Académico Correspondiente **Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez** (véase al efecto el capítulo 15 de la presente memoria académica); y de la Sesión Necrológica en recuerdo del pintor y Académico Correspondiente en París **Ilmo. Sr. D. Federico Montaña Alba**, pronunciándose una glosa a cargo del Sr. Presidente de la Real Academia **Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi**. El eximio artista estuvo representado por la Sra. Viuda de Montañana y su hija Ana Montañana Alba, a quienes se les hizo entrega, a título póstumo, de los distintivos

acreditativos (Medalla y Diploma) de su condición académica.

A continuación el Sr. Presidente declaró clausurado el Curso Académico 2005-2006.

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 Ordinaria de 24 de Noviembre de 2005 se acordó designar Académicos de Número, por la Sección de Música a **D. Luis Blanes Arqués**, musicólogo y compositor, en la vacante producida por el fallecimiento de D. Salvador Seguí Pérez; y por la Sección de Artes de la Imagen a **D. José Ramón Cancer Matinero**, fotógrafo e historiador del arte; y Académicos Correspondientes, en París (Francia), a **D. Federico Montañana Alba**, pintor y fundador del "Grupo Z"; en Venecia (Italia) a **D. Enrique Pérez de Guzmán**, eminente pianista de prestigio internacional; en Rocafort (Valencia) a **D. Carlos Soler d'Hyver y de las Deses**, historiador del arte; en Teruel al **Rvdmo. Mons. D. José Martínez Gil**, Canónigo Organista de la S. I. Catedral de Teruel; y en Madrid a **D. Enrique Franco Manera**, pianista, musicólogo y crítico musical

En sesión de 24 de enero de 2006 fueron nombrados, Académico de Número, por la Sección de Música, el pianista **D. Mario Monreal Monreal** (que lo era Correspondiente), cubriendo la vacante de D. Amando Blanquer Ponsoda; y Académicos Correspondientes, en Las Rozas (Madrid), **D. Antón García Abril**, pianista; y en Lisboa (Portugal) **D. Augusto Artur da Silva Pereira Brandao**, arquitecto y Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes.

En Junta General de 4 de abril de 2006 fueron elegidos Académicos Numerarios, por la Sección de Arquitectura, los arquitectos **Dres. D. Arturo Zaragoza Catalán** (que ya lo era Correspondiente) y **D. Antonio Escario Martínez**, en las vacantes producidas por los fallecimientos de los arquitectos D. Román Jiménez Iranzo y D. José Mora Ortiz de Taranco; y Académico Correspondiente en Castellón,

D. Wenceslao Rambla Zaragoza, pintor y Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat Jaume I.

Y en sesión ordinaria de 2 de mayo de 2006 fue designado Académico Correspondiente en El Puig (Valencia) el editor y publicista **D. Ricardo José Vicent Museros**.

5. FALLECIMIENTO DE ACADÉMICOS.

En el curso que finaliza hay que lamentar el fallecimiento el lunes día 26 de Diciembre de 2005 del Académico Correspondiente **Ilmo. Sr. D. Federico Montañana Alba** (Valencia, 1928), prestigioso pintor, grabador y muralista largos años afincado en París (Francia), fundador del "Grupo Z" abierto a la vanguardia en Valencia, junto con Manolo Boix, Jacinta Gil, José Vento, Ricardo Zamorano y Custodio Marco; y personalidad relevante del movimiento parisino "La Jeune Peinture", expositor en diversas muestras y certámenes, exposiciones individuales y colectivas, y autor de decorados y escenografías para diversas puestas en escena de obras teatrales como "La dama duende" de Calderón, y "Antígona" de Anouilh, así como de ilustraciones para libros de diferentes autores. A los familiares de este ilustre académico, la Real Academia les expresó su más sentido pésame, haciéndolo constar así en acta.

De igual modo, hay que dar cuenta del óbito acaecido el domingo día 15 de octubre de 2006 del Académico Numerario **Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades** (Alginet, 1939), grabador, pintor y escritor. Catedrático de la Escuela de Sant Jordi de Barcelona, fue autor de numerosas muestras y obtuvo diversos galardones artísticos (entre ellos, el Primer Premio de Pintura de la Fundación Güell y el Premio Senyera del Ayuntamiento de Valencia), hallándose su obra representada en numerosos museos españoles, como el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Pontevedra, el Museo de Bellas Artes de Valencia y el de Villafamés. También, a los familiares del insigne académico y prolífico artista, la Real Academia les expresó su más profunda condolencia, haciéndolo constar en acta.

Reseñar, por último, que en el día de hoy ha tenido lugar en el Real Monasterio de Monjas Franciscanas

Clarisas de la Trinidad, de Valencia, la celebración de la Eucaristía en sufragio de los señores académicos fallecidos durante el curso académico 2005-2006, oficiada por el **Ilmo. Sr. D. Francisco Gil Gandia**, Canónigo de la Santa Iglesia-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 y extraordinarias mantenidas a lo largo del presente curso, en lo que concierne a felicitaciones a sus miembros académicos, personalidades del mundo de la cultura, organismos e instituciones, por las exposiciones artísticas llevadas a cabo, obras publicadas, conferencias impartidas y presencia en Jurados.

En Junta General Ordinaria de 24 de noviembre de 2005 se tomó el acuerdo de agradecer a la Sra. Alcaldesa de Valencia Dña. Rita Barberá la rotulación de una plaza en la ciudad, dedicada a la memoria del que fue coleccionista de obras de arte y Académico Correspondiente **Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos López**. También, en la misma sesión, fue designado el Académico Numerario **D. Mario Monreal**, concertista y Catedrático de Música y Artes Escénicas, como representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ante la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, de la Generalitat Valenciana, para todo lo relacionado con el Curso de Perfeccionamiento de Piano "La evolución de los estilos en el repertorio para piano y su aplicación en las aulas", que organiza y patrocina la Real Academia. De igual modo, en Sesión Ordinaria de 18 de enero de 2006, mediante escrito dirigido a la Sra. Alcaldesa de Valencia, la Real Academia acordó adherirse a la iniciativa de l'Associació de Veïnes y Veïns del Barri de Sant Marcel·lí, de Valencia, para que se rotule una calle en la ciudad en recuerdo del acreditado pintor **D. Remigio Soler Tomás** (Agres, 1897 - Agullent, 1983).

En Junta General Ordinaria de 24 de Enero de 2006, se acordó que los Sres. Académicos Numerarios **Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández** e **Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades**, representaran a la Real Academia en el IV Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España; congreso celebrado en Sevilla el pasado mes de mayo.

En Junta de Gobierno de 3 de febrero de 2006 se tomó el acuerdo de celebrar, en colaboración con la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA), un homenaje dedicado al crítico de arte y Académico de Honor que fue de esta Real Corporación Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, a través de un Simposium que tuvo lugar en el MuVIM durante los días 12 y 13 de mayo del año en curso.

De igual modo, en Junta General de 7 de marzo se acordó presentar la candidatura de D. José Mir Pallardó, doctor en Medicina y Cirugía, para el Premio "Rey Jaime I - 2006", que organiza dicha Fundación. También, en la misma sesión se dio cuenta del fallecimiento del que fue Alcalde de Valencia Excmo. Sr. D. Adolfo Rincón de Arellano, acordando la Junta expresar su más profundo y sentido pésame a los familiares del finado. De igual modo, y en dicha Junta se acordó apoyar económicamente al Grupo Español IIC, para la impartición del Curso "*La pintura europea sobre tabla en los siglos XV-XVII. Estudios técnicos*", que organizado por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, tendrá lugar en el Salón de Actos de la Real Academia del 28 de Noviembre al 1 de Diciembre de 2006.

En Junta General de 2 de Mayo se acordó felicitar al poeta valenciano Excmo. Sr. D. Francisco Brines, por su nombramiento como Académico Numerario de la Real Academia Española.

En Junta General Ordinaria de 6 de junio, se tomó el acuerdo de adhesión a la propuesta de la Confederación Española de Sociedades Musicales, de presentar la candidatura del Académico Numerario y musicólogo D. Luis Blanes Arqués, para el Premio "Don Juan de Borbón de Música - 2006", que organiza la Fundación del mismo nombre; y en la misma Junta se dio cuenta del fallecimiento del pintor D. José Iranzo Almonacid, "Anzo", acordándose dirigir un escrito de condolencia al Alcalde de Utiel, D. Enrique Luján Castro, lamentando tan sensible pérdida y sugiriendo para el finado la creación de una casa-museo que albergara su tan celebrada obra pictórica y escultórica en dicha población.

En Junta de Gobierno de 3 de agosto se dio cuenta del escrito recibido del Hble. Sr. D. Alejandro Font de Mora Turón, Conseller de Cultura, Educación y Deporte, de la Generalitat Valenciana, solicitando de la Real Academia su adhesión a la petición al

Ministerio de Cultura para que proponga al Gobierno de la Nación la concesión de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de Oro, a favor del Excmo. Sr. D. Pere María Orts i Bosch. La Junta acordó adherirse a dicha propuesta que sería ratificada luego por la Junta General celebrada en octubre.

En la Junta de Gobierno del jueves día 3 de agosto de 2006 se tomó el acuerdo de que la conferencia inaugural del Curso Académico 2006-2007 esté a cargo del Ilmo. Sr. D. Wenceslao Rambla Zaragoza, Académico Correspondiente y Catedrático de Estética de la Universitat Jaume I. Asimismo, en dicha Junta, el Vicepresidente de la Real Academia D. Román de la Calle, expuso la necesidad de creación de un Comité Científico para la revista "Archivo de Arte Valenciano", en el que figuren personalidades y expertos de ámbito nacional e internacional.

Por último, en Junta General del martes día 7 de Noviembre, y a propuesta de la Sección de Música, se acordó por unanimidad conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes a la Sociedad de Conciertos de Alicante. Y presentar las candidaturas de los Sres. Académicos D. José Gonzalvo, D. Mario Monreal y D. Antonio Escario para el Premio "Llama Rotaria" que convoca el Rotary Club de Valencia, en la edición del año 2006.

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, 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 Ilmo. Sr. D. José M^o Yturralde López y el Académico Bibliotecario D. Miguel Ángel Catalá Gorgues.

De este modo, en Junta de Gobierno celebrada el día 13 de Diciembre de 2005 y a petición de la Dirección del Museo de Bellas Artes de Valencia, se tomó el acuerdo de ceder en préstamo las obras tituladas "*Autorretrato*", "*Ignacito sentado*", "*Niño desnudo en la cuna*", "*Retrato de Dona Teresa Martínez*", "*Retrato*

de *Pepito*” y *Retrato de Teresa*”, con destino a la Exposición *Ignacio Pinazo (1849-1916)*” que tuvo lugar en la sede del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia y en el Museo de l’Almodí de Xàtiva, del 21 de diciembre de 2005 al 19 de febrero de 2006.

De igual modo, en Junta General de 24 de enero de 2006, se informó favorablemente y acordó autorizar el préstamo temporal de las obras tituladas *San Lucas escribiendo su Evangelio en presencia de la Virgen*”, *San Lucas recibiendo de la Virgen su Vera Efigie o Verónica*”, *San Lucas es recibido como discípulo de San Pablo*” y *San Lucas incorporado al Colegio Apostólico*”, de las que es autor el pintor Llorenç Zaragoza; *Virgen con el Niño y San Juanito*” de Paolo de San Leocadio; y *Calavera (memento mori)*”, de Joan de Joanes, propiedad de esta Real Academia, con destino a la Exposición *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*”, que tuvo lugar en Salamanca, en la Sala de Exposiciones de Caja Dueró, del 9 de febrero al 19 de marzo de 2006.

Asimismo, en Junta de Gobierno de 3 de febrero de 2006 y a petición del Director General del Patrimonio Cultural Valenciano Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, se acordó acceder al préstamo temporal de diversos dibujos del gran pintor valenciano Ignacio Pinazo Camarlench, pertenecientes a las colecciones académicas, que fueron exhibidos en la Exposición de Gabinete titulada *Los dibujos de Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916)*”, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, durante el mes de marzo de 2006.

En Juntas Generales de 7 de marzo y 6 de junio, y a petición de Dña. Concepción Gómez Ocaña, Secretaria Autonómica de Cultura y Política Lingüística, se informó favorablemente y fueron cedidos en préstamo temporal diversos grabados de Giovanni Battista Piranesi, con destino a la Exposición *Piranesi. Una visión del artista a través de la Colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*”, que tuvo lugar durante los meses de marzo, abril y mayo de 2006 en las ciudades de Washington y Boston (USA); en el mes de junio, en el Palacio de la Minería, de México, D.F., y del 7 de julio al 3 de septiembre en el Meadows Museum de Dallas (USA).

En Junta de Gobierno de 28 de marzo se acordó autorizar la salida temporal de la obra titulada *Magdalena penitente*”, dibujo de Crisóstomo Martínez, con

destino a la Exposición *El cuerpo humano: Crisóstomo Martínez*”, que tuvo lugar en Valencia, en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), del 6 de abril al 16 de junio.

En Junta General de 6 de junio se informó favorablemente y acordó autorizar la salida temporal de la obra titulada *La merienda. Escena de playa*”, de Ignacio Pinazo, del año 1881, con destino a la Exposición *Ignacio Pinazo. Paisaje marítimo*”, que tuvo lugar en Valencia, en el Museo Valenciano de Arte Moderno (IVAM) del 13 de junio al 24 de septiembre de 2006. También, en la misma Junta, se acordó el préstamo temporal de las 130 obras que conforman la Donación Javier Goerlich – Trinidad Miquel, entre óleos, esculturas, dibujos y grabados, con destino a la Exposición *La donación Goerlich-Miquel (1963)*”, que ha tenido lugar en Valencia, en el Centro del Carmen, del 27 de julio al 24 de septiembre del año en curso, comisariada por el Académico Numerario Dr. D. Felipe V. Garín Llombart y el investigador D. Vicente Samper. De igual modo, y a petición del Dr. D. Román de la Calle, Director del MuVIM y en la misma Junta General se tomó el acuerdo de autorizar el préstamo temporal de 189 estampaciones y 59 entalladuras de Baltasar Talamantes con destino a la Exposición *La imprenta valenciana. Siglos XVIII y XIX. Colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*”, celebrada en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), de Valencia, del 27 de julio al 24 de septiembre de 2006, y a cuya inauguración asistieron numerosos familiares de los donantes. Y asimismo, y a petición del Director General del Patrimonio Cultural Valenciano D. Manuel Muñoz Ibáñez, se accedió al préstamo temporal de diversos documentos sobre el fotógrafo Antonio García, para la Exposición *Antonio García, fotógrafo. Cómo se forma una imagen*”, que viene teniendo lugar en el Museo de Bellas Artes de Valencia desde el 18 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007.

En Junta de Gobierno de 27 de junio se informó favorablemente y acordó autorizar la salida temporal de las obras tituladas *La Virgen de las Fiebras*”, de El Pinturicchio; y *Alejandro VII entrega al embajador español D. Luis Créspi de Borja, obispo de Orihuela, el decreto inmaculista solicitado por Felipe IV*”, de Andrés de Marzo, con destino a la Exposición *Valencia y los Papas*”, que se ha celebrado en Valencia, en el Museo de la Ciudad (Palacio del marqués de Campo), del 29 de junio al 31 de agosto.

En Junta de Gobierno de 3 de agosto se dio cuenta de la petición recibida de Dña. Concepción Gómez Ocaña, Presidenta de la Comisión Ejecutiva del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, solicitando las obras tituladas "*Desnudo yacente*", "*Estudio de desnudo (torso)*" y "*Orquesta vienesa o concierto de mujeres*", de las que es autor el pintor Salvador Tuset, con destino a la exposición "*Salvador Tuset Tuset (1883-1951)*", que organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana tendrá lugar en el Museo de Bellas Artes Palacio Gravina de Alicante, entre el 25 de Octubre de 2006 y el 7 de Enero de 2007, y sus posteriores itinerancias al Museo de Bellas Artes de Valencia, Centro del Carmen, y Museo de Bellas Artes de Castellón. Asimismo, se informó del escrito recibido de D. Antonio Sánchez Puerto, Director de la Obra Social de Caja Duero, remitido por el Director del Museo de Bellas Artes de Valencia Dr. D. Fernando Benito, solicitando el préstamo de una caja de caudales de hierro del siglo XV con destino a la exposición "*Arte en el dinero. Dinero en el arte*", que tendrá lugar de noviembre de 2006 a marzo de 2007 en la Sala de exposiciones Caja Duero de Salamanca, Centro Conde Duque de Madrid y Museo de Bellas Artes de Valencia y que será comisariada por Dña. Joana María Palou. La Junta acordó el préstamo temporal de dicha caja de caudales. De igual modo, y en dicha sesión, el Académico Bibliotecario D. Miguel Ángel Catalá, informó de la petición de Dña. Carmen Quintero, Gerente de la Fundación de la Comunidad Valenciana "*La Llum de les Imatges*", de los libros tituladas "*Viaje arquitectónico-anticuario de España*", de José Ortiz y Sanz (1803), y "*Los diez libros de arquitectura*", de Vitrubio Polión (1787), pertenecientes a la Biblioteca Histórica de la Real Academia y con destino a la Exposición "*La Llum de les Imatges*" que, comisariada por los Dres. Ximo Company y Vicente Pons, tendrá lugar en la ciudad de Xàtiva en el transcurso del año 2007. La Junta de Gobierno acordó el préstamo temporal de dichas obras. Asimismo, se informó que D. Manuel Muñoz Ibáñez, Director General del Patrimonio Cultural Valenciano, solicitaba el préstamo temporal de las obras tituladas "*L'Architettura di León Battista Alberti*" (edición de 1565) y "*Le Antichità Romanae III*" (edición de 1756), de Giovanni Battista Piranesi, pertenecientes a la Biblioteca Histórica de la Real Academia, con destino a la exposición "*Pere Compte - Matteo Carnilivari, 1506-2006*", que se celebrará en la Lonja de Valencia de diciembre 2006 a Enero de 2007 y será comisariada por el arquitecto y Académico

Numerario D. Arturo Zaragoza Catalán. La Junta acordó el préstamo de dichas obras, condicionando el préstamo del libro sobre el tratado de Alberti a que se haga previamente un informe técnico sobre su estado de conservación. De igual modo, se dio cuenta del escrito recibido de la Fundación Caja Madrid, que solicitaba el diseño de arquitectura titulado "*Proyecto para la fachada de la Biblioteca Universitaria*", delineado en 1790 por el arquitecto Joaquín Martínez y perteneciente a los planos de la Real Academia, con destino al proyecto expositivo titulado "*Reino y ciudad. Valencia y su historia*", que comisariada por el Doctor Luis Miguel Enciso Recio, tendrá lugar en la primavera del 2007 en el Convento del Carmen de Valencia. La Junta acordó el préstamo de la citada obra.

En Junta de Gobierno de 10 de octubre se informó de la petición de la Ilma. Sra. Dña. Concepción Gómez Ocaña, Presidenta de la Comisión Ejecutiva del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, solicitando treinta dibujos del pintor Ignacio Pinazo Camarlench, pertenecientes a las colecciones de la Real Academia, con destino a la Exposición "*Ignacio Pinazo (1849-1916). Sus dibujos en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*", que comisariada por la Dra. Dña. Adela Espinós Díaz, tendrá lugar en el Museo de Bellas Artes de Castellón, de abril a mayo de 2007. La Junta acuerda el préstamo de las obras de referencia.

De igual modo, en la misma Junta se dio cuenta de otra petición de la Secretaria Autonómica de Cultura y Política Lingüística, solicitando el préstamo de las obras tituladas "*Retrato de su hijo José*", "*Niño muerto*", "*Monaguillo tocando la zambomba*", "*Niño sentado*", "*Niño desnudo en la cuna*" y "*Cabeza de mujer*", para la Exposición "*Ignacio Pinazo. Retrato infantil*", que se celebrará en el IVAM entre el 5 de diciembre de 2006 y el 4 de marzo de 2007. La Junta aprueba la salida de las mencionadas obras. Asimismo, se informó del escrito recibido del Dr. Román de la Calle, Director del MuVIM, solicitando el préstamo temporal de 59 entalladuras de Baltasar Talamantes con destino a la Exposición "*La imprenta valenciana. Siglos XVIII y XIX*", que tendrá lugar en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, del 15 de noviembre al 20 de enero de 2007. La Junta de Gobierno accede al préstamo de las obras solicitadas, acordando remitir sendos escritos de confirmación al Dr. Román de la

Calle, Director del MuVIM, y al Dr. D. Fernando Benito, Director del Museo de Bellas Artes de Valencia. También, se dio noticia de un escrito de Dña. Carmen Quintero, Gerente de la Fundación "La Luz de las Imágenes", solicitando las obras "*San Sebastián atendido por Santa Irene*", de José de Ribera; "*Las bodas místicas del Venerable Agnesio*", de Joan de Joanes; y la "*Virgen de las Fiebras*", de Il Pinturicchio, para la Exposición "La Luz de las Imágenes", a celebrar en 2007 en diferentes sedes de Xátiva. La Junta de Gobierno, tras intensa deliberación sobre el tema y a tenor de lo informado por los representantes de la Real Academia en la Junta del Patronato del Museo celebrada el día 7 de Septiembre, acuerda no acceder al préstamo temporal de las mencionadas obras y desestimando su salida, al tratarse de relevantes piezas que forman parte de la colección permanente de la Real Academia expuestas en el Museo. Asimismo, da cuenta del escrito de D. Joseph Pujol, Coordinador de Exposiciones de la Fundació Caixa de Girona, solicitando el préstamo de la obra "*Virgen de las Fiebras*", de Il Pinturicchio, para la Exposición "El bisbe Margarit i la seva época", a celebrar en el Centre Cultural Caixa de Girona. La Junta de Gobierno, tras un cambio de impresiones, acuerda no acceder a la salida de la obra mencionada, dado también que en la Junta de Patronato del Museo se tomó el acuerdo de no autorizar su préstamo. Por otra parte, y en dicha Junta se dio cuenta del escrito recibido de Dña. Carmen Jiménez y D. Francisco Calvo Serraller, conservadores comisarios solicitando las obras tituladas "*El dominico Fray Jerónimo Mos*", de Jerónimo Jacinto de Espinosa; y "*Retrato de Dña. Joaquina Candado*" de Francisco de Goya, con destino a la Exposición "*Pintura española de El Greco a Picasso: El tiempo, la verdad y la historia*" que tendrá lugar entre el 17 de noviembre de 2006 y el 28 de marzo de 2007 en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. La Junta de Gobierno, tras un detenido estudio y dada la importancia de la muestra, acuerda acceder al préstamo de las obras citadas.

De igual modo, da cuenta del escrito recibido de D. Luis Miguel Enciso, D. Rafael Espotorno Díaz-Caro y Dña. Concepción Gómez Ocaña, solicitando el préstamo temporal de las obras siguientes: "*Retrato de D. Juan Plaza*" y "*Retrato del doctor Luis Collado*", anónimos de la serie Murta; "*Retrato de Benito Perera*" y "*Retrato del humanista Pere Joan Núñez*", del taller de Juan Ribalta, Serie Murta; "*Retrato del grabador Esteve*", de Francisco de Goya; "*Cesto de flores*", de

Miguel Parra; "*Matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria en la Catedral de Valencia*" de Vicente Lluch; "*Valencia declara la Guerra a Napoleón*", de Juan Vicente Castelló; "*Retrato del grabador Manuel Monfort*" y "*Retrato de Joaquín Pareja de Obregón*", de Vicente López Portaña; "*Escena del comercio del azafrán. Lonja en el portal de la casa de D. Dámaso Alcaraz*", de José Bru Albiñana; "*Interior de alquería valenciana*", de Ignacio Pinazo Camarlench; "*Playa de Valencia. Pescadores*", de Joaquín Sorolla Bastida y "*Chula (Pastora Imperio)*", de Mariano Benlliure Gil; con destino a la Exposición "*Reino y ciudad. Valencia en su historia*", que tendrá lugar en el Centro Cultural del Carmen de Valencia del 16 de abril al 15 de julio de 2007, organizada por la Fundación Caja Madrid. La Junta de Gobierno, tras un detenido estudio y dado que la muestra se celebra en Valencia, acuerda acceder al préstamo solicitado, autorizando la salida de las obras, excepto el "*Retrato del grabador Esteve*", de Francisco de Goya, que no se presta.

- También, se informa de la petición del Dr. D. Cristóbal Belda Navarro, Comisario de la Exposición "*Salzillo, testigo de un siglo*", solicitando el préstamo temporal de las obras tituladas: "*Modelo para tejido*", de José Burgos; "*Modelo para tejidos*" de Benito Espinós; y "*Alegoría de las Tres Nobles Artes*", de Fray Antonio de Villanueva, con destino a la exposición del mismo título que tendrá lugar durante el año 2007 en Murcia con motivo de la celebración del III Centenario del nacimiento del escultor Francisco Salzillo y Alcaraz. La Junta de Gobierno acuerda acceder a dicho préstamo, autorizando la salida temporal de las obras de referencia, remitiendo sendos escritos al Museo Salzillo y al Director del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Por último, y en la misma Junta, se dio Junta de la petición del Dr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, Director General del Patrimonio Cultural Valenciano y Museos, solicitando el préstamo temporal de las obras siguientes: "*Los diez libros de arquitectura*", de M. Vitrubio Pollión (Madrid, 1787); "*L'Architecture des voûtes ou l'art des traits et coupe des voûtes*", de François Derand (Paris, 1755); y "*La theorie et la pratique de la coupe des pierres et de bois*" de M. Frezier (París, 1739), con destino a la Exposición "*Pere Compte - Matteo Carnillivari, 1506-2006*", que se celebrará en la Lonja de Valencia, de diciembre de 2006 a enero de 2007, y cuyo comisario será el Académico número uno y arquitecto Dr. D. Arturo Zaragoza Catalán.

La Junta de Gobierno acuerda el préstamo temporal de los mencionados libros de la biblioteca histórica académica.

En total, pues, más de tres 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 de la Comunidad Valenciana.

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 Noviembre de 2005 y Octubre de 2006, sobre la posible declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, de los siguientes edificios, conjuntos históricos, parajes y entornos paisajísticos, 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 y académicos numerarios D. Fernando Martínez García-Ordóñez, D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, D. Francisco Taberner Pastor, D. Arturo Zaragoza Catalán y D. Antonio Escario Martínez, y que contaron con el asesoramiento, además, de los Sres. Académicos D. Joaquín Michavila, D. Miguel Angel Catalá, D. Salvador Aldana y D. Javier Sánchez Portas.

- *Puente de Santa Quiteria, entre Almazora y Villarreal (provincia de Castellón).*

Magnífico ejemplo de ingeniería civil, del último cuarto del siglo XIII y sobre el que se mantiene la hipótesis de su posible origen romano, coin-

cidente con el trazado de la Vía Augusta, y en cuyo sistema estructural el tablero apoya sobre seis arcos diafragma y subrayando la existencia de un arco apuntado en su extremo sur.

- *Cartuja de Portaceli de Serra (provincia de Valencia).*

Considerado uno de los principales conjuntos arquitectónicos de la Comunidad Valenciana por la variedad de estilos artísticos que se yuxtaponen: gótico, renacentista, manierista, etc.; acogiendo notables piezas de interés mobiliario (retablos, escudos heráldicos, pinturas y piezas de orfebrería). Las obras de "ingeniería" que acoge el conjunto, tales como el acueducto o el puente de acceso a la cartuja, son excepcionales desde el punto de vista de su construcción y de su trazado. (La Real Academia, en su informe, manifestó su sorpresa de que el expediente para su declaración BIC haya estado paralizado durante más de veinte años desde su incoación en 1984).

- *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de Andilla. (prov. de Valencia).*

Edificio religioso destacable por la tipología arquitectónica de la nave (de los siglos XV y XVI), y de la torre-campanario, así como interesantísima la magnífica portada renacentista de los pies del templo, que se cubre con un edículo abovedado con casetones y tímpano; y la portada lateral adintelada de rica decoración; y poniéndose de relieve el importante contenido mueble como las pinturas de Juan Ribalta, Abdón Castañeda y Vicente Castelló que conserva la iglesia, así como diversas piezas de orfebrería (cruz procesional y cálices) y ornamentos de bordados. (En el informe de la Academia se subrayó el que la iglesia se hay necesitada de una importante intervención dado los problemas de humedades que están dañando las importantes pinturas que alberga, así como que sería de interés la ampliación del perímetro del entorno a proteger, incluyendo la Ermita de Santa Inés).

- *Cartuja de Valldecris, de Altura (prov. de Castellón).*

Conjunto monumental de gran interés con variedad de estilos artísticos, muy dañado tras la desamortización en que fue abandonado y



Fig. 5.- Cartuja de Valldecrust. Iglesia mayor
(Foto Joaquín Michavila, ca. 1970)

con una serie de elementos arquitectónicos y mobiliarios dispersos en poblaciones aledañas (Altura, Segorbe,...) y museos españoles y del extranjero. (La Academia en su informe de 13 de mayo de 2006 mostró su extrañeza por la tardanza de 22 años en completar el expediente de declaración BIC)

- *Real Monasterio de la Visitación (Salesas) de Orihuela (prov. de Alicante).*

Considerado uno de los principales monumentos de la Comunidad Valenciana, fue fundado a finales del siglo XVII como Casa de Jesuitas y renovado en 1826 al fundarse el Monasterio de las Salesas, constituyendo una obra postrera al último neoclasicismo de indudable valor artístico, donde destaca su iglesia, exponente de una formalización academicista poco frecuente en esta Comunidad, acogiendo además notables piezas de rico contenido pictórico y mobiliario. (En el informe favorable se subraya que debe contar también con la protección del entorno, tanto ambiental como paisajístico).

También, la Real Academia se halla elaborando los informes BIC relacionados con los conjuntos monumentales y edificios del Santuario de la Virgen de la Salud, de Traiguera; el Ayuntamiento de Lliria; la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Castielfabib, en el Rincón de Ademuz; y la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de Utiel, que serán remitidos, en los plazos previstos, a la Dirección General del Patrimonio Cultural Valenciano y Museos.

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.

Con fecha de 14 de Febrero de 2006 se levantó acta de donación entre las partes (Círculo de Bellas Artes y Real Academia de San Carlos), por la que el **Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch**, en representación y como Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, hacía entrega a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de la obra titulada "*Signos del espacio*", pintura de técnica mixta sobre tabla, de 122 x 122 cm., obra del pintor Eduardo Sales Encarnación, del año 2005, y firmada por el autor en el ángulo inferior derecho: "E. SALES E.". Dicha obra pasa a formar parte de las colecciones de la Real Academia.

De igual modo, en Junta General de 7 marzo de 2006 se aceptaron sendas donaciones, de **Dña. Ana Galiano Arlandis**, consistente en el legado de la obra del compositor y Académico Numerario que fue de esta Corporación Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler; y del Académico Correspondiente **Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz**, consistente en diversas publicaciones periódicas (revistas "Goya", "Bellas Artes", "Artes Plásticas" y otras series), hallándose ambas pendientes de incorporación a los fondos de la Real Academia.

Asimismo y en la mencionada Junta, se hizo constar el agradecimiento de la donación de documentos manuscritos pertenecientes al conde de Ripalda, datados a promedios del siglo XIX y que conservaba el ilustre Académico Numerario que fue de esta Real Institución D. Francisco Almela y Vives, por mediación de **Dña. Juana Gimeno Lluesma** (de Sagunto), viuda de D. Francisco Salvador Almela Peris y nuera del ilustre académico; y del historiador D. Juan Bautista Codina Bas, que pasan a engrosar los fondos documentales del Archivo histórico de la Real Academia.

Por último, reseñar, que el martes día 30 de octubre de 2006, a las 12 horas, y a iniciativa del profesor y Vicepresidente de la Real Academia Dr. D. Román de



Fig. 6.– Acto de la firma de la donación del pintor D. José Quero. (Foto Paço Alcántara)

la Calle, tuvo lugar en el despacho de Presidencia de la Real Academia la firma del acta de la donación del pintor **D. José Quero González y de su esposa Dña. María Águeda Sempere Leonarte** a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de las pinturas de las que es autor el propio artista D. José Quero, tituladas “Interior”, óleo sobre tela, de 170 x 170 cm., fechada en 1973; “Puerta cerrada núm. 6”, pintura acrílica sobre tela, de 95 x 150 cm, fechada en 1981; “Cabeza con pájaro”, acrílico sobre tela de 160 x 160 cm., fechada en 1990; y “Hombre con gato”, acrílico sobre lienzo de 195 x 180 cm, fechada en 1993; obras cuatro firmadas por el autor en el ángulo inferior derecho de los lienzos y que pasan a engrosar los fondos artísticos de las colecciones académicas; y de lo que se dio cuenta en la Junta General celebrada el día 7 de Noviembre de



Fig. 7.– El pintor D. José Quero y su esposa Dña. Águeda Sempere Leonarte en el acto de donación. (Foto Paco Alcántara)

2006, acordando que se edite un libro testimonio de la donación y la celebración de un acto académico.

10. SEDES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS EN CASTELLÓN Y ALICANTE.

En Junta General de 4 de Abril de 2006, el Pleno de la Real Academia tomó el acuerdo de crear subsede de la misma en la provincia de Castellón, comisionando para la gestión y organización de actividades y eventos culturales en su demarcación a los Académicos Correspondientes Delegados **Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona e Ilmo. Sr. D. Ferrán Olucha Montins**. A tal fin, la Excm. Diputación de Castellón, para el desarrollo de las mismas, ha facilitado las salas expositivas y el salón de actos del Museo de Bellas Artes de la capital hermana.

Por otra parte, se llevan a cabo gestiones para la creación de otra subsede de la Real Academia en la provincia de Alicante, estando pendiente de comisionar en Junta General a los Académicos Correspondientes representantes en la citada demarcación, contándose para la celebración de actividades culturales con el Salón de Actos del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Alicante, a través del ciclo de conferencias titulado “*La ciudad de Alicante y las formas artísticas en torno a la Santa Faz*”, que tendrá lugar del 20 al 28 noviembre de 2006 y en el que intervendrán diversos especialistas.

11. VISITA DE LA REAL ACADEMIA A LA EXPOSICIÓN “LA LLUM DE LES IMATGES. LA FAÇ DE LA ETERNITAT”, DE ALICANTE.

El jueves día 8 de junio de 2006 los señores académicos D. Fernando M. García Ordóñez, D. Francisco Sebastián, D. Enrique Mestre, D. Román de la Calle, D. José Gonzalvo, D. Antonio Alegre Cremades, D. José Ramón Cancer, Dña. Concepción Martínez Carratalá, D. Javier Sánchez Portas y D. Francisco Javier Delicado se desplazaron a la ciudad de Alicante para girar detenida visita a la Exposición “*La Llum de les Imatges. La Faç de l’Eternitat*”.

En la capital alicantina fueron recibidos por los Académicos Correspondientes **Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola** (Comisario de la exposición,



Fig. 8.- Grupo de académicos en el claustro de la Basílica de Santa María de Alicante. (Foto Antonio Alegre)

junto con el Dr. Joaquín Sáez Vidal) y **D. Adrián Espí Valdés**, y diversos representantes del Ayuntamiento y Diputación alicantinos, quienes acompañaron y asesoraron en su visita en todo momento al grupo académico, recorriendo las diferentes sedes que reúne la muestra en los recintos arquitectónicos de la Basílica de Santa María, Concatedral de San Nicolás y Monasterio de la Santa Faz (a 4 kms. de la ciudad, con un soberbio camarín pintado por Juan Conchillos), y pudiendo admirar las numerosas obras expuestas que causaron la admiración de los visitantes.

La exposición reúne cerca de 300 obras de arte en torno de la imagen de Cristo o "Santa Faz", procedentes en su mayor parte de iglesias y conventos de la provincia de Alicante y en las que se incluyen pinturas sobre tabla, lienzos, retablos, grupos escultóricos (magnífico el de la "Virgen de los Angustias", obra de Francisco Salzillo, procedente de las Capuchinas de Alicante), ornamentos religiosos, piezas de orfebrería, libros y documentos, y entre las que se encuentra las firmas de Albert Dureró, Rodrigo de Osona, Nicolás Borrás, El Greco, Zurbarán, Lucas Giordano, Paolo Matteis, Juan Correa de Vivar, Sánchez Cotán y Vicente López.

El grupo académico, tras el recorrido expositivo sobre "La Faz de la Eternidad", fue obsequiado con el magnífico catálogo de la muestra, que ha contado con el soporte de la Generalitat Valenciana.

El Académico D. Antonio Alegre sobrepresionó con la cámara diversas instantáneas del viaje cultural académico.

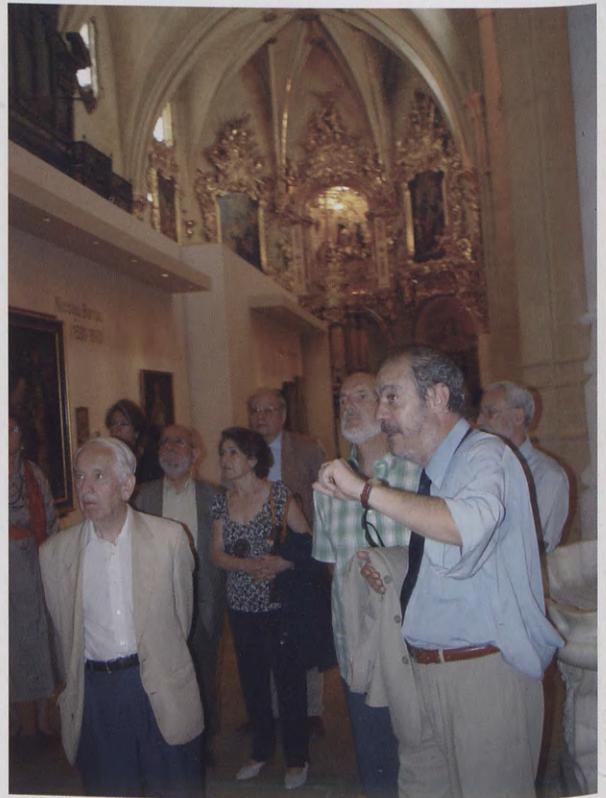


Fig. 9.- El Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola, explicando la exposición "La llum de les Imatges. La Faç de l'Eternitat" al grupo de académicos. (Foto Antonio Alegre)

12. 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.

En sesión pública del martes 14 de febrero de 2006 tuvo lugar la entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes al **Círculo de Bellas Artes de Valencia**, contando con las intervenciones en dicho acto del Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch, Presidente de dicho Círculo, y del Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi, Presidente de la Real Academia, interpretándose a continuación un concierto para flauta y guitarra a

cargo de Vicente Gelos, flauta, y de Carles Carrasco, guitarra, con obras musicales de Debussy, Piazzola y Jobin. El acto estuvo presidido por el Hble. Sr. D. Alejandro Font de Mora, Conseller de Cultura, Educación y Deporte de la Generalitat Valenciana, resultando de una gran brillantez y contando con una gran presencia de Sres. Académicos, socios del "Círculo" y afluencia de público.

13. 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, cuya concesión fue otorgada a diversos investigadores.

Una vez finalizados y entregados los trabajos asignados, han sido publicadas por la Real Academia, durante el transcurso de los años 2005 y 2006, las siguientes monografías, que han sido impresas en Gráficas Marí Montañana y cuyos títulos y autores son los siguientes: *"El compositor y académico José Báguena Soler"*, por Dña. María Galiano Arlandis; *"La Escuela de Arquitectura Valenciana desde 1967 hasta la actualidad"*, por Dña. Raquel Gilabert; y *"La docencia de la Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación en 1678 hasta 1800"*, por D. Mario Ortuño Izquierdo; y *"Seis fotografías valencianas en el año 2000"*, por Dña. Vanesa Casanova Sigalat; y hallándose pendiente de edición, dado lo exhaustivo de su elaboración el *"Estudio bibliométrico de la revista Archivo de Arte Valenciano, 1915-2005"*, por Dña. Elena Contel Rico.

Dichas publicaciones han contado con el soporte de la Excm. Diputación de Valencia.

14. PREMIO DE PINTURA.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, con el fin de fomentar las Bellas Artes, tratando de estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu para el que fue creada, convocó el **"VII Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos"**, que contó con el apoyo y mecenazgo del Ámbito Cultural de "El Corte

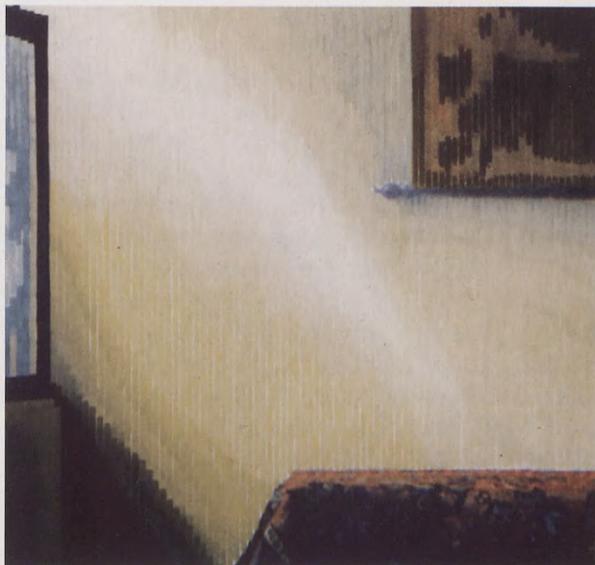


Fig. 10.- MARIANO ALONSO ALONSO "IKELLA": *La habitación holandesa*. Acrílico e impresión sobre lienzo, 150 x 150cm. 1.º Premio del "VII Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", con el patrocinio del Ámbito Cultural de El Corte Inglés.

Inglés", siendo cuarenta y cuatro los participantes que optaron a dicho certamen y quince los finalistas, cuyas obras seleccionadas fueron expuestas del 15 al 28 de junio de 2006 en la sala de exposiciones de "El Corte Inglés" y quedando finalista la obra titulada *"La habitación holoandesa"*, acrílico e impresión sobre lienzo, de 150 x 150 cm. del artista **D. Mariano Alonso Alonso "Ikella"**, galardonado con 6.000 euros; y otorgándose un segundo premio, al pintor **D. Roberto Amador Moscardó**, por su obra *"Sin título"*, acrílico sobre lienzo de 114 x 162 cm. dotado con 3.000 euros. Con este motivo fue editado un catálogo que reproduce gráficamente tanto las obras seleccionadas como los premios asignados. Las dos obras premiadas pasan a formar parte de las colecciones de pintura de la Real Academia, habiendo adquirido el Excmo. Sr. Presidente D. Joaquín Michavila Asensi la obra de la artista **Silvia Márquez Lerín**, titulada *"Sin título"*, de técnica mixta sobre tela de 160 x 160 cm., galardonada con una Mención Especial y de la que hace donación expresa para los fondos de la Academia.

15. REVISTA "ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO" Y OTRAS PUBLICACIONES.

Coincidiendo con el Curso Académico que finaliza ha sido publicado el núm. LXXXVI de la revista

Archivo de Arte Valenciano, correspondiente al año 2005, siendo veintidós los trabajos histórico-artísticos publicados, y diez discursos académicos, que avalan el interés científico de la edición, y a los que se añade los epígrafes de "In Memoriam", recensiones de libros, publicaciones recibidas y de intercambio durante el año 2005, la memoria académica del curso anterior y la relación de académicos que incorpora los últimos nombramientos. A cuantos profesores, investigadores y especialistas de la historia del arte contribuyen con su desinteresada colaboración a mantener el alto nivel del órgano oficial de la 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 martes día 27 de Junio de 2006, en el que estuvieron presentes los medios de comunicación, y de la que dieron amplia difusión, corriendo el acto a cargo del **Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez**, Académico Correspondiente y Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

También, se subraya que en la Junta General celebrada el día 7 de Noviembre de 2006 se dio cuenta que se halla muy avanzada la elaboración de la "*Guía-Inventario del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*", de la que son autores Dña. Ángela Aldea Hernández, Doctora en Historia del Arte y D. Francisco Javier Delicado Martínez, Doctorando en Historia del Arte y Académico Correspondiente, contando con la colaboración de la investigadora Dña. María Jesús Blasco Sales y cuya edición y presentación está prevista para inicios del próximo Curso Académico.

16. 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 **Excm. Diputación de Valencia**, la Real Academia ha recibido una subvención de 30.000 euros.

Es de estimar, también las ayudas económicas recibidas del **Ministerio de Educación, Cultura y Deporte**, por importe de 17.900 euros; y del **Excmo. Ayuntamiento de Valencia**, por valor de 18.000 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, Responsable del Archivo Histórico de la Real Academia, llevando 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, Archivo Histórico, asesoramiento del Departamento de Conservación de Obras de Arte y de la coordinación general de la revista "*Archivo de Arte Valenciano*".

En el Departamento de Administración se destaca la 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 Real Academia por la **Dra. Dña. Adela Espinós Díaz**, Conservadora de Grabados y Dibujos y Académica Correspondiente, que se halla a cargo de dicho Departamento realizando trabajos de especialización que el mismo conlleva.

Asimismo, hay que subrayar 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 *SALARI JOVE* y *EMORGA*, subvencionados con fondos de la Unión Europea, colaborando en el Departamento de Administración, **D. José Vicente Miralles Mateo**; en la Biblioteca, **Dña. María Collantes Alonso** y **Dña. Paz Belda Sánchez**; y en trabajos de documentación artística **Dña. María Jesús Blasco Sales**, **Dña. Elena Contel Rico** y **D. Carlos Villanueva López**.

17. BIBLIOTECA.

El servicio de Biblioteca de la Real Academia ha estado a cargo de **Dña. Diana Zarzo Espinosa**, Diplomada en Biblioteconomía y Documentación, y **Dña. M^a Carmen Zuriaga Lucas**, Licenciada en Documentación, desempeñando trabajos de inventario y catalogación del fondo histórico y moderno, e intercambio de publicaciones periódicas con la revista "Archivo de Arte Valenciano".

La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos, intercambio y adquisición de publicaciones, tanto periódicas como monográficas.

Y con la lectura de este punto se da por concluida la memoria del curso 2005-2006, de lo que como Académico Secretario General en funciones, y con el Visto Bueno del Sr. Presidente, certifico en Valencia, a 14 de noviembre de 2006.

ITINERANCIA DE LAS COLECCIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

(Crónica de exposiciones 2006)

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

Académico Correspondiente y Crítico de Arte

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con una larga vida cultural desde su creación en 1768, viene adquiriendo un gran protagonismo en los últimos tiempos, merced a los convenios de colaboración suscritos con la Generalitat Valenciana y la Excm. Diputación de Valencia, que han permitido la itinerancia de sus colecciones artísticas (obras de pintura, escultura, grabados, dibujos, libros y documentos de su archivo histórico), tanto en el ámbito hispánico como en países de Europa y de América.

En el año 2006, son siete las exposiciones monográficas que cronizamos, de singular relevancia dado el grueso de las obras exhibidas tanto en España como en México y Estados Unidos, que han contado con gran número de visitantes.

Quisiéramos hacer mención, en primer lugar, de la muestra titulada *Imprenta valenciana. Segles XVIII-XIX. Col·lecció d'entalladures de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València*, que tuvo lugar en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), en su línea de investigación sobre la comunicación gráfica, del 27 de julio al 24 de septiembre de 2006; y editándose para la ocasión un brillante catálogo que recoge textos introductorios de D. Joaquín Michavila (Presidente de la Real Academia), Dr. D. Román de la Calle (Director del MuVIM), Dr. D. Manuel Muñoz (Director General del Patrimonio Cultural Valenciano y Museos) y Dr. D. Fernando Benito (Director del Museo de Bellas Artes "San Pío V"), y estudios de las Dras. Dña. Adela Espinós Díaz, Comisaria de la muestra, y Dña. Rosa Cañada Solaz.

Es de advertir que la colección tiene su origen en el legado que de dichas entalladuras hizo mediante acta de donación de fecha 6 de agosto de 1943 Dña. Milagros Barceló Villalba, viuda del impresor Pascual Martín Villalba, a la Real Academia de Bellas Artes

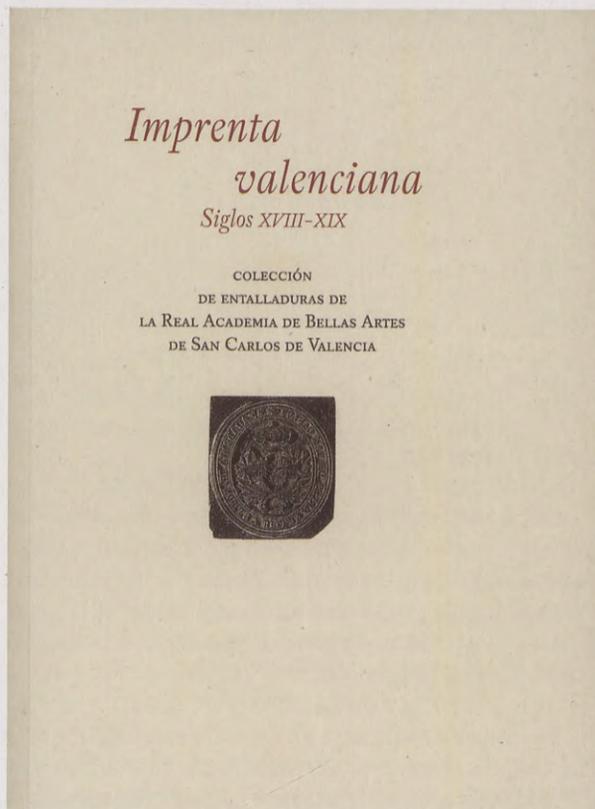


Fig. 1.- Portada del Catálogo de la muestra *Imprenta valenciana. Siglos (XVIII-XIX) Colección de entalladura de la Real Acadèmia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. MuVIM, 2006

de San Carlos, en escritura autorizada ante el notario D. Joaquín Dalmases y Jordá.

La serie de piezas expuestas se inscriben dentro del patrimonio que en vida y desde 1876 hasta 1918 atesoró el referido impresor, calculándose en cerca de 3.000 las estampas populares valencianas datadas desde 1735 y recopiladas, cuyas imágenes, mediante la talla en matrices de madera y predominando sobre el texto, ilustraron gráficamente numerosos

romances, coloquios, razonamientos, aleluyas, folletos, pliegos de cordel y hojas sueltas, recitados y promovidos por ciegos en variopintos tenderetes; e imágenes que han sido reproducidas en un CD-Rom que acompaña al catálogo.

Por su interés e importancia entre lo expuesto se inscriben las entalladuras de *Baltasar de Talamantes* (ca. 1751 – 1837), uno de los escasos artistas que acostumbraba a firmar sus obras, siendo muy numerosas las entalladuras de iconografía religiosa no solo valenciana, sino catalana y baleárica, así como las series dedicadas a las *"Escalas de la vida"*, que nos proporcionan una versión de las etapas de la existencia del hombre y de la mujer, desde que nace hasta que fallece, dispuestas por décadas, como si se tratara de un puente escalonado, y la de *"Dobles rostros"*, con textos de un gran ingenio y socarronería.

En síntesis, una muestra que coordinada por D. Joseph Cerdá, técnico del MuVIM y comisariada por Dña. Adela Espinós, Conservadora de Dibujos y Grabados del Museo de Bellas Artes de Valencia, ha propiciado el estudio de las relaciones establecidas entre las imágenes y los textos, entre la representación y el pensamiento.

Cabe singularizar, como adelanto, que dicha exposición será itinerada, también, en el transcurso del año 2007, en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, y en el Monasterio de Strahov de Praga, según el acuerdo de la Junta de Gobierno, de sesión académica del 10 de octubre de 2006.

En segundo lugar, hay que traer a colación la Exposición *"La donación Goerlich-Miquel"*, cuyo fondo pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, exhibida en el Museo de Bellas Artes de Valencia-Centro del Carmen, del 12 de julio al 24 de septiembre, y que comisariada por el Académico Numerario Dr. D. Felipe V. Garín Llombart, ha contado con el soporte del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y publicado un brillante catálogo sobre la muestra.

Dicho legado fue posible gracias al mecenazgo del matrimonio compuesto por el arquitecto y Académico Numerario D. Javier Goerlich Lleó y Dña. Trinidad Miquel Domingo, quienes hicieron donación de su colección de obras de arte –que habían formado a lo largo del tiempo– a la Real Academia de Bellas Artes

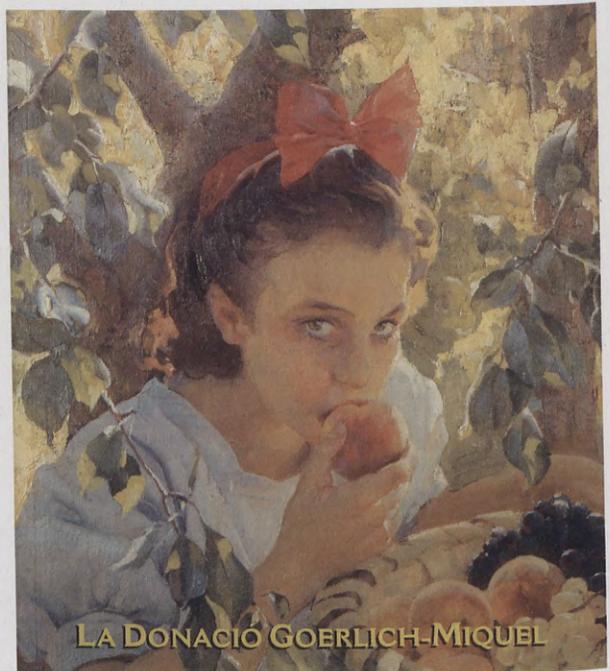


Fig. 2.– Portada del Catálogo de la Exposición *La donació Goerlich-Miquel*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Centro del Carmen, julio-septiembre de 2006

de San Carlos, hallándose compuesta de 129 piezas entre pinturas al óleo, acuarelas, dibujos, esculturas, grabados, cerámicas y objetos de arte decorativo. Dicha donación fue realizada mediante acta notarial de fecha 19 de febrero de 1963 ante el notario de Valencia D. Enrique Taulet y Rodríguez-Lueso, subrayándose en la misma que *"las obras donadas deberán ser expuestas como un conjunto"*, hecho que así ha venido sucediendo hasta el presente, y para cuya exhibición desde la fecha indicada se habilitaron cuatro salas de la segunda planta del Museo de Bellas Artes "San Pío V", donde la Real Academia tiene depositadas las obras.

La colección del fondo Goerlich-Miquel, compuesta de piezas de mediano y pequeño formato, comprende obras, entre otros autores antiguos, de Jerónimo Jacinto de Espinosa, Simón de Vos, Paolo de San Leocadio, Bartolomé Esteban Murillo y José Camarón; y entre autores modernos, firmas diversas pertenecientes en su mayor parte al gran momento de la pintura valenciana que comprende desde el último tercio del siglo XIX hasta la mitad del XX –y que consolidan notablemente la colección pictórica de esta época–, como es el caso de Pedro de Valencia, José Segrelles, José Benlliure y Gil, Enrique Ginesta,

Francisco Lozano, Mariano Benlliure, Enrique Navas, Francisco Pons Arnau, Rigoberto Soler, Ricardo Verde, Gabriel Esteve, Ignacio Pinazo, Constantino Gómez, Tomás Murillo, Fernando Cabrera Cantó, Ernesto Furió, José Ribelles, Víctor Moya, Vicente Carreres, Bartolomé Mongrell, Salvador Tuset, Ramón Stolz y Peris Brell, destacando también la abundante obra de Francisco Domingo Marqués y su hijo Roberto Domingo Fallola, familiares de la donante reunidos en sala propia. Preside el conjunto los *Retratos de D. Javier Goerlich y Dña. Trinidad Miquel*, realizados por los pintores Enrique Navas Escuriel y Enrique García Carrilero, respectivamente.

Como piezas trascendentales de la donación, entre las más valiosas, pueden citarse *El Camino del Calvario*, de Simón de Vos; un sensacional *San Antonio de Padua*, atribuido a Murillo, en la mejor línea de los cuadros de santos del gran pintor sevillano; un impresionante *San Vicente Ferrer*, sentado, de Espinosa, con el fondo de la Valencia amurallada; un *Monje* de la escuela riberesca; una *Virgen con Niño y San Juan* (conocida como *Madonna Goerlich*), magnífica tabla del arte de Paolo de San Leocadio; y un *Calvario*, del círculo de Joanes, de gran calidad artística.

En tercer lugar, cabe poner de relieve la magna Exposición "*Piranesi. Una visión del artista a través de la Colección de Grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*" que, organizada por la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte de la Generalitat Valenciana y comisariada por la Dra. Dña. Adela Espinós Díaz, se ha exhibido en el Queen Sophia Spanish Institute, de Nueva York, del 1 de diciembre de 2005 al 5 de febrero de 2006; en el Instituto Italiano de Cultura de Washington, del 4 de marzo al 6 de abril; en el Palacio de la Minería, de México D.F., del 8 de junio al 9 de julio de 2006; y en el Meadows Museum Fine Art de Dallas (Texas), del 20 de julio al 10 de septiembre; exposición que ha contado con el apoyo y colaboración de la Generalitat Valenciana y habiéndose editado a tal fin un catálogo que reúne textos de los investigadores Dña. Adela Espinós, D. Santiago Montoya y D. José Gómez Frechina.

Reunió la muestra una valiosísima colección de estampas de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), insigne *Architetto veneziano* como a él le gustaba denominarse, que fueron adquiridas por la Academia diez años después de la muerte del grabador y que han despertado el interés de diferentes investigadores en

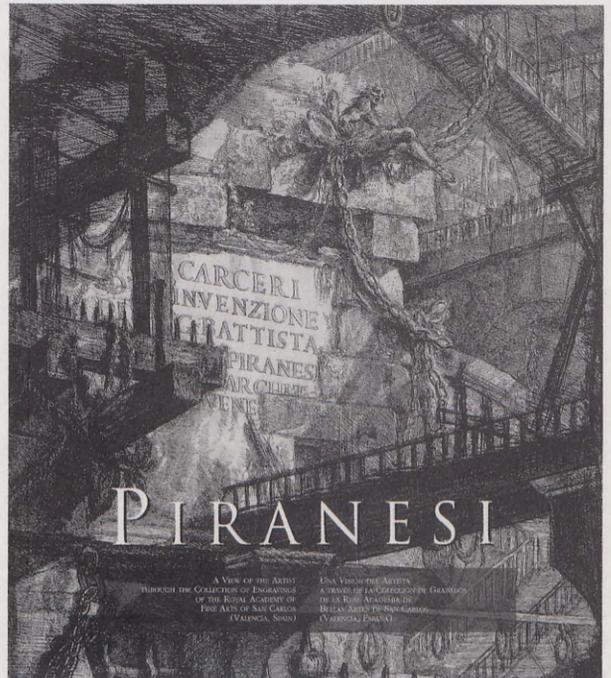


Fig. 3.- Catálogo de la Exposición "*Piranesi. Una visión del artista a través de la Colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*", itinerada en Nueva York, México D.F., Washington y Dallas durante el año 2006

fechas relativamente recientes (Salvador Aldana, Antonio Tomás Sanmartín y Manuel Silvestre Visa).

La exposición se hallaba presidida por el "*Retrato de G.B. Piranesi*", aguafuerte debido al magistral trazo de Felice Polanzini, compendiando veinticuatro "*vistas*" de las series "*Carceri d'Invenzione*", datadas en 1761; "*Antichità Romane*", de 1756, con aguafuertes con detalles de los mausoleos de Santa Elena, de Cecilia Metela, de Octavio Augusto y de Elio Adriano, y de los cimientos del Teatro de Marcelo; "*Descrizione e disegno dell'émisario del lago Albano*", de 1762; y "*Vedute di Rome*" (1748-1778), entre ellas el Teatro Marcelo, Palacio del Quirinal y la Plaza de España, conjunto este último que se erige como el más popular y conocido de toda su variada serie.

De esta exposición itinerada, que contó con la presencia de agregados culturales y embajadores en sus respectivas inauguraciones (y representantes de la Real Academia) en Nueva York, Washington, Dallas y México, D.F., y que concentró gran número de visitantes, se hizo amplio eco la prensa española ("*El Punto de las Artes*"), norteamericana (en el "*Washington Post*") y mexicana ("*Gaceta UNAM*"), llevándose

a cabo una amplia difusión en trípticos publicitarios, carteles, invitaciones, displays y páginas web de internet, y reflejando la muestra “el espíritu coleccionista, propio del ideario de la Ilustración y de las Academias de Bellas Artes que se establecieron en España en el siglo XVIII, entre ellas la valenciana de San Carlos”.

Por último, y dentro de las “Exposiciones de Gabinete” que viene organizando la Dirección General del Patrimonio Cultural Valenciano y Museos, de la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, de la Generalitat Valenciana, reseñar la muestra “*Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916). Els seus dibuixos al Museu de Belles Arts de València. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles*”, celebrada en las salas del Museo de Bellas Artes de Valencia durante el mes de abril de 2006, que tuvo una gran aceptación de público y editándose al efecto un catálogo bilingüe (en castellano y valenciano) de la muestra con textos de Dña. Adela Espinós, Dña. Asunción Tena y D. José Ignacio Casar, que incluye el inventario completo de la donación de dibujos, a través de series temáticas dedicadas, entre otras, a tipos populares y paisajes.

La muestra contó con la exhibición de una treintena de dibujos, fechados entre 1876 y 1916, que son parte del extenso legado, compuesto por un centenar de dibujos y una treintena de pinturas del artista, que donaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1935, los hijos del pintor, José e Ignacio Pinazo Martínez. Dicha muestra, de igual modo, será itinerada al Museo de Bellas Artes de Castellón, de abril a mayo de 2007.

Con lo expuesto y a través de las exposiciones descritas la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, recupera el nexo fructífero de dos siglos y medio de actividad artística y creativa, con el fin último de dar testimonio a la sociedad valenciana de una dedicación vocacional a las Bellas

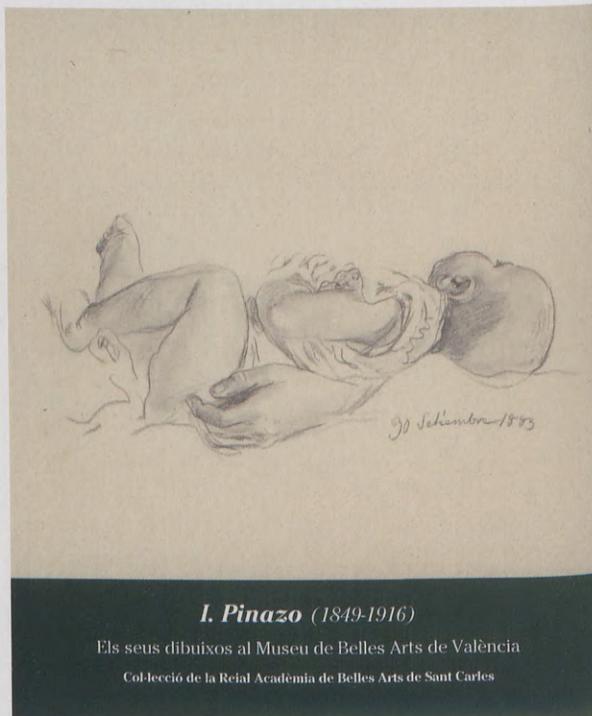


Fig. 4.- Portada del Catálogo de la “Exposición de Gabinete” Ignacio Pinazo Camarlench, 1849-1916. *Els seus dibuixos al Museu de Belles Arts de València. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia durante abril de 2006.

Artes, de cuya integración académico-docente han surgido permanentemente ilustres nombres de artistas, (pintores, escultores, arquitectos, diseñadores, grabadores,...), que han desarrollado sus actividades artísticas y hoy figuran, muy merecidamente, en la historia de la cultura de nuestro país.

Una vez más, la exhibición de estas obras constituyen una muestra de la alta calidad de los fondos pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y al patrimonio artístico valenciano, difundiendo a su vez el conocimiento de la historia de una Institución, ya bicentenaria.

RECENSIONES DE LIBROS

RECENSIONES DE LIBROS

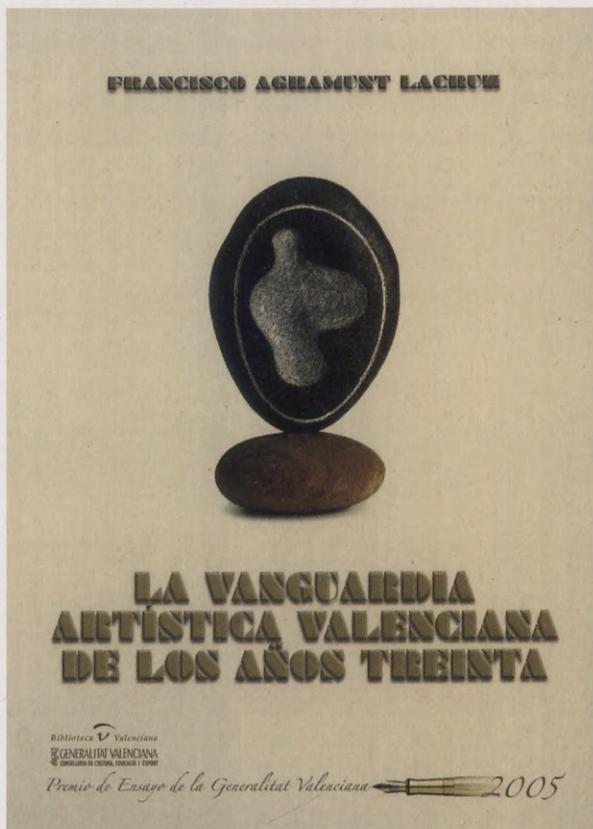
Coordinadas por
JAVIER DELICADO
Historiador del Arte

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *La vanguardia artística valenciana de los años treinta: arte y compromiso político en la II República*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, 550 páginas más XXXVII de preliminares, ilustraciones en color y en blanco y negro.

Este estudio, galardonado en el 2005 con el Premio de Ensayo de la Generalitat Valenciana, está precedido por una *Presentación* del Director General del Libro y Bibliotecas de la Generalitat Valenciana Vicente L. Navarro de Luján, un *Prólogo* de Juan Ángel Blasco Carrascosa, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia y un *Preámbulo* del profesor de Historia Moderna de la Universitat de València Pablo Pérez García, seguido de una *Nota Preliminar* del propio autor donde manifiesta sus propósitos en la ejecución de este trabajo que fue su tesis doctoral en el que ofrece, siguiendo sus palabras: "un panorama general del movimiento artístico valenciano, centrándome en el periodo de diez años que va desde la proclamación de la II República en 1931 hasta la ocupación de Valencia por las tropas franquistas en 1939".

Antes de acometer el tema esencial del libro, **Francisco Agramunt** dedica el primer capítulo a definir el entorno histórico y social en el que se moverán a partir de ahora los protagonistas de sus investigaciones y disquisiciones artísticas. En el epígrafe *La sociedad valenciana de los años treinta*, trata desde la imagen urbana de Valencia, la sociedad y el ambiente político hasta la salud intelectual de los valencianos durante la II República.

Argumenta el autor que en el *Ambiente artístico de Valencia* hasta la II República no existía una verdadera vanguardia valenciana, ya que el sorollismo, el costumbrismo, el realismo academicista y el apego al *art nouveau* todavía estaban en pleno auge. Un importante cambio lo protagonizó la *Asociación Juventud*



Artística Valenciana promovida precisamente por Sorolla, que tuvo sobre todo el mérito de aunar a una generación de artistas jóvenes deseosos de cambiar y evolucionar hacia un arte libre e independiente. Para materializar esta iniciativa se intentó crear el Palacio del Arte y de la Industria donde esta comunidad artística valenciana pudiera dar cabida a sus nuevas expresiones, pero el *escenario artístico provinciano*, dominado por la mediocridad y la tradición, impidió que fructificara tan interesante proyecto.

Precisamente del corazón de la *Escuela de Bellas Artes de San Carlos* saldrían las primeras voces

disonantes de un grupo de alumnos entre los que se contaban Joseph Renau, Manuela Ballester, Francisco Carreño, Rafael Pérez Contel, entre otros, incluso hubo algún profesor reconocido por sus alumnos por su talante progresista, éste fue el caso de Vicente Beltrán Grimal uno de los maestros de la Academia que promulgaba la libertad creativa y se preocupaba por el cambio en la enseñanza.

En la difusión de los ideales vanguardistas que emergían en Europa –casi siempre en forma de manifiestos–, tuvieron gran relevancia las revistas especializadas, tanto las extranjeras que llegaban de fuera como las publicadas en Valencia. La *Taula de Lletres Valencianes* fue una de las que dio salida a estas nuevas ansias de renovación, publicando por ejemplo el famoso Manifest Groc catalán de 1928, firmado por Dalí o la revista *Murta*, “foro de expresión de los más inquietos intelectuales valencianos que abogaban por cambios drásticos en la literatura y el arte”.

Bajo el epígrafe *La Aurora del Arte Nuevo*, Agramunt va dibujando los orígenes del movimiento renovador a través de sus artífices. Josep Renau, Enric Climent, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia, Juan Navarro Ramón, Francisco Carreño, José Amérigo Salazar, Balbino Giner, Francisco Lozano, Eduardo Muñoz Orts, José Gumbau Vidal, José Sabina Parra, Vicente Beltrán Grimal, Salvador Vivó Torres, Francisco Badía, Antonio Ballester Vilaseca, Rafael Pérez Contel, Ricardo Boix, Enrique Moret Astruells, Silvestre de Edeta, Alfonso Gabino, Ricard Rosso Olivé, Jesús Martí Martín, Enrique Segarra, Carlos Llorens Castillo, Vicente Eced y Juan Pablo Villa Pedroso componen la extensa lista de pintores, escultores, dibujantes, músicos y arquitectos que supieron desprenderse del pasado haciendo “de Valencia un foco artístico de renovación de primera magnitud”.

La Sala Blava, creada en 1929 como alternativa estética a los principios conservadores del Círculo de Bellas Artes, fue el espacio aglutinante de esta nueva generación de artistas donde además de realizar sus exposiciones, se reunían y refugiaban “como portadores conscientes de una misión casi subversiva”.

El Cartelismo y la Gráfica son motivo de un amplio capítulo, puesto que Valencia fue una de las primeras ciudades en desarrollar las nuevas técnicas de la gráfica europea. De nuevo en este capítulo el autor hace

gala de su amplio conocimiento de la época estudiando uno a uno a los creadores más destacados de la ilustración valenciana: Ricardo Verde, José Segrelles, Antonio Vercher, Pascual Capuz Mamano, José Peris Aragón, Juan José Barreira, Manuel González Martí, Benjamín Suria Borrás, Ismael Blat, Gabriel Esteve Fuertes, Vicente Mulet Claver, Manuela Ballester Vilaseca, Luis Dubón Portolés, Rafael Estellés Bartual, Armando Ramón Vivó, Rafael Raga Montesinos, José Licerías López, Juan Bautista Toledo Pinazo, Manuel Monleón Burgos, Enrique Yelo Román, José Espert Arcos, Fernando Cabedo Torrents, Jenaro Beltrán Mortes, Vicente Canet Cabellón, Carlos Gómez Barreras, Juan Pérez del Muro Sánchez, José María Iranzo, Manuel Iranzo Moliner, Tomás Fabregat García, Ricardo Fuente Alcocer, Gregorio Muñoz Montoro y Ernesto Guasp. Muchos de ellos formaron parte de *La Peña el Sifón* que se reunía habitualmente en el café Colón.

Los Artistas Unidos por la Revolución formaron un bloque antifascista en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP). Este ente minoritario fue uno de los más contestatarios del territorio español. Sus exposiciones, publicaciones y actividades, en contra del esclavismo, la explotación, la guerra y el capitalismo, estaban dirigidas mayormente a la sociedad proletaria.

Otro modo de expresión de los integrantes de la vanguardia artística valenciana, de evidente inclinación política, fue la revista *Nueva Cultura* donde coincidían los mismos ideales de la UEAP; rechazo a la guerra imperialista, defensa de la Unión Soviética y oposición al fascismo. A esta publicación se dedica el décimo capítulo puesto que “constituyó una experiencia colectiva única y resulta ahora una fuente imprescindible para conocer a fondo la ideología y las inquietudes que aquejaban a los plásticos valencianos comprometidos políticamente”.

No podía obviar este trabajo los momentos más convulsos de la historia española del siglo XX, por ello la última parte del texto está dedicada mayormente a la situación artística en Valencia durante la Guerra Civil, estudiada desde todos los puntos de vista posibles.

En *Un arte en la Guerra Civil*, describe como fue la reacción de la comunidad artística más beligerante, que no sólo se limitaba a la creación artística

contestataria, sino que en muchos casos llegó a tomar las armas. El hecho de que Valencia fuera capital de la II República, marcó sobremanera la vida artística de la ciudad. Gran número de artistas se decantaron hacia la República y encaminaron sus creaciones hacia la denuncia y el compromiso social, materializadas especialmente en el cartel, medio de difusión por excelencia de estos momentos.

Las vicisitudes de cada una de las disciplinas artísticas: la pintura, la ilustración gráfica, la escultura, la arquitectura y el cartelismo, son estudiadas en los respectivos capítulos; *Los Colores de la Guerra*, *La Gráfica de la Guerra*, *Esculpir la Guerra*, *Arquitectura contra las bombas* y *Un grito pegado a la pared*.

Durante la contienda continuaron, con más ahínco si cabe, las interminables reuniones y discusiones artísticas en las que se debatía, sobre todo, el papel del arte y el compromiso de los artistas con la sociedad. Sobre estos *Debates Artísticos de la Guerra* y su trasfondo ideológico, representado en la Alianza d'Intel-lectuals per la Defensa de la Cultura y su difusión propagandística a través del *Altavoz del Frente*, tratarán los siguientes capítulos.

A "un hecho histórico muy desconocido que incluyó además el salvamento de las pinturas y de los tapices del Museo del Prado" dedica el autor el apartado titulado *Arte en Peligro*, en el que también se quiere homenajear a todas aquellas personas que, incluso arriesgando sus vidas, pusieron a salvo el tesoro artístico nacional, trasladado a la ciudad de Valencia.

En 1937 Valencia fue la sede del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*. Decenas de escritores, poetas, novelistas, filósofos y artistas de varios países fueron invitados al congreso y por primera vez en la historia un gran número de comprometidos intelectuales y artistas de todo el mundo acudían a un país en guerra para manifestar su solidaridad y apoyo. El mismo año los artistas valencianos presentaban sus obras en *Pabellón de la República* de la Exposición Internacional de París.

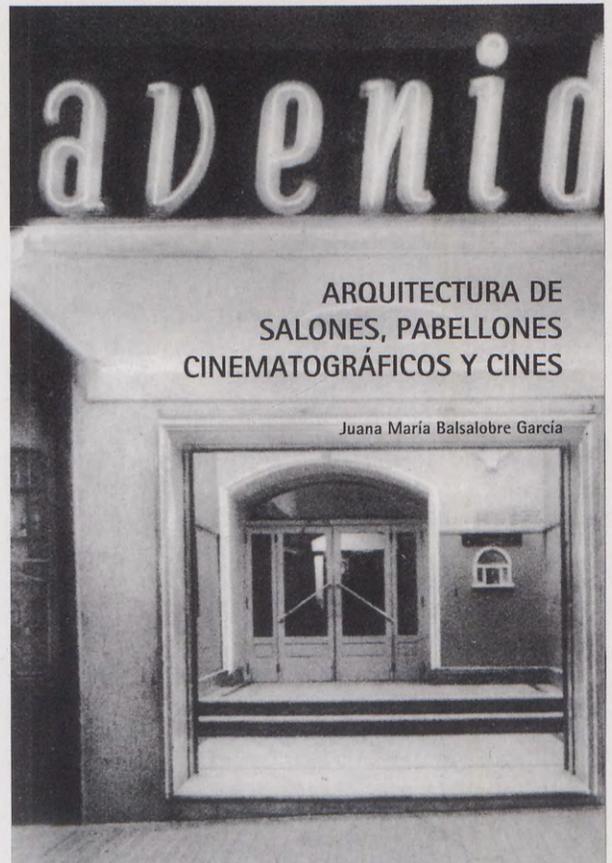
El último capítulo está dedicado al *Ballenato*, otra más de las numerosas asociaciones, grupos, colectivos y alianzas que se formaron en esta década, compuesta por los integrantes del Comisariado.

Concluye el estudio una *Bibliografía Básica*, de gran interés para el estudio del arte de vanguardia valenciano.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*. Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2006, 133 páginas con ilustraciones en blanco y negro.

No hay mejor modo de conocer las intenciones de este trabajo en cuanto al asunto tratado, el ámbito geográfico que abarca y la acotación cronológica, que a través de las primeras palabras de la autora **Juana M.^a Balsalobre** en el capítulo introductorio: *El presente libro intenta trazar unos recorridos abiertos, subjetivos, con un hilo conductor, el Cinematógrafo, relaciones y arquitectura. Los límites geográficos, lógicamente por la*



dimensión del tema, son muy amplios, pero en este caso el lugar central es Alicante. En cuanto a los cronológicos, se establecen desde finales del siglo XIX, con su génesis, hasta los años treinta del siglo XX. Además en este apartado narra de modo autobiográfico como desembocó en este tema de investigación y qué criterio metodológico siguió para la ejecución del mismo, junto con una pertinente referencia al estado de la cuestión, en cuanto a las publicaciones locales se refiere.

En el primer apéndice, podemos encontrar diversas reflexiones sobre el papel que desempeñó el cine en nuestra cultura visual desde su invención, las vicisitudes de su creación e instauración en España, merced a feriantes y empresarios teatrales, y su vinculación inmediata con el arte a partir de la exitosa calificación de *Séptimo Arte*, otorgada por Riocciotto Canudo, el primer crítico y teórico cinematográfico.

El traumático paso y no siempre bien aceptado del cine mudo al sonoro, también tiene aquí un pequeño apartado, en el que se recopilan algunas críticas como la realizada por Edgar Neville.

La llegada de este nuevo arte causó tal impacto, que incluso fue tema de sátira y representación en las hogueras de San Juan. De aquellas referencias tenemos un buen ejemplo en 1929, de la hoguera Plaza Isabel II en la que se reprodujo una barraca de feria.

Bajo el epígrafe "Imagen, publicidad, cine" la investigadora se aproxima a la publicidad en el cine, es decir, a aquellos medios que se utilizaron para promocionar las películas. Los grandes carteles pintados en las fachadas de los cines o los carros y camiones con el nombre de la sala, los horarios de los pases, la película y los próximos estrenos, fueron durante décadas los medios publicitarios más comunes para la industria del cine.

Por último nos introduce en el tema principal del estudio –la arquitectura del cine– en el apéndice "Mirada a la ciudad", que da paso al segundo capítulo del libro: "Pabellones cinematográficos y otros locales".

En este gran apartado, en principio se aclara la diferencia entre estos dos tipos de recinto, entendiéndose por pabellones aquellos barracones de

madera desmontables e itinerantes a diferencia de los locales como cafés, teatros o salones que alquilando un cinematógrafo podían exhibir películas en su interior. La base de esta segunda parte del estudio, eminentemente documental, analiza la actividad cinematografía de la que se tienen noticias por zonas, plazas y/o barrios de la ciudad de Alicante, a saber: Cap. II.2. Plaza del Teatro. Avenida de Zorrilla, actual Avenida de la Constitución. Plaza Nueva. Cap. II.3. Paseo de los Mártires actual Explanada de España. Prolongación. Canalejas. Explanada de España y calles adyacentes. Cap. II.4. Rambla de Méndez Núñez. Cap. II.5. Plaza de Alfonso XII, actual Plaza del Ayuntamiento. Paso Gomiz. Cap. II.6. Plaza Abad Penalva. Plaza del Mar. Cruz de Malta, actual calle Capitán Meca. Cap. II.7. Calle Jorge Juan.

De algunos proyectos de pabellones cinematográficos que no se llegaron a construir y que han sido encontrados en los archivos, da noticia en el epígrafe siguiente en el que estudia obras de los arquitectos Enrique Sánchez, Juan Vicente Santafé y Vicente L. Asin Parres. No obstante, de la "Arquitectura y las tipologías de los cines" que sí se llegaron a levantar en la ciudad de Alicante, da cuenta la autora en el capítulo sucesivo. El Central Cinema en la Rambla de Méndez Núñez, y la reforma del Salón Moderno y Cine Monumental, ambos trabajos fechados hacia 1924 y encomendados al arquitecto Juan Vidal, el Salón España reformado en varias ocasiones y el proyecto del Cine Ideal están tratados en capítulos singulares a través de los cuales podemos ir adivinando la evolución, en cuanto a estética arquitectónica se refiere, desde el casticismo y el historicismo, más a la moda durante los años veinte, a la incipiente vanguardia de los años treinta.

Un breve apunte concluye este exhaustivo trabajo, haciendo balance de la edificación cinematográfica desde el fin de la Guerra Civil hasta nuestros días.

La última sección dedicada a las fuentes documentales y la bibliografía consultada, evidencia la dedicación que ha supuesto para la autora la consecución de este estudio y como no, la calidad que se puede advertir en el mismo.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

BORDES, Juan & MONTER, Josep: *El Cuerpo Humano. Crisóstomo Martínez. Quaderns del MuVIM n° 3.* Diputación de Valencia. Valencia, 2006. 125 páginas, con ilustraciones en blanco y negro.

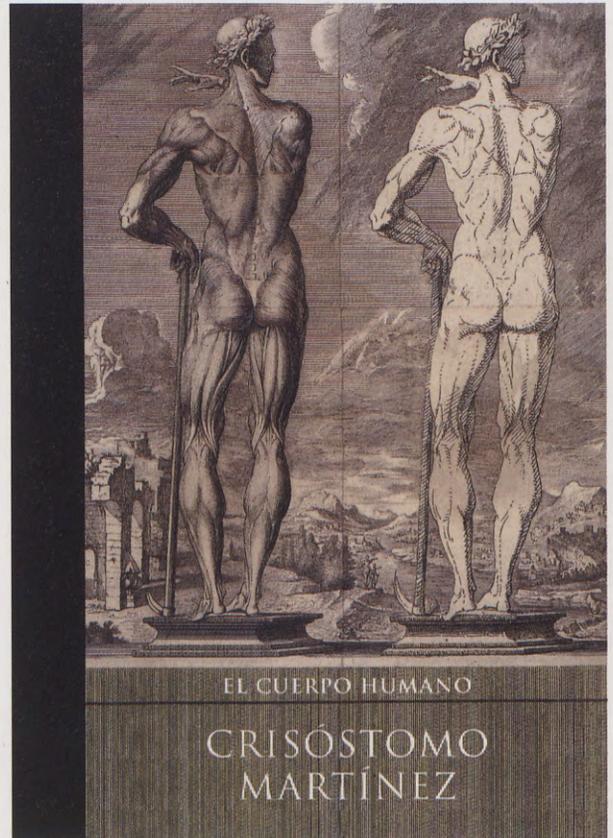
El programa del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad mantiene, entre sus líneas de intervención, un especial interés por la historia de los trabajos sobre papel, en el desarrollo del contexto artístico. Y precisamente en el marco de dicha vertiente, han sido programadas diversas exposiciones –ya en este año del 2006– que responden en su conjunto a una concreta pregunta metodológica, estratégicamente planteada, como unitario punto de partida: “¿qué se puede hacer, en arte, contando con el papel como soporte?”.

Justamente dentro de tal ciclo expositivo se presenta esta muestra singular, acompañada de publicación, dedicada a Crisóstomo Martínez (Valencia, 1638-Países Bajos, 1694), como autor de un relevante “atlas anatómico”.

Como un útil y funcional diálogo entre la investigación científica y la realización artística, entre el acceso empírico a la realidad y su paralela representación, el tema del dibujo aplicado al estudio de la anatomía del cuerpo humano supone un hito de amplio y fundamental espectro, que bien merecía, en cuanto actividad propia del MuVIM, ser abordado como tema de análisis y de reflexión, así como de particular exhibición, en sus programas.

Sin duda, frente a la acendrada vocación y entrega históricamente desarrollada por Crisóstomo Martínez y materializada en sus trabajos, siempre es aconsejable ejercitar obligados estudios de sus aportaciones a nivel científico, como no han faltado oportunidades de llevarlos a cabo, gracias a investigadores valencianos, entre los que es justo considerar al profesor José María López Piñero. Pero asimismo conviene subrayar la otra faceta –paralela– propiamente artística, a la que el profesor **Juan Bordes** se ha dedicado personalmente. En ese péndulo, entre la mirada hacia la ciencia y el interés por el quehacer artístico, conviene encuadrar exactamente esta muestra.

A decir verdad, el lenguaje no deja de renovarse a través del poder de sus metáforas. Por eso es elocuente detenernos, de vez en cuando, en sus pliegues



y entresijos, aunque sólo sea propedéuticamente. Hablar de “atlas anatómico” supone históricamente un constante cruce metafórico entre el cuerpo humano, convertido en geografía de la corporalidad, y el despliegue de ese pormenorizado recorrido, explorador a ultranza, que por él es capaz de ejercitar el sujeto investigador.

El cuerpo, como objeto, deviene territorialidad abierta al estudio. Y el sujeto, como observador analítico, penetra, recorre, levanta acta y representa los resultados de sus descubrimientos. Pero he aquí que se trata de hacerlo como fruto de un impresionante reto artístico, asumiendo las posibilidades y las estrategias desarrolladas por el dibujo, movido por una particular e íntima capacidad, que –si nos dejáramos llevar por el entusiasmo– podríamos calificarla de tecnológica, *avant la lettre*. Tales trabajos son un modelo de dedicación investigadora, de constancia profesional y de logros formales para artistas.

Ya no se trata de imaginar, fantasear o de recopilar descripciones ni en las tareas cartográficas ni

tampoco en los atlas anatómicos. Más bien, es la mirada misma la que, transformada en intensa experiencia de observación, codirige el trazo y el pulso de la mano que dibuja. Siempre es tentador y elocuente relacionar el sorprendente hecho mismo de dibujar con una singular y privilegiada manera de “ver al tacto”. Seguir paso a paso y tocar pausadamente con la mirada el desarrollo de esa geografía del cuerpo humano –anatomía de la tierra– fue, sin duda, una de las obsesiones de Crisóstomo Martínez, tanto durante su formación en Valencia como en los retos de superación que se autoimpuso en París, apostando por esa tarea, en la que, como somos conscientes, arte y ciencia dialogaban y dialogan asiduamente entre sí.

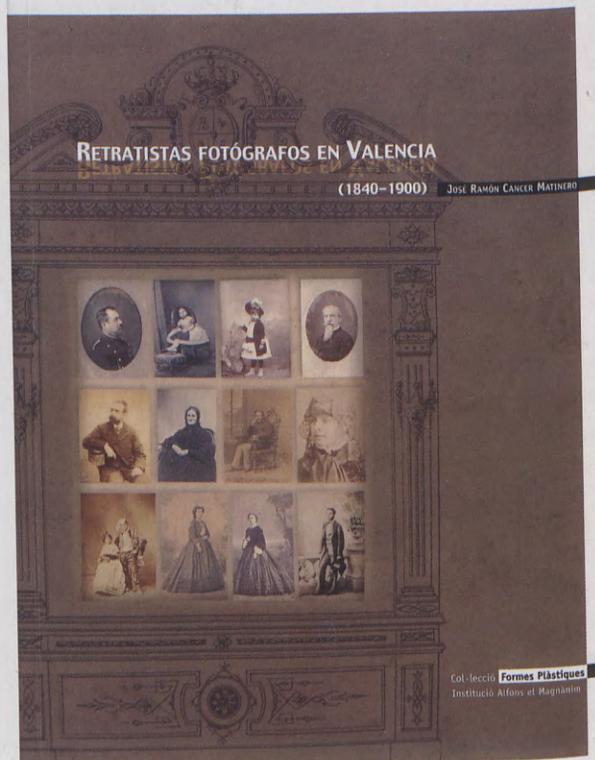
La visión del cuerpo se convierte metonímicamente –la parte por el todo– en la imagen emblemática de la visión del hombre como “homme machine”, como organizada “res extensa” que preanuncia y se relaciona activamente con la “res cogitans”, que en ella habita, se expresa y manifiesta. De alguna manera, a la cuestión fundamental de *¿qué es el hombre?*, también el arte quiere aportar su no menos decisiva colaboración, presentándolo como una estructura armónica y compleja, como fábrica y fundamento donde incluso, a partir de ella, cabe rastrear la historia natural del alma.

En resumidas cuentas, como una persistente lección de entrega y de investigación, las representaciones anatómicas de Crisóstomo Martínez forman parte indiscutible de la historia del arte y de la ciencia. Ayudar, una vez más, a ponerlo de relieve, colaborando, con este Quadern del MuVIM, con la tarea universitaria y con la acción social de la cultura, se ha convertido en una oportunidad y en un destacado objetivo investigador de sus autores.

(ROMÁN DE LA CALLE)

CANCER MATINERO, José Ramón, *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)*, Col·lecció Formes Plàstiques, n° 20, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2006. 197 pàgines con ilustraciones en color y en blanco y negro.

Cinco años de trabajo y de ardua investigación ha dedicado el autor para la consecución del presente trabajo con el que se cubre una de esas lagunas que



todavía hoy presenta la historia del arte valenciano. Gracias a esta labor podemos contar con un completo estudio sobre los fotógrafos retratistas en la Valencia de finales del siglo XIX, en el que, según indica el investigador se narran “los acontecimientos sin hacer distinciones entre las grandes figuras y los pequeños participantes, siguiendo el consejo del filósofo Walter Benjamín, puesto que nada de lo acontecido ha de darse por perdido para la historicidad”.

La exhaustiva investigación se desglosa en veinticuatro capítulos que paulatinamente van introduciendo el tema desde lo general a lo particular, desde el auge del retrato en el siglo XIX, con las *silhouettes* y la *Fisonomía* de Lavater, hasta los inicios de la fotografía con los daguerrotipos, cuyo conocimiento llegó a Valencia casi inmediatamente después de su invención en 1839. Esta innovadora técnica que se disponía a competir con los pintores miniaturistas de la ciudad, se ponía a disposición de la sociedad valenciana hacia 1842, dándose a conocer mediante la prensa diaria.

En 1847 se constata el primer retratista residente, José Lemansson que además fue el primero en ser

admitido y premiado en una Exposición de Bellas Artes. A él le siguieron otros especialistas como Pascual Pérez y Rodríguez que fue el primero en comercializar el retrato miniatura sobre papel, tal vez aprendido de Rafael de Carvajal y Juan J. Barrera quien fue uno de los primeros en utilizar la iluminación por gas en su estudio y Vicente Bernad que además de ser uno de los pioneros del retrato sobre papel, fue el iniciador de una gran saga de fotógrafos.

La técnica fotográfica se hizo tan popular en estos primeros años, que los retratistas promovían su uso particular mediante breves cursos, de modo que el número de aficionados creció considerablemente.

Por el trabajo y la difusión en prensa de estos primeros profesionales, que conocían las últimas innovaciones técnicas que venían del extranjero, se puede decir que, hacia 1850 el retrato fotográfico estaba ya consolidado en la ciudad de Valencia. Sin embargo, la documentación existente sobre los primeros talleres fotográficos es escasa. Se sabe que en un principio se instalaban los estudios en azoteas y buhardillas bien iluminadas. Estas primeras construcciones desmontables madera y cristal, no dejaron constancia archivística ya que al ser estructuras efímeras no necesitaban de permisos municipales. Solo en pocos casos se sabe de la existencia de gabinetes fotográficos instalados en pisos con miradores acristalados que dejaban pasar suficiente luz a la habitación que serviría de estudio.

Un capítulo especial merece lo que el autor ha denominado como la "Edad de oro del retrato profesional" acotada entre las décadas de 1860 a 1880. Una etapa larga y brillante en la que concurren los artistas más significativos del panorama valenciano. El completo y profundo rastreo que **José Ramón Cancer** ha realizado de todo tipo de fuentes documentales; prensa diaria, padrón municipal, archivos públicos y privados... queda plasmado de forma evidente en este apartado, en el que no se escapa ningún fotógrafo que pasara por Valencia durante estos años, ni los extranjeros o nacionales que se instalaron por breve tiempo en la capital, ni aquellos valencianos que despeñaron aquí toda su actividad profesional. Cronológicamente va dando cuenta de las noticias en prensa que informan sobre la llegada de nuevos fotógrafos y sobre todo, sobre las nuevas técnicas que van apareciendo, como los retratos de doble fondo patentados por los Sres. Crozat de Sevilla o los

retratos sobre pañuelo que realizaba Salvador Siber, más tarde perfeccionados por Cebrián y García. Gran popularidad adquirieron también los retratos tarjeta de visita que realizaba Eugenio Jouliá Potabou o los retratos miniados del Conde de Lipa.

De entre todos ellos cabría destacar a Antonio García y los Ludovisi. El primero del que se decía ser el mejor fotógrafo valenciano fue galardonado con una medalla de cobre en la Exposición Regional de 1867, y se especializó en retratos de tamaño natural, en reproducciones de lienzos y reportajes. Los segundos, de origen romano, aportaron la novedad de ofrecer varios negativos en distintas posiciones para que el cliente pudiera elegir posteriormente el más favorecedor, además se les supone ser los primeros que practicaron la compleja técnica de la *Photosculpture* inventada en Francia por M. François Willème hacia 1862. A través de los pagos a Hacienda en concepto de matrícula industrial, cuya cantidad variaba dependiendo de la clasificación de la calle donde tenían instalado el gabinete, se puede comprobar como el éxito y la calidad de los fotógrafos coincide con la mayor o menor cantidad del citado impuesto, así pues en el listado de 1874 en el que figuran diez retratistas titulares, en primer lugar figuran los Ludovisi, seguidos de Antonio García, J. Geniscans y Compañía, Tomás Colubi, Salvador Cervera, Valentín Pla, José Ramón Sabater, Timoteo Moscardó Picot, Salvador Siber y Trinidad Suñer, todos ellos bien estudiados y referenciados en el presente capítulo.

A continuación siguiendo el orden cronológico, se estudia con igual precisión la década de los 80 en la que la concluye según Cancer la época dorada del retrato profesional, como consecuencia del aumento incesante de aficionados que tenían a su alcance todo tipo de aparatos y accesorios fotográficos que vino restando protagonismo a los fotógrafos profesionales. El intrusismo y la ausencia de formación, desembocaron por fin en una vulgarización del retrato fotográfico que intentaron sobrellevar los fotógrafos profesionales que como Julio Derrey habían hecho fortuna desempeñando esta actividad. Por ejemplo Antonio García divulgó el retrato opalino y también puso de moda el retrato sobre esmalte. Muchos otros ofrecían teatrales fondos sobre los que se disponía el personaje y siempre al tanto de las últimas novedades, otros como Luis Sánchez incorporaban a su oferta lo *retratos foto-platino-cromo inalterables; retratos*

inalterables al citrato de plata y retratos foto-escultura en relieve, siguiendo las nuevas variantes técnicas. Ángel García Cardona, sin embargo, compaginó su actividad como retratista con la de cineasta, filmando numerosas películas, otros, obligados por la escasez de clientes prestaban sus servicios a domicilio, como es el caso de José Pérez.

Con el objeto de dar una visión de conjunto de los retratistas que trabajaron de forma estable en la ciudad de Valencia a lo largo de todo el siglo XIX, el autor incorpora una relación cronológica de aquellos que quedaron inscritos en el padrón municipal y de aquellos que constan debidamente identificados en las diferentes colecciones consultadas. En esta relación se hace constar el nombre del retratista, su apelativo comercial, la dirección de su gabinete y las fechas en que desarrolló su trabajo. Completando este catálogo de profesionales, en el capítulo siguiente aporta la relación de aquellos gabinetes de Valencia que tuvieron un uso continuado por parte de retratistas diferentes a lo largo del ochocientos. Sin duda una síntesis de toda una época que será de gran utilidad a cualquier interesado o investigador que se acerque al estudio de la fotografía valenciana de este periodo.

Concluida la investigación histórica el autor ha querido completar la obra con un capítulo dedicado a la tipología del retrato en la que viene a diferenciar tres grandes modalidades en función de los objetivos y de las funciones que desempeñaron. Correspondientes a la etapa pionera de la fotografía son aquellos que fundamentalmente buscaban el *parecido* con la persona retratada, posteriormente se valoraba la imagen *aparente*, en la que se evidenciara el status, la forma de vida y la actividad del retratado y en el último grupo se incluirían aquellos retratos en los que se persigue la *evocación* de la personalidad, el estudio psicológico a través del artificio técnico y de la imitación pictórica.

En cuanto a la composición se realiza también un análisis de los cambios en las formas y las modas, junto con las escenografías utilizadas, concluyendo que durante todo el siglo el retrato fotográfico osciló entre la pose y el artificio.

Como apéndices aclaratorios, además de un "Glosario de términos fotográficos", ha querido concretar y precisar, para que no quepan dudas, la

multiplicidad de términos que se utilizaron en Valencia para denominar a los primeros fotógrafos en el capítulo "Denominación Profesional".

Concluye el trabajo con la recopilación de la bibliografía y las fuentes utilizadas para la investigación, y con un índice onomástico.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

CASANOVA SIGALAT, Vanessa: *Seis fotógrafos valencianos en el año 2000, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2006.**

El discurso del presente estudio, precedido por una introducción al panorama fotográfico actual, se centra en la trayectoria y la producción artística de algunos de los fotógrafos más relevantes del panorama valenciano actual: Concha Prada, Bleda y Rosa (María Bleda y José M^a Rosa), Mira Bernabeu, Alex Francés y Sergio Belinchón, a cada uno de los cuales se les dedica un capítulo individual. Todos ellos han sido seleccionados por formar parte de un selecto grupo de artistas que con sus obras contribuyen a marcar las pautas y tendencias de la fotografía artística contemporánea.

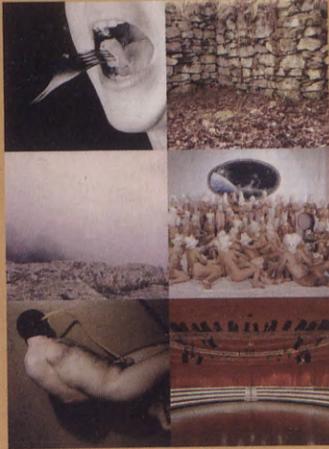
Concha Prada (Puebla de Sanabria, Zamora, 1963), que ha desarrollado la mayor parte de su obra en Valencia, se cuenta entre las fotógrafas más consolidadas del panorama español. De formación autodidacta, comenzó su carrera artística en 1988 con su participación en la "Muestra de Jóvenes Artistas del Mediterráneo" en Bolonia donde recibió el primer premio del certamen. En un principio su obra denunciaba de forma irónica su incomodidad ante el rol o estereotipo de mujer tanto en escenas de tipo policíaco como en versiones paródicas de cuentos infantiles. Este periodo lo superará tras una estancia de nueve meses en Nueva York, merced a la obtención de la Beca Banesto. Desde este momento su producción sufrirá un cambio, centrándose en el detalle, en el escenario interior, en lo anecdótico, encaminándose hacia una fotografía más pura, cercana a la abstracción. De este momento es su serie *Bocas* (1994) y *Basuras Domésticas* (1996). En 1999 hace un paréntesis con el proyecto *Ciudades Invisibles*, en el

* Este estudio ha sido realizado y publicado merced a las becas de investigación concedidas al efecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Seis fotógrafos valencianos en el año 2000



Vanessa Casanova Sigalat

que reinventa los espacios y dimensiones creando un universo distinto. Con este proyecto logró un gran éxito y varias ciudades europeas solicitaron ser retratadas de este modo, pero agotada esta vía Prada regresa al detalle, al instante, a lo cotidiano extrapolado de su idiosincrasia en su serie *Ficciones* (1999-200), dividida temáticamente en: *Huevos batidos*, *Explosiones*, *Leche derramada* y *Brillos*. Siguiendo su intención de captar aquello que se escapa a la simple visión y llevarlo al terreno artístico entre el 2002 y el 2003 se centra en la serie *De arreglos, cocidos y otros guisos*, donde se centra en alimentos procesados para su cocción. En el 2004 encuentra atracción, sin moverse de lo doméstico, en algo tan sencillo y asequible como el simple polvo mediante el que logra una evocación del espacio como si de un astrónomo se tratara. Actualmente, durante el año 2006, se encuentra en itinerancia su último trabajo *Invisibles*, continuador en coherencia con el resto de su producción artística.

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970), ambos se formaron en la Escuela de Artes Aplicadas y Diseño de Valencia, donde residen

actualmente. Ambos siguen un método de trabajo basado en el consenso y la colaboración mutua. En primer lugar eligen el tema a tratar y los conceptos que pretenden abordar y tras una documentación teórica del asunto, definen la estética que tendrá la serie antes de emprender el viaje al lugar seleccionado. Su primer trabajo importante fue *Campos de fútbol* de 1992. No se centran precisamente en su función original, sino en su capacidad de transformación en espacios simbólicos, como espacios colectivos y anónimos en los que se imprimen las huellas de pequeñas memorias individuales. Esta serie les sirvió de germen para el complejo trabajo que posteriormente realizarían en *Campos de Batalla* (1994-1997), en el que retrataron diversos lugares donde se desarrollaron grandes batallas, captando el paso del tiempo en estos espacios cargados de historia, en los que ahora solo hay paz y vacío contradiciendo. Posteriormente en el año 2000 de nuevo reinciden en la historia pasada de los espacios, a través de los restos arqueológicos de antiguas civilizaciones, convertidas hoy en un espectro de lo que fueron. A raíz de esta investigación, surgió la necesidad de ver, habitar y representar las ciudades origen de estas culturas (fenicia, griega y romana) de ahí su serie *Ciudades Mediterráneas* en la que se retratan Cnosos, Kerkouane y Bulla Regia. Su último proyecto todavía activo es *Origen*, en el que siguen indagando sobre las huellas del tiempo pero centrados ahora en el primer hombre, es decir en nuestro origen.

Mira Bernabeu (Aspe, Alicante, 1969) es licenciado en Bellas Artes y Psicología. Su peculiaridad dentro del campo fotográfico se determina por su fuerte componente teatral que marcará toda su obra. Sus fotografías están concebidas como una puesta en escena, en cuanto a luz, composición e idea, mientras que la temática se centra en la realidad o la familia, como vehículo para cuestionar las normas de conducta públicas y privadas. Mira Bernabeu se sirve indistintamente de la fotografía, el video, la instalación o la performance en sus creaciones acercándose a lo que se ha denominado como *work in progress*. En 1996 presenta una de sus más significativas series *Mise en Scène I*, en la que reflexiona entorno a los límites de lo público y lo privado en el ámbito familiar. Esta serie que se irá adaptando y transformando a lo largo de los años, será una constante en su producción.

Alex Francés (Valencia, 1962), licenciado en Bellas Artes y becado en múltiples ocasiones, extiende su

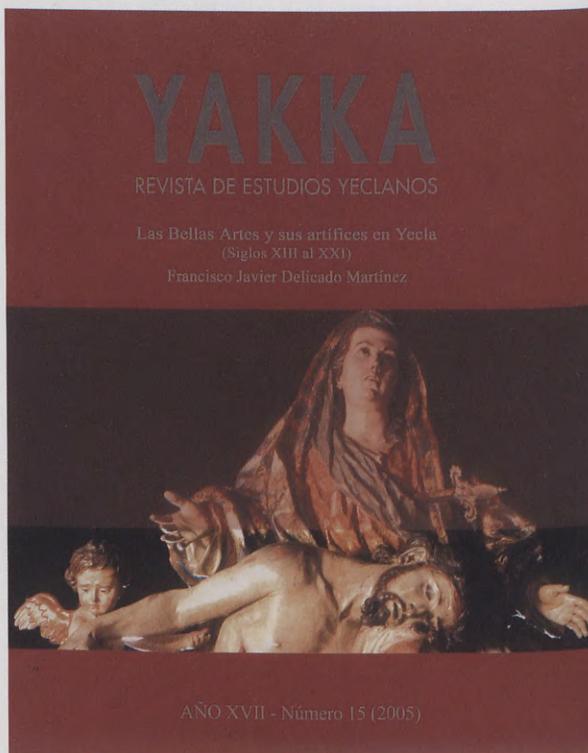
creatividad al diseño gráfico, el cartelismo, la pintura y la escultura. Le distingue ser uno de los pocos fotógrafos españoles que centra su producción en la temática sexual, con influencias y herencias de estilos o técnicas tan diferentes como la performance y el *body art*, el Barroco, el Simbolismo o el Surrealismo. Sirviéndose de escenificaciones rituales, íntimas y domésticas o enmarcadas en plena naturaleza. Con sus particulares visiones del cuerpo humano, además de la evidente crítica a la represión sexual y la homofobia, pretende establecer un diálogo a cerca del sufrimiento del ser humano, del abuso, la represión, la soledad terrenal, la vulnerabilidad ante la muerte o la reivindicación de la sexualidad masculina.

Sergio Belinchón (Valencia, 1971) estudió fotografía en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y posteriormente se formó en diversos talleres. Actualmente reside en Berlín desde que le fue concedida en el 2003 una beca anual para trabajar en Bethanien, no solo por ello es uno de nuestros más internacionales artistas, en lo que a fotografía se refiere ya que su prestigioso trabajo le lleva hoy de un continente a otro. La producción de Belinchón se distingue por unas insólitas y particulares visiones urbanas en las que se muestra la saturación en la que se envuelve el hombre y la transformación que ejerce en los espacios naturales. Técnicamente influido por la Escuela Alemana y la tecnología digital, cuida al detalle la composición y procura un acabado y una calidad perfecta en sus fotografías, aunando así belleza y crítica. Su estudio de la ciudad y lo urbano, le han llevado a desarrollar toda una investigación sobre el análisis de la identidad y el comportamiento que el ser humano en la era contemporánea con la intención de provocar una reflexión sobre el futuro del hombre y su entorno.

El estudio concluye con una bibliografía general y una bibliografía específica de cada uno de los artistas.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: *“Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla. Siglos XIII al XXI (Catálogo razonado de artistas)”*, *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, año XVII, nº 15, Yecla, Ayuntamiento, 2005, 250 págs. + ilustraciones en blanco y negro.



“Javier Delicado es un ejemplo de vocación investigadora”. Con estas palabras que inician el valioso prólogo de Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Presidente que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se define al autor de este catálogo o, más bien, diccionario de artistas yeclanos, que sin duda significará un antes y un después en la historiografía artística de tierras alto murcianas; un afán investigador que, además de definir y caracterizar la carrera académica de este historiador del arte, garantiza la calidad y el rigor histórico de este trabajo ejemplar.

La presente obra, fruto de más de diez años de investigación, se fundamenta en las mejores fuentes bibliográficas existentes, como son los repertorios de Marcos Antonio de Orellana, José Ruiz de Lihory (Barón de Alcahalí), Andrés Baquero Almansa o Joaquín Espí Rael.

Todo tipo de documentación, bibliográfica, archivística e incluso entrevistas directas con los artistas vivos, ha sido utilizada para biografar a aquellos artífices profesionales de las más diversas disciplinas (arquitectos, maestros de obras, escultores, retablistas, entalladores, pintores, orfebres, escenógrafos, doradores, restauradores, grabadores, cartelistas,

decoradores, etc.), que dejaron huella manifiesta en Yecla desde los siglos XIV al XX. La trayectoria artística de cada uno de ellos y el estudio pormenorizado de sus obras en Yecla, quedan siempre refrendados por las fuentes documentales pertinentes.

No obstante, y precediendo al "*Catálogo razonado de artistas*", el profesor **Javier Delicado** ha querido introducir al lector en la historia del urbanismo, la arquitectura, la escultura, la pintura y demás técnicas artísticas en la ciudad de Yecla, a través de tres capítulos que condensan un devenir artístico de más de seis siglos.

En el primer capítulo realiza una síntesis de la evolución urbanística y arquitectónica de Yecla, jalando el trasunto histórico con los nombres de aquellos que trazaron y construyeron las obras de mayor trascendencia. De finales del siglo XI datan las primeras noticias de un asentamiento almorávide en lo alto del Cerro del Castillo que vino a denominarse Yakka. Posteriormente, la villa, tras la conquista cristiana, fue creciendo desde la falda de la montaña hacia el llano, de tal modo, que el aumento de población hizo necesario un nuevo templo de mayor envergadura. Es entonces, en el siglo XVI, cuando llega la arquitectura monumental con la construcción de una nueva iglesia parroquial, por parte del maestro cantero Julián de Alamíquez, quien tal vez siguió trazas del arquitecto Jerónimo Quijano. Este periodo de auge remitió en el siglo siguiente con la emigración de la población al campo y no se recuperaría la urbe hasta el siglo XVIII, momento en el que Francisco Gilabert traza el definitivo plan urbanístico en retícula de la ciudad que hoy conocemos. En el ochocientos, el progreso económico de la villa se manifestó en numerosas construcciones de carácter religioso y civil, dentro del más puro eclecticismo. En este periodo destacan las obras de Gerónimo Ros Jiménez, autor del edificio de las Escuelas Pías y de la conclusión de la Iglesia Nueva; los trazados urbanísticos de Juan José Belmonte Almela; el Matadero Municipal, de José María Marín Baldo y la Iglesia del Niño Jesús, de estilo neobizantino, obra de Justo Millán Espinosa. Es preciso reseñar la presencia de José Zacarías Camaña y Burcet y su hijo José Juan Camaña y Laymón, ambos arquitectos de origen valenciano, que ejecutaron obras de diversa índole, como la Plaza de Toros, la continuación de la Iglesia Nueva y su Capilla de la Comunión, el Convento e Iglesia neogótica de las Monjas Concepcionistas y la Casa Asilo de Ancianos

Desamparados. Del siglo XX, se subrayan, además de los restos de arqueología industrial –de autoría todavía hoy desconocida–, obras de estilo modernista como el edificio de la Caja de Ahorros de Yecla, de Manuel Maruenda Ortuño, reconocido uno de los maestros de obras más importantes de este periodo. El Mercado de Abastos, construido a mediados de siglo por Pablo Cantó Iniesta y la Iglesia Parroquial de San José Artesano y la Feria Regional del Mueble, ambas obras de los años sesenta de Demetrio Ortuño Yáñez, que concluyen este capítulo.

En cuanto a la escultura, comienza su andadura hacia el siglo XVI con la presencia de los hermanos entalladores Francisco y Diego de Ayala, cuyas obras de tradición castellana para el Retablo Mayor de la Asunción de la iglesia antigua, se encuentran hoy desaparecidas. En la siguiente centuria, además del granadino Juan Sánchez Cordobés, autor del "San Pascual Bailón", destacan las pequeñas obras en barro policromado de Luisa Roldán, "La Roldana". Un ilicitano, Ignacio Castell Pérez y un aspeano, José Gonzálves de Coniedo, son los autores más destacados del XVIII, por sus trabajos realizados para el retablo y contrarretablo de la Capilla de la Virgen de las Angustias o de la Venerable Orden Tercera, junto con la participación valenciana de José Esteve Bonet. De este imaginero de tradición realista y barroca, eran las muy interesantes piezas de "San Francisco de Asís con un crucifijo en las manos" y un "San Cristóbal", ambas de 1778, además de otras pequeñas efigies conservadas como el "Cristo de la adoración de la Cruz", de 1800. También, del máximo representante del barroco valenciano, Ignacio Vergara y Gimeno, ilustre director que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se atesoraba en la iglesia del convento franciscano un "Grupo escultórico de San Miguel Arcángel". No obstante, se considera como la obra cumbre de este periodo el "Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias" de 1764, única obra existente del maestro Francisco Salzillo y Alcaraz en la ciudad. En el siglo XIX, desierto en méritos escultóricos en comparación con la centuria anterior, solo se tallaron réplicas convencionales de modelos salzillescos. Tan solo merece algo de atención la producción del yeclano Antonio José Palao y Marco que trabajó en el retablo mayor de la Catedral de Murcia. También yeclano, pero de formación más sólida como escultor imaginero es Venancio Marco, que trabajó sobre todo para pueblos murcianos y valencianos, dejando en su ciudad natal una obra digna de mención, como

es el "Niño Jesús, Buen Pastor" en la Iglesia Vieja y un "San Antonio de Padua" en la Ermita de San Cayetano. Dejando a un lado la imaginería religiosa, también hay obras de vanguardia merecedoras de atención, como el "Monumento al Mueble", de José Noja, o las obras de los artistas locales Julián Soriano Ortín, Manolo Puche y José Ponte. Tal vez el artista yeclano de mayor proyección internacional dentro de este siglo, haya sido José Ramón Lidó Rico, pintor y escultor de reconocido prestigio, con obras en el Museo Nacional "Centro de Arte Reina Sofía".

"De pintura, pintores y doradores en Yecla", trata el tercer y último capítulo de esta acertada introducción. De las obras más pretéritas, aunque desaparecidas hoy —en ocasiones de forma insólita—, se da noticia hasta llegar al siglo XVII del que sí se preserva, en colección particular, un soberbio lienzo del "Buen Pastor", atribuido a Pedro de Orrente. De nuevo en el siglo XVIII consta el buen hacer de la saga Vergara en la serie de veintiocho lienzos, realizada por José Vergara y Gimeno para el convento de franciscanos sobre la vida de San Pascual Baylón. Entre los doradores de retablos cita a Isidro Carpena Lorenzo, responsable del dorado del retablo de la Capilla de la Virgen de las Angustias y Roberto Duissot, quien doró el retablo mayor de la Iglesia de San Francisco. Del novecientos, carente de hitos artísticos, pasa al XX, ampliamente representado, y cargado de nombres foráneos y autóctonos, de desigual calidad. De ascendencia yeclana figura Rafael Roses Rivadavia, establecido entre el impresionismo y el expresionismo, quien firma el retablo mayor de la Iglesia Parroquial del Niño Jesús, y otras buenas obras en el Santuario del Castillo; mientras Juan Ortuño, Ricolópez y Emilio Pascual, son algunos de los reputados pintores que se citan dentro del complejo y prolífico siglo XX.

Se debe subrayar que Delicado no sólo reseña en este catálogo aquellas obras conservadas en la actualidad en la ciudad de Yecla, sino también todas aquellas otras desaparecidas, pero de las que se tienen constancia documentada, aportando en ocasiones información gráfica de la pieza, con lo que aumenta el valor historiográfico y testimonial de la presente monografía.

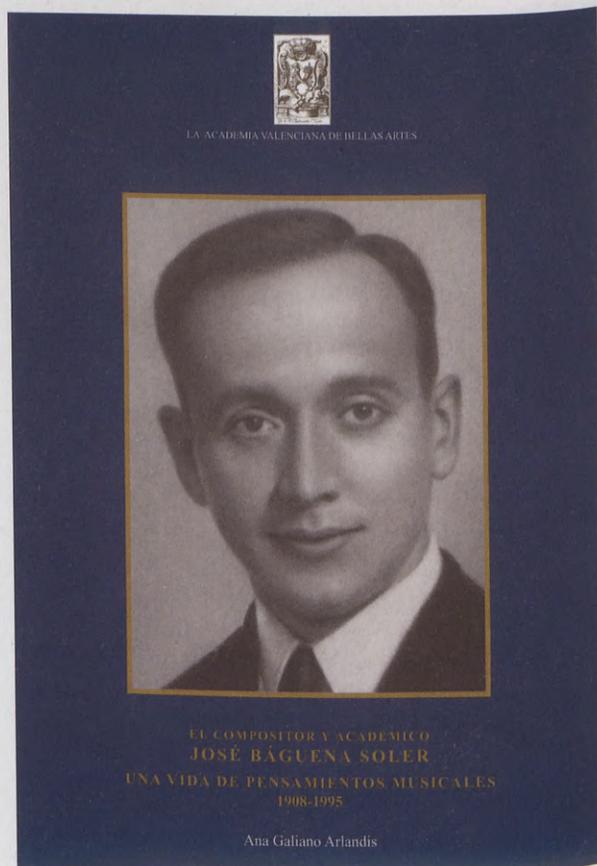
Es palmario el hondo cuidado que el investigador ha dedicado a esta obra, que bien merecería ser considerada manual de consulta en todo aquello concerniente al arte de la ciudad de Yecla. No en vano,

amén del vínculo familiar y profesional que unen al autor con esta tierra murciana, ostenta la designación de Académico Correspondiente en Yecla de las Reales Academias de Bellas Artes, de San Carlos de Valencia, y de Santa María de la Arrixaca, de Murcia.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

GALIANO ARLANDIS, Ana: *El compositor y académico José Báguena Soler, 1908-1995: una vida de pensamientos musicales*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2005, 235 páginas de texto y 60 de ilustraciones en color, y blanco y negro.

Este exhaustivo trabajo monográfico comienza con una laboriosa investigación sobre los antecedentes musicales familiares de Báguena, tanto de ascendencia materna como paterna, en los que la autora indaga las huellas de cada uno de los personajes en las más diversas fuentes logrando un dibujar un interesante árbol genealógico "musical" en el que entroncan las familias Tormo e Iturbi.



En el "Perfil Biográfico", se traen a colación todos aquellos hechos fundamentales que incurrieron en la vida del compositor desde su infancia, pasando por sus años de aprendizaje en los que merced al estallido de la Primera Guerra Mundial, muchos de los grandes músicos españoles volvieron a casa enriqueciendo con su presencia el panorama musical español. Fue el caso de José Iturbi que regresó a Valencia desde París, lo que propició una estrecha relación entre los que fueran padrino y ahijado, es decir, entre Iturbi y Bágüena. Así el joven pianista se inició en la técnica de Wanda Landowska. Pero todavía en este periodo de juventud, la música permanecía como telón de fondo en su vida, otras actividades llenaban su vida, centrada primero en sus estudios de profesor mercantil, su posterior trabajo en la notaría de José Gaos Berea. De este lapso de tiempo son sus primeras composiciones inspiradas en pequeñas poesías de Luis Climent Palahí.

A su vuelta del servicio militar y con veintidós años aprobó las oposiciones para el cuerpo administrativo de la Diputación y dos años después, en 1932 presentaba por primera vez una de sus obras en público, el Poema Orquestal *Amanecer*, que logró gran éxito y buenas críticas, a pesar de lo cual, tardaría mucho años en volver a estrenar su obra.

Durante la Guerra Civil se incorporó como sargento de complemento de Intendencia, pero curiosamente no llegó a estar en el frente, sino que se pasó tres años como intérprete de piano formando parte de un Trío que ofrecía actuaciones musicales para las personalidades que visitaban el cuartel. Precisamente, durante estos años difíciles de incertidumbre no cesó de componer obras orquestales, corales, pianísticas,...

Al término de la guerra se le designó Administrador-Jefe de la Casa de la Misericordia puesto que ocuparía hasta su jubilación treinta y seis años después.

En 1978 muere Esperanza, la que fuera su mujer desde 1940. Bágüena, jubilado y solo, se encerró en sí mismo, aislándose por completo del mundo, hasta que un encargo de RNE lo devolvió a la realidad y comenzó su etapa más fructífera, que se tratará de modo exclusivo en el capítulo tercero. Mientras, en el capítulo dos, **Ana Galiano** enumera con sumo detalle su evolución profesional atendiendo a los "Métodos

y tratados en sus estudios de música" y los "Premios de composición" que obtuvo a lo largo de su carrera, entre los que se cuentan varias selecciones de su obra por la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).

Al margen de su actividad estrictamente laboral, entre sus trabajos musicales máspreciados se cuenta el de colector en el Instituto de Musicología Alfonso el Magnánimo, donde ostentó los cargos de secretario y de director a la muerte de Manuel Palau. Junto a este último y a María Teresa Oller, emprendió una gran labor de recuperación de edición de partituras de música tradicional y lo que llamaron *Misiones folklóricas y trabajos Musicológicos*, en los que transcribían y revisaban obras procedentes del Archivo de la Catedral de Valencia.

A pesar de su interés por la docencia en pocas ocasiones Bágüena tuvo la suerte de impartir clases. Durante tan solo un año ejerció de profesor de composición en el Instituto Musical Giner e además se le ofreció la cátedra de Composición del Conservatorio que lamentablemente tuvo que rechazar. Asimismo, escribió obras teórico-didácticas que se encuentran incluso en bibliotecas de fuera de nuestras fronteras.

En 1969 se le otorgaba a Bágüena el título de Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por "los méritos artísticos y musicales que concurren en él, insigne figura de la cultura valenciana". Su discurso de ingreso titulado "Los Modernos estilos musicales" y la contestación al mismo que realizó Francisco José León Tello se transcriben en este capítulo, dado su interés histórico.

Reconocido pues en todos los ámbitos, en 1983 la Fundación Juan March le propone incluir toda su obra en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea donde se conservaría debidamente clasificada y a disposición del público. Desde entonces podemos encontrar en este Centro muchas de las obras del compositor valenciano a excepción de sus creaciones de juventud.

El capítulo tercero, el más extenso, está dedicado a su obra, a su "Creación musical". Siendo tan copioso y detallado, apuntaremos tan únicamente en esta reseña los apartados principales en los que se divide para que el interesado tenga constancia

de la estructura del presente estudio, por lo que nos permitimos recomendar al interesado una revisión de este capítulo que por sí mismo podría haber conformado un texto independiente.

1. Primeras composiciones
2. 1947-1957. Obra orquestal
3. Música Teatral
4. 1957-1969
5. 1970-1980. Proyección internacional
6. 1970-1980. España
7. 1981-1990
8. 1991-1995

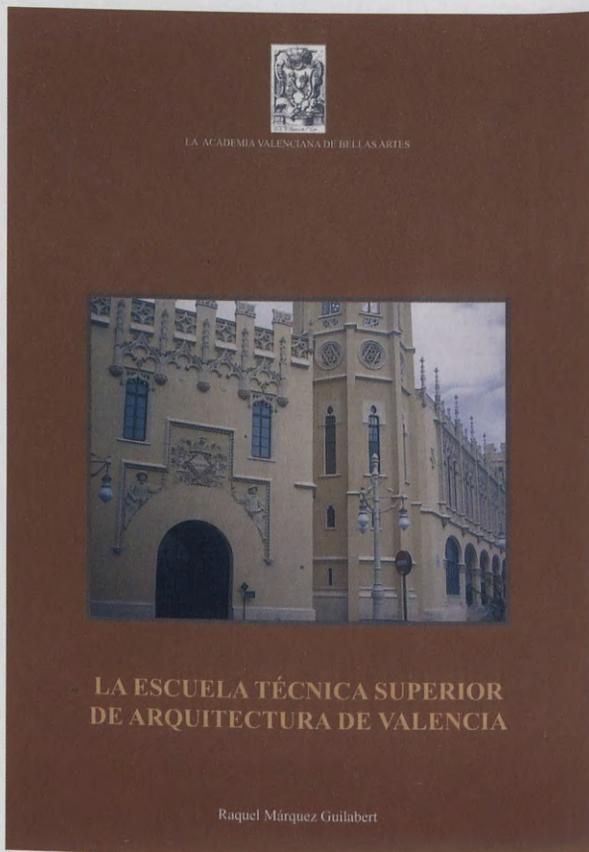
Finalmente en el Catálogo de las obras de Báguena Soler, se recopilan por este orden sus: Obras escénicas, obras para orquesta, para conjunto vocal, para voz e instrumento, su música de cámara, obra para instrumentos solistas, sus transcripciones, sus libros publicados y la bibliografía existente sobre él. Se compilan igualmente las grabaciones que se conservan de su música en Radio Nacional R2, en RTVE, en Radio Barcelona, en Punt 2, R Emisoras, en Radio Suiza y TV en Francia. Apéndice especial merece su discografía en la que se citan más de una docena de grabaciones. Y por último tras la bibliografía utilizada para la realización de este meritorio estudio, un álbum fotográfico con escenas de la vida del compositor desde su niñez a su madurez.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos promovió la realización de este estudio sobre la vida y obra del compositor, con motivo del décimo aniversario de su muerte, siendo el primero y el único estudio completo que existe sobre él.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

MÁRQUEZ GUILABERT, Raquel, *La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2005, 43 páginas, ilustraciones en color.**

Abre la publicación una nota aclaratoria de la autora donde advierte que: "los contenidos de este estudio están centrados esencialmente en la etapa que Don Román Jiménez ejerció como director de la Escuela de Arquitectura y profesor de la misma, entre 1966 y 1984".



Los *Antecedentes de la Escuela Valenciana de Arquitectos* se sitúan en el siglo XVIII, cuando era la Academia de Bellas Artes de San Carlos la encargada de impartir las clases y otorgar los títulos de Pintura, Escultura y Arquitectura. Para poder ingresar en esta Escuela, los alumnos en principio sólo debían tener cierta pericia en el dibujo. Las asignaturas básicas eran la geometría, la aritmética y las reglas teóricas y prácticas de la arquitectura y concluidos los estudios otorgaban según la formación los títulos de Agrimensor, Oficial de Albañilería, Maestro de Obras, Arquitecto o Académico de Mérito por la Arquitectura en el mejor de los casos. Era también misión de la Academia controlar y aprobar todos los proyectos de obras públicas del Reino de Valencia y a través de la Junta de Comisión de Arquitectura podía nombrar a arquitectos o aparejadores para proyectos o reconocimientos de obras. Fueron directores de la misma Vicente Gascó y Felipe Rubio, Antonio

* Este estudio ha sido realizado y publicado merced a las becas de investigación concedidas al efecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Gilabert, Juan Bautista Mínguez, Joaquín Martínez Bartolomé Ribelles, Vicente Marzo, Manuel Blasco y Cristóbal Sales, último director de la Escuela que se clausuraría al igual que las de Barcelona y Sevilla, al establecerse en Madrid la Escuela Superior de Arquitectura en 1846.

Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (ETSAV) datan de los años treinta, cuando Julio Just Gimeno, diputado durante la República, y el doctor en Ciencias y abogado Fernando Llorca, solicitan a las Cortes la creación de una Escuela de Arquitectura en Valencia y a pesar de la necesidad y la argumentación razonada de la petición, siempre se obtuvo una respuesta negativa. Pero la puerta se abrió en la década de los sesenta, cuando la masificación de la Escuela de Barcelona obligó a buscar una sede alternativa donde se impartiera el primer curso de Arquitectura que descongestionara las aulas de la escuela catalana. Aquí aparece la figura de Román Jiménez –a cuya memoria está dedicado el trabajo– quien fue propuesto para la dirección de este primer curso de arquitectura en Valencia que tuvo lugar en 1966. A pesar del éxito obtenido el primer año, no se logró respaldo ni de la Diputación de Valencia, ni del Ministro de Educación quien se oponía por completo a la creación de una nueva Escuela de Arquitectura, pero el apoyo del Ayuntamiento de Valencia y de determinadas instituciones públicas y privadas, hicieron posible la independencia de la de Barcelona. En el Decreto 2731 de 1968 sobre la Organización del Instituto Politécnico de Valencia, se anuncia la creación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. En estos primeros años convivieron dos planes de estudios diferentes, el régimen semestral y el anual.

En el régimen anual, establecido en cinco años e instaurado en el curso 1966-67, los alumnos eran aprobados por asignaturas individuales y contaban con convocatorias especiales en febrero y septiembre. Sobre las asignaturas y el número de horas dedicado a las mismas, según el plan de estudios del régimen anual heredado de Barcelona, se aporta un índice analítico.

En el régimen semestral, dependiente del Instituto Politécnico valenciano, los alumnos aprobaban por semestres completos, sin convocatorias extraordinarias y debían aprobar en total 10 semestres, es decir, lo equivalente a 5 años. En 1978, por Real Decreto,

se adoptaba el régimen anual para todas las escuelas del país. Se aporta una completa descripción del Plan de Estudios, con las asignaturas obligatorias y opcionales de cada semestre, seguido del Plan de Estudios de 1979 en el que se ampliaba un año más la carrera con la posibilidad de especialización en Urbanismo o Edificación.

En el capítulo dedicado a *Los Emplazamientos*, se describen brevemente las dos localizaciones que a lo largo de la historia ha tenido la Escuela de Arquitectura. En un principio se alojó en el Palacio Municipal de la Exposición Regional de Valencia, –edificio historicista de Francisco de Mora– junto con el laboratorio del Ayuntamiento, una emisora de radio, las Quintas y la Academia de Policía Local. En el curso de 1969 comienzan a impartirse las clases de Arquitectura a los alumnos del régimen semestral en el Instituto Politécnico Superior en el Camino de Vera y a partir del curso del 79, coincidiendo con el nuevo plan de estudios, se trasladan allí la totalidad de las clases.

A pesar de lo que pueda dar a entender el título del capítulo sexto: *El Equipo Docente de los Primeros Años*, se aborda única y exclusivamente la personalidad de Román Jiménez Iranzo, Doctor en Arquitectura por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Arquitecto Municipal de Valencia desde 1963, director del Cuerpo de Bomberos de Valencia, Jefe del Servicio de Proyectos Urbanos, Medalla de Oro de la Universidad, Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, restaurador e investigador, quien ocupó el cargo de director de la ETSAV desde 1968 a 1973, y ejerció de profesor en Valencia hasta 1984. Él, junto con un equipo de profesores de la Facultad de Ciencias Exactas y de la Escuela de Bellas Artes, fueron los encargados de impartir las clases durante los dos primeros cursos.

En el último apartado dedicado a los alumnos figura un elenco de los primeros titulados durante los años 1971, 72 y 73, junto con un gráfico que representa la progresión de los matriculados entre el años 1990 y el 2002. Finaliza la autora con una escueta conclusión y una breve bibliografía.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Un escultor típico representante del eclecticismo español del siglo XIX: Ricardo Bellver y Ramón (1845-1924)*. Murcia, F. G. Graf, S.L., 2006. 314 páginas + ilustraciones en blanco y negro.

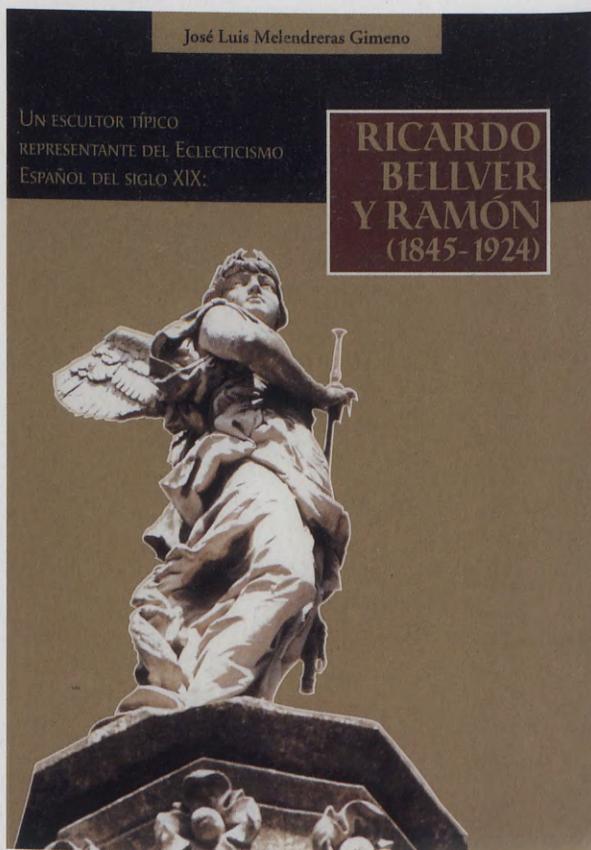
Constituye la obra que reseñamos del profesor **José Luis Melendreras Gimeno**, una importantísima aportación al ámbito de la escultura española del siglo XIX, que tiene en Ricardo Bellver uno de sus más sólidos representantes dentro del Eclecticismo. Artífice pensionado en Roma, participó en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de la capital del Reino y llevó a cabo una abundante producción artística, en la que destaca, entre lo más sazonado de su obra, el grupo escultórico de "El ángel caído", inspirado en "El Paraíso perdido" de Milton, que preside el Parque del Retiro de Madrid, y el monumento al marino y navegante "Juan Sebastián Elcano".

El autor de la presente monografía es un gran especialista de la estatuaria decimonónica que, una vez más, pone de manifiesto al abordar el estudio de uno de los más significativos escultores de la Corte, que tuvo sus altibajos –en opinión de la crítica de la época–, y a quien se deben infinidad de bustos, relieves, grupos escultóricos y monumentos funerarios, elaborados en piedra, mármol y bronce, que llenan templos y espacios públicos de la geografía hispana.

José Luis Melendreras, en la obra de referencia, establece una visión cronológico-descriptiva de la trayectoria del escultor José Bellver, acometiendo el estudio de su biografía, ambiente artístico que le rodeó, la estancia como pensionado en la Ciudad Eterna –Roma– el estilo y valoración de su obras, y la producción artística que llevó a cabo, siendo éste último el capítulo más extenso, en el que el autor se aproxima en detalle a su análisis y a cuyo comentario procedemos.

Cifra Melendreras que la "Virgen del Rosario" de la Iglesia de San José de Madrid constituye una de las mejores imágenes religiosas tallada por el artista, dentro de la gran tradición barroca española, aunque el autor no fue pródigo en este ámbito.

Prosigue el investigador profundizando, seguidamente, en aquellas obras del estatuario que



concurrieron a las Exposiciones Nacionales o bien constituyeron trabajos de pensionado, como su "Ángel caído" en yeso (de 1877), cuyo torso está inspirado en el Laocoonte del Museo Vaticano y obra que fue muy elogiada por la prensa del momento, siendo luego fundida en bronce y ubicada en El Retiro madrileño; y el "Sepulcro del cardenal Luis de la Lastra" (1880), que esculpido en mármol acoge una de las capillas de la Catedral de Sevilla.

Otra obra de gran empeño de Bellver fue la estatua de Juan Sebastián Elcano, de rostro miguelangelesco y de evidente composición barroca, de la que llevó a cabo tres réplicas con destino a Guetaria (Guipúzcoa), Madrid y Manila (Filipinas) y de las que solo se conserva la primera; y para embellecer el interior de la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid, ejecutó sendas estatuas colosales marmóreas de los apóstoles San Andrés y San Bartolomé, de gran expresividad corporal y anímica.

En mayo de 1880 Bellver acepta el encargo de la dirección de la obra decorativa en altorrelieve de

la portada gótica de la Asunción de la Catedral de Sevilla, cuyo trabajo le ocupó una década y sería “supervisado” por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no siendo éste uno de los trabajos más afortunados del escultor y al que continuaría la labor escultórica en cemento Portland de los apóstoles y santos de la arquivoltas, dentro de un eclecticismo gótico bastante convencional.

El “Monumento funerario a Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés” (1886) del Cementerio de San Isidro de Madrid, dirigido por el arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde y realizado en piedra blanca de Monóvar y en mármol de Carrara, constituye otra de las obras más significativas del artista, en cuyo conjunto se funden esculturas y relieves alusivos a los genios de las artes (la poesía, la pintura y la elocuencia) coronados por la Fama trompetera; y todo –según Melendreras– esculpido “con gran fidelidad y acierto, en un estilo clásico idealista-naturalista”.

Por último, en la presente recopilación, el autor bucea en la trayectoria de Ricardo Bellver como colaborador, a caballo entre dos siglos, de las revistas gráficas “La Ilustración Española y Americana” y “Blanco y Negro”, en las que se pone de relieve su profesionalidad como dibujante, a través de las diversas ilustraciones que llevó a cabo, de carácter costumbrista y escenas domésticas.

Un amplio repertorio gráfico, acompañado de textos explicativos, complementan la obra reseñada, que cuenta finalmente con una enjundiosa bibliografía y ponen de manifiesto la talla, el talante y el talento del escultor Ricardo Bellver, uno de los más avezados artífices del siglo XIX, debidos a la constante y minuciosa investigación del profesor José Luis Melendreras Gimeno.

(JAVIER DELICADO)

MENDELSSOHN, Moses: *Fedón o sobre la inmortalidad del alma*. Colección “Biblioteca”. Ediciones del MuVIM. Diputación de Valencia. Valencia, 2006. 219 páginas. Introducción y traducción Josep Monter. Algunas ilustraciones en blanco y negro.

La colección “Biblioteca” está centrada en la traducción, estudio y edición de textos pertenecientes a la época de la Ilustración, a la que tan directamente



MOSES MENDELSSOHN

FEDÓN

o

SOBRE LA INMORTALIDAD DEL ALMA

MuVIM

se halla vinculado, desde su fundación, el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), editor del libro que reseñamos.

La preparación de este volumen (el cuarto de la colección) ha sido fruto de la tarea llevada a cabo por el investigador y miembro del equipo del MuVIM, Pep Monter, responsable, en este caso, tanto de la cuidada traducción del libro como de la redacción de su sólida introducción histórico-crítica.

El trabajo de Moses Mendelssohn *Fedón o sobre la inmortalidad del alma* (1767) es ciertamente un texto ya clásico, que refleja con total adecuación aquel afán de ciertas figuras de la Aufklärung alemana por avanzar determinadas respuestas a la sentida necesidad de aproximar, de alguna manera, razón y revelación, de establecer los oportunos puentes de diálogo entre el creciente despliegue de la razón y determinados temas, dejados entre paréntesis –como podía ser, por ejemplo, el de “la inmortalidad del alma”– al sobrepasar abiertamente su tratamiento los límites de toda experimentación.

En su pormenorizada concepción, se trata de un libro conformado por un breve *prólogo*, un *preámbulo* dedicado a la "Vida y carácter de Sócrates", siguiéndole, como núcleo, el desarrollo de *tres diálogos*, junto al complemento de un *anexo*, redactado, más tarde, ya para la segunda y tercera ediciones del libro, como respuesta a algunas observaciones planteadas a Moses Mendelssohn por sus lectores contemporáneos, tal y como era costumbre en la época.

Filosóficamente, Moses Mendelssohn, nacido en Dessau en 1729 y residente durante toda su vida en Berlín, fue un determinante engranaje entre judaísmo y modernidad, entre religión y racionalidad, entre Jerusalén y Atenas. No fue un filósofo académico, aunque la Academia de Berlín en 1771, le aceptó entre sus miembros, sin de hecho tomar nunca posesión ni ser ratificado su nombramiento por decreto real, dada su religión judía.

En *Phädon*, la obra que ahora nos ocupa, la estratégica elección y tratamiento de la figura de Sócrates no fue, ni mucho menos, aleatoria a la hora de abordar el tema de la inmortalidad del alma, desde el subterfugio de un acontecimiento histórico, de claras raíces y relevancia filosóficas: la muerte de Sócrates. En realidad, al convertirse tal suceso histórico en eje de su trabajo, Mendelssohn pretende clara y conscientemente situarse en un terreno distante y ajeno en su diacronía a las cuestiones propias de la revelación, tanto judaica como cristiana.

De este modo, la relectura moderna de los planteamientos socráticos que Mendelssohn tan cuidadosamente desarrolla, desde perspectivas leibnizianas y spinozistas, se convertía en un interesante ejercicio de articulación y defensa de un tema no ajeno a la propia ilustración: la inmortalidad del alma como fundamento plural de múltiples vertientes éticas y antropológicas –individuales y sociales– del comportamiento humano.

Como ya se ha apuntado, el interés histórico y teórico del tema elegido no deja, de algún modo, de mantener sus tensiones éticas, metafísicas, antropológicas y teológicas, en el amplio marco de la reflexión filosófica y de la existencia humana en nuestra contemporaneidad.

Moses Mendelssohn (1729-1786), "Popularphilosoph" de la Ilustración alemana, fue un seguidor

persistente de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), Christian Wolff (1679-1754), Alexander Baumgarten (1714-1762), Baruch de Spinoza (1632-1677) o Johann Georg Sulzer (1720-1779), en el problemático contexto que define las relaciones históricas entre judaísmo e ilustración. Sin duda alguna, la elección de esta obra suya, por parte del MuVIM, puede considerarse francamente oportuna, para ser entregada a los visitantes del museo en la jornada de "puertas abiertas" de su biblioteca.

Por otra parte, todo ello ha sido enmarcado dentro del programa de encuentros que el museo valenciano mantiene anualmente en torno –entre otros asuntos– a las figuras históricas de grandes representantes de la Filosofía Moderna y Contemporánea, siendo hasta el momento I. Kant (en 2004), F. Schiller (en 2005) y Levinas (en 2006) los nombres abordados en esta planificación conjunta de estudios y de colaboraciones interuniversitarias, con sus posteriores ediciones de actas. Todo un denso tejido de investigaciones, activadas en y desde el MuVIM como "museo de las ideas".

Cabría agradecer, pues, en su justa medida la labor desarrollada por **Josep Monter**, al marcarse como meta de su destacada acción investigadora la minuciosa preparación del presente volumen, convertido en una importante aportación a la bibliografía castellana en torno a la figura de Mendelssohn.

Por último –como nos sugiere oportunamente Moses Mendelssohn– quisiéramos recordar que el disfrute intelectual de la lectura de un libro puede desarrollarse en una dualidad de registros: desde *el recogimiento que aporta la soledad* y/o desde *la participación que supone una mirada de connivencia con nuestros semejantes*, sin tener por qué dejar paralelamente, en ninguno de ambos casos, de ser crítica y rigurosa. En ello confiamos.

(ROMÁN DE LA CALLE)

ORTUÑO IZQUIERDO, Mario: *La docencia de la escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación hasta 1800**, Real

* Este estudio ha sido realizado y publicado merced a las becas de investigación concedidas al efecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2005, 126 páginas e ilustraciones en blanco y negro.

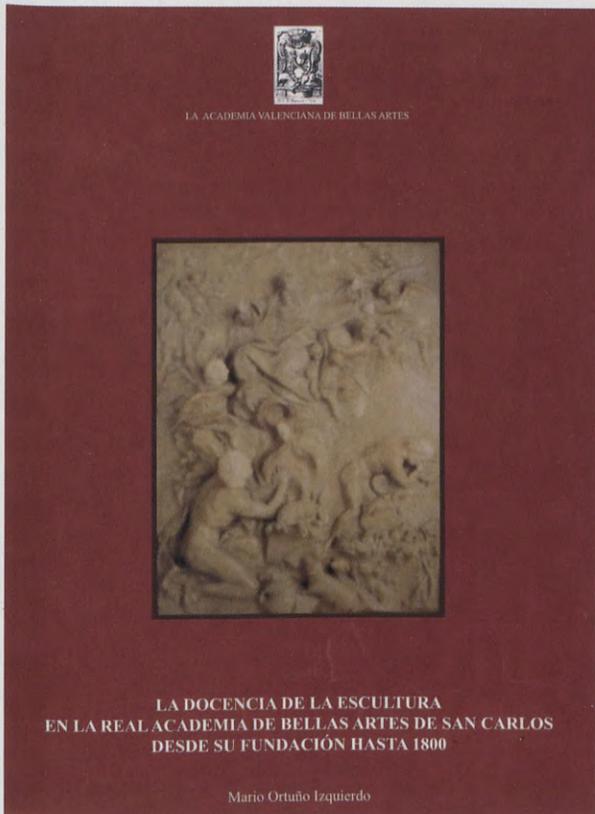
Puesto que el presente trabajo aborda la enseñanza de la escultura desde la creación de la Academia, el primer capítulo se dedica a introducir al lector en las vicisitudes de la fundación de la institución en Valencia, siendo el punto de partida de la historia de la Academia de Bellas Artes valenciana los hermanos Vergara, quienes fueron los impulsores de su creación en 1754, solicitando al rey Fernando VI la instauración de una Academia Pública de Pintura, Escultura y Arquitectura. La petición fue aceptada por el monarca fundándose la Academia, llamada de Santa Bárbara en honor a su esposa la reina Doña Bárbara de Braganza, pero en 1759, con la muerte del rey cesa la actividad docente llegando casi a su desaparición. De nuevo en 1762, gracias al apoyo del rey Carlos III, la Academia renace esta vez bajo el patronazgo de San Carlos haciendo honor al nuevo monarca.

En el siguiente apartado el autor se dedica por completo al análisis de todos los pormenores que

definieron la escultura como materia docente. El plan de estudios, heredado del barroco francés concedía al dibujo una primacía absoluta, siendo asignatura obligada para todas las especialidades de Bellas Artes. En primer lugar el alumno se probaba en la asignatura de "dibujo de principios" copiando láminas, estampas y dibujos para pasar paulatinamente a la denominada "copia de modelos blancos" en la que se dibujaban fragmentos y esculturas completas realizadas en yeso. Precisamente un gran elenco de vaciados en yeso de obras clásicas se cuenta entre el material docente. La mayoría de estas piezas llegaban por donación de los propios académicos, de filántropos particulares o de otras academias. Una vez demostrado el dominio en la representación de las formas a través de piezas inertes, el alumno pasaba finalmente a los "estudios del natural" donde debía copiar al modelo vivo, estos estudios anatómicos generalmente de cuerpos desnudos vinieron a denominarse "academias". Una vez que el alumno concluía toda esta fase de aprendizaje podía enfrentarse al "dibujo histórico" donde debía desplegar todas las virtudes artísticas aprehendidas, volúmenes, composición, perspectiva, etc.

Además de dibujo, los alumnos recibían clases de "Proporción" y "Anatomía" para lo que disponían de una gran colección de grabados, tratados y libros de anatomía, además gran parte de este aprendizaje se centraba en el estudio de obras clásicas ejemplos del dominio de las proporciones ideales de la figura humana.

Las normas, tendencias, formalismos y maneras se transmitían mediante tratados y libros en los que se aleccionaba a los aspirantes a artistas hasta el más mínimo detalle. En el Renacimiento y Barroco se servían de cartillas de dibujos como las impresas por José Ribera en 1650. Más tarde aparecieron los libros o tratados que abordaban con más amplitud las normas estéticas, es el caso de *Museo Pictórico y Escala Óptica*, obra de Antonio Acisclo Palomino en la que recogía las enseñanzas de sus predecesores adaptándolas para el aprendizaje. Este afán didáctico fue continuado por Antón Raphael Mengs en su tratado *Pensieri sulla Belleza*, considerado el manifiesto del Neoclasicismo. En este apartado se resalta obviamente la importancia de *El Libro del Arte* de Cennino Cennini, como documento fundamental para la historia del arte y de la técnica artística.



En cuanto a la enseñanza específica de la escultura, la Academia de San Carlos, después del aprendizaje esencial del dibujo, se iniciaban en el dominio de la escultura “comenzando por el modelado y el vaciado de la escayola, hasta llegar al tratamiento de la fundición, pasando por la talla en madera y el tratamiento de materiales pétreos, todo ello siguiendo una reglamentación rigurosa y homogénea dada por los planes de estudio establecidos”.

La tercera sección de este trabajo, la dedica el autor a “La vida y obra de los primeros profesores y alumnos de escultura de la Real Academia de San Carlos” hasta 1800, a saber:

- Ignacio Vergara Gimeno (1715-1776),
- Francisco Bru Pérez (1733-1803),
- Francisco Sanchis (1740-1791),
- Francisco Navarro, José Esteve Bonet (1741-1802),
- Agustín Portaña Miró, (1741-1812...),
- José Puchol Rubio (1743-1797),
- Pedro Juan Guissart (1732 ó 1743-1803),
- José Cotanda (1758-1802), José Gil (1768-1828),
- Francisco Alberola (†1822),
- Vicente Llácer Alegre (1774-...) y
- José Cloostermans (1783-1836).

De todos ellos realiza una breve semblanza biográfica junto a un acercamiento a tu producción artística.

Bajo el título “Producción artística de alumnos y profesores para la Real Academia: los relieves académicos”, se estudia por orden cronológico la valiosa colección de relieves del siglo XVIII que todavía hoy, tras el expolio sufrido durante la Guerra Civil, conserva la Real Academia en San Carlos y la Universidad Politécnica de Valencia.

A través de los dos últimos capítulos, podemos conocer ilustraciones de alguna de las fuentes utilizadas para la enseñanza en la Academia; el catálogo de grabados *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas por Don Josef Lolez Enguidanos* y los tratados *Anatomía per uso et intelligenza del Disegno*, de Bernardino Genga, *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la Antigüedad que ha copiado de las que publicó Gerardo Audrian don Jerónimo Antonio Gil*, junto con una colección de grabados

de dibujos de Annibale Carraccio de la Galería Farnesina, todos ellos conservados en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Concluye el trabajo una bibliografía donde se recopilan las fuentes impresas y manuscritas que se han consultado para la ejecución de esta investigación.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

PARCERISAS, Pilar et al. *Man Ray. Luces y sueños. Ediciones del MuVIM. Diputación de Valencia. Valencia, 2006. 152 páginas y numerosas ilustraciones.*

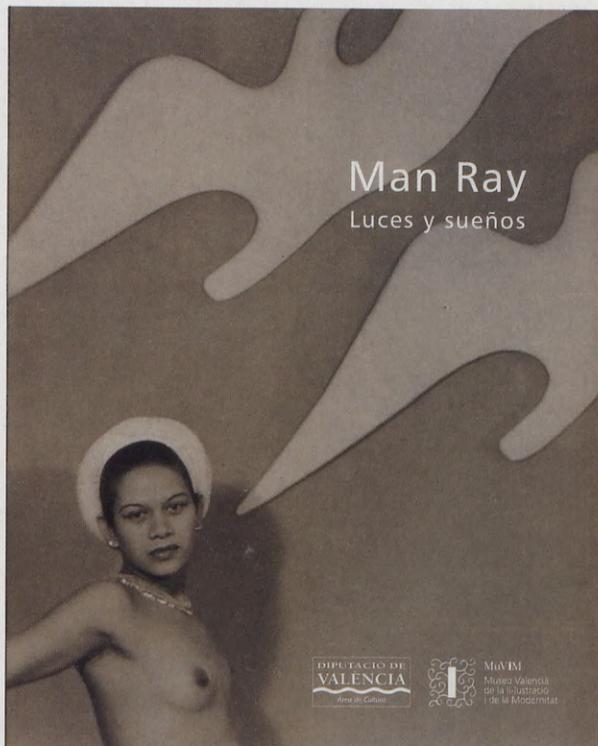
El equipo del MuVIM, en su nueva etapa expositiva, iniciada en el año 2005, consideró, desde un principio, que la reflexión sobre el hecho fotográfico debía convertirse en uno de los ejes básicos de su recién inaugurada andadura.

En ese marco de cuestiones, podrá entenderse perfectamente que el desarrollo del programa de exposiciones “Museu & Ciutat” se haya centrado, en el otoño del 2006, en el tema de la fotografía.

Es así como, bajo un mismo eslogan, un conjunto de entidades públicas y privadas, planifican conjuntamente, al socaire de la iniciativa del MuVIM, la realización de un Congreso, la activación de una serie de exposiciones coordinadas, la edición de distintas publicaciones (catálogos, actas y cuadernos), así como el desarrollo de talleres y seminarios que, a lo largo de varios meses –concretamente, entre los meses de octubre y diciembre–, invaden, cruzan y dinamizan, cada año, la ciudad. Tales son, pues, las claves del programa “Museu & Ciutat”.

En esta ocasión bajo la temática consensuada de *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*, además de la convocatoria de las correspondientes Jornadas de reflexión, se ha contado nada menos que con un programa de 26 exposiciones de fotografía, compartido y posibilitado por 16 entidades, que han querido tomar parte en esta experiencia dúplice: prestar atención conjunta al hecho fotográfico y, a la vez, activar –con estudiada simultaneidad– los recursos culturales de la propia ciudad.

Justamente la presente publicación, *Man Ray. Luces y sueños*, se integra y forma parte destacada



del proyecto *Valencia Fotográfica 2006*. De hecho, supone una relevante, concreta y fundamental mirada histórica que –en esta oportunidad– se ha querido lanzar, desde el MuVIM, sobre una época fecunda de la fotografía y sobre una destacada personalidad de la historia del arte de las vanguardias del siglo XX.

Emmanuel Radnitzky (Filadelfia, 1890-París, 1976), conocido universalmente por el seudónimo de Man Ray, supo perfectamente pasar de una mentalidad artística de inquieto pintor, seguidor de las experiencias de vanguardia, a una activa mirada y concepción fotográficas de la realidad. Hasta la adopción de su nuevo nombre puede y debe interpretarse como un sincero e inmediato homenaje a su propia entrega a la fotografía. Lo cual no deja de tener un profundo alcance simbólico.

Hay que reconocer que, efectiva y oportunamente, acertó a relacionarse, a investigar, a viajar, a intervenir pluralmente a base de experiencias cruzadas e interdisciplinarias. A decir verdad, supo vivir creativamente y con la entrega exigida. Por eso mismo, el hecho de estar en el momento adecuado, con los materiales, ideas, estrategias, inquietudes y

medios necesarios y con las personas pertinentes se convierte, globalmente para Man Ray, en la mejor premisa y en la manera más radicalizada de abordar las experiencias artísticas y vitales, que caracterizaron su apasionante trayectoria.

Su encuentro con el medio fotográfico –desde el apasionamiento por la compartida acción vanguardista, radicada básicamente en las fuentes del dadaísmo y del surrealismo– fue determinante tanto para él como para la historia de la propia fotografía.

Gracias a los excelentes fondos de la colección privada Goldberg / D’Afflitto (Nueva York), sin duda una de las más importantes en lo que se refiere a obras de Man Ray se ha podido enriquecer este programa –Museu & Ciutat–, planificado en y desde Valencia, en torno a la fotografía, con esta excepcional muestra, comisariada por **Pilar Parcerisas**, que permite estudiar casi un centenar de trabajos fotográficos de Man Ray, estructurados en ocho apartados básicos, algunos de ellos poco conocidos.

A través de este estructurado y abundante conjunto de imágenes, recogidas en el libro que reseñamos, sorprendemos parte de la vida del propio Man Ray reflejadas en las series: “Amigos, retratos y autorretratos”, “Man Ray y Marcel Duchamp” o en el conjunto dedicado a su especial amiga “Ady Fidelin”, al igual que nos topamos con sus más genuinas experiencias fotográficas y curiosidades estéticas (en series como “Objetos y rayogramas”, “Juegos de ajedrez” o “Impresiones Dadá y Surrealismo”). Asimismo el libro nos ofrece otras dos notas fundamentales en el itinerario de Man Ray: por un lado, su conocido interés por el mundo de la moda y, por otro, con el intenso seguimiento, que llevó a cabo, de las artes primitivas. Fue este interés por “lo primitivo” un síntoma relevante y un epítome destacado de aquellas vanguardias, que descubrieron en ese ámbito una buena parte de su particular inspiración, así como la vigencia y alternancia de “otros” cánones estéticos, frente a los que no permanecieron ajenos ni indiferentes.

En resumidas cuentas, es obligado agradecer la oportunidad de la exposición Man Ray en Valencia, precedente, como se ha dicho, de los fondos de la colección Goldberg / D’Afflitto (Nueva York), así como de la publicación de esta monografía, fundamental para conocer la trayectoria de un artista tan activo

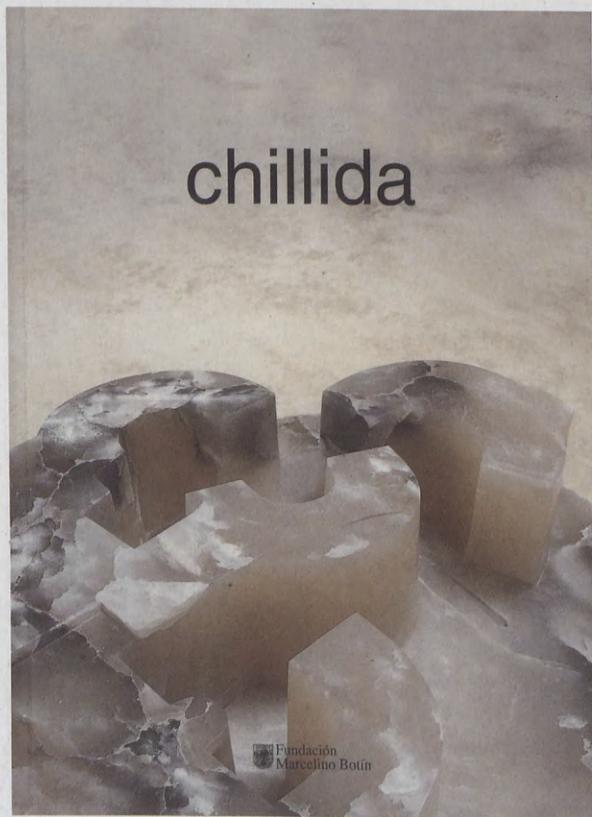
y particular como Man Ray, mediante los ensayos y las numerosas ilustraciones incluidos en ella.

(ROMÁN DE LA CALLE)

VV.AA.: Chillida (*Catálogo de exposición*), Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006. 183 páginas con ilustraciones en color.

La muestra, homenaje al genial escultor vasco, fue promovida y coordinada por la Fundación Marcelino Botín en cuya sede se exhibió entre el 6 de abril y 11 de junio de 2006. En esta exposición se presentaron 113 obras pertenecientes a la colección permanente del Museo Chillida-Leku fechadas entre 1948 y 1999.

La evocadora y sutil producción artística de Chillida parece haber inspirado el diseño y configuración del presente catálogo que recopila en cada capítulo los textos de prestigiosos intelectuales, entre los que se cuentan filósofos, poetas y coleccionistas de arte.



El catálogo ha sido estructurado en base a la materia y técnica utilizada para la ejecución de las obras expuestas, por ello "Hierro", "Alabastro", "Tierras y Gravitaciones", "Dibujos y Collages" y "Grabados", son los títulos dados a cada capítulo del trabajo.

La primera sección: "Hierro", está precedida por un texto del insigne filósofo y ensayista francés, Gaston Bachelard (Francia, 1884-1962) titulada "El cosmos del hierro". El escrito, a modo de ensayo, ahonda en la noción de "forja creativa", en las ideas que exige la revolución estética de Chillida, haciendo una rotunda reivindicación de la creación en sí misma: *Tenemos que descargar al hierro de todos sus cometidos tradicionales, de todas sus obligaciones utilitarias. Con el hierro, el artista no está obligado a crear objetos. Tiene que hacer "obras", sus obras.* Este artículo fue publicado por el autor en la revista *Derrière le Miroir*, números 90-91, editada por Maeght Editeur, París, 1956, con motivo a la primera exposición que Chillida hizo para la galería Maeght de París.

"Alabastro" se presenta con un texto del poeta y ensayista Octavio Paz (México, 1914-1998) que por su brevedad y sobre todo por su calidad, decidimos incluirlo íntegro a continuación, junto con otros fragmentos del resto de capítulos, para acercarlos al lector y darle la oportunidad de disfrutarlos sin necesidad de remitirse al catálogo, que no obstante, no quepa duda, recomendamos encarecidamente a todo aquel interesado, especialista o sensible al arte contemporáneo:

"El silencio se vuelve alabanza. Aquello que no se puede decir, lo indecible, el espacio puro, sin propiedades y sin límites. Fusión de lo material y lo espiritual: la luz que vemos con nuestros ojos de carne poco a poco se disuelve con una claridad sin orillas. Las esculturas de hierro, madera, granito y acero fueron trampas para apresar lo inaprensible: el viento, el rumor, la música, el silencio —el espacio. Las esculturas de alabastro no intentan encerrar el espacio interior; tampoco pretenden delimitarlo o definirlo: son bloques de transparencias en donde la forma se vuelve espacio y el espacio se disuelve en vibraciones luminosas que son también ecos y rimas, pensamiento."

De su amigo y escritor Jacques Dupin, (Privas, Francia, 1927) es el escrito correspondiente a "Tierras y Gravitaciones" bajo el título "Lo profundo es el aire", un texto de años atrás traducido por Kosme de Barañano que toma el nombre de una serie de

esculturas que Chillida esculpió, inspirándose en un verso de su también amigo Jorge Guillén. Para Dupin algo casi mágico, insondable, inefable se fragua en las manos de Chillida. Su ingenio, su técnica, poseen la virtud de transformar en objetos artísticos la materia más humilde. *Las esculturas en tierra chamota de Eduardo Chillida primero son volúmenes llenos, masas de tierra húmeda, pero a escala del cuerpo, al alcance de manos, hechas por ellas. [...] El hueco, la hendidura, el trazo laberíntico y la trama de una desarticulación chillidiana del espacio obran para la metamorfosis y la transfiguración de un fragmento de tierra en escultura.*

Franz Meyer (1882-1975) banquero, coleccionista de arte, anticuario, fotógrafo, viajero y jardinero firma "Notas sobre los dibujos de Eduardo Chillida" que presenta la sección dedicada a los "Dibujos y Collages", series en ningún caso menores a otras producciones del artista, *los trabajos sobre el papel no son una simple añadidura a la escultura; ellos constituyen un territorio autónomo de la creación en el que el artista no se manifiesta menos inspirado y soberano que en el de la escultura.* De nuevo, el texto publicado en 1970, se rescata de la revista *Derrière le Miroir*, esta vez correspondiente al número 183, pp. 3-11.

Edmond Jabès (El Cairo, 1912-1990), una de las figuras esenciales de la poesía europea del siglo XX, confiesa en su "Pequeña reflexión al margen de la obra de Eduardo Chillida" como dos experiencias personales con el escultor vasco le llevaron a la devoción absoluta por su estética y su obra. *A lo largo de una vida, quizá existan algunos segundos que a veces escapan del tiempo: un grito, una palabra sangrienta que el tiempo por sí solo no pudo contener. Son el don más doloroso –y también más precioso– que la criatura pueda ofrecer a la eternidad. ¿Cómo imaginarlo? Como un hilo rojo desbordando la frontera trazada por él en el espacio; apenas un trazo de sangre rápidamente ennegrecida y tan rápidamente desvanecida que no se le distingue más. Fronteras de lo visible y lo invisible. En estos límites encuentro a Chillida. ¿Por qué? –Tal vez a causa de dos experiencias que me permitió compartir con él.*

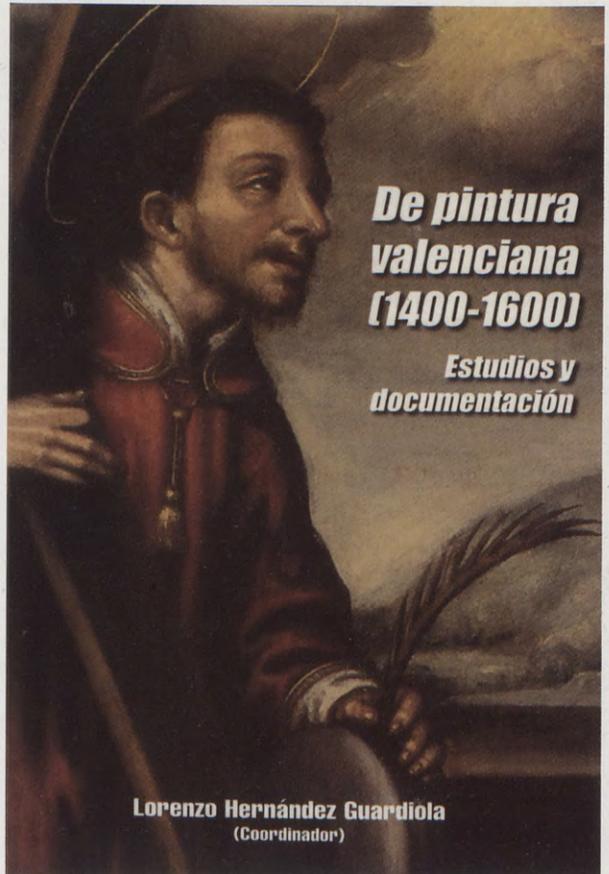
Concluyen esta magnífica publicación su Biografía y el Catálogo Técnico de las obras expuestas. Si el resto del volumen se ha dedicado a la obra del escultor, en el capítulo dedicado a su vida, se relata su biografía año a año, como si de un curriculum vitae se tratara, eso sí, ilustrado con interesantes fotos de la "vida" del artista, fotos de Chillida trabajando en su

taller, de viaje junto a sus amigos, recibiendo alguno de sus múltiples premios, junto a figuras míticas de la historia del arte como Georges Braque, Chagall, Alexander Calder o Joan Miró y junto a los Reyes de España en la inauguración del Museo Chillida-Leku en el año 2000.

Sugestivo e inusual catálogo, repleto de pensamientos, reflexiones y visiones reveladoras que nos hacen ver la obra del gran artista con otros ojos, con la mirada de aquellos que lo conocieron, lo entendieron y lo exaltaron. Un buen trabajo que como la obra de Chillida no dejará impasible a nadie.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

VV.AA.: De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación. (Obra coordinada por Lorenzo Hernández Guardiola). Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2006, 335 páginas + diversas ilustraciones en color, y blanco y negro.



La presente obra, magníficamente coordinada por el profesor **Dr. Lorenzo Hernández Guardiola**, que se incluye dentro de la política cultural de divulgación y difusión que lleva a cabo la Diputación de Alicante, pretende dar a conocer los ensayos de diversos especialistas en pintura gótica y renacentista valenciana, a través de la aportación de una serie de documentos prácticamente inéditos, que permite avanzar en el conocimiento de dichos movimientos artísticos en el ámbito valenciano y las influencias que en ellos tuvieron las novedades importadas de Italia.

Muchas son las obras del patrimonio mueble valenciano de los siglos del XV y XVI que han permanecido largo tiempo adscritas a "escuelas", "círculos" y "talleres" sin una definición clara de autoría precisa, moviéndose los estudiosos ante la diatriba de tener que asignar piezas a "maestros" por el estilo de sus obras que se movían en determinadas áreas geográficas de nuestro territorio, caso de los denominados "Maestro de Alzira", "Maestro de Cabanes" y tantos otros artífices, lo que ha motivado con frecuencia el cambio de adscripciones y de hipótesis de las obras de referencia.

Es, pues, la obra que el lector, estudioso o investigador, tiene ante sí una herramienta de trabajo precisa, que le ayudará, sin lugar a dudas, a tener un conocimiento más preciso en cuanto a la autoría de las piezas (retablos, tablas y lienzos) y a sacar conclusiones de la época histórica que se analiza.

Desde este punto de vista, el primero de los trabajos a reseñar es el de la **Dra. Matilde Miquel Juan**, que lleva por título "*Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional*", una tarea ésta del mecenazgo compleja, si lo es más —como menciona la autora— en cuanto a su evolución en la Corona de Aragón y particularmente en el Reino de Valencia y su área de influencia, donde los encargos de la Iglesia y el Municipio consiguieron la llegada y el primer asentamiento de los maestros-pintores a la ciudad de Valencia, para, tiempo transcurrido, "*ser los burgueses y nobles de la ciudad los que permitieran el establecimiento de los talleres y una rica producción que abasteciera de obras de arte a las iglesias y capillas del reino*", destacando entre esos encargos significativos el de la decoración de la "Sala Daurada" de la Casa de la Ciudad, obra realizada bajo la dirección de Joan del Poyo y una serie de artesanos; y entre los intermediarios la figura del clérigo Francesc

Martorell, consejero real y miembro de la Corte, quien intercedió en el encargo a los pintores Pere Nicolau y Marçal de Sas, del retablo de la Cofradía de San Jaime.

Sigue al anterior el estudio de **Isidre Puig Sanchis** titulado "*Los Ferrer de Lleida. Cataluña y la influencia de la pintura valenciana durante el siglo XV*", una saga de pintores de la que Jaume II Ferrer constituye el máximo exponente de la pintura leridana cuatrocentista y de los que el Museo Diocesano de Lleida alberga valiosos fondos pictóricos de esta familia de pintores que el autor analiza indagando en su producción artística y bosqueja, de igual modo, sobre la vía de influencia que ejerció Cataluña sobre los principios estéticos artísticos procedentes de la Toscana, que luego triunfarían en toda la Corona de Aragón difundidos por los pintores Ferrer Bassa, Ramón Destorrents, los Serra y sus vinculaciones con el Alto Palancia y el Maestrazgo, y Jaume Huguet.

"*Jacomart: revisión de un problema historiográfico*" proporciona título a la investigación de la **Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano**, que versa sobre la problemática personalidad del pintor de referencia, y que, aun contando con una primera síntesis de Elías Tormo (1913), sigue planteando una serie de cuestiones y de dudas, que la mencionada investigadora intenta esclarecer, siendo el propósito de su trabajo abordar el estado de conocimiento actual desde una perspectiva de la documentación, con aportaciones inéditas y diferentes interpretaciones, que contribuyan a asentar una base del problema historiográfica, procediendo a la revisión de los primeros años del artista, el cargo del pintor del rey, su marcha a Italia y regreso a Valencia en los años finales, y el inventario de bienes, concluyendo la estudiosa subrayando que "*en el estado actual de las investigaciones sobre Jacomart, todo su corpus de pintura está cuestionado*", no existiendo obra alguna que se le pueda adscribir con seguridad, y pintor para el que sigue siendo válida la propuesta de identificación del Maestro de Bonastre.

Seguidamente, **Elena Toló López** colabora con un ensayo sobre "*El maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)*", que centra su estudio en la personalidad de este artífice, obra conocida y relaciones con otros pintores contemporáneos, planteando

a título de hipótesis un posible origen y formación valenciana, para a continuación tratar de la situación general de la pintura valenciana quinientista con el círculo de los Hernando y el Maestro de Alcira, acompañado de una exhaustiva bibliografía.

“Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental” es un trabajo de investigación que firman **Maria José López Azorín y Vicente Samper Embiz**, quienes dan a conocer diversos contratos localizados de los pintores Rodrigo de Osona (y la villa de Chulilla), Joan “de Burgunya” (que se documenta en Orihuela tasando la pintura de un retablo de la Catedral, y de otras obras en Valencia), Miguel Esteve (y su participación en la capilla de los Jurados de la antigua Casa de la Ciudad) y Joan Flores de Pit (de origen flamenco y autor de pinturas al fresco y decoraciones en estuco).

A continuación, **Maite Framis Montoliu** incide en “Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)” tratando de aportar a la pintura retablista valenciana del último tercio del siglo XV a mediados del XVI, una visión de la organización artesanal de base familiar, compuesta por una red de artífices pintores, carpinteros e imagineros que interaccionaban en los talleres de la ciudad de Valencia, y la voluntad de encontrar una justificación para el eclecticismo estilístico que presentan los retablos de este periodo artístico; y estudio que se acompaña de un gran aparato documental.

Los profesores Dres. **Lorenzo Hernández Guardiola y Ximo Company i Climent** se ocupan “De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (ca. 1505/1510-1579)”, intentando dar respuesta a las muchas lagunas e interrogantes a la hora de conocer su formación y primeros trabajos, la evolución de su estilo y aspectos varios de su biografía, tras dos exposiciones celebradas en los últimos años, particularizando a continuación los estudiosos sobre el retablo mayor de la Catedral de Segorbe y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bocairente.

“Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales” proporciona título al estudio del Dr. **Miguel Falomir** que se centra en los ambientes sociales y culturales que frecuentó el pintor: los inicios profesionales del artista, los encargos y el

por qué de su éxito, los nuevos géneros artísticos (el mitológico y el retrato), el interés por la geometría práctica y la proximidad de Joanes a círculos humanistas, lo que pondría de relieve tanto la latinización del nombre del artista como su fortuna crítica posterior.

Por último, el Dr. **Salvador Aldana Fernández** incide en “Pintura y pintores del Renacimiento en el Palau de la Generalitat Valenciana: símbolo y realidad”, abundando en la cronología del edificio y particularizando en la última fase de su construcción (1533-1599), en la que se llevó a cabo la importante obra de la decoración pictórica de la “Sala Nova”, en la que aparecen efigiados los retratos de todos los miembros de los “Brazos de la Generalitat”, pintados por Joan Sarinyena, Vicente Requena y Francisco Poço.

Un amplio repertorio de imágenes del Maestro de Sijena, los Hernando, el Maestro de Alcira, Miguel Esteve, Joan de Joanes, Joan Sarinyena y otros artífices, ilustra y cierra la presente obra que, junto a los estudios insertos a modo de miscelánea reseñados, avalan el interés, alcance y repercusión que tuvo la pintura valenciana del quinientos en la antigua Corona de Aragón.

(JAVIER DELICADO)

VV. AA.: Guía del Museo del Traje, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005. 124 páginas ilustraciones en color.

Largo fue el camino que se recorrió desde la propuesta de creación de un Museo del Traje, realizada por el conde de Romanones en 1925, hasta su reciente inauguración en marzo de 2004.

Desde la creación de la Junta del Patronato del Museo del Traje Regional e Histórico en 1927, la colección inicial fue confundida y absorbida por diversos espacios museísticos sin encontrar una ubicación definitiva. El Museo del Pueblo Español, el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) y el Museo Nacional de Antropología custodiaron sucesivamente las piezas que, procedentes de la *Exposición del Traje Regional* de 1925, sirvieron de fondo inaugural del proyectado museo.



Guía
MUSEO DEL TRAJE

Finalmente en el 2004 se crea, por Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

Con este breve recorrido por la *Historia de las Colecciones*, Andrés Carretero Pérez abre la guía del Museo seguida por unas oportunas observaciones, a modo de aviso, de Carmen Pérez de Andrés sobre la peculiaridad de los fondos, en cuanto a requisitos de conservación y criterios de exposición.

Seguidamente, a lo largo de 13 capítulos, con la virtud de la brevedad puesto que estamos ante una guía y no ante un catálogo, se nos describen cronológicamente las diferentes épocas representadas en el Museo.

Tiempos Lejanos, es el título elegido para la primera sala del museo en la que se evidencia como, debido a la extremada fragilidad de las piezas textiles, son escasas las muestras conservadas anteriores al siglo XVIII. Es por ello que la iconografía, en cualquiera de sus versiones, es la mejor alternativa para acercarse

a esas épocas de las que no se guardan vestigios. La escultura, la cerámica o la pintura sirven, en esta primera sala, como prueba de la importancia que, para el estudio de la indumentaria, tiene cualquier representación figurativa. Esta laguna temporal se subsana gratamente mediante un audiovisual que dibuja de modo virtual la historia del vestido desde la Prehistoria hasta el siglo XVII. No obstante, en el museo se conservan algunos de estos *tesoros del pasado* anteriores al setecientos como el ajuar de la Infanta María del siglo XIII, el traje "a la española" del Conde sueco Nils Nilsson Brahe o el jubón femenino *pourpoint* de finales del XVI, entre otras piezas de valor.

Durante el periodo ilustrado, en España convivieron dos estilos de vestir: "a la española" –imitado desde el siglo XVI por todo el mundo, compuesto de jubón, ropilla, calzones y cuello de golilla– y "a la francesa" con casaca y corbata de tradición militar. Esta dualidad entre la *Ilustración* y el *casticismo*, se pone de relieve en dos vitrinas bajo el título de *Velada musical* y el *Paseo de los elegantes*, en las que se exhiben tres parejas de trajes representativos de estas dos tendencias, la española y la francesa, junto con el Manto de la Real Orden de Carlos III y varios complementos coetáneos.

Siguiendo las tendencias artísticas, durante la transición entre el siglo XVIII y el XIX se impuso, en el vestir femenino, la imitación de lo clásico. Recordando a las esculturas griegas, vestidas con ligero y suelto peplo, por primera vez en muchos siglos se abandonaban las armaduras interiores, dejando paso a un vestido largo con el talle bajo el pecho, preferentemente de muselina blanca, que en España se llamó camisa. En lo masculino, sin embargo, el traje típico por excelencia de esta centuria fue el de majo, atuendo propio de los barrios populares de Madrid, que fue enriquecido con sedas y bordados para adaptarlo a las clases altas.

Junto al *romanticismo* digamos que llega el consumismo. La industria consiguió a través de la difusión masiva de la prensa, provocar el deseo y la necesidad de renovación constante de la moda. Del mismo modo, las revistas especializadas en costura fueron las responsables de la homogeneización en el vestir, no solo europeo sino occidental. En este trance, la indumentaria masculina se reduce y estandariza de tal modo que llega casi intacta hasta nuestros días.

A partir de ahora, será la mujer la protagonista de los cambios en el vestuario y la única preocupada por la moda y las nuevas tendencias.

De nuevo se encorseta la silueta y se ahueca la falda, siguiendo un modelo femenino que simbolizara dulzura y sensibilidad. Es entonces cuando surgen tiendas y talleres de sastres y modistas ubicados en los pasajes más céntricos de todas las ciudades.

Los drapeados, los volúmenes más o menos pronunciados y la combinación de los tejidos en las faldas de finales del XIX, se pueden apreciar claramente en la sección denominada *Del miriñaque al polisón*.

Extensa y variada es la sección dedicada al *traje regional*. De forma cronológica se han seleccionado puntualmente conjuntos íntegros o de momentos históricos concretos, puesto que resultaría imposible recopilar toda la diversidad de trajes regionales existentes en nuestro país.

El término *Belle Époque* asociado al desarrollo de la moda nos conduce a un espacio temporal que abarca desde 1890 hasta la Primera Guerra Mundial. En este periodo la silueta se simplifica y se adapta al cuerpo, la variedad y tipos de trajes según la actividad a desempeñar se multiplica, nace la Alta Costura, la innovación pasa por la referencia a siglos anteriores y la inspiración oriental, toda una evolución que avanza hacia una línea cada vez más estilizada, la disminución del número de prendas y la búsqueda de la comodidad.

La obra de Mariano Fortuny y Madrazo merece un espacio independiente donde tratar, tanto su vertiente de diseñador, como la de creador de tejidos, innovando en las técnicas de teñido y estampación. Gracias a esta habilidad consiguió reproducir tejidos antiguos con gran éxito que utilizaría en muchas de sus creaciones.

Las dos guerras mundiales sirven como eje en el análisis evolutivo de la moda del siglo XX. Los primeros cambios hacia la modernidad se distinguen contemporáneamente a la Primera Guerra Mundial. El Art Decó, el Orfismo, el Cubismo y el Surrealismo influyeron en la indumentaria de la mujer de los "los años veinte", atraída por el estilo a lo *garçon* y las vestiduras orientales. Estampados cubistas,

sombreros *cloche*, equipajes, y amplios vestidos de fiesta ceñidos a un cuerpo real y no encorsetado, ocupan el espacio dedicado a las *vanguardias y modas* de 1914 a 1939.

El término de la Segunda Guerra Mundial marca un estancamiento en el campo de la moda. "El vestuario de la población estuvo marcado por la escasez y la mala calidad de las telas. Se imponen cortes sobrios y sencillos [...] la moda pasa a ser gobernada por la moral y supervisada por la censura de la época". Pero también es el momento de la *moda renovada* a través del cine, desde donde se suministraban los ideales de belleza, siguiendo los dictados de los grandes diseñadores como Christian Dior, Hubert de Givenchy, Pierre Balmain, Jacques Fath, Jean Desees, Chanel o Antonio del Castillo como ejemplo español. Es el momento en que Balenciaga hace historia con su renovación de las formas y proporciones, su búsqueda de nuevos tejidos y la exquisitez de sus bordados y pedrerías. A su obra, presente en los museos de moda más importantes del mundo, se dedican tres vitrinas y un capítulo del catálogo, sirviendo de presentación a la zona dedicada a la *Alta costura española* con tres nombres propios destacados; Pedro Rodríguez, Pertegaz y Elio Berhanyer, entre otros.

En los *tiempos actuales* es difícil seguir hablando de "moda en singular", ahora existen tantas tendencias y maneras de vestirse como formas de vida. Se impone, sin embargo, "el imperio de los nombres y de las marcas" creando el fenómeno de los *fashion victims*, las *minifaldas* y la *Moda de España* –espacio en constante renovación– concluyen esta visita guiada por el Museo del Traje.

El Museo cuenta además con un área didáctica en la que se proponen responder a tres cuestiones fundamentales, el porqué, el cómo y con qué nos vestimos. En este espacio experimental el visitante puede viajar en el tiempo y experimentar como le sienta la moda española del siglo XV o como se camina sobre unos chapines. Podemos también conocer más técnicamente nuestra propia indumentaria gracias a una lupa electrónica y descansar cómodamente en el área de lectura donde encontraremos prensa especializada en moda y conexión informática a la página web del museo.

Puesto que básicamente el museo se dedica a realizar un recorrido histórico a través de las formas

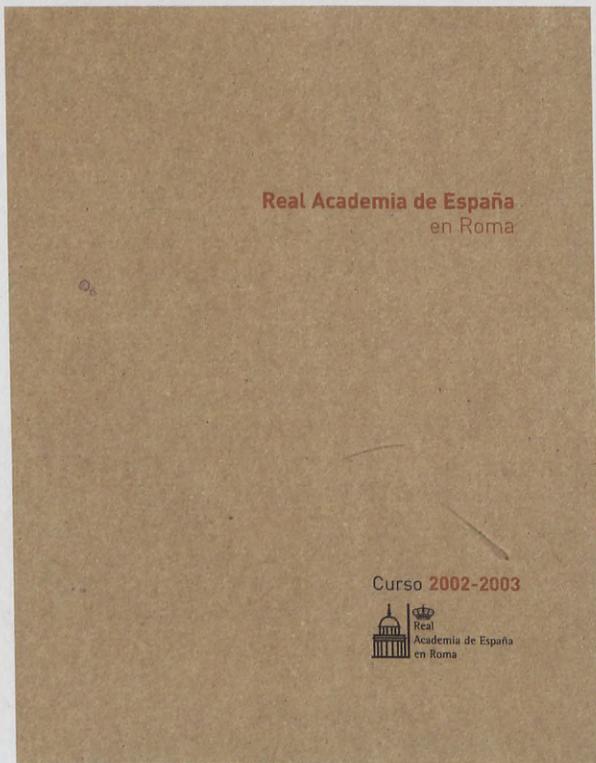
de la indumentaria, el catálogo recoge un capítulo especial al tejido como materia prima creadora de la moda, repasando de nuevo sus peculiaridades desde los fondos más antiguos del siglo XIII hasta los nuevos materiales utilizados en el siglo XXI.

Esta cómoda guía en edición rústica, de moderado tamaño será pues una buena compañera de viaje a lo largo de nuestra visita al Museo y también un buen libro de consulta en lo referente a moda española.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

VV.AA.: Real Academia de España en Roma: Curso 2002-2003. 3 volúmenes en estuche; "Catálogo de la Exposición de Becarios" Roma, junio-julio, 2003 y Madrid, noviembre 2003, 50 pag. con ilustraciones en color. "Montorio: Cuadernos de trabajos", 95 pag. con ilustraciones en blanco y negro. "Memoria" 37 pag. con ilustraciones en blanco y negro.

La Real Academia de España en Roma, institución centenaria y emblemática en la historia del arte español, sigue en la actualidad cumpliendo sus funciones de representación de la cultura española en



Italia por un lado y residencia de becarios por otro. De sus quehaceres institucionales y de los trabajos de los becarios versa la presente memoria correspondiente al curso académico 2002-2003, dividida en tres volúmenes distinguidos cada uno con el lomo de un color y protegidos y reunidos en un estuche de cartón: El *Catálogo* de la exposición de los becarios plásticos, con el lomo de color morado, *Montorio*, revista donde se recopilan los trabajos científicos de los investigadores, con el lomo de color verde y la *Memoria* de actividades del curso académico, con el lomo de color rojo.

En el *Catálogo de la Exposición de Becarios*, se presentan los currículos y la obra realizada en Roma de los siete becarios de artes plásticas:

- Juan González, Madrid, 1993: Becario de Fotografía
- Isidro Tascón, León, 1971: Becario de Escultura
- Enrique Leal, Recife, Brasil, 1957: Becario de Grabado
- José Luis Pastor, Barcelona, 1971: Becario de Pintura
- Ruth Torca, Becaria de Cine
- Gonzalo Mayoral, Becario de Pintura
- Alberto Pina, Atenas, 1971: Becario de Pintura

Los trabajos de investigación y creación literaria, efectuados por los becarios "no plásticos" entre los que se cuentan especialistas en diversas disciplinas; arqueólogos, historiadores del arte, restauradores... etc. se recogen en la recién estrenada publicación periódica, titulada *Montorio. Cuaderno de trabajos de la Real Academia de España en Roma*. Esta nueva revista científica, creada por D. Juan Carlos Elorza, a la sazón director de la Real Academia, pretende actuar como vehículo de difusión de los proyectos y trabajos, cada vez más numerosos de los becarios investigadores y escritores. En esta ocasión concurren ocho proyectos científicos:

- "El teatro de Corduba y la imitatio Urbis", de Antonio Monterroso Checa. Becario de Arqueología.
- "Matthaus Pérez de Alecio. Italus", de Carmen Llinás Martínez. Becaria de Historia del Arte.
- "Sobre la identidad de Enrique "de las Marinas". Dos pinturas de Enrique Valdestarío en Italia",

de Gonzalo Redín Michaus. Becario de Historia del Arte.

- "La conservación-restauración de la cerámica aplicada a arquitectura", de Constanza Rodríguez Segovia. Becaria de Restauración de Bienes Muebles.
- "Relevancia de la arquitectura contemporánea en la imagen formal del patrimonio restaurado", de Eduardo González Fraile. Becario emérito de Arquitectura.
- "La materia intangible, reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura", de Elisa Valero Ramos. Becaria de Restauración del Patrimonio Arquitectónico.
- "La actualidad del proyecto RISM en la investigación de las fuentes musicales en Italia", de Laura Oti Ruiz. Becaria de Musicología.
- "Notas al estreno español de *Vanitas*, de Salvatore Sciarrino", de Raquel Rivera y Tomás Muñoz. Becaria de Música y Becario de Artes Escénicas.

En el ejemplar correspondiente a la *Memoria* de actividades se da cuenta de todo lo vivido y acontecido en la Academia durante el curso académico. Tras la oportuna presentación por parte del Embajador de España en Italia D. José de Carvajal, interviene D. Juan Carlos Elorza Guinea, director entrante de la Academia, de dilatada carrera directiva en lo cultural. Entre sus cargos más relevantes destaca su puesto como director del Museo de Burgos y la presidencia de las Sociedades Estatales para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (1997-200) y para la Acción Cultural en el Exterior (2000-2002). Sustituyó en la dirección de esta Real Institución a D. Felipe Vicente Garín Llombart, quien tuvo el honor de dirigir esta casa durante seis años.

Seguidamente acontecen los 29 becarios por orden alfabético con sus fotografías, títulos académicos y proyecto a desarrollar en la Academia.

Una de las múltiples novedades acordadas por el Patronato de la Academia fue la de acoger a artistas consagrados "para que pudieran desarrollar su propio trabajo y dirigir talleres y seminarios a los be-

carios residentes", y al efecto fue invitado el escultor Xavier Mascaró, quien aprovechó su estancia para preparar en parte una exposición itinerante dentro del programa "Arte Español para el Exterior".

Por primera vez en su historia la Real Academia abre la convocatoria de becas a los países iberoamericanos, así en la preselección de los becarios para el curso 2003-2004 los candidatos preseleccionados en Iberoamérica fueron entrevistados mediante teleconferencia, mientras que al resto de los candidatos se les realizó la entrevista en la sede del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid.

Además de dedicar un capítulo a parte a las obras de adecuación de las instalaciones de la Academia, se detallan las actividades culturales entre las que se podrían subrayar: la reapertura de la nueva sala de exposiciones con la muestra dedicada a Eusebio Sempere; el ciclo de conferencias "L'arte Barocca e l'ideale clásico", en colaboración y con el patrocinio de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), la exposición anual que recoge el trabajo elaborado por los becarios académicos en dicho curso y el Congreso Internacional celebrado con motivo del 500 aniversario de la incorporación de Nápoles a la Monarquía de España, titulado "El reino de Nápoles y la Monarquía de España: entre agregación y conquista".

Desde el año 2000 uno de los artistas plásticos es seleccionado para la Beca Fortuny, creada en el año 2000 gracias al impulso de D. Antonio Simionato, Cónsul Honorario de España en Venecia y al patrocinio de Piera Ravazzoli Bocchio y a su esposo, el Comm. Pier Ugo Bocchio. La finalidad de esta beca es ofrecer a un becario de la Academia en la especialidad de pintura, grabado o escultura la posibilidad de permanecer tres meses en Venecia, con una contribución financiera y un local a disposición donde poder trabajar, con objeto de producir el material necesario para llegar a preparar una exposición personal, que se efectúa todos los años en alguna de las más prestigiosas galerías de arte venecianas (ATA, Venecia Viva, Bugno Art Gallery). En el año 2003 obtuvo la beca el pintor Alberto Pina.

A pesar de su dilatada historia y de la magnífica producción de sus becarios a lo largo de la misma, la Real Academia no contaba con una colección estable de obras de arte que diera testimonio de su actividad.

Al objeto de cubrir esa laguna y de poder ofrecer en Roma una muestra permanente de la obra de los artistas becados desde su fundación, se establecieron contactos con los Reales Patronatos de los museos MNCARS y del Prado, quienes prestaron en depósito, diecisiete obras (siete esculturas y diez pinturas) y doce lienzos, respectivamente. Estas obras, junto con los fondos más recientes conservados en al Real Academia a partir de los años ochenta pasarán a formar parte de la *Galería de la Real Academia*.

Finaliza este volumen con imágenes de la tradicional fiesta de despedida celebrada por los becarios y las fotos de los interiores restaurados de los dos estudios de los pintores, correspondientes a las dos torres del centenario edificio, el estudio 25 en el que se pueden apreciar los trabajos todavía inconclusos de la pintora Maria Alonso Borso y el estudio 27 en el que aparece el pintor Pepe Talavera trabajando en una de sus obras frente al inmenso ventanal desde el que se divisa toda Roma, junto a alguna de sus obras. Ambos becarios corresponden a la promoción 2003-2004.

Permítame la revista y el lector que desde aquí aproveche para hacer público mi agradecimiento al ahora exdirector de la Real Academia de España en Roma, D. Juan Carlos Elorza Guinea, por haberme permitido formar parte de estos afortunados pensionados merced a la beca de Investigación y Documentación del Patrimonio Histórico Artístico que me fue concedida durante el curso 2003-2004. Mi más sincera agratitud.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

AA.VV., Restauración y rehabilitación del patrimonio valenciano. *Fundació Pere Compte, Valencia, 2005, edición trilingüe (español, valenciano, inglés), 82 páginas e ilustraciones en color.*

La Fundació Pere Compte tiene como finalidad primordial contribuir a la conservación, el estudio y la investigación, la defensa, la restauración y rehabilitación del patrimonio artístico, arquitectónico, arqueológico, etnológico, paisajístico y medioambiental de la provincia de Valencia. Como muestra del cumplimiento de estos propósitos, se editó el presente ejemplar, en el que se enumeran detalladamente cada una de las intervenciones de recuperación que



ha llevado a cabo la Fundación desde el año 2000 al 2004. Hay que destacar la claridad y funcionalidad del diseño en la presentación de las fichas de cada intervención. En cada una de ellas consta el nombre del elemento restaurado y su ubicación, la fecha de construcción del mismo y las fechas de comienzo y finalización de la rehabilitación, junto a una breve descripción del proyecto a realizar y una imagen del edificio. Adjunta a la ficha se incluye un texto explicativo con la historia y descripción de la construcción que enriquece aún más el interés del libro, sobre todo en lo concerniente a edificios de menor entidad de los que existe poca documentación histórica.

A continuación se enumeran resumidos todos los trabajos realizados por la fundación, junto a las fechas de ejecución.

Monasterio de Santa María de la Valldigna, (2000-2001):

Consolidación y sujección de la yesería de la bóveda de la iglesia. Demolición del muro de fábrica de ladrillo que cierra el camarín del trasagrario, para ejecutar la restauración correspondiente.

Palau de l'Ardiaca de Xàtiva, (2000-2001):

Limpieza y rejuntado de la portada. Adecuación de la escalinata principal de acceso. Enlucido del paramento de la fachada principal. Ejecución del tapial y revestimiento en el interior.

Iglesia de San Bartolomé de Vallada, (2000):

Estudio geotécnico y actuaciones para la reparación y consolidación de la iglesia. Extracción

de moldes de escayola como patrones para piezas nuevas. Sometimiento de inyecciones de mortero con polvo de piedra de la misma tipología. Obras de consolidación de muros de mampostería. Sustitución del forjado y la cubierta con unidades constructivas de iguales características a las ya existentes en la azotea del campanario.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Montserrat, (2000):

Restauración y pintura de la fachada y campanario de la iglesia. Picado y eliminación del revestimiento dañado y posterior reparación, colocación de remates decorativos cerámicos y reparación de la bola de la veleta.

Iglesia de Santiago Apóstol de Fuenterrobles, (2000):

Reparación de la cubierta. Retirada de su cobertura de tejas y colocación de nueva cobertura de teja cerámica de similares características y color que las actuales.

Molino Harinero de Gilet, (2001):

Demoliciones de techos, forjados y escaleras. Picado de la fachada y saneado de la misma. Zuncho perimetral de atado y formación de cornisa. Colocación de vigas en el eje de la casa y formación de cimientado y pilares. Refuerzo de la fachada principal. Peldañado de la escalera. Sustitución de la cubierta de cañizo por otra base de panel sándwich con cara rematada de teja árabe.

Castillo de Xàtiva (2001-2003):

Excavación arqueológica de relleno de la cavidad citada y las tierras necesarias para completar el túnel de acceso. Adecuación de dicho túnel con fábrica de mampostería. Colocación de una cancela metálica para proteger el acceso.

Ayuntamiento de Alpuente (2001):

Restauración del tejado de la Aljama y colocación de una nueva cobertura de teja árabe. Restauración de la Sala del Archivo. Hidratación y protección de los elementos leñosos. Sustitución de las tres grandes vigas que soportan el forjado de madera, por tres de las mismas dimensiones de *mobila* vieja tratada. Colocación del pavimento reutilizado. Sustitución de la actual puerta de la sala, por otra con rejillas que garantice la ventilación de la estancia. Repasos de enlucidos y pinturas en las zonas afectadas por las filtraciones de humedad.

Parroquia de San Antonio Abad, (2001):

Reparación de la cubierta, retejado de la misma, ejecución de estructura metálica en cubierta, consolidación de bóvedas y arcos fajones, conservación de los muros de la fachada, contrafuertes y laterales, mantenimiento de revestimientos interiores.

Alquería del Moro de Benicalap (Valencia), (2001):

Limpieza de la vegetación. Replanteo de alineaciones, nivelación y aplomado. Consolidación de los muros deteriorados de la fachada con hormigón de cal. Revestimiento con pintura sobre paramentos verticales exteriores de ladrillo cemento previa limpieza de la superficie.

Ermita del Remedio de Titaguas (2002):

Restauración del Altar Mayor y del Presbiterio. Retiro de pinturas y revestimientos en mal estado. Reparación de la yesería del altar y el presbiterio y ejecución de esgrafiados, pinturas y dorados.

Santuario Nuestra Señora de la Misericordia de Meliana, (2002-2004):

Limpieza de paramentos verticales y techos. Estuco de fustes de columnas, dorado de capiteles y bases. Restauración del altar. Sustitución de ventanas en transepto y nave. Limpieza y saneamiento de resvestimientos.

Acueducto de los Arcos de Manises (2002):

Desbroce de la maleza adherida a la obra. Recuperación con tratamientos de agua a presión y eliminación de piezas sueltas. Consolidación de mampuestos y del camino.

Ermita de Santa Bárbara de Alboraya (2002):

Demolición y retirada del soldado existente y de los revestimientos atacados por la humedad. Aislamiento del soldado. Sellado de grietas en paramentos. Recuperación de la carpintería.

Oratorio del Huerto del Plater dedicado a la Virgen de los Desamparados en Alcácer, (2002):

Eliminación de humedades en zócalo. Reparación de grietas en paramentos verticales y cúpula. Reparación y colocación de puerta de acceso y ventanas laterales. Limpieza del ladrillo caravista y teja de la cubierta. Pintado paramento interior y carpintería. Adecuación del perímetro de la ermita. Acometidas e instalación de red de agua y alumbrado.

Molino de Arroz en Ribarroja, (2002):

Demolición y sustitución de paños de forjados leñosos. Consolidación estructural. Restauración de ventanas con cerrajería forjada y de la puerta principal.

Iglesia de San Valero y San Vicente Mártir de Valencia, (2003):

Limpieza química y mecánica de todo el conjunto. Reconstrucción del báculo, palma del martirio y coronas. Consolidación de todo el conjunto, adecuación cromática e hidrofugación total. Protección de las estatuas contra palomas. Tratamiento anti-graffiti. Limpieza puerta principal y protección con lacas transparentes.

Fuente de San Pascual en Genovés, (2003):

Limpieza manual. Protección de la imagen del santo y realojo de puntos de iluminación.

Iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste, (2003):

Ilustración de equipos de motorización, sistema de impulsos, electromartillo y badajos. Lijado de la madera del yugo y aplicación de productos protectores.

Parroquia de San Sebastián Mártir de Rocafort, (2003):

Capilla barroca: Limpieza y restauración de la cúpula. Eliminación de humedades en pechinas. Limpieza y recuperación de los paramentos laterales y las arcadas. Capilla del bautismo: Albañilería. Decoración cornisas con oro y fondeado a tres tonos y traslado de la pila bautismal. Capilla de la Virgen de los Desamparados: Restauración del retablo.

Ermita de San Sebastián de Vallada, (2003):

Reparación y pintura interior.

Parroquia de la Virgen de Gracia de Chella, (2004):

Consolidación de morteros base, cazoletas, enlucidos. Reparación grieta de la cúpula. Consolidación cromática de la capa pictórica. Eliminación manchas humedad y tratamiento fungicida.

San Bernat Mártir en Poble Nou, (2004):

Realce estético de las campanas y campanario. Mejora de la sonoridad y acústica de la campana.

Parroquia de la Mare de Dèu de l'Assumpció de Montesa, (2004):

Limpieza, consolidación y reintegración volumétrica de la portada principal. Tratamientos

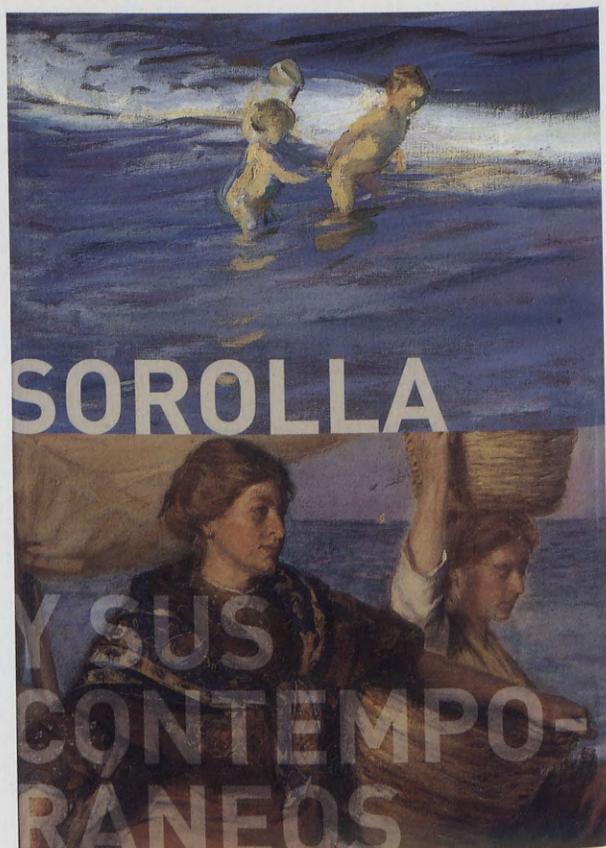
preventivos y curativos de patologías. Reintegración escultórica del altorrelieve de la Mare de Dèu de la Montesa. Restauración y consolidación de la puerta.

Como nota inusual, la Fundación está abierta a quienes "por contar con mayores conocimientos sobre la materia, completen o corrijan dichos textos", una invitación que dice mucho a favor de los fines de esta institución.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

VV.AA.: *Sorolla y sus contemporáneos: Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, (Catálogo de exposición), Fundación Bancaja, Madrid, 2005, 91 páginas e ilustraciones en color.*

La colaboración establecida entre la Fundación Bancaja y el Museo Nacional de las Bellas Artes de la Habana, propició el desarrollo de una interesante exposición itinerante en torno a la figura de Joaquín



Sorolla y algunos artistas coetáneos. La muestra que logró gran afluencia de público en sus diferentes sedes, recorrió varias ciudades, Castellón, Sagunto, Valencia, Alicante, Sevilla, Murcia y Gijón entre otras.

A pesar de ser ya incontables las muestras realizadas de Joaquín Sorolla, no está de más estudiarlo desde otro punto de vista, mirarlo con otros ojos, un cambio, una iniciativa diferente que tiene como fin la puesta en valor, no sólo de la figura del maestro valenciano, sino de todos sus contemporáneos, que como bien advierte Luz Merino Acosta, Subdirectora Técnica del Museo Nacional de Bellas Artes, merecen ser "recolocados tanto en el panorama de la historia del arte como en los espacios de circulación desde una perspectiva que se propone desde el pasado iluminar el presente". Es pues esta colección una oportunidad de conocer y disfrutar de personalidades artísticas del territorio español, que hasta hace bien poco habían permanecido en la sombra y que cada vez más resuenan en los itinerarios artísticos. Es un modo de conocer y reconocer la valía del arte de un tiempo que oscila entre los años finales del siglo XIX y 1920.

Únicamente un texto acompaña al catálogo de las obras expuestas, titulado "Entre el Realismo y las Vanguardias" de Manuel Crespo Larrazábal, comisario de la exposición, quien realiza un profundo y perspicaz análisis evolutivo de la producción artística europea de estos años, hasta desembocar en el ámbito español.

El periodo denominado *Cambio de Siglo*, se inicia bajo las premisas del Realismo, fundamentado en, un declarado interés por reflejar el mundo aparenial con la mayor objetividad posible y una predisposición hacia lo cotidiano y lo sencillo, para elevar el tema de la contemporaneidad a su nivel más alto. No pocos cambios se sucedieron merced a estos postulados, en el que los pintores ávidos de realidad salieron de sus talleres a retratar el mundo rural y urbano descubriendo no sólo su entorno más cercano y cotidiano sino lo más importante "la Luz". Manipulada por el artista desde el periodo barroco, los realistas repararon en su influencia sobre los objetos y su capacidad para modificar formas y colores. Siguiendo estos preceptos, esta dedicación por el estudio de la luz surge uno de los movimientos más revolucionarios del momento, el Impresionismo, pero

hasta este camino que se abrió como puerta hacia el futuro se volvió inútil cuando se trataba de restablecerle una misión al arte. Se acumulan propuestas, estilos, maneras difíciles de encasillar, se podría afirmar que "la producción de esos años –entre 1885 y 1920 aproximadamente– está vertebrada, en mayor o menor medida, en torno a la subjetividad como actitud del artista y la sugerencia en la manera de formular la obra". Incluso se pueden reconocer en un mismo pintor tendencias opuestas, dentro de un pensamiento ecléctico, según el cual se servían de elementos realistas, románticos, simbólicos... según su idoneidad para aquello que querían expresar o según el encargo que tenían que realizar.

Durante la década final del siglo XIX, surgen en determinados centros europeos signos de renovación; es el caso del arte belga que vivió una época de gran efervescencia, lleno de debates artísticos y grandes exposiciones que contribuyeron sobre todo al desarrollo del simbolismo.

También Polonia despierta de su letargo cuando cambia el objetivo de sus miras de Munich a París. El movimiento conocido como *Joven Polonia*, desarrollado principalmente en Cracovia y Varsovia, manifestaba un gran apego al espiritualismo y la subjetividad ante "la necesidad de preservar la identidad nacional en un país desmembrado y absorbido por tres potencias vecinas".

En el caso español, se ha querido sintetizar el asunto en una "polarización entre un arte reflexivo y otro objetivo" liderados respectivamente por Joaquín Sorolla en el polo realista, junto con un grupo de pintores en su mayoría valencianos, que se servían de componentes formales más modernos para la representación de temas triviales y escenas amables, muy diferentes a las visiones del polo opuesto encabezado por Ignacio Zuloaga, más cercano al simbolismo y con una visión crítica de la vida y la historia de España, en busca de una respuesta a la decadencia nacional.

El Modernismo, otra de las vertientes nacidas del realismo, lo vincula el autor con las figuras de Santiago Rusiñol y Ramón Casas uno de los impresionistas españoles más reputados.

Sin embargo la variante del Modernismo que más éxitos y seguidores tuvo y tiene aún hoy en

la actualidad fue el denominado "luminismo" de brillante colorido y pincelada fresca, encarnado en España por la figura de Joaquín Sorolla.

Este intenso recorrido por la estética y la ideología artística de entre siglos culmina con una importante epílogo del autor, en el que reivindica el valor de la pintura de fondo realista que, resistiendo en paralelo a las vanguardias durante todo el siglo XX, sirvió de punto de inflexión hacia nuevas tendencias.

A continuación el catálogo contempla obras de: Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-1923), Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849-1916), Gonzalo Bilbao Martínez (Sevilla, 1860-1938), Cecilio Plá Gallardo (Valencia, 1860-1934), Santiago Rusiñol Prats (Barcelona, 1861-1931), José Mongrell Torrent (Valencia, 1870-1937), Ignacio Zuloaga Zabaleta, (Eibar, 1870-1945), Hermenegildo Anglada Camarasa (Barcelona,

1871-1959), Julio Vila Prades (Valencia, 1873-1930), Enrique Martínez Cubells Ruíz Diosayuda (Madrid, 1874-1947), Manuel Benedito Vives (Valencia, 1875-1963), José Pinazo Martínez (Roma, 1879-1933), Bartolomé Mongrell Muñoz (Valencia, 1882-1938), Roberto Domingo Fallola (París, 1883-1956), Francisco Pons Arnau (Valencia, 1886-1955) y Víctor Moya Calvo (Valencia, 1889-1972).

Le sigue una relación de exposiciones en las que han participado alguna de estas obras, celebradas entre 1903 y el año 2000, junto con una escueta bibliografía.

Finaliza el ejemplar con una breve semblanza biográfica de cada uno de los artistas representados en la exposición.

(MARÍA JESÚS BLASCO SALES)

BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS NUEVAS ADQUISICIONES EN EL AÑO 2006

INTERCAMBIOS. MONOGRAFÍAS

DIANA ZARZO ESPINOSA

Diplomada en Biblioteconomía y Documentación

M^a CARMEN ZURIAGA LUCAS

Licenciada en Documentación

- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Vanguardia artística valenciana de los años treinta: Arte y compromiso político en la II República*. [Valencia]: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Biblioteca Valenciana, 2006.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *El faro del Puerto de Valencia: 75 aniversario (1930-2005)*. Valencia: Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV, 2005.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Lonja*. [València]: Consell Valencià de Cultura, 1991.
- ALEGRE CREMADES, Antonio. *Abismos, pasiones y ensueños: pinturas, dibujos, grabados y medallas: Sala de Exposiciones, 17 de julio al 14 de septiembre de 2001*. Valencia: Palau de la Música i Congressos de València, 2001.
- ALEGRE CREMADES, Antonio. *Grabado: técnicas y su repercusión*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2006.
- ALMELA Y VIVES, Francesc (1903-1967). *Valencia y su reino*. Valencia: Ajuntament de València, 2004.
- ANDRES, Lola. *Jocs de llum*. Alzira: Bromera, 2006.
- ANTOLÍ TELLO, Susana. *Memòries d'un altre segle: Vivències d'Angelina Bel Mateu*. Teruel: Centro de Estudios Bajoaragoneses; Calaceit: Associació Cultural del Matarranya, 2005.
- ARAZO, María Ángeles. *Valencia: Cultura viva*. Valencia: Ajuntament de València, 2003.
- Aarchéologie á l'ecole normale supériure: archéologies d'orient et d'occident*. París: UMR 8546 CNRS-ENS, 2002.
- Art de la seda a la Valencia del segle XVIII*. Valencia: Fundació Bancaixa, [1997].
- Arte latex: reflexión, imágenes y sida*: [Catálogo de exposición] Valencia, abril-junio, 2006. Valencia: Universidad de Valencia, 2006.
- Así llegó España a la Guerra Civil: La República (1931-1936)*. Madrid: Unidad Editorial, [2005].
- AUB, Max (1903-1972). *Relatos I: Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- AUB, Max (1903-1972). *Relatos II: Los relatos de El laberinto mágico*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Biblioteca Valenciana, 2006.
- AUB, Max (1903-1972). *Teatro Mayor*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Biblioteca Valenciana, 2006.
- AVENDAÑO LÓPEZ, Carmen. *El poder de la química: Cómo se transforma la información a nivel molecular en fármacos innovadores: Ciclo de conferencias organizadas por el Instituto de España (9-13 de diciembre de 2002)*. Madrid: Instituto de España, 2003.
- AVILA, J. *Cómo determina el citoesqueleto la forma de una neurona: Discurso leído en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. Jesús Avila de Grado y contestación de la Excma. Sra. Doña Margarita Salas Falgueras el día 24 de Marzo de 2004*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2004.
- BARRERA AYMERICH, Modest. *Masovers i pobletans de Culla: reproducció social i relacions de reciprocitat a finals de l'antic règim*. Castelló: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 2006.
- BAYARRI, Nassio (1932-). *Sonetos en voz baja*. Valencia: IAM-Diputación de Valencia, 2006.
- BELTRÁN GRIMAL, Vicente (1896-1963). *Vicente Beltrán Grimal: En el centenari del seu naixement, 10 desembre, 1996-26 gener, 1997 = en el centenario de su nacimiento, 10 diciembre, 1996-26 enero, 1997: Museu de Belles Arts de València*. Valencia:

- Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1996.
- BENEYTO, María. *Eva en el laberinto: antología poética*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- BERENGUER LLOPIS, Vicente. *Catedral de Valencia en 1936*. Valencia: V. Berenguer, 1999 (Sueca: Imp. de Luis Palacios), 1999.
- BIOT, Pepe (1945-). *Biot: el paisatge innovat* [Exposició] Museu de Belles Arts de Castelló, febrer-març 2006, Les Drassanes de València, abril-juny 2006. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- BLICK. *Blich Mira!: El archivo fotográfico del instituto arqueológico alemán de Madrid*. [Exposición.], Museo Nacional Arqueológico. Tarragona: Instituto Arqueológico Alemán de Madrid i Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 2006.
- Blocs*: Museum voor Moderne Kunst, Oostende. Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 2002.
- BOIX OVIEDO, Ricardo (1904-1994). *Ricard Boix: escultures i dibuixos: antologia 1924-1992*: L'Almodí, València, 18 d'octubre-12 de desembre de 2005. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. 2005.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- CABRERA, Antonio (1958-). *20 poemes: (una selecció)*. València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2006.
- CALVO-MANZANO, María Rosa (1942-). *Arpa en Valencia*. Madrid: ARLU, 2003.
- CALVO-MANZANO, María Rosa (1942-). *Técnicas Arlu: la fisio-psicopedagogía aplicada a la didáctica para humanizar la enseñanza musical: naturalidad en las técnicas instrumentales: paz en el espíritu y armonía en el cuerpo*. Madrid: ARLU, [2000].
- CAMARON BONANAT, José. *José Camarón Bonanat (1731-1803)*: Museu de Belles Arts de Castelló, octubre 2005 - gener 2006. València: Conselleria de Cultura, 2006.
- CAMPOS ROSELLÓ, Francisco J. *Creatividad y método: Hipertexto rizomático: esto es más que un subtítulo léeme antes de empezar a leer*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- CÁNCER. *Cáncer*. Madrid: Instituto de España, 2003.
- CANCER MATINERO, José Ramón, et al. *Miradas Industriales: Emprentes Humanas= Miradas Industriales: Huellas Humanas*. [València]: Generalitat Valenciana, 2006.
- CARBONELL SÁNCHEZ, María. *Mujeres del Quijote y otros escritos*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- CARLOS. *Carlos III y su época: La monarquía ilustrada*. Barcelona: Carroggio, 2006.
- CARRASQUER ARTAL, Joan Antoni. *Bibliografía de Mossén Andreu de Sales Ferri Chulió: acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València*. Sueca: [s.n.], 2005.
- CARUANA PUIG, Tàrsilo. *Historia de la Semana Santa de Sagunto*. Sagunto: Tàrsilo Caruana Puig [etc.], (Sagunto: Navarro Impresores), 2000.
- Casa de Borbó: Ciència i tècnica a l'Espanya il·lustrada*: Museo Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), del 20 de gener al 19 de març de 2006 = *La Casa de Borbón: ciencia y técnica en la España Ilustrada*: València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- CASTILLO RAMÍREZ, Elena. *Tusculum I. Humanistas, anticuarios y arqueólogos tras los pasos de Cicerón: historiografía de Tusculum (siglos XIV-XIX)*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2005.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1964). *El Pórtico de la Gloria*. Madrid: San Pablo, 1999.
- Catálogo de las Publicaciones de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, 2000.
- IV Centenario de El Quijote*. Madrid: Instituto de España, 2006.
- CERTAMEN DE PINTURA S. SORIA VILA DE BENISSA (11º. 2006. Benissa). *Certamen de Pintura Salvador Soria Vila de Benissa, 2006*: XI edició - 2ª època. Benissa: Ajuntament de Benissa, 2006.
- Certamen de Fotografia sobre Cultura Popular (3º. 2003)*. *Certamen de Fotografia sobre Cultura Popular 2003*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2005.
- CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA «CIUDAD DE MELILLA» (6º. 2005). *Catálogo*. Melilla: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura y Festejos de la ciudad autónoma de Melilla, 2006.
- CLIMENT, Enric. *Blanco y Negro: Enric Climent en la Colección artística de ABC*. València: MuVIM, 2006.
- COL·LECCIÓ. *Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València* [Exposició]. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- CONGRESO NACIONAL DE LAS REALES ACADEMIAS DE MEDICINA EN ESPAÑA (9º. 2004.

- Valencia.). *IX Congreso Nacional de las Reales Academias de Medicina de España*: (Valencia, del 27 al 30 de octubre de 2004). [Valencia]: Ajuntament de València, 2004.
- Corona de Aragón: Siglos XII-XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2006.
- CREADORES. *Creadores Solidàries amb Rudrasksha = Creadoras solidarias con Rudrasksha*: Juny-Setembre 2006. València: Universitat de València, 2006.
- CRESPO, José Ramón. *OLINDA*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- CHILLIDA, Eduardo (1924-2002). *Chillida*: del 6 de abril al 11 de junio de 2006, Fundación Marcelino Botín. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006.
- Col·lecció d'art Caixa Torrent*. Valencia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2006.
- DEL. *Del fix al mòbil: quatre dècades en la col·lecció Martínez Guerricabeitia (1965-2005)* [Exposició]. [València]: Fundació General Universitat de València, 2005.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: *Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla: Catálogo razonado de artistas (Siglos XV-XXI)*. Monográfico Revista de Estudios Yeclanos YAKKA. Yecla, Ayuntamiento, 2005, núm. 15.
- DICCIONARI. *Diccionari de l'art modern: conceptes, idees, tendències*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2001.
- DIMENSIONES. *Dimensiones: esculpintura*. Castellón: Museo Casa de la Moneda; Museo de Medallística «Enrique Giner»; Ayuntamiento de Nules, 2006.
- Donació Goerlich-Miquel*: Museu de Belles Arts de València-Centre del Carme: juliol-setembre 2006 = Museo de Bellas Artes de Valencia-Centro del Carmen: julio-septiembre 2006. [Valencia]: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, [2006].
- Emprentes de la memòria*: Museu de la Ciutat de València, setembre-octubre 2006: [Exposició]. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- L'espai trobat: XV edició*, Benissa 2006. Benissa; Valencia: Regidoria de Cultura: Consorci de Museus de la Generalitat, 2006.
- ESCRIVÁ Torres, Vicente. *Lliria*. León: Everest, 1998.
- ESPAÑA. *España años 50: una década de creación*: Museo Municipal de Málaga (España) febrero-mayo de 2004: Mücsarnok Kunsthalle, Budapest (Hungría) julio-septiembre de 2004: Národní Galerie, Praga (República Checa) octubre-diciembre. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.
- ESTELLER, Rosendo (1935-). *Caligrafías para los sueños*: 04 abril-25 junio 2006, Auditori i Palau de Congressos de Castelló. Castelló: Castelló Cultural, 2006.
- EXPOSICIÓN DE BECARIOS (2003. Roma y Madrid). *Catálogo de la exposición de becarios*: Roma, junio-julio 2003, Madrid, noviembre 2003: Real Academia de España en Roma: curso 2002-2003 [coordinación, Beatriz Cobeta].: Real Academia de España en Roma, 2003.
- FELIP SEMPÈRE, Vicent. *Privilegios y concesiones del término general del Castillo de Nules en época foral (1251-1709)*. Nules (Castellón): Ayuntamiento de Nules, 2003.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (1930-). *Elementos simbólicos de la peregrinación jacobea*. León: Edilesa, 1998.
- FERRERES ALEU, Ildfonso. *Historia de la villa de San Matheo*. Castelló: Diputació de Castellò, 2006.
- FERRI COLL, José María. *Tumultos del alma de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales (1947-). *Francisco Vergara Bartual: (L'Alcúdia, 1713 - Roma, 1761): Vida y obra*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.
- FRANCÉS, Fuencisla. *Fuencisla Francés*: [Exposición] L'Almodí abril-mayo 2006. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2006.
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles. *Vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid: Libertarias, 2001.
- GALIANO ARLANDIS, Ana. *El compositor y académico José Báguena Soler, 1908-1995: una vida de pensamientos musicales*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.
- GÁLVEZ, José (1905-1991). *José Gálvez 1905-1991* [Exposición Antològica]. Alicante: Instituto Alcantino de Cultura JuanGil-Albert, 2006.
- GARCIA BRAÑA, Celestino. *Moderna fragua de Vulcano*: Discurso de ingreso na Real Academia Galega de Belas Artes «Nosa Señora do Rosario», A Coruña, 1 de abril de 2006. A Coruña: Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario, 2006.
- GARCÍA DE VARGAS, Ricardo. *El escultor valenciano Francisco Marco Díaz-Pintado*. Valencia: [S.n.], 1975.
- GENOVÉS Candel, Joan. *Genovés pintures, dibuixos i escultures, 1994-2004*: [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2005.

- Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps:* juny-octubre 2006, Monestir de Sant Miquel i dels Reis, València. [Valencia]: Biblioteca Valenciana, D.L. 2006.
- GIL SAURA, Yolanda. *Arquitectura barroca en Castellón*. Castellón: Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón, 2004.
- GIMENO, Gimeno Barón: *La intensa visió del natural:* Museu de la Ciutat, Casa de Polo, Vila-Real [Exposició]. Valencia: Conselleria de Cultura, educació i esport, 2006.
- GÓMEZ, María. *Ulls de Ferro: Pintures i dibuixos de María Gómez*. Valencia: Universitat de Valencia, 2006.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2005.
- GUMIEL, Julián. *Julián Gumiel: La fotografía entre dos continentes:* del 7 de junio al 20 de agosto de 2006: Museo Nicanor Piñole Gijón [exposición]. Gijón: Ayuntamiento, 2006.
- Historia de la ciudad: IV Memoria Urbana*. Valencia: ICARO: Ajuntament de València, 2005.
- HUSILLOS TAMARIT, Ignacio, et. al. *Santo Desierto*. [Exposición] 21 de junio - 17 septiembre 2006. Valencia: Generalitat Valenciana. Proyecto Cultural de Castellón, 2006.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico e Instituto de Estudios Turolenses, 2005.
- Imagen pictórica en la cerámica china: Donación Tijmen Knecht y Helen Drenth:* Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia, noviembre 2005-marzo 2006. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2005.
- Investigación en Conservación y Restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC:* [9, 10 y 11 de noviembre de 2005, Barcelona: [Actas]. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2005.
- IVAM, INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN (VALENCIA). *Fotografía en la colección del IVAM:* Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 27 mayo - 23 octubre 2005. Valencia: IVAM, 2005.
- LAITA, Luis M. *Genesis of Boole's logic: its history and a computer exploration*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2005.
- LAVIADA. *Laviada: fuerza moderna* [Exposición]. Asturias: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2006.
- LOBATO, Xurxo. *prol da fotografía: escribindo con luz: discurso de ingreso na Real Academia Galega de Belas Artes "Nosa Señora do Rosario": 28 de xaneiro, A Coruña, 2006*. A Coruña: Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario, 2006.
- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles (1939-). *Villancico-cantata de José Pradas Gallén(1689-1757)*. Valencia: Piles, editorial de música, 2002.
- LÓPEZ GARCÍA, José Luis. *Técnica de dirección coral*. Valencia: Rivera, 1998.
- LÓPEZ GÓMEZ, Jose Manuel. *Rafael Vara López. Un cirujano cabal del siglo xx*. Burgos: Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2005.
- LÓPEZ PIÑERO, José María. *Medicina y las ciencias biológicas en la historia valenciana*. Valencia: Ajuntament, 2004.
- LLAMAS, Ramón. *Discurso inaugural del año académico 2005-2006 leído en la sesión celebrada el día 2 de noviembre de 2005 por el académico numerario Excmo. Sr. D.Manuel Ramón Llamas Madurga sobre el tema "Los colores del agua, el agua virtual y los conflictos hídricos"*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2005.
- LLOMBART, Constantí (1848-1893). *Lo darrer agermanat: episodi dramàtic en un acte*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.
- MANUEL. *Manuel Tolsá: [Exposició] Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado*. México-Valencia: Reales Atarazanas Valencia: del 15 de diciembre de 1998 al 30 de enero de 1999. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Manuscrito de la Academia de Murillo*. Sevilla: Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982.
- MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintor Vicente Salvador Gómez: (Valencia, 1637-1678)*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- MARÍN, Teresa. *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.
- MARÍN-MEDINA, José. *Celedonio Perellón: La belleza desnuda*. [Pamplona]: Liber, 2006.
- MÁRQUEZ GUILABERT, Raquel. *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.

- MARTÍ GILABERT, Francisco. *Carlos III y la política religiosa*. Madrid: Rialp, 2004.
- MARTORELL, Joanot (ca. 1414-1468). *Tirant lo Blanch*. Edició a cura de Rosa Giner i Joan Pellicer. Valencia: 3 i 4, 2005.
- MARZAL, Carlos. *Algaravia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2006.
- MASCARELL IRANZO, Rodrigo. *Escenes d'un abocador, Madagascar 2004*. Valencia: Universitat de València, 2006.
- MASTER DE CONSERVACIÓ I GESTIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL (11º.2006. Valencia) *Societat i Patrimoni*. Valencia: Master de Conservació i Gestió del Patrimoni Cultural, 11ª edició, Universitat de València, 2006.
- MEDINA, Pedro. *Muerte de Virgilio. El final de una ilusión estética*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (Diputació de Valencia), 2006.
- MEDITERRÁNEO. *El Mediterráneo desde esta orilla* [Exposición]. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis. *Un gran escultor monumental del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909)*. Murcia: José Luis Melendreras Gimeno, 2005.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis. *Estudio histórico-artístico Real, Muy Ilustre y Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*. Murcia: El autor, 2003.
- MEMORIA. *Memòria gràfica de Tàrrega*. [Vila-real]: Regidoria de Museus, 2004.
- MEMORIA. *Memoria 2005, Fundación César Manrique*. Madrid: Fundación César Manrique, 2006.
- MESTRE, Enric. *Mestre: diálogos con la materia*. Valencia: Asociación de Coleccionistas de Arte A. Vicent-García, 1992.
- MESTRE, Enrique. *Enric Mestre: Sala de Exposiciones del Museo Pablo Gargallo, 18 abril-23 junio 2002*. Zaragoza: Área de Cultura, Acción Social y Juventud, Servicio de Cultura, 2002.
- MILLÁN SÁNCHEZ, Fernando. *Ideario político de Vicente Blasco Ibañez*. Valencia: Diputación de Valencia, D.L. 2006.
- Mirada Singular: Pintura Española de los siglos XVI al XIX*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2006.
- Miradas distintas, distintas miradas: paisaje valenciano en el siglo XX*: Valencia, Museo del Siglo XIX, del 2 de octubre al 24 de noviembre de 2002. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- MOLDER, Adriana. *Encontro marcado*. Portugal: Presidencia da República, D.L. 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Dalí*. Barcelona: Fundación- Gala Salvador Dalí: Planeta, 2005.
- MONTALBAN KOEBEL, Pedro (1961-). *Fascinación de Gil-Albert*: (basada en textos de Juan Gil-Albert). València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.
- MOURE PENA, Teresa-Claudia. *II Premio de Investigación Manuel Vázquez Seijas: El Monasterio femenino de Ferreira de Pantón en la Edad Media: estudio histórico-artístico*. Lugo: Diputación Provincial, 2005.
- Museo de Bellas Artes de Álava. *Arabako Arte Ederren Museoa 2004-2005 eko eskuratzeak* = Museo de Bellas Artes de Álava: adquisiciones 2004-2005. Álava: Museo de Bellas Artes de Álava, 2006.
- Museo del Traje*: Guía. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, 2005.
- Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia: Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, 2005.
- Nunc est bibendum!!: un mito gráfico desde 1898*. Valencia: Diputación de Valencia, 2005.
- Ocupación prehistórica de la Illeta dels Banyets (El Campello, Alicante)*. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico Provincial de Alicante, 2006.
- En el ojo de la batalla: Estudios sobre iconoclastía e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.
- ORTUÑO IZQUIERDO, Mario. *Docencia de escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación hasta 1800*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.
- PALLIDO, Andrea (1508-1580). *Cuatro libros de arquitectura*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1998.
- PANACH, Juan, et al. *11 mirades: 11 artistes plàstics* [Exposición]. Alboraya: Ajuntament d'Alboraya, 2003.
- PANIAGUA Javier; PIQUERAS José A. (dirs). *Diccionario biográfico de políticos valencianos (1810-2003)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (Diputació de Valencia), D.L. 2003.
- PANIAGUA, Javier; PIQUERAS, José A. *Diccionario biográfico de políticos valencianos*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (Diputació de Valencia), D.L. 2006.
- PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José. *Relación general de Señores Académicos de la Real*

- de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004). Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2004.
- PATRIMONIO. *Patrimonio artístico e histórico de los Rabassa de Perellós y el Palacio de Dos Aguas*. Valencia: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Santuarias González Martí, 2005.
- PATUEL CHUST, Pascual. *Eduardo Sales: Medio siglo de pintura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- Paul Klee*: Colección Berggruen: del 7 de julio al 24 de septiembre de 2006. Sala de exposiciones Fundación Marcelino Botín, Santander [exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín; Fondazione Memmo, 2006.
- Peinando la muerte*: rituales de vida y muerte en la prehistoria de Menorca.
- MARQ, Museo Arqueológico de Alicante, del 11 de julio al 15 de octubre de 2006. Alicante: Fundación MARQ, 2006.
- PEIRÓ, José Vicente. *Músicas de Cortázar*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- PÉREZ GARCÍA, Carmen (1941-). *Grisallas de Castellfort y Albocàsser: Un trabajo técnico de recuperación del patrimonio artístico castellonense*. Castelló: Servicio de Publicaciones, Diputación de Castelló, 2006.
- PEREZ I MORAGON, Francesc. *Arxius de Joan Fuster*. Valencia: Universitat de Valencia, 2006.
- PÉREZ RATÓN, Isauro. *Iglesia de Molacillos: comunidad y templo*. Molacillos: I Pérez, 2005.
- PÉREZ ROJAS, Francisco. *El retrato elegante*: diciembre, 2000-febrero, 2001. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2000.
- PINAZO, I. (1849-1916). *Els seus dibuixos al Museu de Belles Arts de València: Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles*. Valencia: Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- PINTURA. *Pintura Costumbrista en el Museu de Cádiz* [Exposición]. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2006.
- PIQUERAS, Vicente. *ALDEA*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2006.
- Política y amistad en Montaigne y La Boétie*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2006.
- 11 mirades: 11 artistes plàstics* [Exposición]. Alboraya: Ajuntament d'Alboraya, 2003.
- POYATOS MORA, Mariano. *Beso del agua*: [Exposición: Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Santuarias González Martí]. [Madrid]: Secretaría de Estado de Cultura, D.L. 2003.
- PUIG Vicent, Paco (1934-). *Retrospectiva, 1970-2005*: 24 octubre-23 diciembre 2005: Auditori i Palau de Congressos de Castelló. Castelló: Castelló Cultural, 2005.
- QUATRE. *Quatre ceramistes espanyols: Claudi Casanovas, Àngel Garraza, Enrique Mestre, Xavier Toubes*. Genève: Musées d'art et d'histoire, 2005.
- RAMBLA, Wenceslao. *Vicent Martínez o el diseño de mobiliario en el marco de puntmobles*. Castellón: Ajuntament de Castelló: Universitat Jaume I de Castelló, 2005.
- Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: su historia, su organización y su estado en el año 2006*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2006.
- REAL ACADEMIA DE MEDICINA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. *Actividades científicas de la Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana: año 2004*. Valencia: Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, 2005.
- REAL ACADEMIA DE MEDICINA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. *Actividades científicas de la Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana: año 2003*. Valencia: Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, 2004.
- Registros contra el tiempo* [Exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006.
- Roma y la tradición de lo nuevo: diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)* [Madrid]: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, [2003]. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, [2003].
- ROMERO MÁRQUEZ, Antonio (1936-). *Arcilla iluminada*. Alzira: Algar, 2003.
- ROMERO SALVADOR, Arturo (1946-). *Catalizadores y procesos catalíticos*: Discurso leído en el acto de su recepción como académico de número por el Excmo. Sr. D. Arturo Romero Salvador contestación del Excmo. Sr. D. Luis Gutiérrez Jodra, el día 24 de noviembre de 2004. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2004.
- ROSALES, Eduardo (1836-1873). *Eduardo Rosales (1836-1873), aquarel·les i dibuixos*: Museu de Belles Arts de València, del 19 d'octubre de 2005 al 8 de gener de 2006. [Valencia]: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. 2005.
- Rostros de mármol: entre fasto y erudición: esculturas antiguas del Palacio Medici Riccardi*: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 30 de octubre al 15

- de diciembre de 2002= del 30 d'octubre al 15 de
deseembre de 2002. Valencia: Generalitat Valen-
ciana, 2002.
- SAAVEDRA, Pegerto. *El siglo de las luces: cultura y
vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.
- SABUCO CANTÓ, Assumpta (1966-). *memoria y el
territorio: la construcción de la comunidad local en
Isla Mayor (Sevilla)*. Madrid: Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación,
2005.
- SALES FERRI CHULIO, Andrés de. *Apuntes histó-
ricos sobre el convento de San José y Santa Tecla de
Agustinas Ermitañas de Valencia*. Sueca: Imprenta
Luis Palacios, 2006.
- SALES FERRI CHULIO, Andrés de. *Ràfol d' Almúnia
a San Francisco de Paula en el quinto centenerio de su
muerte 1507-2007*. Ràfol d'Almúnia: Ajuntament,
2006.
- SALES FERRI CHULIO, Andrés de. *Escultor Manuel
Vergara (Valencia, ca.1682- ca.1762)*. Polinyà de
Xuquer: Ajuntament, 1999.
- SALES, Eduardo. *Signos del espacio: del 30 de mayo al
23 de junio de 1995*. Valencia: Sala de exposiciones
Ibercaja, 1995.
- SALES, Eduardo (1927-). *Eduardo Sales: pintura*. Va-
lencia: Caja de Ahorros, 1999.
- SALES, Manolo. *Manolo Sales: papers de porcellana:*
[exposición. [Madrid]: Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte, Subdirección General de In-
formación y Publicaciones, 2004.
- SÁNCHEZ CUTILLAS, Carmelina. *Francisco Martí-
nez y Martínez: un humanista alteano: (1866-1946)*.
[Valencia]: Institució Alfons el Magnànim,
2006.
- SÁNCHEZ del RÍO, Carlos (1924-). *Homenaje a la anti-
güedad académica: celebrado el 17 de diciembre de
2002 en honor al Excmo. Sr. D. Alberto Dou i Mas
de Xexàs, S.J., Académico de la Real Academia
de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid:
Instituto de España, 2003.
- SÁNCHEZ DEL RÍO, Carlos (1924-). *Los principios de
la física en su evolución histórica*. Madrid: Instituto
de España, 2004.
- SÁNCHEZ PORTAS, Javier. *Patriarca Loazes y el Co-
legio Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja
Rural Central, 2003
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco. *Absolutismo y las
luces en el reinado de Carlos III*. Madrid: Marcial
Pons Historia, 2002.
- SARMENTO, Juliao. *Withholding: works 1994-2006:*
[Exposición] del 27 de Octubre de 2006 al 7 de
enero de 2007, Fundación Marcelino Botín. San-
tander: Fundación Marcelino Botín, 2006.
- SCAGLIARINI CORLÁITA, Daniela. *Temi Figurativi
Nella Pittura Parietale Antica (IV sec. a.C. - sec. d.C):*
Atti del VI Convegno Internazionale Sulla Pittura
Parietale Antica [Bologna, 20-23 settembre 1995].
Bologna: Dipartimento di Archeologia-Università
de Bologna- A.I.P.:M.A., 1997.
- SCHUMANN, Walter. *Guía de las piedras preciosas y
ornamentales: todas las gemas y piedras ornamentales
del mundo descritas e ilustradas mediante fotografías
en color*. Barcelona: Omega, [2001].
- SEGOVIA, Tomás. *Desnudeces*. Valencia: Institució Al-
fons el Magnànim, Diputació de València, 2006.
- Señor de Sipán: Misterio y esplendor de una cultura Pre-
Inca*: MARQ [marzo-junio 2006. Alicante: MARQ,
Diputación de Alicante, 2006.
- SILVESTRE, Manuel. *Manuel Silvestre: el espacio in-
temporal: pinturas 2000, obra gráfica 1995-00: mayo
junio julio 2001* [Exposición]. Valencia: Univer-
sidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de
Cultura, 2001.
- SOCIEDAD IBÉRICA DE ETNOMUSICOLOGÍA.
CONGRESO (7º. 2004. MADRID). *Voces e imágenes
en la etnomusicología actual: Actas del VII Congreso
de la Sib. Sociedad de Etnomusicología*. Madrid:
Ministerio de Cultura, Subdirección General de
Museos Estatales, 2004.
- SOLER d'Hyver y de las Dèses, Carlos (1941-). *Arte
& moda: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 20
de abril al 30 de mayo = Museu de Belles Arts de
València, del 20 d'abril al 30 de maig*. [Valencia]:
Direcció General de Promoció Cultural, Museus
i Belles Arts, 1999.
- SORIA, Salvador (1915-). *Máquinas para el espíritu:
tecnificación poetizada: [exposición]*. Alicante: Caja
de Ahorros del Mediterráneo, 2006.
- Sorolla y la otra imagen: en la colección de fotografía anti-
gua del Museo Sorolla*. Valencia; Madrid: Ministerio
de Cultura: Conselleria de Cultura [etc.], 2006.
- SUMMA ARTIS. *Museos de España*. Madrid: Espasa
Calpe, 2006, 2006.
- TALENS, Jenaro (1946-). *Llocs*. Valencia: Institució Al-
fons el Magnànim, Diputació de València, 2006.
- TENA, Silvia; RAMBLA, Wenceslao. *Lavernia, cienfue-
gos y asociados: de la imagen al producto*. Castellón:
Universitat Jaume I de Castelló: Ajuntament de
Castelló, 2006.
- TERRÓN, Jose Luis [text.]... (et al). *Sa Raval des
Castell: la història d'un poble a través del material
arqueològic*. Menorca: Conselleria d'Educació i

- Cultura: Consell Insular de Menorca: Museu de Menorca, 2006.
- TORTOSA Domingo, Pilar. *Blasco Ibáñez: la mejor novela su vida*. Valencia: FORO, 1998.
- VALERO, Aurora. *Inmortales*. Castellón: Proyecto Cultural de Castelló, 2006.
- VÉLEZ, Pilar (1957-). J. *Fín (1916-1969)*. Barcelona: Omega, 1999.
- VESALIUS, Andreae. *Humani corporis fabrica. Libri septem*. Barcelona: Ediciones doce calles s.l. / Difusora internacional s.a., 1997.
- VIDLER, Anthony (1941-). *Ledoux*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1994 *Villena, arqueología y museo: ciclo Museos municipales en el MARQ*: [MARQ, 20 diciembre 2005-19 febrero 2006. Alicante: Fundación MARQ, 2005.
- ZUMEL, Nelson. *Pintor Nelson Zúmel*. Madrid: José M^a. González, D.L. 1993.

NUEVAS ADQUISICIONES DE LA BIBLIOTECA: PUBLICACIONES PERIÓDICAS RECIBIDAS COMO INTERCAMBIO EN EL AÑO 2006

Por

DIANA ZARZO ESPINOSA

Diplomada en Biblioteconomía y Documentación

M^a CARMEN ZURIAGA LUCAS

Licenciada en Documentación

- ACADEMIA: Boletín de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 2001, n° 92-93, 2002 n° 94-95, 2003 n° 96-97.
- ACADEMIC Book Colletion. Reino Unido, 2005, spring.
- ANALES de Historia del Arte. Madrid, 2005, vol. 15.
- ANALES de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz. Cádiz, 1996, n° 14.
- ANALES de la Real Academia de Doctores de España. Madrid, 2002, vol. 6 n°1 (julio), n° 2 (noviembre) 2003, vol. 7 n° 1 (junio) 2004, vol. 8, n° 1 (mayo) 2006 vol.10 n° 1 (julio).
- ANALES del Museo de América. Madrid, 2005, n° 13.
- ANALES de la Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana. Valencia, 2005, vol. 7.
- ANNALES d'Histoire de l'Art & d'Archéologie. 2005, n° XXVII.
- ANTIGÜEDAD Y CRISTIANISMO: Monografías Históricas sobre la Antigüedad Tardía. Murcia, 2003, n° XX; 2005, n° XXII.
- ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Madrid, 2005, vol. XVII.
- ANUARIO de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid, 2004.
- ARCHIVO Español de Arte. Madrid, 2005, tomo LXXVIII, n° 311-312. 2006; tomo LXXIX n° 313-315.
- ARCHIVO Hispalense. Sevilla, 2002, tomo LXXX, n° 259-260.
- ARCHIVOS de la Filmoteca. Valencia, 2006, n° 53.
- ARIADNA, Revista de investigación. Córdoba, 2006, n° 18.
- ARTE, Individuo y Sociedad (AIS). Madrid, 2006, vol 18.
- ARTE. Madrid, 2000, año I, n° 11, año VII, n° 84.
- ARTIGRAMA. Revista del Departamento de Historia del Arte. Zaragoza, 2005, n° 20.
- ATRIO. Revista de Historia del Arte. Sevilla, 2005, n° 10-11.
- BIENES CULTURALES: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid, 2006, n° 6.
- BOLETÍN AVRIENSE. Ourense, 2004, año XXXIV, tomo XXXIV.
- BOLETÍN de Arte. Málaga. 2005/2006, n° 26/27.
- BOLETÍN de la Institución Fernán González. Burgos, 2005, n° 2.

- BOLETÍN de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Córdoba, 2005, año LXXXIV, nº 148-150.
- BOLETÍN de la Real Academia de la Historia. Madrid, 2005, tomo CCII, Cuadernos II-III. 2006; tomo CCIII, Cuaderno I - II.
- BOLETÍN de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid, 1999, año IX, nº 33. 2003, año XIII, nº 49. 2005, año XV. 2006, año XVI nº 57-60.
- BOLETÍN de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. San Sebastián, 2006, tomo LXII, nº 1-2.
- BOLETÍN de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, 2005, tomo LXXXI.
- BOLETÍN de la Sociedad de Cultura. Castellón, 2004, tomo LCCC, cuadernos I-IV.
- BOLETÍN del Museo e Instituto "Camón Aznar". Zaragoza, 2006, nº XCVII, XCVIII.
- BOLETÍN del Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 2004, nº 8.
- BOLETÍN del Museo del Prado. Madrid, 2005. nº 41.
- BOLETÍN del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid, 2003-2004, tomo LXIX-LXX.
- BOLETÍN do Museo Provincial de Lugo. Lugo, 2005, tomo XII, vol. 1-2.
- BOLETÍN Informativo de Informática y Documentación. Madrid, 2006, nº 10.
- BOLETÍN del Instituto de Estudios Gienenses. Jaén, 2005, nº 191-192.
- BOLETÍN del Museo de Zaragoza. Zaragoza, 2004, nº 18.
- BOLETÍN de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid, 2004, nº 39.
- BULLETÍN du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Hungría, 2002. nº 97, 2003, nº 98, 2004, nº 101.
- BULLETÍN Van Het Rijks Museum. Ámsterdam, 2006, Jaargang nº 52-54.
- BUTLLETÍ del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2005, vol 8.
- BUTLLETÍ de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 2005, nº XVIII.
- BRAÇA. Valencia, 2005, nº 31-32.
- CENTRO de Estudios del Maestrazgo. Benicarló (Castellón), 2005, año XXII, vol. nº 74 (julio-diciembre). 2006 nº 75 (enero-junio).
- CIVILTÀ MANTOVANA. Italia, 2006. nº 121-122.
- CLAHR. Estados Unidos, 2003, vol. 12, nº 4; 2004, vol. 13, nº 1 - 2.
- CONTRASTES. Valencia, 2005, nº 43. 2006, nº 43-45.
- CUADERNOS de Arte. Granada, 2005. nº 36.
- CUADERNOS de Arte e Iconografía. Madrid, 2004, tomo XIII, nº 26; 2005, tomo XIV, nº 27-28.
- CUADERNOS del IVAM. Valencia, 2006, nº 06 (Invierno), nº 07.
- DEBATS. Valencia, 2006, nº 91-93.
- DATATÉXTIL. Terrasa, 2006, nº 14.
- DESCUBRIR EL ARTE. Madrid, 2006, año VII, nº 84.
- DIALOGAL. Barcelona, 2006, nº 17-19.
- DOCE NOTAS Preliminares: Revistas de música y danza. Madrid, 2006, nº 53.
- D(X) I. Valencia, 2006. año V, nº 21- 23.
- ESPAÑA REAL. Madrid, 2006, nº 30 (julio / septiembre). nº 31 (octubre/diciembre).
- GENAVE. Génève (Suiza), 2005, año LIII.
- GETTY Publications. Los Ángeles. 2006, Spring.

- GOYA. Revista de Arte. Madrid, 2005. nº 307-309. 2006, nº 310-312.
- ICOMOS. París, 2006, vol. 16, nº 1.
- IDEA de la Fundación Ciudad de las Artes y las Ciencias. Valencia, 2006, nº 6-8.
- ICOMOS. París, 2006, vol. 16, nº 1.
- IMAFRONTÉ. Murcia, 2003-04, vol 17.
- INFORMATIU Museus. Cataluña, 2005, nº 69. 2006, nº 70-72.
- INFORMATIU Publicacions. Cataluña, 2006, nº 43-44.
- JOURNAL of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 2004, año LXVII.
- KALATHOS. Revista del Seminario de Arqueología y Etnología Turolese. Teruel, 2003-2004, nº serie 22-23.
- KÖLNER Museums – Bulletin. 2005, nº 3-4.
- LETRAS DE DEUSTO. Bilbao, 2005, nº 107-108. 2006, vol. 36, nº 110-112.
- LLETRAFALLER. Valencia, 2006, nº 3.
- LLETRAFERIT. Valencia, 2006, nº 80-81.
- LIÑO: Revista Anual de Historia del Arte. Oviedo. 2006, nº 12.
- LA LUNA DE METROPÓLIS: La revista de ocio del Mundo. Madrid, 2006, nº 113.
- MARQ. Arqueología y Museos, Alicante, 2005.
- MATERIA : Revista d'Art. Barcelona, 2004, nº 4.
- MÉLANGES de la Casa de Velázquez. Madrid, 2006, tomo, 36-1.
- MEMORIA. Valencia, 2005, nº 15
- METROPOLITAN MUSEUM of Art Bulletin. New York, 2006, vol LXIII, nº 3, vol LXIV, nº 1.
- MÉRIDA, Excavaciones arqueológicas. Mérida, 2002, nº 8.
- MILLARS, Espai y Història. Castelló de la Plana, 2005, nº XXVIII.
- MUS-A. Revista de los Museos de Andalucía. Sevilla, 2006, año IV, nº 6.
- MUSEO de Pontevedra. Pontevedra, 2005, nº 59.
- MUSEU de Belles Arts de Castelló. Castelló, 2005. La Creu de Sant Joan, 2. La Casulla dels Gojos de la Mare de Déu, 4. El retablo de San Valero. 7.
- MUSEUMS Journal. Berlín, 2006. nº I- IV, 20.
- NATIONAL GALLERY TECHNICAL BULLETIN. London, 2006, vol. 27.
- NEXUS. Barcelona, 2006, nº 36.
- NORBA-ARTE. Extremadura, 2004. vol, XXIV.
- NOULAS Butlletí d'informació municipal. Nules, 2006, nº 289- 291.
- ÓPERA ACTUAL. Madrid, 2006. nº 88-96.
- PANTA REI. Revista de Ciencia y Didáctica de la Historia I-2ª época. Murcia, 2006.
- EL PAÍS 76-06. Madrid, 2006.
- PLATEA: Revista Cultural. Las Rozas (Madrid), 2006, nº 16-18.
- PRELUDIO. Valencia, 2005, nº 118-120. 2006, nº 119-124.
- PRINCIPE DE VIANA. Navarra, 2005, año LXVI, nº 235-236. 2006, año LXVII, nº 237-239.
- EL PUNTO de las Artes. Madrid, 2006, año XXI nº 812 – 852.
- PUBLICACIONES. Conservatorio Superior de Música. Castelló, 2005, nº 20.
- QUADERNS del Museu Frederic Marés. Barcelona, 2006, nº 10-11.

REALES Sitios. Madrid, 2006, año XLII, n° 166-167, año XLIII, n° 168.

REALES Sitios. Madrid, Indices 1993-2003. Volumen II.

REVISTA de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid 2002 vol. 96, n° 1-2, serie(1-2-3), 2003, vol. 97, n° 1-2, serie (1-2), 2004, vol. 98, n°1, 2006 vol. 99 n° 2.

RIASA. Roma, 2004, n° 58.

RITMO. Madrid, 2006, año LXXVII, n° 782-792.

LA ROQUETA de San Vicente Ferrer. Valencia, 2006, n° 38- 39.

SAITABI. Universitat de València, 2003. N° 53

SAÓ: INDEX GENERALS, 2005, monográfico n° 38. 2006, año XXX, n° 39. monográfico n° 39.

SAÓ. Valencia, 2006, año XXX, n° 302- 310.

SCHERZO. Madrid, 2006. Año XXI, N° 204-214.

SCIENTIA ARTIS: Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles, 2005, vol. 2. 2006, vol 3.

SEMATA. Galicia, 2006. n° 17.

SIGNOS. El Salvador. 2006, año XXV (número especial 50° aniversario).

TERUEL. Revista del Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2000-2002, n° 88-89 (II).

TESELA. Valencia, 2006, n° 71-76.

TURIA: Revista Cultural. Teruel, 2004/2005, n° 70-75.

VISIONS de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona, 2006, n° 8.

YAKKA. Revista de Estudios Yeclanos. Yecla, Ayuntamiento, 2005, n° 15.



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 2006

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 Sebastián Rodríguez.
- Bibliotecario:* Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues.
- Tesorero:* Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés.
- Conservador:* Ilmo. Sr. D. José M^a Yturralde López.

Domicilio: Palacio de San Pío V
San Pío V, 9. 46010 Valencia
Tels. 96 369 03 38 - 96 369 05 00
Fax 96 393 48 69
E-mail: realacademiasancarlos@hotmail.com
<http://www.realacademiasancarlos.com>

ACADÉMICOS DE HONOR

- 20-06-1999 Excmo. Sr. D. Pere M^a Orts i Bosch. *Historiador*
C/ Jorge Juan, 19. 46004 Valencia.
- 14-12-1999 Excma. Sra. D^a. Matilde Salvador Segarra. *Compositora de Música*
Passeig de la Ciutadella, 13, 27^a. Tel. 96 352 77 88. 46003 Valencia.
- 06-07-2004 Excmo. Sr. D. Juan José Estellés Ceba. *Arquitecto*
C/ Matías Perelló, 38. Tel. 96 395 85 29. 46005 Valencia
Estudio: C/ San Vicente, 78, 8^a. Tel. 96 351 01 67. 46002 Valencia.
- 06-07-2004 Excmo. Sr. D. José Huguet Chanzá. *Historiador*
C/ de la Nave, 11, bajo. Tel. 96 352 23 50 y 96 352 29 05. 46004 Valencia.
C/ Cerdán de Tallada, 2, 5^o B 46004 Valencia

ACADÉMICOS DE NÚMERO

SECCIÓN DE ARQUITECTURA

Fecha de posesión

- 23-04-1969 Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. *Historiador del Arte.*
Gorgos, n^o 18, 9^a. Tel. 96 369 58 29. 46021 Valencia.
- 02-06-1972 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. *Arquitecto*
Tels: 96 371 89 34 y 96 141 01 93.
Estudio: Colón, 82, 6^o. Tel. 96 352 04 62. 46004 Valencia.
- 03-06-1986 Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo. *Arquitecto*
Estudio: Cronista Carreres 10, 31^a. 46003 Valencia
Tel. 96 352 39 32 y 96 169 07 67. Fax 96 351 22 13.
- 16-12-2003 Ilmo. Sr. D. Francisco Taberner Pastor. *Arquitecto.*
Avda. Marqués de Sotelo, 9, 10^a. Tel. 96 341 95 79. 46002 Valencia.
Colegio Oficial de Arquitectos: Tel. 96 351 67 37 y 96 352 06 42.
- 04-04-2006 Ilmo. Sr. D. Arturo Zaragoza Catalán. *Arquitecto e Historiador del Arte.*
(Electo) Paseo de la Pechina, 33, 7^a. Tels. 96 382 38 37 y 96 435 85 53. 46008 Valencia.
- 04-04-2006 Ilmo. Sr. D. Antonio Escario Martínez. *Arquitecto.*
(Electo) Estudio: Escario Arquitectos. C/ Naturalista Arévalo Baca, 3, esc. A, 29^a.
Tel. 96 369 03 50. 46010 Valencia.

SECCIÓN DE ESCULTURA

Fecha de posesión

- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues. *Director de Museos*
Paseo de la Pechina, 5, 16^a. Tels. 963 924 336, 96 352 54 78 (Ext. 4172)
46008 Valencia.
- 14-12-1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. *Escultor*
C/ Bergantín, 10. Tels. 96 391 29 29 y 96 347 76 81 46009 Valencia.
- 17-05-1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. *Escultor*
C/ Juan de Mena, 21, 12^o. Tel 96 391 45 41 y en Llíria 96 279 03 31
Estudio: Doctor Montserrat, 20. Tel 96 391 33 84. 46008 Valencia
- 07-12-1984 Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García. *Pintor e Historiador del Arte*
C/ Llano de la Zaidía, 2, 15^a. Tel. 96 347 24 55 y 96 168 68 50. 46009 Valencia
- 21-05-1985 Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives. *Escultor*
44415 Rubielos de Mora (Teruel). Tel 978 80 40 54
Sorni, 16. Tel. 96 351 71 99. 46004 Valencia.
- 21-02-1989 Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch. *Escultor*
C/ 227, n.º 4. Tel 96 132 5678. El Plantio- La Canyada. 46980 Paterna (Valencia).

SECCIÓN DE PINTURA, GRABADO Y DIBUJO

Fecha de posesión

- 22-03-1972 Ilmo. Sr. D. Felipe V. Garín Llombart. *Historiador y Crítico de Arte*
Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 96 391 14 54. 46003 Valencia
- 07-05-1975 Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. *Pintor*
Secretarios Mateu, 22. Tel. 96 262 92 16. 46591 Albalat dels Tarongers (Valencia)
- 02-12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. *Pintor*
C/ Mestre Racional, 3, 10^a. Tel. 96 374 23 55. 46005 Valencia
- 23-04-1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés. *Ceramista*
Paseo de Aragón, 52. Tel. 96 185 62 08. 46120 Alboraya (Valencia)
Polígono Industrial n.º 3, C/n.º 3, esquina C/ n.º 11. Tel. 96 185 68 50
- 13-05-1986 Ilmo. Sr. D. José María Yturralde López. *Pintor*
C/ Guardia Civil, 7, esc. izqda. 4º A. Tel. 96 362 61 76. 46020 Valencia
- 20-12-1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Soria Zapater. *Pintor*
Partida de Benimarraig, 81. Tel. 96 573 20 09. 03720 Benisa (Alicante)
- 20-05-1991 Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades. *Grabador* (fallecido el 15 de octubre 2006)
C/ Paterna, 1, 13^a. Tel. 96 363 26 75. 46110 Godella (Valencia)

20-06-2000 Ilmo. Sr. D. Román de la Calle de la Calle. *Catedrático de Estética de la Universitat de València*
Guillém de Castro, 46. Tels. 96 391 04 42; 96 386 44 29 y 96 388 37 53. 46001 Valencia

SECCIÓN DE ARTES DE LA IMAGEN

Fecha de posesión

- 16-11-1999 Ilmo. Sr. D. Francisco Jarque Bayo. *Fotógrafo*
Roteros, 16, 5ª. Tel. 96 391 67 32. 46003 Valencia.
- 06-07-2004 Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez. *Crítico de Arte*
Avda del Paraíso, 15. Tels. 96 360 44 10 y 96 274 34 16. 46183 L'Eliana (Valencia).
- 24-11-2005 Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero. *Fotógrafo e Historiador del Arte*
(Electo) Padre Ferris, 20, 9ª. Tel. 96 349 95 58. 46009 Valencia.

SECCIÓN DE MÚSICA

Fecha de posesión

- 28-11-1969 Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello. *Catedrático de Estética de la U.C.M.*
Doctor Gil y Morte, 2. Tel. 96 341 24 14. 46007 Valencia.
Fernando el Católico, 77, 4º. Tel. 91 549 25 89. 28015 Madrid
- 09-04-1986 Ilma. Sra. D.ª. M.ª Teresa Oller Benlloch. *Compositora*
Paseo de la Pechina, 29, 4.º, 8.ª. Tel. 96 382 31 23. 46008 Valencia
- 03-03-1998 Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer. *Director de Orquesta*
Avda. San Vicente, 9 - Urbanización San Gerardo. 46160 Liria (Valencia)
Tel. 609 67 88 42
- 06-07-2004 Ilma. Sra. D.ª Ana M.ª Sánchez. *Soprano*
C/ Reyes Católicos, 40, 5º B. Tel. 96 698 07 85. 03600 Elda (Alicante)
- 24-11-2005 Ilmo. Sr. D. Luis Blanes Arqués. *Compositor*
Avda. Blasco Ibáñez, 153, 8º, 40ª. Tel. 96 371 98 73. 46021 Valencia
- 24-01-2006 Ilmo. Sr. D. Mario Monreal Monreal. *Pianista*
C/ Casinos, 6, 18ª. Tel. 96 143 41 16. 46989 Paterna (Valencia)

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

Fecha de posesión

03-04-1990	Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert. <i>Notario</i> G.V. Marqués del Turia, 43, 14 ^a . Tel. 96 351 08 69 y 96 351 06 23. 46005 Valencia
10-07-1991	Ilmo. Sr. D. Santiago Grisolía García. <i>Científico e investigador</i> C/ Artes Gráficas, 1. 46010 Valencia
16-10-1996	Ilmo. Sr. D. Joaquín Sapena Tomás. <i>Notario</i> C/ Colón, 86, 13 ^a . Tel. 96 351 16 31. 46004 Valencia

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

<u>Fecha nombramiento</u>	<u>Residencia</u>
02-02-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios. <i>Pintor y Crítico de Arte</i> Villa Sara, Avda. de Pedro Mata, 3 28016 Madrid
12-04-1957	Ilmo. Sr. D. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. <i>Arquitecto</i> Paseo de la Habana, 71. Tel. 91 457 01 87 y 91 457 01 87 ... 28036 Madrid
07-01-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. <i>Musicólogo</i> 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. <i>Notario y cronista</i> Paseo de Eduardo Dato, 17, 1 ^o , dcha. Tel. 91 457 01 87 ... 28010 Madrid
06-05-1969	Ilmo. Sr. D. Adrán Espí Valdés. <i>Historiador y Crítico del Arte</i> Alzamora, 41, 7 ^o A. Tel. 965 33 76 10 03803 Alcoy (Alicante)
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquier. <i>Musicólogo</i> Antonino Vera, 55, 2 ^o . Tel. 96 538 08 73 03600 Elda (Alicante)
09-07-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez. <i>Historiador</i> Residencia de Profesores. C/ Universitaria, s/n 50009 Zaragoza
04-11-1977	Ilma. Sra. D ^a . Asunción Alejos Morán. <i>Historiadora del Arte</i> C/ Alcira, 25, 15 ^a . Tel. 96 384 03 87. 46007 Valencia C/ Mayor, 12 46113 Moncada (Valencia)
06-02-1978	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. <i>Historiador del Arte</i> Enmedio, 138, 4 ^o . Tel. 964 26 11 05 12002 Castellón
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. <i>Catedrático de Historia del Arte de la U.C.M.</i> Avda Constitución 13, 7 ^o D. Tel. 958 20 35 99 18001 Granada

Fecha nombramiento		Residencia
09-01-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. <i>Historiador del Arte</i> Apartado 5. Tel. 96 360 25 13 Avda. Blasco Ibáñez, 149, 96ª. Tel. 96 372 83 49.	03730 Xàvia (Alicante) 46022 Valencia
09-06-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagut Piera. <i>Historiador del Arte</i> Avda. Santos Patronos, 43, 4º, 7ª. Tels. 96 241 32 25 y 96 241 02 83	46600 Alzira (Valencia)
05-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. <i>Catedrático de Historia del Arte de la U.C.M.</i> Galileo, 14, 5º D. Tel. 91 448 03 09	28015 Madrid
09-06-1979	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. <i>Cronista</i> Obispo Soler, 26. Tel. 96 153 04 64	46940 Manises (Valencia)
09-06-1980	Ilmo. Sr. D. Álvaro Magro Magro. <i>Cronista</i> Avda. Eusebio Sempere, 6, 5º D. Tel. 96 592 69 40	03003 Alicante
07-06-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. <i>Historiador del Arte</i> Avda. Villajoyosa, 103, bloque 2-6º E. Urbanización Monte Mar Tel. 96 526 11 38. E-mail: lorenzo@cavanilles.com	03016 Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. Dª. Adela Espinós Díaz. <i>Conservadora de Dibujos y Grabados</i> Calcografía, 1, 7ª, dcha. Tel. 91 573 28 43 Guardia Civil, 20, esc. 5, 35ª. Tel. 96 361 71 33.	28007 Madrid 46020 Valencia
13-12-1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos. <i>Historiador del Arte</i> Avda. César Augusto, 20. Tel. 976 22 50 26 y 976 22 69 58	50004 Zaragoza
17-01-1984	M.I. Sr. D. José Climent Barber. <i>Canónigo Prefecto de Música Sacra de la Catedral de Valencia</i> C/ Barchilla, 4-4º. Tel. 96 392 29 79..... C/ Moreras, 18, 1ª.	46003 Valencia 46780 Oliva (Valencia).
06-03-1984	Ilma. Sra. Dª. Cristina Aldana Nacher. <i>Historiadora del Arte</i> C/ Serpis, 66, 78ª. 96 341 48 54 y 96 386 42 41. 46022 Valencia	46392 Siete Aguas (Valencia)
07-05-1985	Ilma. Sra. Dª. Mª. Dolores Mateu Ibars. <i>Archivera y Arqueóloga</i> C/ Calabria, 75, 5º dcha. Tel. 93 424 07 54.....	08015 Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas. <i>Archivero</i> San Gregorio, 17, 1º Plaza Nápoles y Sicilia 4, 19ª. Tels. 96 392 29 24 y 96 386 33 77	03300 Orihuela(Alicante) 46003 Valencia.
06-05-1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín. <i>Pintor</i> Avda. Lehendakari Leizaola, 23, 2º-A. Tel. 94 439 36 59 ...	48001 Bilbao (Vizcaya)
06-05-1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. <i>Escultor</i> Nou del Convent, 1. Tel. 96 242 20 52.	46680 Algemesí (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
09-12-1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Ángel Soriano. <i>Musicólogo</i> C/ Duque de Alba, 15, 2º izda. Tel. 91 429 35 50	28012 Madrid
09-12-1986	Ilma. Sra. D ^a . Teresa Sauret Guerrero. <i>Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga</i> C/ Ángel Ganivet s/n. Chalet "Las Golondrinas". Urb. Tabico Alto. Tels. 609 54 64 57 y 952 41 66 63	29130 Alhaurín de la Torre (Málaga)
09-02-1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent. <i>Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de Lleida</i> Gran Passeig de Ronda, 15, ático 3 ^a . Tel. 973 26 14 47 Universitat de Lleida. Tel. 973 26 43 58	25002 Lleida
09-02-1988	Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto. <i>Pintor</i> C/ Servet, 1, 4º, 27 ^a . Tel. 96 146 16 30	46130 Masamagrell (Valencia)
17-01-1989	Ilma. Sra. D ^a . M ^a . Concepción Martínez Carratalá. <i>Funcionaria</i> Doctor Guijarro, 7, 1º. Tel. 96 230 04 92	46430 Requena (Valencia)
	Jesús, 79, esc. B, 2 ^a . Tel. 96 380 42 74.	46007 Valencia
17-01-1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino. <i>Cronista</i> San Vicente, 32, 6 ^a . Tel. 96 279 26 83	46160 Liria (Valencia)
12-12-1989	Ilmo. Sr. D. Juan Luis Calvo i Aparisi. <i>Arquitecto</i> La Palmera, 4, 2º C. Tel. 968 86 18 76	30140 Santomera (Murcia)
	Avda. Santa María del Puig, 21. Tel. 961 85 93 85	46132 Almàssera (Valencia).
03-04-1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo. <i>Abogado</i> Fray Bonifacio Ferrer, 4, 1º. Tel. 964 71 03 60.....	12400 Segorbe (Castellón)
	Salamanca, 5, 7º, 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. <i>Cronista</i> 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. <i>Pintor</i> Cataluña, 16. Tel. 964 21 41 35.....	12004 Castellón
04-09-1991	Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval. <i>Catedrático de Historia del Arte de la U.C.M.</i> Isaac Peral, 44, 3º. dcha. Tel. 91 549 27 95	28040 Madrid
14-01-1992	Ilmo. Sr. D. Roberto Pérez Guerras. <i>Arquitecto</i> Avda. Novelda, 205. Tels. 96 517 00 95 y 609 25 06 51	03009 Alicante
	Colón, 72, 2º, 4 ^a . Tel. 96 353 39 12.	46005 Valencia

Fecha nombramiento		Residencia
09-02-1993	Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz. <i>Crítico de Arte</i> Plaza Arturo Piera, 6, 12ª Tel. 96 379 10 65 y 96 341 06 67 (Agencia EFE) Fax 963 42 90 70	46018 Valencia. 46166 Gestalgar (Valencia)
05-07-1994	Ilmo. Sr. D. Alberto Darías Príncipe. <i>Historiador del Arte</i> General Ramos Soriano, 10. Tel. 922 28 21 96	38004 Santa Cruz de Tenerife
12-12-1995	Ilmo. Sr. D. Juan Ángel Blasco Carrascosa <i>Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia.</i> Apartado de Correos 57. Tel. 96 383 12 26	12192 Villafamés (Castellón) 46110 Godella (Valencia).
05-03-1996	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez <i>Historiador y Crítico de Arte</i> Casa Municipal de Cultura. C/ España, 37. Tel. 968 75 28 93	30520 Jumilla (Murcia) 30510 Yecla (Murcia)
	C/ Alcalde Albors, 14, 23ª. Tel. 96 385 05 79, 96 398 33 31 y 96 369 03 38 E-mail: francisco.j.delicado@uv.es	46018 Valencia
05-03-1996	Ilmo. Sr. D. Luis García-Berlanga Martí. <i>Cineasta</i> Avutarda, 2. Tel. 91 352 04 86	28023 Somosaguas (Madrid)
07-07-1998	Ilmo. Sr. D. Fernando Puchol Vivas. <i>Musicólogo</i> C/ Arturo Soria, 310, 18 A. Tel. 91 302 36 51	28033 Madrid
07-07-1998	Ilmo. Sr. D. José Luis López García. <i>Musicólogo</i> C/ Abderramhan II, 5-6º B. Tel. 968 29 47 28	30009 Murcia
03-03-1998	Ilmo. Sr. D. José Martínez Ortiz. <i>Historiador y Cronista</i> Alameda, 29. Tel. 96 217 04 98..... Avda. Cataluña, 3, 11 - C. Tel. 96 369 52 08.	46300 Utiel (Valencia) 46010 Valencia.
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. Julio García Casas. <i>Profesor titular de Derecho Procesal de la</i> <i>Universidad de Sevilla y pianista.</i> Montecarmelo, 19, 4º dcha. Tel. 954 45 57 06 y 954 55 12 66.	41011 Sevilla
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. Vicente Zarzo Pitarch. <i>Musicólogo</i> Gátova, 2. Tel. 961 648 549	46169 Marines (Valencia)
13-02-2001	Ilmo. Sr. D. José Garnería García. <i>Crítico de Arte</i> Avda. General Avilés, 42 bis. Tel. 963 472 335 y 96 352 54 78 (Ext. 1099)	46117 Bétera (Valencia) 46015 Valencia
13-03-2001	Ilmo. Sr. D. Vicente Llorens Poy. <i>Escultor</i> Camino de la Ermita, 48. Tel. 964 522 294	12540 Villarreal (Castellón)
23-04-2002	Ilmo. Sr. D. Ricardo Bellveser Icardo. <i>Crítico literario y periodista</i> C/ Miguel Ángel, 13.....	46900 Torrent (Valencia)

Fecha nombramiento	Residencia
23-04-2002	Excmo. Sr. D. Antonio de la Banda y Vargas. <i>Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla</i> Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría C/ Abades, 12-14. Tel. 954 22 11 98 41004 Sevilla
23-04-2002	Excmo. Sr. D. Jordi Bonet i Armengol. <i>Arquitecto</i> 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. <i>Compositor y Coronel Músico</i> Virgen del Puerto, 37, 5º D. Tel. 91 548 44 48 28005 Madrid
06-07-2004	M. Iltre. Sr. D. Andrés de Sales Ferri Chulio. 46410 Sueca (Valencia) <i>Historiador del Arte</i> Arzobispado de Valencia, C/ Palau, 2 46003 Valencia
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles. <i>Grabador</i> 46860 Albaida (Valencia) Gobernador Viejo, 14, 5º. Tel. 96 391 78 26. 46003 Valencia.
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Mariano González Baldoví. <i>Historiador del Arte y</i> <i>Director del Museo Municipal de Bellas Artes L'Almodí de Xàtiva</i> C/ Canónigo Cebrián, 2. Tel. 96 227 65 97 46800 Xàtiva (Valencia)
06-07-2004	Ilma. Sra. D ^a . Emilia Hernández Salvador. <i>Arqueóloga</i> General Canino, 8, 1º. Tel. 96 226 57 17 46500 Sagunto (Valencia)
06-07-2004	Ilma. Sra. D ^a . Aurora Valero Cuenca. <i>Pintora</i> San Pancraccio, 4. Tels. 96 186 50 87 y 96 185 96 97 46120 Alboraya (Valencia)
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Ferrán Olucha Montins. <i>Historiador del Arte</i> Director del Museo de Bellas Artes de Castellón C/ Hermanos Bou, 28. Tel. 96 472 75 00 12003 Castellón C/ Guitarrista Tárrega, 20, 2º, 2 ^a . Tel. 964 23 81 53 12003 Castellón
06-07-2004	Ilmo. Sr. D. Daniel Giralt-Miracle Rodríguez. <i>Historiador y Crítico de Arte</i> Avda. Príncipe de Asturias, 16. Tel. 93 217 38 60 08012 Barcelona e-mail: daniel@giralt-miracle.com
24-11-2005	Ilmo. Sr. D. Carlos Soler d'Hyver y de las Deses. <i>Historiador del Arte</i> Rocafort (Valencia) Avda Blasco Ibáñez, 39, 15ª. Tel. 96 369 26 10. 46021 Valencia
24-11-2005	Rvdmo. Mons. D. José Martínez Gil. <i>Canónigo Organista de la S.I. Catedral de Teruel</i> C/ Jaca, 5-2º-C. Tel. 978 61 07 58 44002 Teruel e-mail: josemartinezzgil @ terra.es
24-11-2005	Ilmo. Sr. D. Enrique Franco Manera. <i>Pianista, musicólogo y crítico musical</i> C/ Ferrán González, 57, 5ª. Tel. 91 573 37 15 28009 Madrid

24-01-2006	Ilmo. Sr. D. Augusto Artur da Silva Pereira Brandao. <i>Arquitecto</i> Presidente da Academia Nacional de Belas – Artes Largo da Academia Nacional Belas Artes	1200-005 Lisboa (Portugal) 1350 Lisboa (Portugal)
------------	--	--

ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

ARTÍCULOS:

Obras de los maestros valencianos de los siglos XV-XVII en la colección del Ermitage, por <i>Ludmila L. Kagané</i>	5
Crónica visual de la llegada a Valencia de una reliquia de San Vicente Ferrer en los frescos de la iglesia del Patriarca, por <i>Raquel Rivera Torres</i>	37
La intervención del escultor Manuel Vergara en la portada de la iglesia parroquial de Poliñá, por <i>Joaquín Sáez Vidal</i>	47
El escultor murciano Roque López, discípulo de Salzillo, sus obras más representativas, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	53
La importancia del Orden. Del libro de órdenes de arquitectura al Vignola de los artistas, por <i>Angela Molada Gómez</i>	67
La desamortización eclesiástica de Mendizábal y las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, Castellón y Alicante, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	81
Los cementerios monumentales contemporáneos en Italia, su creación y construcción, por <i>María Jesús Blasco Sales</i>	91
El archivo histórico de la Real Academia de San Carlos, por <i>Ángela Aldea Hernández</i>	109
La Orquesta del Conservatorio de Valencia, por <i>Roberto Forés Asensi</i>	119
En memoria del escultor valenciano Luis Gilabert Ponce (1848-1930), por <i>Helena de las Heras Esteban</i>	131
La caricatura en la prensa de la Segunda República, por <i>M.ª Ángeles Valls Vicente</i>	147
Tras la huella de Renau, por <i>José R. Cancer Matinero</i>	153
Relieve y materia en los grabados de Salvador Soria, por <i>Manuel Silvestre Visa</i>	163

Los telegramas visuales de Hernández Mompó, por <i>Román de la Calle</i>	171
La revista "Texto Poético", convergencia entre la poesía experimental y el arte conceptual, por <i>Josep Sou</i>	179

DOSSIER "El Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM)":

El Museo de la Ilustración: Una aproximación a su historia, por <i>Rafael Company</i>	197
<i>MuVIM</i> . Del anonimato al nombre propio, por <i>Carolina Vegas</i>	209

DISCURSOS ACADÉMICOS:

La Diputación de Valencia. Arte y compromiso, por <i>Vicente Ferrer</i>	231
La transcripción pianística: encrucijada musical, por <i>Enrique Pérez de Gúzman</i>	241
Vivencias en torno al pintor José Segrelles, por <i>José Pont Segrelles</i>	249
El poder evocador de la Música, por <i>Mario Monreal Monreal</i>	253
Valores humanos del arte musical: loa y comentario al discurso del Académico D. Mario Monreal, por <i>Francisco José León Tello</i>	257
El Círculo de Bellas Artes de Valencia. Una realidad más que centenaria, por <i>Nassio Bayarri</i>	263
El Círculo de Bellas Artes de Valencia y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por <i>Joaquín Michavila Asensi</i>	265
¿La música es lenguaje con o sin intenciones?, por <i>Luis Blanes Arqués</i>	267
Teoría de la expresión musical: loa y comentario al discurso del Académico D. Luis Blanes, por <i>Francisco José León Tello</i>	275
Patrimonio fotográfico valenciano: claves de estudio, por <i>José Ramón Cancer Matinero</i>	283
Imágenes de las imágenes. Pintura e iconosfera mediática, por <i>Román de la Calle</i>	293

En memoria de una vida: el pintor Federico Montañana, por <i>Ana Montañana</i>	301
En recuerdo del Ilmo. Sr. D. Federico Montañana y Alba, por <i>Joaquín Michavila Asensi</i>	305
Memoria del curso académico 2005-2006, por <i>Miguel Ángel Catalá Gorgues</i>	309
Itinerancia de las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	325
Recensiones de libros, coordinadas por <i>Javier Delicado</i>	331
Publicaciones recibidas y de intercambio año 2006.....	365
Relación de Académicos.....	377

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

Obras de los maestros valencianos de los siglos XV-XVII
en la colección del Ermitage:

Fig. 1.- Miguel Alcañiz. <i>La Crucifixión</i>	10
Fig. 2.- Anónimo valenciano. <i>Santiago el Mayor</i>	11
Fig. 3.- Pablo de San Leocadio, Escuela de. <i>Abrazo de San Joaquín y de Santa Ana ante la Puerta Dorada</i>	11
Fig. 4.- Joan de Joanes. <i>Santa Ana</i>	12
Fig. 5.- Joan de Joanes. <i>San Vicente Ferrer</i>	12
Fig. 6.- Joan de Joanes. <i>La Virgen con el niño Jesús, San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños</i>	14
Fig. 7.- Francisco Ribalta. <i>Preparativos para la Crucifixión</i>	15
Fig. 8.- Francisco Ribalta. <i>Los apóstoles en el sepulcro</i>	16
Fig. 9.- Francisco Ribalta. <i>Martirio de Santa Catalina</i>	17
Fig. 10.- Francisco Ribalta, Escuela de. <i>San Vicente mártir, San Vicente Ferrer y San Raimundo de Peñafort</i>	18
Fig. 11.- Francisco Ribalta, Círculo de. <i>Predicación de San Vicente Ferrer</i>	19
Fig. 12.- Pedro Orrente. <i>Milagro de los panes y los peces</i>	20
Fig. 13.- Pedro Orrente. <i>Entrada de Cristo en Jerusalén</i>	20
Fig. 14.- Jusepe de Ribera. <i>Alegoría de la Historia</i>	22
Fig. 15.- Jusepe de Ribera. <i>San Jerónimo y el ángel</i>	23
Fig. 16.- Jusepe de Ribera. <i>San Sebastián y Santa Irene</i>	23
Fig. 17.- Jusepe de Ribera. <i>San Pedro penitente</i>	24
Fig. 18.- Jusepe de Ribera. <i>Ecce Homo</i>	25
Fig. 19.- Jusepe de Ribera. <i>San Onofre</i>	26
Fig. 20.- Jusepe de Ribera (?). <i>Cabeza del apóstol</i>	26
Fig. 21.- Jusepe de Ribera (?). <i>San Francisco de Padua</i>	27
Fig. 22.- Ribera, copia de taller. <i>Dolorosa</i>	27
Fig. 23.- Ribera, copia de taller de un original perdido. <i>Filósofo con libro, compás y escuadra</i>	27
Fig. 24.- Ribera, copia del siglo XVII. <i>Alegoría del Gusto</i>	28
Fig. 25.- Ribera, copia del siglo XVII del original perdido. <i>Jesús con los pastores</i>	29
Fig. 26.- Ribera, copia del siglo XVII del original perdido. <i>El camino del Calvario</i>	29
Fig. 27.- Ribera, copia del siglo XVII del original perdido. <i>San Pedro penitente</i>	29
Fig. 28.- Ribera, copia del siglo XVII del original perdido. <i>Filósofo con libro</i>	30
Fig. 29.- Ribera, círculo de. <i>Catón</i>	30

Crónica visual de la llegada a Valencia de una reliquia de San Vicente Ferrer
en los frescos de la iglesia del Patriarca:

Fig. 1.- Interior de la iglesia del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia	38
Fig. 2.- Bartolomeo Matarana, <i>Predicación de san Vicente Ferrer en Perpiñán.</i> Crucero de la Epístola de la iglesia del Colegio del Patriarca	38
Fig. 3.- Bartolomeo Matarana, <i>Muerte de san Vicente Ferrer.</i> Crucero de la Epístola de la iglesia del Colegio del Patriarca	39
Fig. 4.- Bartolomeo Matarana, <i>Milagro en la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad.</i> Crucero de la Epístola de la iglesia del Colegio del Patriarca	39
Fig. 5.- Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia	40

Fig. 6.– Artesonado procedente de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad ubicado actualmente en la Lonja	41
La intervención del escultor Manuel Vergara en la portada de la iglesia parroquial de Poliñá:	
MANUEL VERGARA. Portada de la iglesia de Poliñá. 1743.....	49
El escultor murciano Roque López, discípulo de Salzillo, sus obras más representativas:	
Fig. 1.– San Miguel de los Santos. Detalle del rostro para el Convento de la Trinidad, actualmente en la iglesia de Santa Eulalia de Murcia.....	55
Fig. 2.– Santa Cecilia, iglesia. Convento de las Madres Agustinas de Murcia.....	56
Fig. 3.– San Juan Nepomuceno. Detalle. Convento de las Capuchinas de Murcia.....	56
Fig. 4.– Dolorosa para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Miércoles Santo. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen de Murcia.....	57
Fig. 5.– Grupo de la Encarnación, para la iglesia parroquial de la Raya (Murcia).	59
Fig. 6.– Grupo de la Encarnación. Detalle del Ángel, para la iglesia parroquial de la Raya (Murcia).....	59
Fig. 7.– Beato Juan de Ribera. Detalle. Iglesia-Convento de las Madres Agustinas de Murcia.....	60
Fig. 8.– Paso de Jesús y la Samaritana. Detalle del rostro de la Samaritana. Archicofradía de la Preciosísima Sangre. Iglesia del Carmen de Murcia..	61
Fig. 9.– Santa Catalina de Siena. Iglesia de Santo Domingo de Murcia	61
Fig. 10.– San Miguel para la Sacristía de la iglesia parroquial que lleva su nombre en Murcia.	62
Fig. 11.– Cristo Resucitado. Detalle del rostro. Iglesia Colegiata de San Patricio de Lorca.....	63
Fig. 12.– Inmaculada Concepción para el Convento de los Diegos, actualmente en la iglesia de San Andrés de Murcia.	63
Fig. 13.– San Pedro de Alcántara. Iglesia Parroquial de San Bartolomé de Murcia.....	64
La importancia del Orden. Del libro de órdenes de arquitectura al Vignola de los artistas:	
Lám. 3. Ordenes. <i>Lecciones de Arquitectura</i> de Portuondo y Barceló. Madrid, 1877. Biblioteca Nacional.....	70
Lám. 1. Reproducción de los órdenes arquitectónicos, del <i>Tratado de Arquitectura o Guía del Arquitecto práctico</i> de C.J Toussaint, 1860. Biblioteca Nacional.	71
Lám. 112: "Superposición de órdenes". Perspectiva y sección del Palacio Villa de Caprarola por Vignola", del <i>Tratado práctico de Arquitectura...</i> , de J. Coll y Marc, ¿?. Biblioteca Nacional.	72
Portada de las <i>Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola...</i> , por C.M. Delagardette, Madrid, 1843. Biblioteca Nacional	74
Lám.40. "Puerta de la Iglesia de San Lorenzo en Damaso". <i>Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola...</i> , por C.M. Delagardette, Madrid, 1843. Biblioteca Nacional	75
Portada del <i>Tratado práctico de Arquitectura</i> de J. Coll y March, Barcelona y Portada del <i>Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros</i> , de Demont, París, 1897. Biblioteca Nacional.	76

Lám. 55. "Orden compuesto". Pedestal, base, capitel y entablamiento compuestos del arco de Tito en Roma. <i>Tratado práctico de Arquitectura</i> , de J. Coll y March, Barcelona, Biblioteca Nacional.	77
Lám. 2. Útiles. <i>Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros</i> de Demónt, París, 1897. Biblioteca Nacional.....	78
Lám. 193: Techumbres, mansarda, cúpula y tejado de pabellón cuadrado. Del <i>Tratado práctico de Arquitectura...</i> , por J. Coll y March, Barcelona. Biblioteca Nacional.....	79
Portada y lám.6. "Medidas del orden compuesto". de <i>Arte de delinear y trazar con perfección</i> de F. Amorós y Pujol, Barcelona, 1851. Biblioteca Nacional.....	79
Lám. 35. Fuente de hierro fundido y lám. 36 Detalles de construcción de la fuente, <i>Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros</i> , de Demont, París, 1897. Biblioteca Nacional.....	80

La desamortización eclesiástica de Mendizábal y las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, Castellón y Alicante:

Fig. 1.- DIAZ MOLINA, José: <i>Retrato de Juan Álvarez de Mendizabal</i> (en edad de 53 años). Óleo sobre lienzo, de 141 x 94 cms. Año 1911. Museo Municipal de Madrid. (Reproducido en el <i>Catálogo de las Pinturas del Museo Municipal de Madrid</i> . Ayuntamiento de Madrid, 1990, p. 272).....	82
Fig. 2.- VALENCIA. <i>Exconvento de Carmelitas calzados (El Carmen)</i> . Claustro renacentista. Enclave destinado al Museo Provincial de Bellas Artes desde 1837 a 1946 (Foto Javier Delicado).....	85
Fig. 3.- SERRA (VALENCIA) <i>Cartuja de Portacoeli</i> . Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, 1866. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).	86
Fig. 4.- EL PUIG (VALENCIA) <i>Cartuja del Ara Christi</i> . Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, 1866. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina)	86
Fig. 5.- SIMAT DE VALLDIGNA (VALENCIA) <i>Monasterio Cisterciense de monjes Bernardos de Santa María de la Valldigna</i> . Ruinas. (Foto de hacia 1915. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Leg. 149/122)	86
Fig. 6.- ALTURA (CASTELLÓN). <i>Cartuja de Valldecrist</i> . Ruinas de la Iglesia Mayor. (Foto Javier Delicado, 2003).	87
Fig. 7.- ALTURA (CASTELLÓN). <i>Cartuja de Valldecrist</i> . Portada de la Iglesia Mayor albergando al grupo escultórico de una "Sacra Conversazione", atribuido a Nicolás de Bussy (Foto de hacia 1910. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Leg. 154).....	87
Fig. 8.- VILLENA (ALICANTE). <i>Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes</i> , que fue antiguo Convento de monjes agustinos. Claustro. (Foto Javier Delicado, 2004).....	88
Fig. 9.- ALZIRA (VALENCIA). <i>Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta</i> . Ruinas. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro de promedios del siglo XIX. (Colección Mario Montesinos, La Plata, Argentina)	89
Fig. 10.- VALENCIA. <i>Biblioteca Valenciana</i> . (Antiguo Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes). Detalle de la fachada y portada de la iglesia (Foto Javier Delicado, 2000).....	89
Fig. 11.- ALFAUIR (Cerca de Gandía). <i>Monasterio de San Jerónimo de Cotalba</i> , convertido tras la desamortización en propiedad privada. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, id. (Colección Mario Montesinos, La Plata, Argentina).....	89

Los cementerios monumentales contemporáneos en Italia, su creación y construcción:

Fig. 1.- Florencia, Iglesia de Santa María Novella, cementerio antiguo.....	92
Fig. 2.- Florencia, Iglesia de Santa Croce, tumbas en el suelo.	93
Fig. 3.- G. Conti, Proyecto de la Capilla Sepulcral, 1805 (de Marconi, <i>I disegni di Architettura...</i>)	95
Fig. 4.- Camposanto de Pisa, vista del siglo XVIII (de Latini, L. <i>Cimiteri e giardini</i> ...)	96
Fig. 5.- Cartuja de Bolonia (de Del Bufalo, <i>La Porta del Giardino...</i>).....	97
Fig. 6.- Cementerio de Forlì, proyecto de Camporese (de Foschi, M. <i>L'Altra città...</i>).....	98
Fig. 7.- Cementerio de Brescia, vista antigua (de Latini, L. <i>Cimiteri e giardini...</i>).....	99
Fig. 8.- Iglesia de San Miguel de Possagno. Cánova	99
Fig. 9.- Camposanto de Turín con tres ampliaciones en 1840, 1866 y 1881 (de Carella, <i>Il Parco delle Mezze Lune</i>)	101
Fig. 10.- Cementerio de Campo Verano, Roma. Ingreso monumental.....	102
Fig. 11.- Cementerio de Campo Verano, Roma. Pórtico.	102
Fig. 12.- Cementerio de Staglieno (Génova), proyecto de Resasco (de Latini, L. <i>Cimiteri e giardini...</i>).....	103
Fig. 13.- Cementerio Monumental de Milán, proyecto de Maciachini, 1863 (de Ginex, G. <i>Il Monumentale di Milano...</i>).....	104

El archivo histórico de la Real Academia de San Carlos:

Fig. 1.- Casa de las Rocas (Valencia)	111
Fig. 2.- Cimbório Catedralicio (Valencia)	113
Fig. 3.- Artesonado del Salón del Consulado del Mar	114
Fig. 4.- La Concepción y los Jurados de Valencia	114
Fig. 5.- Museo de Bellas Artes (Valencia)	115
Fig. 6.- Iglesia de San Martín (Valencia).....	116
Fig. 7.- Emblema monárquico (Palacio de Justicia)	117
Fig. 8.- Carlos III y las Virtudes. Palacio de Justicia	118
Fig. 9.- Palacio de Dos-Aguas.....	118

La Orquesta del Conservatorio de Valencia:

Assaig de l'Orquesta en el propi Conservatori	121
Assaig general de l'Orquesta per l'inauguració de l'Hemisfèric de la Ciutat de les Arts de València.....	123
Actuació d'un Grup de Cambra de l'Orquesta del Conservatori a l'Embaixada d'Espanya a Buenos Aires (Argentina), amb motiu de la gira de l'Orquesta per aquest país.....	127
Visita dels Directius del Conservatori (J. Vte. Cervera Tortonda, Director; Eduardo Montesinos, Subdirector; Ricardo Callejo, Cap d'estudis; Roberto Forés, Director de l'Orquesta; Conxa Gómez, Directora General de Centres), a l'embaixada d'Espanya a Tokio (Japó), amb motiu de la seua gira pel Japó.	128

En memoria del escultor valenciano Luis Gilabert Ponce (1848-1930):

Fig. 1.- <i>Virgen de la Saleta</i> . 1870. Iglesia de Santo Tomás de Valencia. Destruída.....	133
Fig. 2.- <i>Virgen de los Desamparados</i> . 1871. Colección particular. Valencia.	134
Fig. 3.- <i>Don Jaime I en sus últimos días</i> . 1873. Desaparecida.	135
Fig. 4.- <i>El Arzobispo Sr. Monescillo</i> . Terracota. 1877. Museo de Bellas Artes de Valencia.	136
Fig. 5.- <i>Monumento a Ribera</i> en Játiva. 1898.	137
Fig. 6.- Panteón de Peris y Valero. 1877. Cementerio Municipal de Valencia.....	138
Fig. 7.- Sepulcro de D. José Espejo Gil. 1893. Cementerio Municipal de Játiva.....	139
Fig. 8.- Ménsulas de toro y caballo. Terracota. 1894. Colección particular. Valencia.	140

Fig. 9.- Tarjeta de visita de Luis Gilabert Ponce, escultor anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia, con la imagen que reproduce la estatuilla de Goya creada en 1880.	143
Fig. 10.- <i>Dr. Pascual Garín Salvador</i> . Mármol, 1912. Facultad de Medicina de Valencia. Universitat de València.	144
La caricatura en la prensa de la Segunda República:	
Fig. 1.- RUANO. Dibujo de Pablo Iglesias. " <i>La Voz Valenciana</i> ", 25-3-1933. Valencia.....	148
Fig. 2.- RUANO. Dibujo del torero Domingo Ortega. " <i>La Voz Valenciana</i> ", 19-10-1931.Valencia. Última página	148
Fig. 3.- RUANO. Dibujo de Antonio Maura. " <i>La Voz Valenciana</i> ", 11-1-1932. Valencia.....	149
Fig. 4.- RUANO. Dibujo de Miguel Maura. " <i>La Voz Valenciana</i> ", 11-1-1932. Valencia. Portada.....	149
Fig. 5.- " <i>Las Provincias</i> ". 4-7-1932. Valencia. Portada	150
Fig. 6.- XAUDARÓ. " <i>Blanco y Negro</i> ". 4-7-1932. Madrid. Portada.....	150
Fig. 7.- PANACH. Caricatura de Indalecio Prieto. " <i>Las Provincias</i> ". 16-2-1935. Valencia; p. 2	150
Fig. 8.- DUBÓN. Caricatura-retrato del militar Hernández Saravia. Jefe del Ejército del Este, que, junto con el General Rojo, fueron autores de la toma de Teruel. " <i>El Mercantil Valenciano</i> ". 17-7-1938. Valencia.	151
Tras la huella de Renau:	
Fig. 1.- RENAUBEGER: Portada de la revista <i>Germanía</i> , 1925. Biblioteca Valenciana.....	154
Fig. 2.- JOSÉ RENAUB: <i>Fotografía del hombre ártico</i> , 1931. Biblioteca Valenciana.....	154
Fig. 3.- RENAUB: <i>Perspectiva del Palacio Consistorial</i> , 1934. Hemeroteca Municipal de Valencia.	155
Fig. 4.- RENAUB: <i>Playa de Machistre</i> [sic], 1935. Hemeroteca Municipal, Valencia.....	155
Fig. 5.- RENAUB: <i>Un ángulo de la ciudad antigua</i> , 1935. Hemeroteca Municipal, Valencia.....	156
Fig. 6.- RENAUB: <i>El hombre ártico</i> , fotomontaje depositado en el I.V.A.M.....	157
Fig. 7.- RENAUB: <i>Dibujo</i> , publicado en la revista Murta, 1931.....	160
Relieve y materia en los grabados de Salvador Soria:	
Fig. 1: <i>P. a.</i> , 1957, 12,5 x 9,2 cm. Matriz: Plancha, madera, arpillera y materias aditivas.....	167
Fig. 2: <i>P.N.</i> , 1958. 65 x 46 cm. Xilografía	168
Fig. 3: <i>C. m.</i> , 1970. 81,5 x 61 cm. Xilografía.....	168
Fig. 4: <i>G.p.</i> , 1977. 65 x 46 cm. Aguafuerte	169
Fig. 5: <i>G. LL.</i> , 1991. 53 x 39,5 cm. Técnicas aditivas.	169
Fig. 6: <i>G.b.</i> , 1975. 70 x 53 cm. Técnicas aditivas	170
Fig. 7: <i>SO-1.</i> , 1991. 76,5 x 55 cm. Técnicas aditivas.....	170
Los telegramas visuales de Hernández Mompó:	
Fig. 1.- MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ. <i>Sin título</i> . Técnica mixta sobre lienzo, 97 x 130 cm. 1976.....	173
Fig. 2.- MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ. <i>Abstracte</i> . Técnica mixta sobre papel, 71 x 101 cm. 1977	176
La revista "Texto Poético" convergencia entre la poesía experimental y el arte conceptual:	
Portada y Contraportada del volumen nº 9, último, de Texto Poético.....	180
Poema sonoro. Texto Poético nº 5	182
Poema erótico. Texto Poético nº 8	185
Soplár. Texto Poético nº 7	185
<i>Sonoridad que no se oye</i> . Texto Poético nº 6	186
Propuesta de música gestual. Texto Poético nº 7	187
Erolettrismos. Texto Poético nº 7	187

DOSSIER “El Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM)”:

El Museo de la Ilustración: Una aproximación a su historia: Vista de la villa de Morella. Grabado del siglo XVIII	197
Portada de la primera edición de <i>Kritik der reinen Vernunft</i> , la <i>Crítica de la razón pura</i> publicada por Immanuel Kant en 1781. Esta obra está considerada uno de los hitos fundamentales de la filosofía occidental.....	198
Retrato del primer monarca Borbón que ocupó el trono de España, Felipe V, tal y como se encuentra colgado en el Museo de l’Almodí de la ciudad de Xàtiva. Se trata de la máxima expresión del rencor que se conserva en la capital setabense hacia el rey que ordenó su incendio: tras la Batalla de Almansa, el 25 de abril de 1707, las tropas borbónicas encontraron expedita la penetración en el Reino de Valencia, y sofocaron la resistencia de la ciudad de Xàtiva a sangre y fuego.	199
El magnífico retrato que Francisco de Goya realizó, en 1798, de Gaspar Melchor de Jovellanos. Se exhibe en el Museo del Prado, en Madrid, y constituye uno de los <i>iconos</i> más representativos del movimiento ilustrado en España.	201
Portada del número 49 de la Revista <i>TC Cuadernos. Tribuna de la Construcción</i> , dedicada monográficamente al Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. La fotografía corresponde a un detalle del hall del museo	206
Casa dels Mayans, sede del MuVIM en Oliva, la ciudad natalicia del polígrafo que se convirtió en el verdadero centro gravitatorio de la primera Ilustración valenciana. (Foto Javier Delicado, 2004)	207
Evolución del acrónimo del museo. Como puede observarse, durante el periodo en que el logotipo del museo figuraba escrito con “U” mayúscula, la identidad corporativa no incorporaba ningún imago tipo	207
Frontispicio de la <i>Encyclopédie</i> editada por Diderot y d’Alembert, la obra colectiva que mejor resume los logros, contradicciones y limitaciones del movimiento de la Ilustración histórica, y que ejemplifica la arriesgada lucha de los ilustrados contra la intolerancia y el tradicionalismo religiosos. La Biblioteca del MuVIM cuenta entre sus fondos con un ejemplar original de los 35 volúmenes (incluyendo suplementos e índices) de esta edición emblemática.....	207
Portada de la versión en valenciano del primer tríptico utilizado en la difusión del museo, que incorpora un fragmento de la obra de Eugène Delacroix <i>La liberté guidant le peuple</i> , conservada en el Musée du Louvre.....	208
<i>MuVIM</i> . Del anonimato al nombre propio: Fig. 1.– Edificio del MuVIM. Vista del conjunto	210
Fig. 2.– MuVIM. <i>Hall</i>	211
Fig. 3.– MuVIM. <i>Hall</i> . Vista general.....	212
Fig. 4.– MuVIM. Edificio dotado con rampas accesibles	214
Fig. 5.– MuVIM. Sala de conferencias	217
Fig. 6.– MuVIM. Sala de exposiciones.....	219
Fig. 7.– MuVIM. Patio exterior	222
 DISCURSOS ACADÉMICOS:	
La Diputación de Valencia. Arte y compromiso: El Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrer, Diputado de Cultura, en el discurso inaugural del Curso Académico 2005-2006 (Foto: Paco Alcántara)	232

La transcripción pianística: encrucijada musical:

El Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez de Gúzman en el acto de toma de posesión como Académico Correspondiente. (Foto: Paco Alcántara)	242
El Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez de Gúzman en su toma de posesión como Académico Correspondiente en acto celebrado el día 29 de noviembre de 2005. (Foto: Paco Alcántara)	244

Vivencias en torno al pintor José Segrelles:

El Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles, en su discurso de ingreso como Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Foto: Paco Alcántara)	250
El grabador y Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles, en su estudio. (Foto: Paco Alcántara, 2005)	251

El Círculo de Bellas Artes de Valencia. Una realidad más que centenaria:

El Académico Numerario Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, en el discurso pronunciado con motivo de la entrega de la Medalla del Mérito en las Bellas Artes a dicha corporación. (Foto: Paco Alcántara)	263
--	-----

El Círculo de Bellas Artes de Valencia y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos:

El pintor Alex Alemany, recibiendo en representación del Círculo de Bellas Artes de Valencia la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. (Foto: Paco Alcántara)	265
---	-----

Patrimonio fotográfico valenciano: claves de estudio:

Fig. 1.- Publicidad del fotógrafo Isaac Ortí (c.1889) indicando que se conservan los clichés un año.	285
Fig 2.- Daguerreotipo realizado por Pedro Ducloux Chombrier (c.1859) y montado en estuche. Este es uno de los pocos ejemplares identificados que se conservan. Archivo Huguét	285
Fig. 3 y 4.- Ejemplo práctico de conservación adecuada (retrato de arriba) e inadecuada (retrato de abajo) ofrecen estos dos ejemplares de un retrato realizado por Antonio García (c.1880). Colección Javier Sánchez	287
Fig. 5.- Un álbum para guardar retratos, c. 1875. Colección particular	287
Fig. 6.- José Wieden: Retrato fotográfico coloreado, 1851. Colección Javier Sánchez	289
Fig. 7.- El Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero en su discurso de ingreso como Académico de Número (Foto Paco Alcántara)	290

Imágenes de las imágenes. Pintura e iconosfera mediática:

El Dr. D. Román de la Calle, Vicepresidente de la Real Academia en el discurso de contestación al Académico de Número Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero acompañado en el estrado del Presidente de la Institución Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila (Foto Paco Alcántara)	293
---	-----

En memoria de una vida: el pintor Federico Montañana:

El pintor Federico Montañana en su estudio de París. (Foto de la familia del artista)	302
---	-----

Memoria del curso académico 2005-2006:

Fig. 1.– Mesa presidencial en el Acto de Apertura del Curso Académico 2005-2006, compuesta por los Excmos. e Ilmos. Sres. D. Joaquín Michavila Asensi, D. Manuel Muñoz Ibáñez, Dña. María José Alcón, D. Rafael Gil Salinas, D. José Huguet Chanzá y D. Francisco Sebastián Rodríguez. (Foto Paco Alcántara)	309
Fig. 2. El Ilmo. Sr. D. José Pont Segrelles, recibiendo el Diploma y Medalla como Académico Correspondiente, el 17 de enero de 2006 (Foto Paco Alcántara)	310
Fig. 3.– Portada del libro el Legado de José Pont Segrelles	310
Fig. 4. El Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Monteagut Piera actuando como mantenedor de la presentación del libro "Legado de José Pont Segrelles" (Foto Paco Alcántara)	311
Fig. 5.– Cartuja de Valldecríst. Iglesia mayor (Foto Joaquín Michavila, ca. 1970)	318
Fig. 6.– Acto de la firma de la donación del pintor D. José Quero. (Foto Paco Alcántara)	319
Fig. 7.– El pintor D. José Quero y su esposa Dña. Águeda Sempere Leonarte en el acto de donación. (Foto Paco Alcántara)	319
Fig. 8.– Grupo de academicos en el claustro de la Basílica de Santa María de Alicante. (Foto Antonio Alegre)	320
Fig. 9.– El Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola, explicando la exposición "La llum de les Imatges. La Faç de l'Eternitat" al grupo de academicos. (Foto Antonio Alegre)	320
Fig. 10.– MARIANO ALONSO ALONSO "IKELLA": <i>La habitación holandesa</i> . Acrílico e impresión sobre lienzo, 150 x 150cm. 1.º Premio del "VII Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos", con el patrocinio del Ámbito Cultural de El Corte Inglés	321
Itinerancia de las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos:	
Fig. 1.– Portada del Catálogo de la muestra <i>Imprenta valenciana. Siglos (XVIII-XIX) Colección de entalladura de la Real Acadèmia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia</i> . MuVIM, 2006	325
Fig. 2.– Portada del Catálogo de la Exposición <i>La donació Goerlich-Miquel</i> , celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Centro del Carmen, julio-septiembre de 2006	326
Fig. 3.– Catálogo de la Exposición " <i>Piranesi. Una visió del artista a través de la Colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> , itinerada en Nueva York, México D.F., Washington y Dallas durante el año 2006	327
Fig. 4.– Portada del Catálogo de la "Exposición de Gabinete" <i>Ignacio Pinazo Camarlench, 1849-1916. Els seus dibuixos al Museu de Belles Arts de València. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles</i> , celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia durante abril de 2006.	328

**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 REVISTA

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 para la Biblioteca académica.

Redacción y Administración: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
Calle San Pío V, 9.
46010 Valencia.
Tels. 96 369 03 38 y 96 369 05 00.
Fax: 96 393 48 69.
<http://www.realacademiasancarlos.com>

ESTA PUBLICACIÓN SE EDITA CON LA COLABORACIÓN DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES:



AJUNTAMENT DE VALENCIA



**GENERALITAT
VALENCIANA**

CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT



**REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
VALENCIA**

ISBN 84-934040-8-X



9 788493 404086