

LXXXIX

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia



Valencia 2008

Edita

Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos. Valencia

© de los textos, los autores

ISSN: 0211-5808

Déposito legal: V-710-1999

Diseño y maquetación

Estudio Paco Bascuñán
Poeta Monmeneu 18 bj · 46009 Valencia (España)
Tel. 963 406 508 / Fax 963 406 5 13
E-mail: pacobascunan@pacobascunan.com

Imprime:

Gráficas Marí Montañana. s.l.
Santo Cáliz, 7 · 46001 Valencia (España)
Tel. 963 912 304 / Fax 963 920639
E-mail: imprenta@marimontanyana.com

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.

Índice

PRESENTACIÓN

Dr. Román de la Calle 5

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

El escudo del rey de Aragón en la heráldica valencina

Asunción Alejos Morán 13

Pere Nicolau en la Cartuja de Portaceli:

Vicisitudes de su obra

Francisco Fuster Serra 23

El pintor Martí de Sant Martí (c. 1440-antes o en 1507)

Autor del desaparecido Retablo Mayor de Dénia

Lorenzo Hernández Guardiola 37

Una detallada descripció del Retaule de l'Ermita

del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo

Albert Ferrer Orts y Carmen Aguilar 45

Una obra del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa:

La Santísima Trinidad de la Iglesia de Santiago

de Santa Cruz de La Zarza

Desirée Torralba Mesas 53

La portada de Dos Aguas: Bernini, Ripa, Rovira.

La huella de Bernini en la portada del palacio

del Marqués de Dos Aguas.

Inocencio V. Pérez Guillén 65

Arquitectura barroca en Jumilla:

La Iglesia del Salvador

Francisco Javier Delicado Martínez 81

El escultor Justo Gandarias y Planzón (1846-1933)

José Luis Melendreras Gimeno 105

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

Arte, ritual y propaganda en Alicante en honor

a Fernando VII (1808-1814)

Joaquín Saéz Vidal 119

La música de Francisco Andreu Castellar

y la Catedral de Segorbe

Vicente Martínez Molés 137

La alegoría mercantil: unas pinturas de Sorolla,

Nicolau Huguet, Nicolau Cotanda y Peiró

en el comercio de Faustino Nicolás

Carmen Pinedo Herrero y Elvira Más Zurita 145

La obra de Richard Wagner

en la Valencia musical

de la Restauración (1876-1913)

Manuel Sancho García 153

Los dibujos de Rafael Monleón Torres

Fernando Gozález de Canales y López-Obrero 163

<i>Manuel de Falla: 98 referencias al paisaje</i> José Mansergas	181	<i>Retórica tradicional y experimentación poética</i> José Pérez i Tomás	321
<i>Joan Genovés, de miedos, soledades e introspecciones</i> Román de la Calle	197	IV.- DISCURSOS ACADÉMICOS	
<i>Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar</i> Ricard Silvestre	215	<i>El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Un estado de la cuestión</i> Arturo Zaragoza Catalán	333
<i>Las cinco naves de las atarazanas del Grao de Valencia. Propuestas de uso para un recuperado espacio histórico</i> Miguel Ángel Catalá Gorgues	229	<i>Trayectoria intelectual del arquitecto Arturo Zaragoza Catalán</i> Francisco Taberner Pastor	357
<i>L'obra escultórica de Joseph Esteve Edo a la parròquia de Maria Auxiliadora d'Algemesí</i> Enric Olivares Torres	255	<i>La arquitectura real</i> Antonio Escario Martínez	363
<i>El camino a seguir</i> José Ramón Cancer Martinero	265	<i>La construcción como idea generadora de la arquitectura de Antonio Escario</i> Francisco Taberner Pastor	387
III.- DOSSIER		<i>Tolsá: convergencias y síntesis</i> Álvaro Gómez-Ferrer Bayo	393
<i>Entrevista al profesor Román de la Calle sobre los libros de artista</i> Verónica Alarcón Ibáñez	273	V.- RECENSIONES DE LIBROS	
<i>Libros de artista y cine de autor</i> Ángela Sánchez de Vera	285	<i>Coordinadas por Javier Delicado</i>	401
<i>Del libro y del artista. Páginas de artista libros de artista</i> Verónica Alarcón Ibáñez	303	VI. MONOGRAFÍAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS RECIBIDAS MEDIANTE INTERCAMBIO EN LA BIBLIOTECA ACADÉMICA	
		<i>A cargo de María Collantes, Diana Zarzo y M^a Carmen Zuriaga</i>	423
		<i>Normas de publicación A. A. V.</i>	445
		<i>Consejo de redacción de la revista Archivo de Arte Valenciano</i>	447

Presentación

Román de la Calle

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

La publicación anual de la revista **Archivo de Arte Valenciano** supone, para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el ejercicio de una de las tareas difusoras más gratas y una de las muestras, decididamente elocuentes, de su estrecho contacto con el mundo investigador profesional y universitario.

Nuestra revista siempre ha buscado, con eficacia y dedicación —desde hace casi un siglo que ratifica el arco de su existencia—, servir de enlace versátil entre el contexto especializado, en el que se mueve la Real Academia, y la sociedad, que enmarca y justifica el ritmo vital de su existencia histórica y de su efectiva proyección sobre el presente.

Fomentar la investigación en torno a las Bellas Artes —en su desarrollo productivo, en el seguimiento de su historia, a través de la conservación patrimonial, potenciando la educación estética y elaborando su teoría— ha supuesto, desde la fundación de la Real Academia, el 14 de febrero de 1768, por el monarca ilustrado Carlos III, la puesta en marcha de toda una serie de estrategias, actividades y objetivos que han trazado el itinerario diacrónico de nuestra institución entre los enclaves de la Ilustración y de la Modernidad.

Sin duda, la vida de la Real Academia de San Carlos ha formado parte esencial, durante cerca de 250 años, de la memoria artística valenciana, de su patrimonio bibliográfico y artístico, de su desarrollo museográfico, de la puesta en marcha de su faceta docente y de su tarea consultiva y asesora, en relación a las entidades sociopolíticas de su entorno.

En este dilatado arco cronológico, no han faltado, como es lógico, las tareas investigadoras, editoras y educativas, tan estrechamente vinculadas a sus históricas publicaciones. No en vano, dicho objetivo editor sigue siendo uno de los pilares esenciales de su programa de actuación, a través de las colecciones de libros que hoy la Real Academia mantiene vigentes: “Investigaciones y documentos”, “Colección de donaciones” y la recientemente planificada “Quaderns de la Reial Acadèmia”.

Pues bien, en ese marco de publicaciones, ocupa —como cabe suponer— un lugar muy especial, para nosotros, la revista **Archivo de Arte Valenciano**, cuyo primer número, hoy ya histórico, apareció en el año 1915.

De hecho, durante la larga vida de la Real Academia de San Carlos y a través de su intensa actividad cultural —como era costumbre en el movimiento académico ilustrado europeo, del que formaba parte nuestra entidad—, se han ido publicando habitualmente numerosas memorias, distintos boletines, así como libros y determinadas revistas. Así, por ejemplo, podemos afirmar que, en sus inmediatos orígenes, concretamente entre los años 1770 y 1812, ya fue editada una **Noticia histórica** y también una **Continuación de las actas**, que, a manera de memoranda, con carácter trienal, informaban ambas de las iniciativas, proyectos y acontecimientos propios de la institución académica, recogándose especialmente en ellas los discursos de los señores académicos e invitados, que se pronunciaban en las sesiones solemnes de aperturas y/o clausuras de curso, así como los resultados de las entregas de premios y las relaciones de obras presentadas a los distintos concursos de oposición.

A decir verdad, ese plural y complementario carácter docente, museográfico, cultural y consultivo o normativo (según los momentos) que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue consolidando, paso a paso, desde su nacimiento, hasta los reajustes y restricciones gubernamentales, impuestos oficialmente a la institución, en especial con la llegada del siglo XX, con sus correspondientes reorientaciones adaptativas, han constituido, paso a paso, las etapas y la sabiduría de su trayectoria histórica, tan íntimamente ligada a la ciudad de Valencia, a su Reino y, hoy, a la Comunitat Valenciana, como memoria y archivo, patrimonio y conciencia de sus tradiciones culturales y del bagaje de realizaciones y posibilidades artísticas.

En esa vertiente de actividad editorial, a la que nos referíamos, la ajetreada llegada del siglo XIX supuso, para la Real Academia, un periodo de inestabilidad y de cierta precariedad económica, debido a las sucesivas crisis sociales y estamentales, directamente vinculadas a los diferentes sucesos históricos a los cuales se vio sometida la ciudad. Como es de suponer, la Guerra de la Independencia, las luchas carlistas, las alteraciones políticas o la desamortización incidieron ampliamente en la vida ciudadana y lógicamente también en el ritmo de la existencia académica, motivo por el cual no siempre la Real Institución pudo publicar sus “memorias”, como documentalmente se había convertido ya en habitual que se hiciera.

No obstante, con ciertas intermitencias, ya entre 1828 y 1832 se editaron unos **Catálogos de los Señores Individuos**, que mínimamente nos permiten mantener un relativo seguimiento de las actividades institucionales y personales, e igualmente entre 1853 y 1856 se publicaron unas **Memorias académicas**, en las que se daba cuenta de los trabajos promovidos y efectuados por la Corporación durante los cursos correspondientes, e igualmente, como era habitual, de los discursos académicos y la pertinente distribución de los galardones a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes: premios, accésits y cartas de estímulo o aprecio, tal como se había instaurado en la práctica docente periódica.

Justamente, en enero de 1854 tiene lugar en Valencia un acontecimiento muy especial, que bien merece ser recordado particularmente en estas líneas. Se trata de la aparición de la

revista, de periodicidad quincenal, titulada **Las Bellas Artes**, vinculada y dedicada particularmente a la Real Academia de San Carlos, figurando además, como redactores de la misma, algunos de sus profesores. Sin duda, fue éste —por su novedad— un hecho singular y de interés, ya que significó el inicio editorial, en Valencia, de una revista exclusivamente dedicada al contexto temático de las artes, diferenciada de otras publicaciones precedentes (**El Liceo Valenciano**, **El Cisne** o **La Esmeralda**) de carácter más bien literario o distendidamente de raigambre noticioso y cultural.

Las Bellas Artes se convirtió, de hecho, en órgano semioficial de las preocupaciones, objetivos y logros académicos, sirviendo de puente eficaz entre el creciente número de los aficionados y el contexto de los profesionales. Ejemplo de trabajo en equipo, en su primera etapa —años 1854 y 1855— no figuraba explícitamente dirección alguna citada en su carátula, siendo discutidos todos los artículos y contenidos presentados por el equipo total de redactores. Las secciones que venían diferenciadas en la revista eran: artículos de fondo, aportaciones doctrinales, revista de academias, biografías, noticias oficiales y exposiciones.

Tal vinculación académica quedaba, por ejemplo, muy patente en el hecho concreto de que la revista aportaba, en la sección doctrinal, traducciones de partes de libros, considerados fundamentales para la teoría y la historia del arte, que sin duda podían servir además de materiales de consulta formativa y de estudio. Igualmente, se estudian y analizan documentalmente, desde el contexto académico, a través de sus páginas, los trabajos de arquitectura efectuados, por entonces, en la ciudad, así como se reseña y comenta el patrimonio artístico rescatado.

Tras un paréntesis en su publicación, con la llegada de su segunda etapa —años 1858 y 1859— ya aparece explícitamente formulado el equipo de dirección, figurando igualmente como subtítulo descriptivo “Revista quincenal de arquitectura, escultura, grabado, litografía, música, literatura, viajes, arqueología, historia y teatro”. Estaba dedicada la revista, quizás más ambiciosamente, a las Academias y Escuelas de Bellas Artes de España y todos los artículos iban puntualmente firmados por sus autores y contaba además con colaboradores de distintos centros artísticos españoles. Sin duda, se trataba de un adecuado salto cualitativo y su difusión debió de ser, en consecuencia, también mayor. No obstante, como podemos constatar, su existencia quedó temporalmente reducida a un par de ciclos anuales, destino al que es fácil que se plieguen, como sabemos por experiencia, muchas publicaciones de este tipo.

De este modo, en el año 1870 será la nueva **Revista del Ateneo de Valencia** la publicación cultural que tomará el relevo de la anteriormente citada. En ella colaborarán igualmente profesores de Bellas Artes y Académicos de San Carlos. No en vano la Real Academia siempre ha estado perfectamente integrada, como institución y como conjunto concreto de personas, en la vida de la comunidad.

Otro especial esfuerzo editorial, de significativo relieve e información, por sus contenidos, es el trabajo firmado por el entonces Presidente de la Real Academia, Vicente Boix i Ricar-

te, historiador y cronista de la ciudad, titulado **Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX**, publicado en el año 1877. Curiosamente la obra tuvo como motivo de redacción la Exposición de Jóvenes Artistas Valencianos, organizada por la Real Academia de Bellas Artes, en el desamortizado convento de El Carmen, coincidiendo con la visita a Valencia de Alfonso XII. Se trataba, con la publicación de dicha obra, de respaldar la tarea de formación de la Real Academia y en ella se recogían unas doscientas voces biográficas dedicadas a artistas valencianos (pintores, escultores, grabadores, dibujantes o doradores...) que en tal centuria habían sido alumnos de la Escuela de Bellas Artes. E igualmente se atendía de manera particular, en ella, a la historia de la Institución y al decurso de sus directores.

Conviene recordar que en aquella coyuntura cronológica, de finales del XIX, aún convivían, bajo la misma entidad, la Real Academia, la Escuela de Bellas Artes y el Museo, que luego se escindirían, como instituciones oficialmente diferenciadas, con sus respectivos objetivos, estructuras y gobierno, tal como hoy siguen permaneciendo, ya a principios del siglo XXI.

Finalizando la centuria del ochocientos, concretamente entre los años 1881 y 1901, la Real Institución se esforzó en editar, con carácter anual, su respectiva **Memoria de la Real Academia**, recogiendo el pulso de sus actividades, incluyendo las relativas propiamente de la Academia (discursos, actas, desarrollo patrimonial, memorias), las de la Escuela de Bellas Artes, en su vertiente docente (Juntas de profesores, alumnos inscritos y galardonados o programas) y las del Museo (obras ingresadas, exposiciones, gestiones e incidencias).

Con la llegada del nuevo siglo vuelve a replantearse la posibilidad de que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos acentúe sus contactos y potencie la apertura con la sociedad. Se trataba de dar a conocer puntualmente sus programas de intervención y sus actividades, pero también de ampliar el radio de acción de sus investigaciones sobre la historia, la teoría, el patrimonio artístico y el pulso museológico y museográfico que le eran propios.

Es así como, con el respaldo directo de dos personalidades de la historiografía del arte valenciano del momento, Luis Tramoyeres i Blasco (que sería el primer secretario de redacción de la revista) y José Ruiz de Lihory, barón de Alcalalí (bien conocido por su **Diccionario biográfico de artistas valencianos**, publicado en 1897), se pondría en marcha la idea de gestionar una revista propia y específica de la valenciana Real Academia de Bellas Artes, que atendiera claramente esas dos vertientes indicadas: por una parte, recoger y divulgar la vida académica de la institución y, por otra, potenciar la investigación y el conocimiento del patrimonio artístico valenciano, siguiendo las pautas de la historia y el acervo teórico y metodológico exigidos.

De hecho, el proyecto, que la entidad hizo suyo —como vehículo e identidad propios— no se materializó, tal y como ya hemos indicado, hasta el año 1915, bajo el nombre de **Archivo de Arte Valenciano**, con una ambiciosa periodicidad trimestral, a base de cuadernillos de unas cuarenta páginas, con abundancia de ilustraciones y redactada en castellano. En esa línea periódica de cuatro números anuales, se mantuvo esforzadamente la revista hasta el año 1917

inclusive, siendo a partir del año 1918 cuando adquiere ya definitivamente el carácter de publicación anual (que aún ostenta), asentándose plenamente en la trayectoria cotidiana de la Real Academia de Bellas Artes, como uno de sus principales esfuerzos y como objetivo destacado. Sus estudios y trabajos, colocados cronológicamente en la publicación, se centraron, desde el primer momento, en un amplio abanico de vertientes, sin abandonar nunca sus pautas históricas e investigadoras referentes al desarrollo del arte valenciano académicas. De este modo, se abordaban, por lo general, investigaciones sobre arqueología, arquitectura, escultura, numismática, epigrafía, monumentos históricos, retablos y pinturas o artes aplicadas. Tampoco se dejó a un lado, en las páginas de la revista, el memorial de los contenidos propios de la vida académica institucional. Esas dos vertientes, bien diferenciadas, han convivido en la publicación

En realidad, **Archivo de Arte Valenciano** vino a enclavarse, con su nacimiento a principios del siglo XX, en un activo panorama de publicaciones periódicas nacionales, todas ellas de una orientación más o menos paralela, vinculadas a instituciones diversas, que posibilitaban y daban cobijo a su edición. Entre ellas, sirvan de ejemplos destacados, **Archivo Hispalense**, **Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**, **Arte Español** o **Museum**, que seguían, todas ellas, la pauta trazada por el consolidado **Boletín de la Real Academia de la Historia**, activo desde el propio siglo XVIII.

Pero será en el año 1936, con el levantamiento militar, cuando **Archivo de Arte Valenciano** deje forzosamente de publicarse y abra su único y dilatado paréntesis de dieciséis años —al menos hasta ahora—, ya que, de nuevo, en el año 1952, en plena posguerra franquista, volverá la Real Academia de San Carlos a reiniciar la andadura de su revista, sin que hasta el presente se haya suspendido su aparición anual, correspondiendo el volumen número LXXXIX a la entrega actual, que el lector tiene entra las manos, del año 2008.

La revista, desde sus orígenes, ha tenido, de oficio, como directores a los Académicos Numerarios que han ostentado el cargo de Presidentes de la Real Academia, respaldados por un equipo de redacción, formado asimismo por Académicos. Durante casi el siglo de su existencia, han sido siete los directores de la publicación: Gonzalo Salvá Simbor, Gil Roger Vázquez, Francisco Mora Berenguer, Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco, Salvador Aldana, Joaquín Michavila y, en la actualidad, Román de la Calle.

Precisamente en esta coyuntura presente, tras la toma de posesión del nuevo Equipo de Gobierno de la Real Academia, nos hemos propuesto asumir determinadas modificaciones de la publicación **Archivo de Arte Valenciano**, con el fin de actualizar, en profundidad, su diseño interior y exterior, de reestructurar las secciones de la revista y seleccionar puntualmente sus contenidos.

Perentoriamente —tras la sopesada reflexión previa, llevada a cabo por el equipo de dirección y aprobada por el pleno de la institución— vamos a diferenciar dos publicaciones, a partir de la “antigua” revista. Ambas tendrán periodicidad anual y con existencia propia e

independiente. Distinguiremos así claramente entre lo que denominaremos, desde ahora, el **Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos** y la revista, que continuará con el mismo título y tamaño de formato, procurando así mantener la prolongación y el enriqueciendo de su historia.

Por su parte, el **Anuario** recogerá todos aquellos aspectos que hacen referencia estrictamente a la vida académica y que, en consecuencia, quedará restringido, como publicación, a los usos institucionales y a los intercambios habituales establecidos entre entidades homólogas. Iniciará su propia numeración independiente en esta fecha del año 2008, con el nuevo diseño que se le asigna, de menor tamaño y mayor manejabilidad, plenamente actualizado.

De esta manera, se reconduce tanto el **Anuario** como la revista **Archivo de Arte Valenciano** hacia parámetros de explícita modernidad, comenzando ya por sus diseños, encomendados ambos al reconocido y galardonado estudio del Académico Francisco Bascuán. Deseamos que las dos publicaciones mencionadas, en un primer paso, funcionen como elocuente metonimia comunicativa de la imagen que se desea decididamente transmitir de la propia Real Academia, en este cambio de siglo.

Por su parte, concretamente **Archivo de Arte Valenciano** ha remodelado, por completo, tanto su portada como el diseño de sus páginas. También, en este contexto de revisión, la estructura de sus secciones se fija nuevamente —manteniendo una determinada cronología de ordenación— de acuerdo con los siguientes tramos: parte histórica, parte contemporánea, dossier monográfico y reseñas de libros, al margen de los apartados habituales de presentación, índices y notas / noticias.

Asimismo se ha constituido, junto al Equipo de Redacción, ya existente, un Equipo de Asesores para la revista, contando con especialistas de prestigio internacional, a los que agradecemos, desde aquí, su disponibilidad y colaboración. Sin duda, van a tener, unos y otros, que intervenir con cierta intensidad, críticamente actualizadora, sobre los contenidos de la publicación.

Respetando el título de la revista, lógicamente queremos manifestar la prioridad dada, en sus páginas, al estudio del arte valenciano y de su historia, tal como se concibió desde su nacimiento en 1915, en su directa vinculación con la Real Academia y dadas sus evidentes conexiones con el arte valenciano. Pero tampoco faltarán, lógicamente, en la revista, miradas contextualizadoras, de alcance más dilatado y comparativo, que enmarquen el desarrollo de nuestro arte y de su historia en el panorama de cuestiones teóricas, de metodologías de investigación y de diferentes lineamientos bibliográficos o análisis de tendencias de evidente alcance internacional o nacional, a las que no podemos, en cualquier caso, permanecer ajenos.

Por último, justo es expresar nuestra esperanza en que todas esta serie de gestiones, que ilusionadamente hemos puesto en marcha, de forma colegiada, redunden ampliamente en beneficio de nuestros lectores, de la propia revista y, en consecuencia, también de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Valencia, otoño de 2008

*I. - Sección
Histórica*



El escudo del rey de Aragón

en la heráldica valenciana

Asunción Alejos Morán

RESUMEN

La coyuntura del nacimiento en Montpellier de Jaime I el Conquistador hace 800 años, nos ha servido para rastrear la pervivencia del emblema del rey de Aragón en muchos escudos de los municipios valencianos. Las armas de dicho blasón lo constituyen los cuatro paños de gules en campo de oro. Para su mejor estudio hemos clasificado en cinco grupos los ejemplos escogidos basándonos en las distintas tipologías de la heráldica. Conviene hacer notar que las cuatro barras de gules sobre fondo de oro han configurado la base del escudo del antiguo Reino de Valencia, surgido a raíz de la conquista cristiana, cuyo proyecto inicial de constitución se contiene en *Les Costumes de la ciutat de València*, que se datan entre abril y mayo de 1239.

Palabras Clave: Escudo – rey – Aragón – municipio-Valencia

ABSTRACT

King Jaime The First's birthday moment, eight hundred years ago, has been very helpful to us to follow the surviving of this Aragon King's emblem in many shields in sticks of "gules" (this means four red bars) on golden field background. In order to study in a better way, we have established five groups for the choosen and given examples according to the different technologies in heraldry. It is worthy to remark that the four bars of "gules" – this means the four red bars – on the golden background have shaped the Old Kingdom of Valencia shield base, appeared as a result of the christian conquest, whose initial constitution project is kept in the "Costumes de la ciutat de Valencia", dating back from April and May 1239

Key words: Shield – King – Aragón – Town - Valencia

Hace 800 años nacía en Montpellier Jaime I el Conquistador, hijo de Pedro II de Aragón y de María de Montpellier, cuyos dominios se extendieron por territorios de Aragón, Cataluña y Valencia. La heráldica real, de antiguo origen, vino a configurar muchos de los escudos de municipios valencianos conquistados por las tropas cristianas, persistiendo su impronta hasta nuestros días. Los casos más significativos son los de Castellón, Valencia y Alicante, y otros que muestran en sus diversas tipologías su inclusión, junto a distintos elementos nobiliarios, toponímicos, religiosos, históricos, geográficos, o parlantes, a las que se unen inscripciones epigráficas y siglas, incluso de carácter emblemático. El distintivo de las armas de los monarcas de Aragón lo constituyen cuatro palos de gules en campo de oro.

En este sencillo bosquejo hemos escogido una muestra representativa de la Comunidad Valenciana, advirtiendo que no todos los escudos municipales se ajustan a la normativa del Gobierno valenciano, regulada por el Decreto 116/1994, de 21 de junio, por la que se dictan los criterios para su aprobación, salvo que se hubieran dado por válidos los aprobados por la Administración del Estado con anterioridad a las transferencias al Gobierno autonómico.



Fig. 1.-Escudo de Valencia. Verja exterior del Ayuntamiento

Es evidente la relación de estos escudos con los hechos acontecidos en la época de la conquista frente a los musulmanes invasores, que se adueñaron de gran parte del territorio peninsular hispánico. Mas no pretendemos hacer una secuencia histórica sino significar la huella monárquica medieval, presente todavía en nuestros días. Para ello dividimos en cinco grupos los escudos municipales según que las armas reales ocupen todo el campo heráldico, o aproximadamente la mitad, un tercio o un cuarto, o bien se limiten a un pequeño escudete en losange colocado sobre el campo.

1. LAS ARMAS REALES OCUPAN TODO EL CAMPO HERÁLDICO

Este es el caso del escudo de Valencia, que le fue concedido por Pedro IV el Ceremonioso y acuerdo del Consell General en 1377. El dragón alado, que desde el siglo XIV figuraba como cimera, se transformó en 1503 en el murciélago. De este modo hacia 1588 el escudo municipal ostentaba ya el “Rat Penat”, apareciendo en los sellos e impresos oficiales y, posteriormente, en las monedas en el siglo XVIII y las medallas en el XIX. Tras la Guerra de la Independencia se añadieron dos ramas de laurel, de oro, debajo del escudo, en demostración del comportamiento heroico de la ciudad en 1808 frente al general francés Moncey.

El escudo de Valencia, aunque no siempre con todos sus componentes, figura en numerosos edificios emblemáticos de la ciudad como la Lonja, el Mercado Central, el Ayuntamiento, el edificio de Correos, el Mercado de Colón, el banco de Valencia... adoptando formas no siempre uniformes, como puede observarse asimismo en la extraordinaria variedad que aparece a través de los siglos desde su configuración inicial, pero conservando después sustancialmente los

dos elementos claves originarios: las barras del rey de Aragón y la corona real¹.

Sagunto, es una de las poblaciones españolas de larga y heroica historia. Situada en el campo de Morvedre, nombre que reemplazó en la Edad Media al de Sagunto, prevaleció esta última denominación que ya se contenía en textos griegos y latinos de la Antigüedad. Los testimonios más remotos los constituyen las monedas romanas con inscripción ibérico-latina: “ARSE_SAGUNTUM”; ambos vocablos estarían relacionados con el termino “fortaleza” que se adecúa perfectamente a su origen y avatares históricos, puesto que los pobladores ibéricos se asentaron en el monte del Castell hacia el siglo V a.C., rodeando de murallas la población. El episodio de su desesperada resistencia ante las tropas de Aníbal y su caída final, fue la causa de la Segunda Guerra Púnica declarada por Roma a Cartago y de su implicación en la historia del Imperio.

Acontecimientos ya muy posteriores fueron los que incidieron en la actual configuración de sus armas emblemáticas, que, pese a la importancia de su castillo, la fortificación más grande de la provincia de Valencia, declarado monumento nacional en 1931, no aparece en su escudo. Este se aprobó en 1998, adoptando la forma de losange con cuatro palos de gules en campo de oro del rey de Aragón, y al timbre corona real abierta por su condición de villa real desde que se incorporó al Reino de Valencia creado por Jaime I el Conquistador². Al exterior las cinco estrellas de plata fueron concedidas por Felipe III en 1599 y la flor de lis por Felipe V en 1709, así como la L, completada posteriormente por Fernando VII con la M, que, unidas al título de “Ciudad” otorgado por Alfonso XII en 1875, configuran el apelativo de “Muy Leal Ciudad de Sagunto”.

Castellón de la Plana conserva asimismo la tipología de losange en su escudo municipal que



Fig. 2.-Escudo de Castellón de la Plana.
Vidriera del Ayuntamiento

responde a su origen y a la conquista cristiana, ya que sus armas presentan en campo de oro, cuatro palos de gules, resaltados de un castillo de plata, almenado y mazonado de sable, y aclarado de lo mismo, llevando al timbre corona real abierta. Estos elementos corroboran el hecho del abandono del primitivo castillo en 1251 por orden de Jaime I y el traslado de la población a la zona llana³.

La tradición medieval de las cuatro barras de gules sobre campo de oro persiste asimismo en el emblema municipal de Siete Aguas, situada en la Hoya de Buñol, por haber sido incorporada por Jaime I a la Corona de Aragón, lo cual evidencia la corona real abierta en el timbre, a la que se añaden en el exterior dos ramas de laurel cruzadas debajo de la punta del escudo⁴.

El campo heráldico del municipio de Monc6far en la Plana Baixa castellonense est1 ocupado totalmente por el blas6n del rey de Arag6n. Su formato, que data de 1995, es de tipo ib6rico sobre un soporte apergaminado encima del cual

¹ Las fotografías estudiadas han sido facilitada por cortesía de Laura Armero Garrido y Laura Bernat Ordás.

² José HINOJOSA, *Diccionario de Historia Medieval del Reino de Valencia*, Valencia, 2002, T. IV, pág. 14; Pedro L6PEZ EL6M, *Los astillos valencianos en la Edad Media*, Valencia, 2002, vol. 1, págs. 209-210. Confer asimismo la revista *Dival*, n6 48, enero de 2005.

³ Pilar Adelantado, Lled6 Marco, Agust6n Quinz1 y Andr6s Manuel Jim6nez Molero nos han ofrecido datos y fotografias.

⁴ Los elementos gr1ficos consultados han sido proporcionados por Esther Torres Broseta.

está colocada una corona real abierta. Al exterior, y debajo de la tarja apergaminada, se cruzan simétricamente dos ramas de laurel. Un escudo anterior, fechado en 1925 llevaba en el timbre corona condal, alusiva a los condes de Cervelló que tuvieron posesiones en el término, cual puede apreciarse en la placa pétrea colocada en la fuente monumental dedicada a la Inmaculada, que data de 1925, y que fue restaurada en 19695.

Otro municipio vinculado a la Corona de Aragón es Figueroles cuya historia gira en torno al castillo de Alcatén construido por los árabes,



Fig. 3.-Escudo de Tibi. Cerámica.

y posteriormente adjudicado por Jaime I en 1233 a Ximén de Urrea, constituyéndose en señorío. El campo de su escudo está formado por cuatro palos de gules sobre fondo de oro y un castillo en

el centro en su color mazonado de sable. En punta las siglas C.D.A. se corresponde quizá con “Castillo de Alcatén” aunque también podrían aludir al “Condado de Aranda” al que se asoció el antiguo señorío, hasta su extinción en 1818, supuesto que corrobora al timbre la corona condal.

En la comarca de l’Alcoiá se ubica Tibi que perteneció al rey moro Zeyt Abuzeyt al cual Sancho Pérez en 1270 compró la villa y el castillo, cuando aquél perdió su trono; más tarde la Corona adquirió la villa que vendió luego a la infanta Violante de Grecia, ostentando últimamente el señorío el Marqués de Dos Aguas⁶. Bernardo Espinalt describe brevemente su escudo con estos términos: “... las Armas propias de esta villa son en Escudo y Campo de oro las cuatro Barras Sangrientas, y en la parte superior una Cruz de oro, y al timbre Corona”⁷. Su tipología es suiza, añadiendo a los elementos antedichos M.N.F. y L., cuya transcripción es “MUY NOBLE FIEL [y] LEAL” en señal de privilegio otorgado por Felipe de Anjou a Tibi por haber apoyado su causa en la Guerra de Sucesión a la Corona española⁸.

2. LAS ARMAS REALES EN ESCUDOS PARTIDO Y CORTADOS

En el caso de los escudos partidos hemos elegido los de Santa Pola y San Mateo, analizando el de Meliana como representativo de los cortados. El municipio de Santa Pola se halla situado en la comarca alicantina del Baix Vinalopó, donde antiguamente se hallaba el “Portus Illicitanus” que los musulmanes llamaron “Al-Jub”. En 1556 se fundó Pueblo Nuevo del Puerto de Santa Pola, cuyo nombre derivó posiblemente de algún santuario o ermita dedicado a “Sancta Paula”. Tras distintas, modificaciones en el escudo, el modelo propuesto en 1997, que se adapta al decreto 116/1994 de 21 de junio, adopta el formato de

⁵ Tenemos conocimiento de ello por cortesía de Judith Navarro García.

⁶ José SANCHIS y SIVERA, *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*, Valencia, 1922 (facsimilar, Valencia, 1980, pág. 401).

⁷ Bernardo ESPINALT Y GARCÍA, *Atlante español. Reyno de Valencia*, Valencia, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana, Diputació Provincial de València, 1988, t. III, pág. 27 (facsimilar).

⁸ Entre las reproducciones del escudo facilitadas por Carmen Velasco Lilla se halla una artística versión cerámica que añade a los mencionados rasgos heráldicos lirios que entrelazan sus tallos a modo de mambrequines.

escudo español de punta redonda, partido, que presenta en el registro de la diestra las barras del rey de Aragón, que pasaron al Reino de Valencia, y en el de la izquierda la torre defensiva conocida como la “Torre Vieja” o “Torre del Port del Cap de l’Aljub”, según denominación de los musulmanes. Dicha torre está surmontada del áncora y todo sobre las olas del mar. Al timbre figura corona real abierta. Esta propuesta se ha llevado a cabo, pese a la polémica acerca de la inclusión de las barras de Aragón que el Consell Valencià de Cultura desestima, argumentando

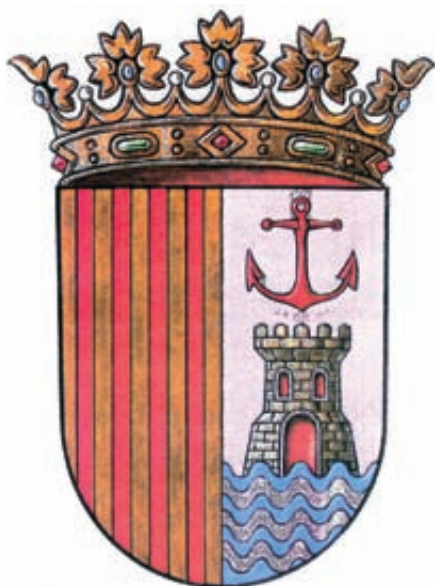


Fig. 4.-Escudo de Santa Pola. Propuesto en 1997.

que la mayor parte de la historia de Santa Pola no pertenece al Reino de Valencia. Sin embargo las corporaciones municipales de esta villa lo han admitido desde hace más de un siglo, legitimando que estas tierras pertenecieron a la Corona de Aragón desde el siglo XIV cuyos habitantes se distinguieron por la fidelidad a sus reyes⁹.

Respecto al emblema municipal de San Mateo, situado en el Baix Maestrat, adopta la forma de escudo partido de punta redonda, ocupando el registro de la derecha el símbolo del evangelista, un hombre de azur con alas de oro, portando libro, tintero y pluma. En el lado opuesto cuatro palos de gules en campo de oro hace relación a la conquista por Jaime I, y la cruz de sable sobrepuesta de la Orden de Montesa recuerda que la villa llegó a convertirse en capital del Maestrazgo. La corona real abierta que figura al timbre, cobija las siglas M.F.M.N. que podríamos interpretar como “MUY FIEL, MUY NOBLE”. Una filacteria envuelve el escudo con la leyenda “DEVOTA FIDES TUA ET INTEMERATA”, “TU FE ES DEVOTA Y PURA”, que muestra la devoción de la villa a su patrono San Mateo¹⁰.

Este simbolismo religioso se aprecia también en el escudo de Meliana, población situada en la comarca de L’ Horta Nord de Valencia y vinculada a la conquista en la época de Jaime I. Su emblema fue aprobado por el Decreto 1740 / 1967 de 20 de julio, según el dictamen de la Real Academia de la Historia. Es de tipo francés o portugués cortado, con el anagrama en la zona superior del Ave María sobre dos medias lunas con los cuernos hacía abajo, simbolizando el triunfo de la fe sobre el Islam por mediación de la Virgen, y cuatro palos de gules sobre oro, proclamando ser villa de realengo que, al parecer, no estuvo sometida a señor alguno. A diferencia de las enseñas heráldicas aprobadas de la mayoría de los municipios valencianos, al timbre lleva corona real cerrada y no abierta¹¹.

También es cortado el escudo de l’Alcora, en la comarca castellanense del Alcatén, que fue aprobado por el Decreto 2161 de 24 de julio de 1963. En él figuran las armas de los Urrea y en el registro inferior un ala. Sin embargo en el antiguo sí aparecen los palos de la Corona de Aragón en un escudete en barras colocado a su vez en el

⁹ El material gráfico y fotográfico ha sido proporcionado por María Mercedes Orts Cerdá.

¹⁰ La reproducción del escudo ha sido facilitada por María Jesús Lapeña Medina.

¹¹ F.A. CARDELL MARTÍ, “Simbols de Mediana, escut i himne”, en *Recull d’estudis sobre Mediana 1986-1997*, VV.AA, Meliana, Institut Municipal de Cultura, 1998. Asimismo Anabel Cano Cervera ha proporcionado material gráfico y fotográfico.

campo del escudo ovalado propio de emblemas eclesiásticos, como delata la cruz de Montesa en jefe, además del ala en sinople alusivo al artículo del topónimo árabe “Al – Cora” y las siglas S.P.Q.A., “SENATUS POPULUSQUE ALCORA”, en memoria de sus orígenes romanos. Tanto en este emblema antiguo del municipio como en el actual figura una corona conchal, relativa a los condes de Aranda, señores del lugar¹²

3. LAS ARMAS REALES EN ESCUDOS MANTELADOS O BRISADOS CON LAMBEL

Una muestra de escudo mantelado nos la ofrece el municipio de Jávea situado en la Marina Alta alicantina. Obedece al formato español, partido y entado en punta, en cuyo primer re-



Fig. 5.-Escudo de Jávea.

gistro, en campo de oro, aparecen cuatro palos de gules alusivos al dominio cristiano tras la conquista. En el segundo, en campo de azul, sobre olas de azul y plata una torre de plata mazonada de sable sobre rocas de su color, que delata el carácter defensivo del lugar. La flor de lis, en oro, que figura sobre la torre la consiguió por luchar a favor de Felipe de Anjou en la Guerra

de Sucesión española. Las cinco estrellas en azul colocadas en el entado en punta son las armas de los Sandoval y Rojas, señores de la villa, hasta que pasó al ducado de Medinaceli. La corona real abierta en el timbre y las dos “eles” de oro, coronadas, que flanquean el escudo la relacionan con el de Valencia, además de las cuatro barras del rey de Aragón.

Más complejo es el emblema municipal de Jeresa, o Xeresa, que en su configuración actual aparece partido, medio cortado y brisado con lambel de Nápoles. Situada en la comarca de la Safor, debió estar poblada ya en época romana, siendo luego una alquería árabe que Jaime I tomó, repartiendo casas y tierras entre varios señores. A partir de 1535 se erigió en rectoría



Fig. 6.-Escudo de Vinalesa. Plato de cerámica.

de moriscos y en parroquia bajo la advocación de San Antonio de Padua. Los cambios producidos en el escudo, cual muestra una vidriera del Ayuntamiento en la que aparecen los cuatro palos de gules sobre oro, indican que este último elemento se mantuvo en la modificación definitiva del año 2001, al que se sobrepuso el lambel de Nápoles, conservando en el segundo cuartel una

¹² Aunque sin el timbre, una reproducción del escudo antiguo de l'Alcora puede verse en ESPINALT *Atlante español*, T 1, estampa 2, nº 29 (facsimil), según un grabado de Palomino. La referencia al actual escudo aprobado en 1963, obtenido a partir de la propuesta simplificada de Felipe Llopis, nos ha sido facilitada por Ana Gregorio Gómez y Ángel Sevilla Sánchez, así como sendos dibujos.

rama de azucenas en recuerdo de San Antonio, y en el tercero cornucopia de oro. En el timbre persistió la corona real abierta¹³.

4. LAS ARMAS REALES EN ESCUDOS CUARTELADOS

En la provincia de Valencia encontramos algunos municipios con escudos cuartelados, entre ellos Vinalesa en l' Horta Nord, próxima a la capital. El emblema sigue la tipología del francés y portugués, ostentando primero en campo de oro cuatro palos de gules; segundo en campo de azur castillo de oro mazonado y aclarado de sable; tercero en campo de azur un milano posado sobre una roca, de oro, y finalmente un anagrama jeroglífico, que aparece también en el



Fig. 7.-Escudo de Quart de Poblet.

dintel de la iglesia parroquial, que data de 1779, y que estimamos hace referencia a la Virgen Santa María y a San Honorato Mártir. Por timbre corona real abierta¹⁴.

Otro ejemplo lo hallamos en Antella, situada en la Ribera Alta, que desde el siglo XIII ha tenido varios escudos de tipologías e iconografía

enormemente cambiante, siendo el más reciente de los años 70 y 80 del pasado siglo XX. El modelo podemos apreciarlo en un panel de azulejos colocado en un monolito de la población levantado en 1990, cuyo estado de conservación no es precisamente óptimo. El escudo es cuadrilongo, de tipo español y cuartelado, aunque la punta se abre en una especie de cola de ave. En el primer cuartel sobre campo de azur, torre de oro; en el segundo, en campo de oro, cuatro palos de gules; en el tercero, en campo de gules, tres “L” (¿leal?) y en el cuarto, sobre azur, torre de oro sostenida por dos animales rampantes de oro, que podrían ser quizá los leones del escudo de la baronía de Antella. Por timbre corona real abierta, completándose al exterior con recortes apergamidados de azur y dos ramas de laurel, cruzadas, de sinople¹⁵.

Un formato singular presenta el emblema heráldico de Adzaneta d' Albaida que se os asemeja al escudo francés y portugués, aunque la punta presenta una forma semicircular añadida, en lugar de conopial. Fue aprobado en 1954 y su denominación vendría del topónimo árabe “ADZANETA”, derivado de la familia de ALZANAT, “Los Zenetes”, identificados con una tribu berberisca¹⁶. El escudo viene a resumir la historia de esta población. Al primer cuartel, en campo de oro, una cabeza de rasgos helénicos en su color, mazonada de sable, se corresponde con la supuesta etimología griega de Adzaneta, que derivaría de “ANDRIANTA”; en el segundo, en campo de azur, la cabeza de un dragón alado en su color, mazonado de sable, es el símbolo del Reino de Valencia; el tercero, de oro, con cuatro palos de gules es el blasón del rey de Aragón, y el “rat penat”, en sable, recuerda el escudo de Valencia; finalmente el último cuartel presenta, en campo de plata, una cruz de término en su color, clara referencia a la existente en el lugar, destruida en 1936 y posteriormente reconstruida

¹³ El material gráfico y las fotografías han sido cedidas por Almudena Martí Sancristóbal.

¹⁴ Las fotografías estudiadas han sido facilitadas por Maria Crespo Soto y Beatriz Lluch Ramón.

¹⁵ Las fotografías son una aportación de Marta Parra Perriza.

¹⁶ M^a Desamparados CABANES PECOURT et alii, *Documentos y datos para un estudio toponímico de la Región Valenciana*, Valencia, 1981, pág. 208.



Fig. 8.-Escudo de Penáguila. Dibujo.

por los canteros de la población. En el apéndice inferior aparece, sobre campo de oro, la típica “lligasa” o nudo utilizada para atar las gavillas del plantel de arroz y otros usos agrarios¹⁷.

Otro escudo cuartelado de notable significación es el de Quart de Poblet, que, a su vez, es partido y cortado y de punta redondeada. El registro superior, de plata, con las letras PO hace referencia al monasterio de Poblet que ejerció su señorío sobre esta población, como consecuencia de la donación que el rey Don Jaime hizo del castillo y villa de Quart en 1244 al monasterio de San Vicente de la Roqueta que pertenecía a Poblet. En el segundo cuartel, de oro aparecen los cuatro palos de gules del rey de Aragón, y en el tercero fuente de plata sobre azur en recuerdo del viaducto que delata el origen romano de la

villa, así como su nombre toponímico derivado de “quartum”. En punta, de sinople, dos espigas de oro cruzadas alusivas a la riqueza tradicional del cereal. Por timbre lleva corona real cerrada¹⁸.

5. LAS ARMAS REALES EN ESCUDOS CON LOSANGE SOBRE EL CAMPO

El recuerdo de las armas reales del rey de Aragón tiene una singular modalidad al presentar en losange las barras de gules sobre fondo de oro, que, a su vez, se coloca en el campo del escudo respectivo. Así se aprecia en los de Alicante, Penáguila, Jijona o Játiva, deteniéndonos preferentemente en el análisis de los tres primeros.

En 1940 se inició un modelo de blasón alicantino que fuera definitivo, aprobando la reforma propuesta por el Ayuntamiento y ratificada por la Real Academia de la Historia y el Ministerio de la Gobernación en 29 de marzo de 1941. No obstante, con posterioridad, se han venido realizando interpretaciones más o menos libres sin que haya habido unanimidad en los tiempos actuales¹⁹. El escudo que nos ha remitido recientemente la sección de Protocolo del Ayuntamiento de Alicante es de tipología española, cuadrilongo pero de punta conopial. En campo de gules, sobre ondas de mar se eleva una roca, el Benacantil, con peñasco de rostro humano, de plata, llamado “Cabeza o cara del Moro”. Sumado a este peñasco de un castillo, de oro, el de Santa Bárbara, mazonado de sable y aclarado de gules, sumado, a su vez, de un losange o escudete de oro, con cuatro palos de gules, ya que en julio de 1296 Jaime II el Justo ocupó Alicante y su castillo, dándoles los fueros de Valencia en 1308. Van acompañadas las figuras de las siglas A L a la derecha, “AKRA LEUKÉ” (o AKRA LEUKA) y L A a la izquierda, “LUCENTUM ALACANT”, términos que recogen las distintas denominaciones de la ciudad, en griego, en latín y en árabe, derivando de este último “ALICANTE”. Rodea al escudo el collar de la Orden del Toisón de

¹⁷ La fotografía ha sido proporcionada por Sabina Pla Vañó.

¹⁸ El dibujo del escudo, realizado por M. Navarro, ha sido facilitado por Ruth Marco Subirats.

¹⁹ HINOJOSA, *Diccionario de Historia Medieval del Reino de Valencia*, t. I, págs. 159-165; t. IV, págs 72-79

Oro concedido por Carlos I en 1524 por haberle permanecido fiel la ciudad durante la guerra de las Germanías. Al timbre corona real abierta.

Singular escudo es el de Penáguila, incluido entre los llamados “parlantes” y aprobado por resolución de 9 de septiembre de 2002 por el conseller de Justicia y Administraciones Públicas de la Generalitat Valenciana. Su tipología es la de escudo español cuadrilongo de punta redonda, presentando en campo de plata una peña del natural sumada de un águila de sable. En jefe escudete en losange con cuatro palos de gules sobre oro, y por timbre corona real abierta. Este



Fig. 9.-Escudo de Alicante.

escudete recoge las armas del rey de Aragón que pasaron al Reino de Valencia²⁰. Hay interesantes y bellas reproducciones del escudo de Penáguila, que no se identifican absolutamente con la versión oficial aprobada²¹.

Como ocurre con otros escudos, el de Jijona, en la comarca del Alacantí, resume su larga historia en el que tuvo especial protagonismo el castillo asentado sobre un monte peñascoso que

se levantó en el periodo almohade, prosiguiendo su construcción en fases posteriores. Jaime I el Conquistador arrebató Jijona a los moros, lo que se significa con las banderas sobre el castillo, los palos de gules sobre oro del blasón real y la propia corona regia al timbre. Durante años Jijona fue el límite meridional del Reino de Valencia, ocupando una posición estratégica que simbolizan las dos llaves del escudo. Este adopta la figura del polaco en líneas generales, siendo partido. A la diestra, en campo de azur se representan dos llaves de oro y dos flores de lis, surmontando un losange con cuatro palos de gules sobre oro. Al otro lado, en campo de gules, un castillo de oro con banderas sobre las almenas coronando un peñascal de oro. Por timbre corona real abierta y a ambos lados del escudo las letras L y F respectivamente, significando el privilegio de figurar como ciudad LEAL y FIDELISIMA, otorgado por Felipe de Anjou, así como el de ostentar la flor de lis, por la valerosa actuación mostrada a su favor en la Guerra de Sucesión.

Los ejemplos hasta aquí analizados manifiestan la vinculación que une todavía a muchos municipios valencianos con los antiguos reyes de Aragón, cuyo blasón ostentan en sus escudos, y las conquistas que estos monarcas y sus mesnadas llevaron a cabo frente a los moros en tiempos medievales. El mismo antiguo Reino de Valencia, surgido tras el fragor de aquellas contiendas en 1239, conserva en su heráldica el rojo y gualda que consagró la tradición. En 1344 Pedro el Ceremonioso inició la costumbre de colocar un yelmo coronado con cimera de un dragón alado encima del escudo real en tarja, y ligeramente inclinado, que después utilizaron todos los reyes de Aragón, hasta Fernando el Católico. En nuestros días la Diputación Provincial de Valencia sigue usando dicho escudo con el “drac alat”, e incluso se presenta como blasón del Reino de Valencia con alguna variante, cual la de cambiar la

²⁰ *Escuts i banderes dels municipis de la Comunitat Valenciana*, Valencia, 2003, pág.180

²¹ Carmen Velasco Lillo nos ha facilitado algunas fotografías y otros materiales, como un bello dibujo a color firmado, y realizado por Gráficas Olmedilla.

tarja medieval por el formato del escudo francés y portugués, rodeándolo además de vistosos lambréquines. Así lo muestra el bordado de un tapiz que se conserva en el Palau de la Generalitat de Valencia. En el fono el rojo amapola de las barras

y el amarillo trigo de su campo constituyen no sólo elementos heráldicos, sino todo un símbolo de unión entre los pueblos que configuraron la antigua Corona de Aragón²².

²² Manuel SANCHIS GUARNER, *La Ciutat de València: Síntesi d'Història i de Geografia urbana*, València, 1983, págs. 83; 117-118.



Pere Nicolau en la Cartuja de Portaceli: Visicitudes de su obra

Francisco Fuster Serra
Ldo. Historia del Arte

RESUMEN

Abordamos el estudio de todos los datos de que disponemos, con aportación de nuevos documentos, sobre la presencia de Pere Nicolau, en la primera década del siglo XV, como pintor del retablo mayor de la cartuja, labrado en madera por Vicent Serra, y en el que también pudo intervenir Marçal de Sas. Lo situamos entre las obras de mejora y embellecimiento de la iglesia conventual, como lo es también la sillería del coro de Jaume Espina, y en un sentido más amplio, entre la ingente obra de creación de nuevas construcciones y salas que se está realizando por entonces en la cartuja. Por último, rastreamos el posterior destino del retablo.

Palabras clave: Cartuja valenciana de Portaceli. Pere Nicolau. Marçal de Sas. Arte Gótico valenciano.

ABSTRACT

We approach the study of all available data, with new apor-tation documents on the presence of Pere Nicolau, in the first decade of century XV, as a painter of the main altarpiece of the charterhouse carved in wood by Vicent Serra, and the it was also able to intervene Marçal de Sas. What place between improvements works bea utification of the church and convent, as is also the choir stalls Jaume Espina, an in a broader sense, between the daunting work of creating new buildings and halls that are doing this by then in the charterhouse. Finally, we track the subsequent fate of the alterpieces.

Keywords: The valencian charterhouse of Portaceli. Pere Nicolau. Marçal de Sas. Art GothicValencian.

La cartuja de Portaceli se funda en 1272, pero no será hasta 1325 cuando se emprenda la construcción de la iglesia conventual, gracias a las donaciones de Margarita de Lauria. Mientras tanto, los oficios religiosos tienen lugar en la pequeña iglesia de San Juan, posteriormente restringida a los oficios propios de los hermanos conversos. Las profundas crisis, guerras y pestes del siglo XIV harán que hasta la última década del siglo no se reempresen las obras en el conjunto monástico, con la construcción de nuevos edificios y la remodelación de otros¹. El origen de la realización de un nuevo retablo mayor para la iglesia conventual de Portaceli está en el testamento de Joan Guerau, presbítero beneficiado de la iglesia parroquial de San Lorenzo y San Nicolás de Valencia, y procurador de la cartuja de Portaceli en Valencia durante muchos años². El testamento tiene lugar ante el notario de Valencia Pere Rubei el 27 de junio de 1402, actuando como albaceas Pere Camuel, canónigo de la Seo de Valencia, y fray Bertomeu Guillem, conrer de Portaceli³.

En uno de los capítulos del testamento, Joan Guerau manda que de los bienes que lega a la cartuja se haga un retablo para la capilla mayor de la iglesia conventual de Portaceli y las sillerías del coro:

«... *Reetabulo ad oppus Capelle Maioris Ecclesie dicti monasterii et Catedris in eius coro.*»

En el mismo documento notarial sigue la publicación de dicho testamento, un martes 10 de julio de 1403, al tercer día del fallecimiento del testador. El día 4 de agosto del mismo año se hace el inventario de los bienes de Joan Guerau en cumplimiento de su testamento, ante el mismo notario⁴. El inventario comprende dinero en efectivo, piezas de plata, libros, ropa de vestir, toallas, ropa de cama, cofres, mesas, sillas, utensilios, herramientas, una mula, casas, tierras, censales...

Nos interesa entresacar la relación textual de los libros:

«... *Item un breviari de consueta de Valencia o del bisbat daquela scrit en pergami...Item un diurnal scrit en pergami de la dita Consueta...Item unes ores de Santa Maria de la dita Consueta scrites en pergami... Item un altre llibre arromançat apellat Genesi scrit en paper de Xátiva... Item altre llibre apellat profes notades scrit en pergami... Item un altre llibre de la dita consueta apellat antifonari notat scrit en paper de Xátiva... Item un altre llibre apellat Manipulus Curatorum scrit en pergami...Item parts e regles gramaticals scrites en pergami...Item uns vesprals sotils scrites en pergami...*»

Los libros, como así consta, suelen llevar cubierta de madera (*fust*) forrada con baldés (*aluda*), colorado (*vermell*), cerrada con dos corchetes (*gafets*) de latón (*lautó*). Las crónicas de la cartuja se hacen eco de este importante legado, nos dan la cuantía total del mismo y la temática principal del retablo:

¹ Para una historia de la cartuja de Portaceli en todos sus aspectos ver FUSTER SERRA, Francisco, 1994, *Cartuja de Portaceli: Historia, vida, arquitectura y arte*, Valencia (Ayuntamiento), capítulo II; 2ª edición (ampliada) en 2003.

² FUSTER SERRA 1994, op. cit, p. 124-125; 2003, p.150.

³ Documento original en pergamino conservado en el *Archivo Histórico Nacional de Madrid (A.H.N.), Sección Clero, Pergaminos, carpeta 3184, n° 18*. En el mismo Archivo hay copia posterior del testamento en *Sección Clero, Legajo 7469*, en el que se encuentra un cuadernillo de papeles varios pertenecientes a Portaceli.

⁴ *A.H.N., Clero, Pergaminos, carpeta 3185, n° 2* (Documento original de 4 de agosto de 1403).



Fig. 1.-Portaceli desde el monte Beata Inés

«1403. Este año murió Juan Guerau, beneficiado en la parroquia de San Lorenzo y San Nicolás, el cual fue procurador fidelísimo de esta casa 36 años, y en su último testamento dejó todos sus bienes a la casa, que valdrían como 1000 libras, mandando que de ellas se hiciera un retablo para el altar mayor, y las sillas del coro, con obligación de dar cada año 20 sueldos al clero de San Lorenzo para 2 aniversarios y otros 20 sueldos al clero de San Nicolás para otros dos aniversarios. Los de San Lorenzo ya fueron compensados por cierta renta que se dio, por lo que ya no se pagan, concediéndosele un tricenario. Hízose el

retablo, en que estaba en medio la imagen de Nuestra Señora, que había dado la condesa de Terranova, y a la mano derecha San Juan Bautista y San Vicente Martir, y a la siniestra San Juan Evangelista y San Hugo Lincolnense»⁵.

Mientras todo esto sucede, el 29 de octubre de 1402, es decir, entre el testamento de Joan Guerau y su publicación, es consagrada la iglesia conventual en presencia del rey Martín el Humano, siendo Gabriel Rosinyol prior de Portaceli, el cual ha sucedido ese mismo año a Bonifacio Ferrer, que ha sido elegido General de la Orden⁶.

⁵ *De Rebus Monasteri Porta-Coeli (1272-1709)*, 1766, nº 95. Copia manuscrita del P. José Pastor de fuentes anteriores. Se conserva en la Facultad de Geografía e Historia de Valencia. Edición crítica de RIBES TRAVER, M^a Estrella, 1998, *Los Anales de la Cartuja de Porta-Coeli*, Valencia, p.105. También recoge la noticia el *Catálogo de Benefactores de la cartuja de Portaceli (1272-1688)*, 1780-81, p. 8 (Copia manuscrita del P. José Pastor que se conserva en el Archivo de los PP. Dominicos de Valencia). TARIN Y JUANEDA, Francisco, 1897, *La Cartuja de Porta-Coeli*, p. 255-286, hace una amplia transcripción del *Catálogo de Benefactores* (ver concretamente p. 259 para el asunto que nos ocupa).

⁶ *De Rebus...*, op. cit., nº. 91-92 (RIBES TRAVER 1998, op. cit., p.103-104). Ver así mismo FUSTER SERRA 1994, op. cit., p.129; 2003, p.155-156, en el marco de las obras que se construyen en este tiempo en la cartuja de Portaceli.

La iglesia es la que en 1325 se construyó a expensas de Margarita de Lauria⁷, que era de una sola nave sin capillas laterales, cubierta con techo de madera a dos vertientes sobre arcos diafragma, con un presbiterio de piedra, de forma poligonal de tres lados. Vemos, pues, que las obras de arquitectura se van dilatando en el tiempo, al compás de disponibilidades económicas que permitan hacer frente a su coste. No quedó rematada del todo la iglesia. Desconocemos si para el acto de consagración ya estaría adornada con las coloreadas vidrieras que había mandado traer expresamente de Flandes el canónigo de Valencia mosén Pere Camuel, gran benefactor de la cartuja y albacea testamentario de Joan Guerau⁸. Vemos que la nueva sillería del coro también tardó en instalarse:

«Año 1414. Este año se compraron tablas de roble de Flandes de los bienes de mosén Guerau, y se hicieron las sillerías del coro, que costaron 4 ó 5 años, pues se acabaron en 1421, y las viejas las dieron a la iglesia de Liria, que eran 17, y entonces hicieron también unas rejas grandes de hierro para dicha iglesia, que costaron 21 florines de oro».⁹

La sillería del coro se contrata con el carpintero Jaime Espina el 12 de Enero de 1417¹⁰. No se conoce la cuantía de la obra, que debió ser importante¹¹.

La labor constructora en la cartuja de Portaceli durante las dos primeras décadas del siglo XV es considerable¹². Cada obra, ya sea de arquitectura, de carpintería, de pintura, necesita un comitente que la sufrague. Es lo que vemos sucede con el retablo del altar mayor de la iglesia, que se va a emprender al año siguiente de la consagración del templo, a partir de la publicación, en julio de 1403, del testamento de Joan Guerau, anteriormente citado. De este año es la noticia que nos da la crónica de la casa sobre la composición del retablo en sus tablas principales, que conserva en el centro la imagen tallada de la Virgen, como hemos visto. Las noticias sobre los demás componentes son las que siguen:

«Año 1408. Se le hicieron polseras y pedestal al altar mayor, que había costado mosén Joan Guerau, y en él se pintaron las apariciones de Jesucristo resucitado, y así se conoce que este retablo es el que ahora sirve en San Juan (desde el año 1628 están en el altar de la iglesia de San Juan, que sirve para los criados)».¹³

⁷ FUSTER SERRA 1994, op.cit., p.85; 2003, p.107, para las obras construidas en Portaceli gracias a las donaciones de Margarita de Lauria.

⁸ *Catálogo de Benefactores*, op. cit., p.18 (TARIN Y JUANEDA, 1897,op. cit., p.267); *De Rebus*, op. cit., n.º. 134-135 (RIBES TRAVER, 1998, op.cit., p. 121). Gastó en dichas vidrieras 11000 sueldos. No fue ésta su más cuantiosa donación a la cartuja, pues además se construyó a sus expensas la capilla de Santa María y gran parte de la obra del acueducto. Por su mediación ante el papa cismático Benedicto XIII, Portaceli poseyó la rectoría de Benaguacil (FUSTER SERRA, 1994, op. cit., p.125; 2003, p.151).

⁹ *De Rebus*, n.ºIII (RIBES TRAVER 1998, op. cit., p. 112-113).

¹⁰ Nos lo da a conocer SANCHIS SIVERA, José 1924, “La escultura valenciana en la Edad Media”, en *Archivo de Arte Valenciano*, año 1924, p. 14, donde nos dice que las capitulaciones convenidas se encuentran en el Archivo de la Catedral de Valencia, vol. 3665.

¹¹ *Archivo de la Catedral de Valencia*, vol. 3665, *Protocolos del notario Joan Lopiç, año 1417, 12 de enero*, correspondiente a la sillería del coro de la cartuja de Portaceli. Intervienen el prior de Portaceli Francisco Maresme (prior en los años 1414 a 1424) y Joan de Nea, hermano converso que lleva las cuentas y efectúa los pagos, por parte de Portaceli. Por la otra, Jaime Espina (Jacobus Spina) carpintero de Valencia. Se estipula que la obra ha de empezar inmediatamente después de Pascua de Resurrección. Jaime Espina percibirá un salario de 7 sueldos 6 dineros, de los que 5 sueldos 6 dineros corresponde a su parte, y los dos sueldos restantes a la de sus ayudantes. A la vista de los datos de que disponemos no se puede entender que en los 5 años que dura la obra, Jaime Espina se dedica en exclusiva a la misma, pues tiene que atender simultáneamente otros compromisos. Uno de los testigos que figuran en el documento es el presbítero Andreu García, muy ligado durante toda su vida a las cartujas valencianas, Portaceli y Valdecris. De hecho, en su testamento de 1450 las tendrá presentes, así como al P. Francisco Maresme, que ha sido prior de ambas y por entonces General de Orden de la Cartuja (Así consta en el documento citado por CERVERÓ GOMIS, Luis 1964, “Pintores Valencinos. Su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n.º 49, p. 92-93. Ver asimismo FERRE PUERTO, Josep 1999, “Trayectoria vital de Joan Reixach, pintor valencí del quatre cents: la seva relació amb Andreu Garcia”, en *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Actes del Congrés de Lleida de 1998, Lleida (Universitat), p. 419-426).

¹² Ver al respecto FUSTER SERRA 1994, op.cit., 121-136; 2003, p.146-163.

¹³ *De Rebus*, n.º.106 (RIBES TRAVER 1998, op. cit.,p. 110).

Por una noticia posterior conocemos que el retablo estaba rematado por un Calvario:

«Año 1628 (...) En 20 de junio se asentó el retablo de la iglesia de San Juan, forjado del antiguo retablo mayor, esto es, de sus polseras y pedestal, pero el lienzo del medio de San Juan lo pintó Ribalta. El fenecimiento de dicho retablo en que están pintados Christo crucificado, Santa María Magdalena, San Juan y Nuestra Señora, se llevó a la casa de Onda para oratorio»¹⁴.

A la vista de los datos aportados por los Anales de Portaceli (el *De Rebus*, tantas veces citado) de los años 1403, 1408 y 1628, y del que nos aporta uno de los documentos que se adjuntan, concretamente en el que se dice que se tallarán en madera dos tabernáculos¹⁵, sabemos que se trata de un retablo de tres calles, con predela y guardapolvo, contratado y pintado entre 1403 (a partir de julio, en que fallece el comitente) y 1408. Que en la calle central están los dos tabernáculos que se citan; uno corresponde al sagrario, y el otro, a la hornacina que va a albergar la imagen de la *Virgen con el Niño* del anterior retablo, el de 1325, restaurada para la ocasión, la cual se conserva en el Museo de la Catedral de Valencia. Remata la calle central un *Calvario*, en el que junto al Crucificado están la Virgen, San Juan y la Magdalena. Las calles laterales están ocupadas por las pinturas de *San Juan Bautista* y *San Vicente Mártir* a la derecha, y las de *San Juan Evangelista* y *San Hugo de Lincoln* a la izquierda. En la predela se representan escenas de las *Apariciones de Jesucristo resucitado*.

Vemos que la temática es un tanto ecléctica, integrando en un mismo retablo diversas devo-

ciones. Con cierta extrañeza observamos que no es un retablo mariano, a pesar de la advocación de la cartuja y de la imagen que lo preside. Es lo que veremos repetir cuando sea sustituido en el siglo XVII por el de Ribalta. Tanto en uno como en otro no faltan la Virgen y San Juan Bautista, patronos de la orden de la Cartuja. San Juan Evangelista y San Vicente Mártir son frecuentes en la iconografía valenciana, pero no alcanzamos a ver el propósito de su inclusión en el retablo mayor de Portaceli. Puede que el primero tenga relación con el nombre del comitente, y el segundo con la ciudad de Valencia, de la que es patrono, que precisamente en el año 1403 acaba de tomar a la cartuja, situada en este tiempo en su término municipal, bajo su protección y salvaguarda¹⁶. Es todo lo más que podemos decir. Sí que está justificada la presencia del cartujo y después obispo, Hugo de Lincoln, canonizado en 1220. Téngase en cuenta que en este tiempo todavía no ha sido canonizado Bruno, el fundador de la Orden, que será el que veremos en el retablo que pintará Ribalta. El de Portaceli se convierte así en el primer retablo valenciano en el que aparece San Hugo de Lincoln, y además en una de las tablas principales. Por las mismas fechas en que se empieza a pintar el retablo de Portaceli, Pere Nicolau cobra, el 12 de septiembre de 1403, cien florines de oro por el *retablo de los Siete Gozos de la Virgen* que el rey Martín le había encargado para la otra cartuja valenciana en estos años, Valldecris, del que desconocemos si figuraba el santo cartujo¹⁷.

No es arriesgado suponer que la iconografía específicamente cartujana la trae a Valencia Starnina y demás compañeros florentinos que se establecen en la ciudad en la última década del

¹⁴ *De Rebus*, n.º. 313 (RIBES TRAVER 1998, op. cit., p.198).

¹⁵ Documento 1: "...Retaule del altar major de Portaceli ab dos tabern bu per al Corpus Xristi, altre per a la María...".

¹⁶ FUSTER SERRA 1994, op. cit., p.108, 398; 2003, p.131, 450. Son los años en los que Portaceli alcanza el más alto prestigio de toda su historia. Habían profesado en la cartuja los PP. Bonifacio Ferrer y Francisco Maresme, el donado Francisco Aranda y el hermano converso Joan de Nea hacía tan sólo unos años. A principios del siglo XV los tres primeros van a estar inmersos en las cuestiones políticas y religiosas del momento, y el cuarto va a llevar a cabo una labor administrativa y económica relevante, tan necesaria en unos años de gran expansión.

¹⁷ SANCHIS SIVERA, José 1914, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, p.32.



Fig. 2.-Cartuja de Portaceli

siglo XIV. Para ello sólo es necesario tener en cuenta que el siglo XIV es el de máxima expansión de la Cartuja, con seis nuevas fundaciones solamente en la región de Toscana: las tres de Siena (Maggiانو, Belriguardo y Pontignano) y las de Lucca, Florencia y Pisa¹⁸. La cartuja de San Lorenzo, de Florencia, se funda en 1341, pero desconocemos si algo se conserva de aquella época para el asunto que aquí nos interesa. Ya en Valen-

cia, Starnina pinta para la cartuja de Portaceli el *retablo de Bonifaci Ferrer* en 1396, y el de *San Miguel* en 1401,¹⁹ del que nada se conserva, a semejanza del cual se le pide a Miguel Alcanyís que pinte un retablo para la iglesia de Jérica en 1421, en cuyo guardapolvo “*deu hi haver cartoxans*”²⁰. A su regreso a Florencia recibe un primer encargo para pintar la capilla de San Jerónimo en el Carmine, entre 1402 y 1404, por mediación seguramente

¹⁸ Para las cartujas toscanas y más concretamente la de Florencia véanse los trabajos de LEONCINI, Giovanni, 1980, *La certosa de Firenze nei suo rapporti con l'architettura certosina*, Salzburg, *Analecta Cartusiana* n.º.71; 1989 (1), *Le certose della Provincia Tusciae*, Salzburg, *Analecta Cartusiana*, n.º.60, 2 vols.; 1989(2), “Les chartreux, l'art et la spiritualité en Italie”, en *Les Chartreux et l'art*, Edición de Daniel Le BLEVEC y Alain GIRARD, Actes du Colloque de Villeneuve-lés-Avignon 1988, p.232-250.

¹⁹ Según documento de 3 de marzo de 1401, dado a conocer por MIQUEL JUAN, Matilde, 2007, “Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale”, en PARENTI, Daniela y TARTUFERI, Angelo, 2007, *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Livorno, p. 32-43.

²⁰ SANCHIS SIVERA 1914, op. cit., p.55. Sin duda, una de las páginas más citadas de la historiografía del arte valenciano. El que se pintaran monjes cartujos en el guardapolvo del retablo de Jérica no implica necesariamente que los tuviera el de Portaceli, pues la referencia a éste, es respecto de las tablas con escenas de la leyenda de San Miguel.

de los mercaderes florentinos con los que ya se había relacionado en Valencia²¹. Seguidamente recibe el encargo de pintar varios retablos para la cartuja de San Lorenzo, en Florencia, que ya debía conocer y a la que llega con el prestigio de las obras que ha dejado en la cartuja valenciana²². El retablo principal de la cartuja florentina, el encargado por el cardenal Accioli entre 1404 y 1407, se realiza por los mismos años que el de la iglesia de Portaceli, con la fortuna de que de aquél se conservan varias piezas, particularmente el panel derecho con las magníficas figuras de pie de los *Santos Hugo de Lincoln y Benito*, del Museo Nacional de Estocolmo²³. También las tablas de la predela, una de las cuales representa a *San Hugo curando a un poseso*, del Museo Poldi Pezzoli de Milán²⁴. Tres fragmentos de predela con *San Hugo y San Lorenzo*, *San Esteban y Santo cartujo* y *Cristo Varón de Dolor entre la Virgen y San Juan*, todos ellos en posición sedente, se hallan dispersos en diferentes colecciones, pero debieron formar parte de un mismo conjunto²⁵. Tiene el interés añadido de que guardan relación con retablos valencianos, por lo que de Vries llega a proponer que fueron pintados por Starnina en Valencia.

La iconografía específicamente cartujana es escasa en el Reino de Valencia a lo largo del siglo XV. En ello influyen sin duda dos hechos determinantes: sólo hay dos cartujas, Portaceli y Valldecris, y Bruno, el fundador de la Orden, ni siquiera ha sido beatificado. Las referencias documentales ya las hemos citado, de lo cual nada se conserva. Se conserva el *San Hugo de Lincoln* que Joan Reixach pinta en una de las tablas laterales del *retablo de la Institución de la Eucaristía* para la cartuja de Valldecris, hoy en el Museo Catedralicio de Segorbe. Solo cabe citar otras dos muestras del Santo cartujo. Una de ellas se la debemos a la perspicacia de Miguel Angel Catalá, que ha sabido encontrar, entre los numerosos santos que desfilan en los diez paneles laterales del *retablo de San Miguel y Todos los Santos*, que procedente de la cartuja de Valldecris se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, a San Hugo de Lincoln, con hábito cartujano y los atributos episcopales de la mitra y el báculo, aunque sin la capa pontifical con que le vemos en el anterior retablo²⁶. La otra muestra que se conserva corresponde a uno de los compartimentos de predela del *retablo de San Martín, Santa Úrsula y*

- ²¹ Es la propuesta de BERNACCHIONI, Annamaria, 2007, “Riflessioni e proposte sulla committenza di Gerardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino”, en PARENTI / TARTUFERI 2007, op. cit., p.44-45. Señala la importancia de los mercaderes florentinos Simone d’Stagio y Giovanni di Stefano, procuradores de Starnina en Valencia, y el regreso del primero a Florencia en 1402, el mismo año en el que debió regresar Starnina. ALIAGA MORELL, Joan, 2007, “El taller de Valencia en el Gótico Internacional”, en LACARRA DUCAY, M^o del Carmen, (coordinadora), 2007, *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza (Diputación), p.215, nos dice que Bonifacio Ferrer sigue relacionado en 1404 con los mercaderes florentinos de Valencia, cuando se encuentra en la Corte Papal de Aviñón. Allí está junto a Benedicto XIII, del que es consejero y embajador en las misiones que le encomienda, las cuales alterna con su condición de General de la Orden de la Cartuja.
- ²² Hasta cuatro retablos puede que pintara para la cartuja florentina (VRIES, Anneke de 2007, “Opere e giorni: Alcune considerazioni sulla produzione e sul funzionamento della bottega di Gherardo Starnina”, en PARENTI / TARTUFERI 2007, op.cit.,p.58).
- ²³ HERIARD DUBREUIL, Mathieu, 1987, *Valencia y el gótico Internacional*, Valencia (Edicions Alfons el Magnánim), 2 vol.; I, p. 20-26, 39-42. En estas páginas hace una revisión historiográfica del retablo. Para la tabla que nos ocupa ver WAADENOIJEN, Jeane van, 1974, “A proposal for Starnina; exit the Maestro del Bambino Vispo?”, en *The Burlington Magazine*, CXVI, n^o 851, p.89; WAADENOIJEN, 1983, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Florencia, p. 55-57, fig.17. HERIARD DUBREUIL 1987, op. cit., I, p.21; II, fig.53
- ²⁴ WAADENOIJEN 1983, op. cit., p. 55-56, fig. 40; HERIARD DUBREUIL 1987, op. cit., p. 23, fig. 62.
- ²⁵ WAADENOIJEN 1983, op. cit., p.68, fig.55; HERIARD DUBREUIL 1987, op. cit., p.16; VRIES 2007, op. cit., p. 70-72, fig. 16. El Santo cartujo de una de las escenas no es un monje sino un converso, diferenciable por su barba. En el tiempo al que pertenece la pintura no puede ser otro que el Beato Guillermo de Fenoglio, hermano converso de la primera comunidad de cartujos del norte de Italia, la cartuja de Casotto, fundada en 1171 en el Piamonte, el cual fue venerado por su santidad desde el mismo día de su muerte (Ha recogido todos sus datos biográficos el P.D. José María Jábega en sus *Biografías selectas cartujanas*, 1988, Portaceli, p. 141-149 (inédito), a partir de las crónicas generales de la Cartuja, como son los *Anales* de Le Couteulx, t.III, p. 293, y las *Efemérides* de Le Vasseur, t. IV, p.535, y otras fuentes).
- ²⁶ CATALÁ GORGUES, Miguel Angel, 2006, “San Hugo de Lincoln en la pintura valenciana” en *Ars Longa*, n^o. 14-15, año 2005-2006, p.58-59. Estudiado el retablo por POST, Chandler R., 1933, *History of Spanish Painting*, Cambridge (EE.UU.), t. IV, p. 594-600, como perteneciente a la escuela de Nicolau y Marçal de las dos primeras décadas del siglo XV, todavía no tiene una atribución segura a alguno de los pintores conocidos del Gótico Internacional valenciano. Aún cuando ya no pertenece al arte gótico, no podemos dejar de citar el imponente *San Hugo de Lincoln* que Francesc Osona pinta a principios del siglo XVI para la cartuja de Valldecris, que reiteradamente viene confundiendo con San Bruno y que Catalá Gorgues, en el artículo citado, aclara una vez más.

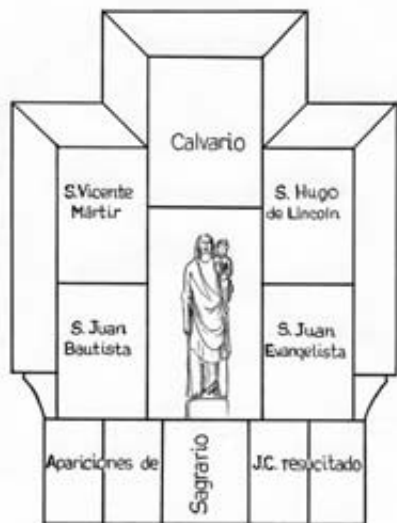


Fig. 3.-Esquema de lo que debió ser el retablo de Pere Nicolau para el altar mayor de la cartuja de Portaceli

San Antonio del Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuido a Gonçal Peris Sarriá y procedente de la cartuja de Portaceli. En este retablo se encuentra en posición sedente, al igual que todos los demás santos que configuran la predela²⁷.

Por el documento 1 conocemos los artífices del retablo. Así, un tal Serra, carpintero, labra la madera. Se debe tratar seguramente de Vicent Serra, que está documentado trabajando junto a Pere Nicolau y Marçal de Sas en otras dos ocasiones. Así, el 24 de abril de 1399 contrata con la cofradía de San Jaime la obra de carpintería de un retablo por el precio de 80 florines²⁸; retablo que han de pintar Nicolau y Marçal²⁹. Seguramente a continuación del trabajo que está realizando para Portaceli, interviene de nuevo como carpintero de un retablo que ha de pintar Pere Nicolau para la iglesia de San Juan, de la ciudad de Teruel³⁰. En el trabajo que realiza para el altar mayor de Portaceli, Vicent Serra percibe 16 libras 10 sueldos por el cuerpo del retablo con sus dos tabernáculos, y una libra y dos sueldos más por el guardapolvo, en lo que se incluye expresamente el precio de la madera y la mano de obra (Documento 1). No así el transporte, como veremos seguidamente³¹. Los documentos nos dicen claramente que el retablo se instala en principio sin guardapolvo, por el que el carpintero cobrará posteriormente una li-

²⁷ Ver específicamente GÓMEZ FRECHINA, José, 2004, *El retablo de San Martín, Santa Ursula y San Antonio Abad. Museo de Bellas Artes de Valencia. Obras maestras restauradas*, Madrid. En el mismo retablo se conserva una pequeña tablita del estrecho guardapolvo en la que figura un monje cartujo de pie, aunque recortado en su parte inferior. Aquí no viene al caso, pero ya justificaremos en otro lugar que el citado monje debe ser el P. Francisco Maresme, prior de Portaceli, Valldecrist y Montalegre, General de la Orden en los años 1437-63, y amigo personal de Berenguer Martí de Torres, el comitente del retablo. De esa amistad también participa Joan de Nea, que al parecer sería el desaparecido fraile cartujo que estaba representado en el guardapolvo de la otra parte, de acuerdo con una referencia del cronista de Portaceli Juan Bautista CIVERA en su *Segunda Parte de los Anales de la presente casa de Portaceli*, manuscrito MS. B. 1141 de The Hispanic Society of America, New York, hacia 1630-48, p.147-148.

²⁸ SANCHIS SIVERA 1924, op. cit., p. 9-10. Transcrito asimismo en COMPANY, Ximo / ALIAGA MORELL, Joan / TOLOSA, Lluïsa / FRAMIS MONTOLIU, Maite / RAMON MARQUES, Nuria, 2005, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. Vol. 1: 1238-1400*, Documento 908. Advertimos que Vicent Serra tenía un hermano, de nombre Pere, asimismo carpintero, pero parece que el primero tenía mejores aptitudes para el acabado de la decoración y pintura de los retablos, pues se le califica en ocasiones como pintor. Ver al respecto ALIAGA MORELL, Joan / COMPANY, Ximo / TOLOSA, Lluïsa, 2007, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. II. Llibre de l'entrada del rei Martí*, Valencia (Universitat), en particular la p. 22.

²⁹ SANCHIS SIVERA 1924, op. cit., p. 27. COMPANY / ALIAGA MORELL / Y OTROS 2005, op. cit., Documento 909.

³⁰ SANCHIS SIVERA 1914, op. cit., p.33-35. Fecha 13 de Septiembre de 1399. Se trata de un retablo enorme y costoso.

³¹ No dejan de desconcertarnos los datos numéricos de algunos documentos. Así, Vicent Serra cobra 80 florines (44 libras) por el retablo de la Cofradía de San Jaime, que mide unos 3 metros de ancho por casi 4 de alto, y tan sólo 30 florines por el de Portaceli, que debió ser mayor, como veremos.

bra más, al tiempo que se aprovechará la reforma de ampliación para embellecer el conjunto con un dosel y unas cortinas³².

Pere Nicolau es el maestro pintor del retablo, por el que percibe en principio 82 libras 10 sueldos. Deben corresponder a las tablas del cuerpo del retablo, entre las que no se incluye la imagen principal, sustituida aquí por el tabernáculo que va a albergar la escultura de 1325. Seguidamente cobra 8 libras 5 sueldos más por las del guardapolvo, aunque posteriormente se cobran otras 4 libras 8 sueldos (los 88 sueldos del Documento 2) por lo mismo³³. En total, unas 95 libras, cantidad muy alta para aquel tiempo, aunque en sintonía con la cotización que Nicolau tenía³⁴.

También interviene otro gran maestro de este periodo: Marçal de Sas (Mestre Marçal, Mestre Alamany). El hecho de que se le pida una *mostra* de San Juan Evangelista, uno de los santos representados en el retablo, da pie para considerar su magisterio en el diseño del mismo. Realiza además labores de tallista para restaurar la vieja imagen de la Virgen, que no son del total agrado. En estos menesteres parece que era menos diestro.

Una vez tallado y pintado, hay que trasladar el retablo desde los talleres de Valencia hasta el monasterio. El detalle del coste de los elementos empleados para su transporte, su instalación y la consiguiente ampliación o reforma, es el contenido del Documento 2. Este documento nos da a entender que la imagen de la *Virgen con el Niño* de 1325 había sido llevada a Valencia, seguramente para su restauración. Es por lo que se ve, lo único que se aprovecha del retablo an-

terior. Se necesita media jornada al menos para cubrir los más de 20 kilómetros que separan Portaceli de Valencia, aun cuando el itinerario no era el que hoy se hace. El transporte del retablo, del maderamen del bastidor y de las herramientas cuesta 14 sueldos. Ya en el monasterio, hay que proceder a su instalación, para lo que se requiere cierta obra de albañilería. Un oficial albañil (un tal Just, "*mestre de obra de vila*"), dos artesanos y dos peones emplean cuatro jornadas en instalar el retablo, por lo que cobran 56 sueldos. Se remata, como solía hacerse a veces, con unas verjas de hierro y unas cortinas. Al final se ha gastado, en total, cerca de 100 sueldos (5 libras).

Un tiempo después se acuerda que hace falta que se provea de guardapolvo (*polseres e dorser*), pues así quedará más bello y las cortinas mejor acondicionadas. Es la obra a la que debe hacer referencia la crónica de la casa (el *De Rebus*) en el año 1408, de la cual, tanto el carpintero como el pintor ya habían cobrado ciertas cantidades, como hemos visto. Uno y otro cobran ahora 20 y 88 sueldos respectivamente. En esta ampliación y en su transporte y acondicionamiento se gasta un total de 269 sueldos (13 libras 9 sueldos). No hay cuentas de la predela, que, o bien se han perdido o están incluidas en el primer pago que se le hace a Pere Nicolau. Conocemos algunas de las vicisitudes por las que pasa el retablo. A finales del siglo XV, gracias a las donaciones de la ilustre señora Beatriz Cornell i Próxita, se procede a una importante remodelación del claustro y de la iglesia conventual de Portaceli³⁵. Dicha remodelación alcanza también al retablo mayor,

³² Es lo que nos dice la noticia del *De Rebus* del año 1408 anteriormente transcrita, aun cuando en ella se incluye también el pedestal en la misma ampliación. Debió ser únicamente del guardapolvo, como claramente manifiesta el Documento 2: "*Item alguns dies pasats, bastit lo dit retaule en lo qual no havia polseres, fou acordat que eren necesaries*".

³³ Esta última reforma y ampliación, la de 1408, no sabemos si hay que atribuirle al mismo Pere Nicolau. El hecho de que el documento no nos lo diga, y de que conocemos que muere en julio de ese mismo año, deja dicha atribución en suspenso. De todas formas discípulos aventajados como Jaime Mateu, Gonçal Peris o Miquel Alcanyís bien pudieron realizarla.

³⁴ Es un precio similar al del retablo de San Jaime, por el que cobra 115 libras. Dado que este mide 3 por 3,9 metros (11,70 metros cuadrados, si convenimos que ocupa todo el rectángulo), sale a unas 10 libras el metro cuadrado. Por el de Portaceli cobró algo menos y debió ser algo mayor, pero hay que tener en cuenta que no tuvo necesidad de pintar la tabla principal, y que cabe en lo posible de que no se conserven todos los pagos, aunque hemos de decir que los documentos nos parecen suficientemente determinantes.

³⁵ Ver a tal efecto FUSTER SERRA 1994, op. cit., p. 150-153; 2003, p. 179-182.

la cual es costeada en parte por otro ilustre personaje de la época. Es lo que nos dice el *Catálogo de Benefactores de la Cartuja de Portaceli*:

«Lo Reverent Señor Bisbe de Pati, en la islla de Sicilia, nomenat Mestre Marques en Theología, segons tinc per relació de un antich, paga lo banch y polseres del retaule del Altar Major, y forte ell o altra persona pagá la pintura (...) (Al marge diu: de ma de don Honorat trobe scrit com dona Beatriz de Proxita pagá la pintura del banch y polseres; per ço la addició que diu don Gallen fon solament la fusta obrada)»³⁶.

La remodelación de la iglesia finaliza en 1497, por lo que la remodelación del retablo hay que suponerla razonablemente a continuación. Desconocemos cuáles son los asuntos del guardapolvo que se sustituyen, pero sí conocemos los de la predela: *Las Apariciones de Jesucristo Resucitado*. Por su procedencia, su temática y su cronología, las nuevas tablas de la predela y del guardapolvo deben ser las pinturas de Francesc Osona que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, pero éste no es asunto que abordamos aquí. No obstante, teniendo en cuenta sus dimensiones, así como las de la imagen de la *Virgen con el Niño* que se conserva en el Museo de la Catedral de Valencia, estaríamos ante un retablo de unos 4 metros de ancho por más de 5 de alto. Sin duda una obra importante.

Desconocemos el destino de las tablas sustituidas, que probablemente se desperdigarían por las capillas o los oratorios de las celdas. En la documentación que acabamos de ver ya parecía como si tuvieran una historia paralela a la del cuerpo del retablo, con vacilaciones incluso

sobre la idoneidad de su inclusión que no acabamos de comprender, más cuando en este tiempo la cartuja dispone de importantes recursos económicos. Ciertamente, también son importantes las obras emprendidas.

A los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia, anteriormente en el convento del Carmen, pertenecían unas tablas de predela con “*Las Apariciones del Señor a la Virgen y sus Apóstoles*”, que formaban, junto con un “*Padre Eterno*”, el lote 200 del catálogo manuscrito de 1847 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Consistían en unas «tablas al temple, de escuela alemana» de unos 210 centímetros (7 pies 6 pulgadas) de dimensión horizontal, procedentes de Portaceli y en un estado de conservación que se califica como “deteriorado”. No han sido localizadas en los fondos actuales del Museo. El que pudieran corresponder a las de la predela que buscamos tiene a su favor la temática y la dimensión horizontal, similar a la que tienen las pinturas que realiza Osona para sustituirlas, que se colocan a una parte y otra del sagrario. Lamentablemente no deja de ser una hipótesis que no puede ser contrastada.

Posteriormente, en la segunda década del siglo XVII, la iglesia de Portaceli va a ser objeto de una nueva remodelación, en la que se va a proveer de un nuevo retablo, con pinturas de Ribalta, que va a sustituir enteramente el anterior³⁷. Por la noticia de la crónica de Portaceli de 1628, que hemos dado con anterioridad, conocemos que la tabla del *Calvario* se lleva al oratorio de la casa que Portaceli tiene en Onda para la recolección de los frutos decimales, pero desconocemos su destino posterior. La antigua imagen de la *Virgen* es trasladada a la capilla de

³⁶ *Catálogo de Benefactores*, op. cit., 68-69 (TARIN Y JUANEDA 1897, op. cit., p.278). El D. Honorat (Martí) que se nombra es un monje profeso que ha ejercido oficios de responsabilidad entre 1482 y 1544 en las cartujas de Vallemosa, Portaceli y las Fuentes. El prior de Portaceli es D. Tomás Gallén, el cual ejerce el oficio entre 1489 y 1509, periodo de tránsito en Portaceli a las formas renacentistas.

³⁷ FUSTER SERRA 1994, op. cit., p. 260 ss. ; 2003, p. 299 ss. La iglesia experimenta una remodelación importante, que comienza en 1602 con la construcción del trasagrario y prosigue durante todo el siglo XVII. El retablo va ser sustituido por otro nuevo. No será la última remodelación de la iglesia, que en las últimas décadas del siglo siguiente va a ser objeto de una transformación todavía mayor. Todo ello ha contribuido a que la mayor parte del rico patrimonio artístico, y en particular pictórico, de Portaceli se haya ido deteriorando y perdiendo con el tiempo. Sin embargo, era mucho lo que todavía se conservaba cuando llegó la exlaustración de los monjes y el cierre del monasterio en 1835. Desconocemos el destino posterior de gran parte de ello.

Santa Ana y en 1744 a la parroquia de Olocau; actualmente se custodia en el Museo de la Catedral de Valencia. Las tablas de las calles laterales quedan ocultas detrás del nuevo retablo: «Detrás del nuevo altar se quedó parte del antiguo de tablas, donde están pintados los dos Juanes, San Vicente Mártir, San Hugo»³⁸.

Allí han debido quedar ocultas hasta finales del siglo XVIII, cuando el retablo mayor es remodelado de nuevo. La estructura barroca de madera es sustituida por otra de mármoles, con lo que quedarían al descubierto las tablas de Nicolau. Desconocemos si se conservaron hasta la desamortización, ocurrida cincuenta años después, y cual pudo ser su destino³⁹.

Por estos años se fundan en Portaceli dos nuevas capillas, la de Santa María en 1401, y la de Santa Ana y María Magdalena, en 1408, la cual no tendremos en cuenta ahora. La fundación de la capilla de Santa María la recoge así el *Catálogo de Benefactores*:

«1401. Lo reverent Mossen Pere Camuel, aragonés del lloch de Alcorisa, artiaca de Xativa y canonge de Valencia, fou gran benefactor desta casa, segons se narra en lo llibre dels benefactors; y en les partides precedents he scrit algunes almoynes que doná, de les quals en dit llibre no es fa memoria. Edificá la Capella de la Verge Maria, en la qual obra, juntament en lo retaule, calçer, misal y ornament despengué 10.000 sous. Per ell tenim la rectoría de Benaguacil. Procurá de charitats pera fer los arcs, juntamente ab mossen Francés de Aranda, en la Cort de papa Benet, sixanta mil sous. Despengué en les vidrieres de la sglesia, les quals feu portar de Flandes, onze mil sous»⁴⁰.

A Pere Camuel ya le conocemos. Su labor a favor de la cartuja de Portaceli, junto a su paisano Francisco Aranda, donado de la casa y personaje relevante de los avatares políticos y religiosos de su tiempo, junto al rey Martín y el cismático papa Benedicto XIII, es considerable. Por el año que se indica, la capilla fue fundada cuanto todavía era Bonifacio Ferrer prior de la cartuja (1400-1402). Aquí nos interesa destacar el hecho de que la capilla es provista con un retablo, que por una noticia posterior conocemos que estaba dedicado a los *Siete Gozos de la Virgen*:

«Año 1640 dio el convento el retablo de Santa María, que tiene los 7 gozos pintados alrededor de la imagen de la Virgen, a la cartuxa de Ara-Christi, y le pusieron en el altar mayor»⁴¹.

Desconocemos el autor del retablo y su andadura en la vecina cartuja de El Puig. Pere Nicolau trabaja, en los años que siguen a la construcción de la capilla de Santa María, para nuestra cartuja, sucediendo como pintor, por lo que parece, a Starnina, que en 1402 regresa a Florencia. No es una hipótesis aventurada decir que Nicolau realiza el retablo de los *Siete Gozos de la Virgen* en 1402-1403 para Portaceli. Son los años en que pinta otros con la misma temática para la cartuja de Valldecris y para la iglesia de Alfafar, y otro con temática mariana, aunque sin especificar, para la iglesia de Santa María de Horta, en el obispado de Tortosa⁴², lamentablemente todos ellos perdidos. Si que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao un retablo, así mismo de los *Gozos de la Virgen*, de procedencia desconocida, atribuido a Nicolau y probable precedente de

³⁸ *De Rebus*, op. cit., nº 300 (RIBES TRAVER 1998, op. cit., p. 188).

³⁹ Al principio del Trienio Constitucional (1820-23) se aprueba una segunda supresión – que no será definitiva – de las órdenes religiosas y la confiscación de sus bienes. A ello obedece el cuadernillo titulado *Monasterio de Portaceli: su Inventario. Comisión Ayuntamiento Constitucional de Liria, 1 a 8 de noviembre de 1820*, que se custodia en el *Archivo del Reino de Valencia, Propiedades Antiguas, legajo 470*. En el fol. 22 v se nos dice que en la iglesia de San Juan hay «seis capillas-léase más bien, altares adosados a los muros – de lienzos antiguos», y también «una porción de diferentes cuadros viejos, grandes y pequeños, que existían colocados en los claustros y otras oficinas del monasterio». Entre ellos estarían seguramente las tablas de Nicolau, y las de Starnina, y otras muchas, cuyo paradero desconocemos.

⁴⁰ *Catálogo de Benefactores*, op. cit., p.18 (TARIN Y JUANEDA, 1897, op., p. 267) También recoge la noticia el *De Rebus*, op. cit., nº 134.

⁴¹ *De Rebus*, o. cit., nº 334 (RIBES TRAVER 1998, op. cit., p. 207) El cronista de Ara Christi cita un «retaule vell de l'altar mayor», sin precisar más (Ver al respecto la transcripción de la crónica de la fundación de la cartuja de El Puig de Jesús VILLALMANZO CAMENO, 2004, *Honorat Navarro: Fundació de la cartoixa d'Ara Christi*, Valencia (Universitat), p. 157.

⁴² SANCHIS SIVERA 1914, op. cit., p. 32-33, nos da noticia documental de todos ellos.

todos ellos ⁴³. De toda la producción de Nicolau, sólo el retablo de los *Siete Gozos de la Virgen*, procedente de la iglesia turolense de Sarrión y hoy conservado en el Museo Bellas Artes de Valencia, puede relacionarse con un documento del 30 de Agosto de 1404 firmado por el pintor ⁴⁴. Formaría parte de un grupo de obras con dicha temática, realizadas en los años en que Nicolau está trabajando para la cartuja de Portaceli, lo que nos reafirma en nuestra propuesta de adjudicarle también el desaparecido retablo de la capilla de Santa María, mandada construir por Pere Camuel en 1401, a la espera de que un hallazgo documental nos lo confirme.

APENCIDE DOCUMENTAL:

DOCUMENTO I.

Portaceli, años 1403-1406*

Pagos de Pere Camuel en calidad de albacea testamentario de Joan Guerau, particularmente de aquellos que hace al carpintero Serra y a los maestros Marçal y Pere Nicolau, correspondientes al retablo del altar mayor de la cartuja de Portaceli.

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Sección Clero, legajo 7469, cuadernillo de papeles varios de Portaceli correspondientes a la herencia de Joan Guerau, papel “*Deu lo monestir de Porta Celi a mi Pere Camuel...*”

Texto:

Deu lo monestir de Porta Celi a mi Pere Camuel les quantitats deius scrites.

Primo deu que paguí als clergues de Sent Lorenç de Valencia lany MCCCCIII per dos neversaris que feren per en Johan Guerau, cascun de X sous. I lliura.

(Siguen otros pagos de los años 1403-1406, de los que sólo transcribimos los que corresponden al retablo).

Item deu mes que paguí an Serra, fuster, per lo retaule del altar mayor de Portaceli ab dos tabernacles, hu per al Corpus Xristi, altre per a la María, per fusta e obrar de mans, XXX florin. XVI lliures X sous.

Item que paguí a mestre Marçal per un Sent Johan Evangelista que li fiu pintar de blanch e negre per mostra. XIII sous.

Item deu mes que paguí an mestre Pere Nicholau, pintor, per lo pintar, daurar e retaule e de la María del altar mayor, CL florins valencians. LXXXII lliures X sous.

Item deu que paguí al mestre Alamany, qui aná a Portaceli per hun cap que feu per al Ihesus e per la corona de la María, e lo cap remas que nol posaren per tal com no era bell, tres florins e mig. I lliura XVIII sous VI.

Item deu per l'altre cap dels Ihesus que fon posat, III florins. I lliura XIII sous.

Item deu que paguí a mestre Pere Nicholau, per pintar e daurar les dites polseres XV florins valencians. VIII lliures V sous.

(*) El documento incluye otros pagos referentes a aniversarios en memoria de Joan Guerau de los años 1403 a 1406, y algunos otros más, como la paga de 25 libras al rector de Liria en Todos los Santos del año 1403, que no se han transcrito porque no corresponden al asunto que nos interesa. Los referentes al retablo, que son los transcritos, no llevan indicación de fecha alguna, aunque podemos aceptar razonablemente que corresponden al periodo indicado.

⁴³ Estudiado por SARALEGUI, Leandro, 1934, “Para el estudio de algunas tablas valencianas”, en *Archivo de Arte Valenciano*, año 1934, p.16-19, fig. 4 a 16. Ver también las importantes contribuciones de HERIARD DUBREUIL, 1975, “Decouverts: Le Gothique á Valence, II”, en *L'Oeil*, nº 236, p.14,1987, op. cit., p.104-110; RODRIGO ZARZOSA, Carmen, 1988, “Aproximación al retablo de Pere Nicolau Los Gozos de la Virgen María, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *UrteKaria*, Bilbao, p. 9-24, y 1990, “El retablo de los Siete Gozos del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *Archivo de Arte Valenciano*, p. 39-46; y GALILEA ANTÓN, Ana, 1995, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, p. 85-103.

⁴⁴ SANCHIS SIVERA 1914, op. cit., p. 33; CERVERO GOMIS, 1963, op. cit., nº. 48, p. 90-91. La relación del documento con el retablo ha sido puesta en duda por JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1982, *Pintura gótica valenciana. El periodo internacional*, Barcelona (Universitat). Resumen de tesis, p. 23, el cual considera que el retablo es posterior, atribuible a Gonçal Peris. Es una cuestión que afecta a un importante grupo de obras que tienen afinidades estilísticas entre sí; cuestión que ha sido ampliamente debatida, pero que excede nuestro propósito aquí.

Portaceli, hacia 1406-1408*.

Pagos del albacea testamentario (Pere Camuel) de Joan Guerau por el transporte y acondicionamiento del retablo mayor de Portaceli, incluida la posterior ampliación de guardapolvo y dosel para la cortina.

Archivo Histórico Nacional, Madrid. Sección Clero, legajo 7469, cuadernillo de papeles varios de Portaceli correspondientes a la herencia de Joan Guerau, papel “*Aquestes dates fan ametre en lo compte...*”

Texto:

Aquestes dates fan ametre en lo compte de la marmessoría den Johan Guerau en son loch scrites - al monestir-.

Item costá de portar lo dit retaule ab la ymatge de senta Maria ab son tabernacle e ab la fusta per al bastiment detrás, en lo qual foren necesaries IIII bestias e III homens, munta lo loguer. XI sous.

Item costá de loguer un hom ab una bestia que portá la ferramenta dels mestres quil bastiren. III sous.

Item costá clavo per al dit bastiment. III sous.

Item costaren dues vergues de ferre ab un cercolet per a les cortines del dit retaule. XVI sous VI.

Item pagam an Just, mestre de obra de vila, ab dos menestrals, per IIII jornals que feu en examplar laltar e levar lo retaule vell e ajudar a posar lo nou, un flori per cascun jorn. XXXXIII sous.

Item pagam a dos manobres que ajudaren als dits mestres, a cascú per IIII jornals. XII sous.

Item costaren III cafiços dalgepeç per obs del examplament del altar e de una fenestra per atehir lantea e altres adops. VIII sous.

Item alguns dies passats, bastit lo dit retaule en lo qual no havia polseres, fou acordat quen eren necesaries, e axí matex un dorser qui donas raho e enbeliment al dit retaule e al encortinament, per obs de les quals coses fou comprada fusta que costa. LXXIII sous.

Item costa de port tro al monestir la dita fust. VIII sous.

Item costaren dobrar de fusta les dites polseres e dorser per al dit retaule. XX sous.

Item costaren de daurar e pintar. LXXXVIII sous.

Ite pagam als mestres que vingueren per posar les dites polseres e dorser, e fer bastiment detras per a encortinar e desencortinar, munta lo loguer de tots ab los menestrals e manobres. LXVI sous.

Item costa la clavo per al dit bastiment. IIII sous.

(*) Los pagos que se anotan corresponden a dos secuencias:

El transporte del retablo y la posterior realización y transporte de *polseres* y *dorser*. De acuerdo con el doc. 1 deducimos que la primera tiene lugar en 1406-1407, y la segunda – de acuerdo con los Anales de Portaceli (RIBES TRAVER 1998, op.cit., p. 110) – en 1408.



El pintor Martí de Sant Martí

Autor del desaparecido
Retablo Mayor de Dénia

(c.1440- antes o en 1507)

Lorenzo Hernández Guardiola

RESUMEN

Joan Reixach fue, sin duda, el más importante y prolífico pintor valenciano del siglo XV. Su ingente labor documentada y conservada no puede explicarse sin la presencia de un numeroso taller, en el que se formaron futuros maestros que mantuvieron su estética tras su muerte. Es el caso del mestre Martí, el autor del retablo mayor de la parroquia de Dénia, que en este artículo se identifica con el documentado pintor Martí de Sant Martí.

ABSTRACT

Joan Reixach was, in fact, the most important and prolific painter from Valencia in the 15th century. His huge documented and existent work can not be understood but through presence of a populated workshop in which prospective maestros were trained to keep his art after his death. This is the case of mestre Martí, the author of the main altarpiece in Dénia parish church, which is identified with the documented painter Martí de San Martí in this article.

Sabemos por Sanchis y Sivera que el 3 de diciembre de 1482, el pintor Joan Reixach firma las capitulaciones para la pintura de un retablo con destino a Dénia (las cuales no pudo encontrar al habersele extraviado el nombre del notario, cuyo protocolo creía que se localizaba en el Colegio del Patriarca¹) y que diez años más tarde, el 27 de noviembre de 1492, fecha en la que el mencionado Reixach había ya fallecido², un tal Bertomeu Vives, mercader, informa al *consell* de dicha ciudad de Dénia que, encontrándose en Valencia, había contactado con un pintor, un tal “mestre Martí”, al que *tots tenien per molt suficient*, con el fin de que hiciera el retablo de la iglesia parroquial. El conjunto se encontraba en casa de la mujer (viuda) de Joan Reixach y debía ser trasladado a Dénia. El tal “mestre Martí” debía de **pintar y acabar** el citado retablo en esta última ciudad (*lo qual li havia ofert de venir açi en Denia a pintar e acabar lo dit retaule fent pintar aquell açi*). En el documento se registran ya pagos al carpintero Pere Bolufer por la *graella*³ del retablo y a un tal Andreu Garcia *pera la clavo que ha feta pera la dicha graella y por comprar oli e obra per als pintors*⁴.

De todo ello concluimos que el conjunto debía estar comenzado en 1492, seguramente sólo

su estructura o armazón de madera y que había sido transportado a Dénia desde la casa de la mujer de Reixach en Valencia. Es evidente que este pintor (al que se le había encargado el retablo en 1482) no había podido acabarlo ni seguramente empezado a pintar diez años después de contratarlo, ignoramos por qué razones. Consta como muerto ese año de 1492⁵.

El 2 de junio de 1495 estaba concluido, ya que en esa fecha se registra el pago al corderero Andrés Beneyto por las cuerdas que había hecho para la cortina del retablo y al “mestre Martí” un ducado “en paga rata del que li restava haver del salari de *pintar* del retaule”⁶. Se da a entender con claridad en este documento que el mestre Martí pintó todo el retablo.

De la documentación se deduce que el citado maestro debió de tardar unos dos años y medio en la conclusión del conjunto y que lo pintó en la ciudad de Dénia, donde hubo de avecindarse como se le exigía y al frente o con la colaboración de un taller: *comprar oli e obra per als pintors*.

Este retablo, de considerable tamaño por el tiempo en que tardó en pintarlo el mestre Martí y por las medidas de su única pieza conservada (un San Jeremías en el Museo Diocesano de Valencia),

- ¹ SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona, L’Avenç, 1914, p.96 y *Archivo de Arte Valenciano*, 1929, pp.35-36.
- ² De hecho, es el 13 de enero de 1495 cuando el pintor Martí Girbes da testimonio de que Joan Reixach ha muerto. Vid :CERVERÓ GOMIS, Luis: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia,1966,p.30 En 1492 consta la mujer de Reixach como viuda.Vid SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales...*,op.cit. 1914, p.125.
- ³ Graella: “Parrilla, entramado de un retablo por su parte trasera”. Véase GÓMEZ – FERRER, Mercedes: *Siglos XV al XVII. Vocabulario de arquitectura valenciana*. Valencia, Ajuntament, colección “Estudis”,nº 18, p.137.
- ⁴ SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales...*,op.cit.1914, p.96.
- ⁵ Sanchis y Sivera advierte que ese año de 1492 y en relación al retablo que nos ocupa se nombra a la mujer del maestro Reixach como *viuda*. Véase *Pintores medievales...*,op.cit. 1914,p.125. El último contrato conocido de Reixach fue el retablo mayor del convento de Santa Magdalena de Valencia, llevado a cabo el 15 de agosto de 1486. Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos*, en *La clave flamenca en los Primitivos Valencianos*, cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001,p.44. Reixach moriría entre 1486 y 1492
- ⁶ Id; *ibid*.p.96.

debió de ocupar el altar mayor de la parroquial vieja de Dénia, que se localizaba en el castillo de la ciudad. En 1923, Elías Tormo localizó en la iglesia nueva “tres grandes tablas” de promedio del siglo XV según él y de la escuela de Reixach: “San Pedro”, “Jeremías” y “El Padre Eterno”⁷. Un año antes, Sanchis y Sivera identificaba estos restos con los del retablo que “pintaron Juan Reixach y Martín Torner” en 1492⁸, haciendo referencia a la documentación por él exhumada en el archivo de Dénia y publicada en 1914 sobre el retablo mayor de la parroquial de esta ciudad, adscribiéndolo confusamente a Joan Reixach (quien lo contrató en 1482) y a Martí Torner, que identifica con el “mestre Martí” de la documentación sin ningún fundamento. El mismo Sanchis y Sivera, al tratar de Martín Torner afirma que “de otro mestre Martí tenemos noticias, que no sabemos si es el mismo que nos ocupa, al cual se le encargó por el clero de Denia”⁹, en 1492, la terminación de un retablo que había comenzado el maestro Reixach con destino a aquella iglesia, y que estaba en poder de su viuda¹⁰.

Tormo, en 1932, registra en el Museo Diocesano de Valencia, con el n.º 112 una tabla de “Jeremías”, “procedente de Dénia, atribuida a Reixach” y con el n.º 114 una tabla de “Dios Padre”, alto de guardapolvo, también procedente de dicha ciudad y con la misma atribución¹¹. La primera, “Jeremías”, se localiza en la actualidad en el mencionado Museo.

Este *molt suficient* pintor “mestre Martí”, que ejecutaría el desaparecido conjunto que nos ocupa, tal vez preparado en su estructura

arquitectónica en el obrador de Joan Reixach (desmontado, pues hubo que hacerle la *graella* una vez trasladado a Dénia), fue identificado, como hemos advertido, con Martín Torner por Sanchis y Sivera por la coincidencia del nombre de pila de ambos. Otros autores lo asocian, con precaución, con Martí Girbes, quizá por la razón de que el 13 de enero de 1495 da testimonio de que Joan Reixach ha muerto, y se le puede suponer discípulo, amigo o colaborador suyo¹². Ximo Company lo identifica con este último, asombrándose de que este pintor *caixer* (de arquetas, cofres, etc.) acabara siendo pintor de retablos en 1492¹³; la misma propuesta que se ha venido manteniendo posteriormente sin ninguna argumentación o prueba documental¹⁴.

Nosotros creemos, por las razones que exponemos a continuación, que el “mestre Martí” de Dénia no puede identificarse ni con Martín Torner, ni con Martí Girbes, ni tampoco con otro pintor de nombre Martí y activo en las mismas fechas en que se ejecuta el retablo de Denia (1492-1495): Martí Zamora. El primero, Martín Torner, estaría ocupado desde septiembre de 1492 a febrero de 1493 en un retablo para el pueblo de Càrcer¹⁵. El estilo de Torner, además, a juzgar por lo que se le atribuye, no tiene nada que ver con lo que se aprecia en la tabla de “San Jeremías”, procedente del retablo de Dénia y del “mestre Martí”, en el Museo Diocesano de Valencia. Con respecto a Martí Zamora o Çamora, en 1494 y 1495 – cuando se está pintando el conjunto de Denia -, está ocupado en un retablo de Santa María Magdalena para la cartuja de Val de Cristo¹⁶. También

⁷ TORMO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923, p.284).

⁸ SANCHIS Y SIVERA, José: *Nomenclator geográfico- eclesiástico de Valencia*. Valencia, 1922, p.217.

⁹ No fue el clero de Dénia quien encargó el retablo, sino el *consell* de la ciudad. Debió tratarse de la empresa artística más importante llevada a cabo en la ciudad a fines del siglo XV, de ahí que la sufragase el pueblo de Dénia a través de sus representantes municipales.

¹⁰ SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales...* op.cit.1914, p.125.

¹¹ TORMO, Elías: *Valencia: Los Museos*. Valencia, 1932, pp.122 y 128.

¹² Vid.COMPANY, Ximo: *La pintura hispanoflamenca*. Valencia, 1990, p.37.

¹³ Id.: *L' Art y els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*. Barcelona, Curial, 1991, p.213).

¹⁴ BENITO DOMÉNECH, Fernando: “Evocaciones flamencas en los Primitivos Valenciano”, op.cit.p.44.

¹⁵ SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales...*; op.cit.p.124-125.

¹⁶ Id.Ibid..p.130.

sabemos de otro pintor, esta vez de apellido Martí, Joan Martí, activo en 1501 pintor de Fernando el Católico¹⁷, que era pintor cofrenero, como sabemos por noticia de 1514¹⁸ y del que Sanchis y Sivera da numerosos datos de su actividad. Aún tenemos otro pintor, Miguel Martí que trabaja en 1516 en la catedral en obras menores¹⁹.

El único pintor de nombre “Martí” del que tenemos constancia que fue vecino de Dénia por la época en que se llevaba a cabo el retablo de su iglesia parroquial y que –recordemos- debía pintarlo residiendo en esta ciudad, es el documentado Martí de Sant Martí, pintor de retablos. Por noticia referente a su hijo Baltasar de San Martí, también pintor de retablos, de 21 de enero de 1507, sabemos que el primero se encontraba muerto en esta fecha y que había sido vecino de Valencia y *anteriormente de Denia*²⁰. Como veremos, Martí de Sant Martí deja de estar documentado en Valencia el año de 1490 (en 1492 como “mestre Martí”) y nada sabemos de él hasta lo consignado en el documento relativo a su hijo de 1507 en que se da a entender que había fallecido. Entre 1492 y 1495 pudo muy bien habitar en Dénia. Porque ¿qué iba a hacer un pintor

de retablos, como veremos de cierta importancia y valorado en la Valencia de su tiempo, residiendo en esta ciudad en la última década del siglo XV, antes de volver a Valencia? Es lógico pensar que esta estaba lo fuera por su trabajo y en una obra, el retablo mayor de su iglesia parroquial, sin duda la empresa artística más importante llevada a cabo en Dénia en las postrimerías del cuatrocientos. Esta ciudad, en el siglo XV, sólo tenía una iglesia parroquial.

¿Pero quién es Martí de Sant Martí? Con seguridad no era de la ciudad de Valencia, pues de lo contrario en la declaración de su hijo de 1507 se hubiera especificado el ser natural y no vecino de Valencia y antes de Dénia. La primera vez que lo encontramos documentado es el 31 de julio de 1466 en la capital del Reino, momento en que se obliga a pagar ciertas cantidades a Joan Navarro, *tintorer de olleta*²¹. Años después, en 1474, Martí de Sant Martí, “pintor de retaules”, trabaja en la catedral de Valencia, pintando en el retablo de madera del altar mayor²². El 18 de agosto, de hecho, cobra de la catedral cincuenta sueldos por encarnar la cabeza de “la María qui feu mestre Cetina y mestre Nadall”, que estaba en la sacristía²³. Se hace refe-

¹⁷ CERVERÓ GOMIS, Luis: “Pintores valentinos...”, op.cit. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1956, p.122.

¹⁸ FALOMIR FAUS, Miguel: *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, 1996, p.161. Sobre este pintor vid SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales...*, op.cit. 1914, pp.133 y 134.

¹⁹ Id. ibid. p.140.

²⁰ Se trata de una carta de pago que Baltasar de San Martí otorga a favor de Juan y Antonio Rodrigo, labradores, vecinos de Sollana, resto de mayor suma, por la que su padre, Martí de San Martí, vecino que había sido de Valencia y *anteriormente de Denia*, vendió a Pedro Rodrigo, padre a su vez de aquellos, un campo situado en el término de Sollana. Véase: ALCAHALÍ, El Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p.302. También, SANCHIS Y SIVERA, José: *Pintores medievales...*; op.cit. p.138.

²¹ CERVERÓ, Luis: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”. *Anales del Centro de Cultura valenciana*. Valencia, 1964, p.105.

²² SANCHIS Y SIVERA, José: *La catedral de Valencia*. Valencia, 1909, p.542. Id. *Pintores medievales...* op.cit. 1914, p.111 y 1930, p.179. Este retablo de madera se hizo para colocar la imagen de plata de la Virgen y El Niño, que fue dañada en el incendio de 1469, en tanto se terminaba un nuevo retablo de plata para el altar mayor. En el retablo de madera intervinieron también los pintores Antonio Miró y Juan Dolma entre 1474 y 1476. Ver. SANCHIS Y SIVERA, José: *La catedral...* op. cit. p.168

²³ “Item a XVII de agost de manament dels reverents senyors del capitol doni e pagi al honrat mestre Martí de Sent Martí pintor cinquanta sous, aco per l'encarnar de la testa de la Maria qui feu mestre Cetina e mestre Nadall, la qual testa esta en la segrestia.....L ss. “*Archivo de la catedral de Valencia. Llibre d'obres núm.1483, any 1474, f.12 v.* Agradezco el conocimiento de esta noticia al Dr.Ximo Company, perteneciente al hábeas documental del CIMM (“Centre d'Investigació Medieval i Modern” d'Art Valencia”, exhumados por Ximo Company, Maite Framis y Lluïsa Tolosa. La cabeza de la Virgen que encarnó Martí de San Martín era la de la Virgen de Plata del retablo que ardió en 1469 y que un año después estaban recomponiendo los plateros Francisco Cetina y Juan Nadal. Esta Virgen con el Niño estaban iluminados y encarnados en los rostros y las manos antes del voraz incendio. San Martín volvió a encarnar la cabeza de la Virgen según consta en el documento de 1474. Vid. SANCHIS Y SIVERA, José: *La catedral...* op.cit. p.168.

rencia a la recomposición de la imagen de plata de la Virgen con el Niño, dañada en el incendio del altar mayor de la seo en 1469, que se colocó provisionalmente en un retablo de madera (el que pintaba Sant Martí, de considerable dimensión ya que la imagen de la Virgen y el Niño eran de tamaño natural) mientras se emprendía la construcción de un nuevo retablo de plata para el mismo lugar²⁴.

Ese mismo año de 1474 actúa como perito en el pleito que mantienen el cabildo de la catedral y los pintores Paolo de San Leocadio y Francese Neapoli “per la pintura de lo cap de la Seu dels angels e de les altres coses de pinture”. Martí de Sant Martí integraba un tribunal junto con Manuel Salvador, Joan Ponç, Pedro Juan Ballester y Jordi Alimbrot, quienes manifestaron que la obra de aquellos (Paolo de San Leocadio y Francisco Neapoli, Pagano) era conforme a las capitulaciones hechas “segons..practica e usança de Italia e del dit art de pintura al fresch”, pero que adolecía del suficiente oro y de colores indicados en el contrato de la obra²⁵. No creemos que los miembros del tribunal fueran nombrados por ser expertos en la pintura al fresco (lo eran de retablos, de cortinas, de *vidauras*, etc.), sino

porque estaban vinculados a trabajos en la catedral. No obstante en la sentencia se decía que la pintura “es falsificada no feta al fresch”²⁶.

Por documento de fecha de 31 de mayo de 1476, conocemos el nombre de la esposa de Martí de Sant Martí, Isabel, y su casi segura domiciliación ese año en la parroquia de San Martín de Valencia, barrio de pintores. En esa fecha compra un hospicio (alojamiento o albergue en dicha demarcación parroquial) y se le menciona en la documentación como honorable²⁷.

Dos años después, el 26 de marzo y el 10 de diciembre de 1478, actúa, siempre en la ciudad de Valencia, como testigo respectivamente de un contrato y una *procuració*²⁸. El 21 de marzo de 1480 actúa de nuevo como testigo en un *àpoca*²⁹.

El 4 de marzo de 1487 Martí de Sant Martí, “pintor de la ciudad de Valencia” se compromete a la pintura de un retablo, sin destino conocido, con María, mujer de Miguel Llop, con distintas historias³⁰. Actúa como testigo en este contrato el prácticamente desconocido pintor de Valencia Alfonso de Company³¹. Tres años más tarde, el 5 de marzo de 1490, es de nuevo testigo en *l'àpoca d'un salari*³².

A partir de esta última fecha, Martí de Sant Martí deja de estar documentado en Valencia,

²⁴ SANCHIS Y SIVERA, José: *La catedral...*, op.cit. pp.167-168.

²⁵ Id; *Ibíd.* p.152., 1914, p.III. Sobre este tribunal y sus miembros, véase también GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “Consideraciones sobre el pintor Joan Pons (doc.1475-1514)”, pp.91-97. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 2001 (número único).

²⁶ SANCHIS Y SIVERA, José: *La catedral...* op.cit. p.152, nota 1

²⁷ APPV. Protocol Joan de Garcí núm.21593. 1476, Maig, 31. Valencia. “Noverint universi quod ego, Eximinus La catedral... Petrus de Romani, alias Scriva, miles civitatis Valencie habitator, patronus simplicis perpetui ecclesiastici beneficii in sede Valentine instituti sub invocatione Sancti Bartholomei et eo nomine dominus directus infrascripti hospicii quia vendicio per vos honorabilem Michaellem Gil, blanquerium eiusdem civitatis civem ut et tanquam tutorem et curatorem filiarum et heredum Geronimi Morell quondam pintoris et illuminatoris dicte civitatis civis, facta honorabili Martino de Sent-Martí, pictori, et Y sabel_ coniungibus de quodam hospicio sito et posito in parrochia Sancti Martini dicte civitatis in vico vulgariter dicto de Sent Vicent, tentoque sub directo dominio mei dicti Eximini Petri ded Romani premissis nomine quo ad laudimium et fatiam totumque aliud ple”. Documento del CIMM. Agradezco de nuevo esta noticia a Ximo Company.

²⁸ SANCHIS SIVERA, Pintores medievales... 1930, p.179 y 1914, p.III. La noticia de 10 de diciembre, facilitada por el CIMM, se encuentra en APPV, Protocol Bernat Ferrer, núm, 21819.

²⁹ A.P.P.V. Protocol Lluís Gil, núm.25779. noticia de nuevo suministrada por el CIMM.

³⁰ La transcripción del contrato de este retablo, en GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “Consideraciones sobre el pintor Joan Pons (doc.1475-1514)”, op.cit. p.97.

³¹ Este pintor hizo testamento como Alfons Company el 12 de junio de 1490, muriendo pobre el 22 de junio de ese año. Vid.COMPANY, Ximo; *L'Art y els artistes al País Valencia modern (1440-1600)*. Barcelona, Curial, 1991, pp.286-288. Seguramente se trata del “mestre Alfonso” que en marzo de 1467 pintaba la tabla del *bojarte* en la catedral de Valencia. Véase: SANCHIS Y SIVERA, José: *La catedral...*, op.cit. p.528. Nada se ha identificado de este artista.

³² A.P.P.V, Protocol Pere Andreu, núm. 13870. Documento facilitado por el CIMM.

aunque aparece como “mestre Martí” en relación al retablo de Denia, ciudad en la que se avecindaría a partir de 1492 y al menos hasta 1495, tiempo en que tardó el pintarlo, como ya hemos señalado. Se le nombra de nuevo, el 21 de enero de 1507. En esa fecha Baltasar de San Martín, pintor de retablos, como hijo y heredero suyo, otorga carta de pago, resto de la suma, de la venta de un campo que había sido de su padre en el pueblo de Sollana. En este documento se da a entender que Martí de San Martín, pintor de retablos, vecino que había sido de Valencia y anteriormente de Denia, estaba muerto³³.

Si en 1466, como hemos advertido, ya se documenta a Martín de San Martín con capacidad para llevar a cabo actos jurídicos, debemos suponerlo en esa fecha mayor de 25 años, por lo que habría nacido cerca o antes de 1440- 1441. Fallecería antes o en 1507, con sesenta y tantos años.

San Jeremías (Fig. 1.), única obra al parecer conservada del retablo de Dénia, adopta el prototipo iconográfico habitual de la época tardogótica: de pie y rodeado por una filacteria con una inscripción que le identifica; prototipo que empleara con frecuencia Reixach y su obrador. Sus rasgos estilísticos muestran en general la impronta de este último pintor, pero el personaje se aleja de sus biotipos y se muestra más natural, singularizándose en la viva o despierta mirada, aunque ensimismada, labios carnosos y en la manera de resolver las manos con abreviados y singulares dedos.

Muestra estrecha relación con la tabla de “El Rey Salomón” (120 x 55), aunque ésta es de mayor calidad, que se localiza en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 2.), compañera de otras

cuatro, que constituían parte del guardapolvo de un gran retablo de la Virgen, procedentes de Portaceli, al que también debieron de pertenecer una tabla de la “Dormición de la Virgen”, del neto del conjunto y una predela con asuntos de la Pasión, también en el museo, y que fue reconstruido por Ximo Company³⁴. Todas estas obras fueron adscritas por Tormo al taller de Reixach³⁵, quien fue quien señaló su procedencia de la cartuja.

Por sus dimensiones debieron pertenecer a un gran conjunto, sin duda el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Portaceli, del que sabemos por Tarín y Juaneda que se pagan en 1487 la pintura del banco y las polseras³⁶. En esta última fecha, Reixach estaría a punto de morir o en edad de senectud, por lo que el peso del trabajo recaería en los miembros de su taller. Nosotros creemos que la figura de Salomón debe adscribirse a Martín de San Martín o a su órbita; no así la predela (Fig. 3.) de gran unidad estilística, que nosotros creemos obra del Maestro de Perea, pintor que debió trabajar y formarse, sin duda, en el taller de Reixach y cuya huella puede advertirse en otras obras del maestro, estudio que dejamos para otra ocasión.

Martí de San Martí, debió ser también uno de tantos pintores que debieron de trabajar y seguramente aprender en el taller de Joan Reixach, artista al que se le documenta con ayudantes ya en 1474³⁷. Ello explica su mimético estilo, aunque con prototipo (el San Jeremías) más singularizado, y que le encomendaran llevar a cabo un retablo contratado por el maestro, tras su muerte: el de Dénia. Company piensa que el Jeremías es obra de las últimas de Reixach: creo que la documentación deja bien claro que todo el

³³ Véase nota 17 de este trabajo.

³⁴ Vid. COMPANY, Ximo: “Tránsito o Dormición de la Virgen”, pp.88-93, en *El Mundo de los Osona*, cat.exp. Valencia, Museo de Bellas Artes. 1994. También, referente a Salomón, ver SOLER D'HYVER, Carlos, en: *El siglo XV Valenciano*, cat.exp. Valencia, Museo de Bellas Artes, mayo-junio 1973, nº 56, p.46.

³⁵ TORMO, Elías: *Valencia: Los museos*, op.cit. fasc.1 núms. 38-45, 89-90 y 124-126, pp.20-24.

³⁶ TARÍN Y JUANEDA, Francisco: *La cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes históricos*. Valencia, Establecimiento tipográfico de Manuela Alufre, 1897, p.278.

³⁷ Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “El retablo de la parroquial de Museros, obra de Joan Reixach”. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2003, p.21



Fig. 1.-Martí de San Martí. Jeremías.
Valencia, Museo Diocesano.



Fig. 2.-Taller de Reixach.Salomón.
Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 3.-Taller de Reixach. Camino del Calvario y Lamentación (de una predela).
Valencia, Museo de Bellas Artes.

retablo lo debió pintar San Martín, que contaba con ayudantes. Se le paga la última paga por la pintura del retablo entero.

No cabe la menor duda de que Joan Reixach, tras los últimos estudios sobre su obra, es el más importante o al menos prolífico pintor del siglo XV valenciano, cuya mejor producción fue durante muchos años asignada al enigmático pintor aúlico Jacomart³⁸, error que se hubiera subsanado hace muchos años si se hubiera leído detenidamente

la documentación conservada y relacionándola correctamente con la obra conservada³⁹.

Discípulos de Reixach, tal vez alguno de ellos pintor asociado, debieron ser el Maestro de la Porciúncula/ Bertomeu Baró, nuestro Martí de San Martí y el ya nombrado Maestro de Perea, que tiene muchísima posibilidades de ser identificado con el Maestro de Santa Ana y el Maestro de Xàtiva y, los tres, con el documentado pintor Antoni Cabanes.

³⁸ Sobre Jacomart, véase. GOMEZ -FERRER, Mercedes: “Jacomart: revisión de un problema historiográfico”, pp.71-99, en *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coordinado por Lorenzo Hernández Guardiola. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil- Albert”, 2006.

³⁹ Es el caso de la tabla de Santa Margarita del MNAC, procedente de un retablo de San Miguel contratado por Reixach el 28 de mayo de 1465, que en sus últimos estudios se insiste que estaba destinado la iglesia de Bocairente, cuando el realidad su destino era el vecino pueblo de Banyeres, contratado por los albaceas de Joan Bellmunt de Banyeres, donde Post localizó uno de sus restos: una “Virgen de la Merced” (“Mater misericordia”), en la sacristía de su vieja iglesia parroquial. Vid. POST, CH.R.: “A History of Spanish Painting”. Harvard University Press, Cambridge- Massachussets, 1935-1936. Kraus Reprint- Co, New York, 1970 (varios vols), vol.VI, pp.102-106. Aunque en el documento no se especifica el destino del retablo, éste hubo de encargarse para la mencionada localidad alicantina de Banyeres y su iglesia parroquial, ya que se hizo a expensas del mencionado Joan Bellmunt, “aratoris quondam de Banyeres”. La circunstancia de que lo contraten un notario y un agricultor de Bocairente, los homónimos Genesisus Cerdà, se debe a que Banyeres perteneció a Bocairente hasta 1618, fecha en que se emancipó de la misma.



Una detallada descripció del Retaule de l'Ermita del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo

Albert Ferrer Orts
(Universitat de València)

Carmen Aguilar Díaz
(Historiadora de l'Art)

RESUMEN

Elías Tormo, en la obra *Las tablas de las iglesias de Játiva* (Madrid, 1912), describe un retablo –quizás de la Inmaculada- ubicado en el Calvari Alt de la capital de la Costera.

Gracias a una fotografía de un San Joaquín que a él pertenecía pensamos se debió al taller de los Requena, contemporáneos y seguidores de Joan de Joanes. Pintura que enriquece el corpus artístico de esta familia valenciana del s. XVI.

ABSTRACT

*Elías Tormo, in the book *Las tablas de las iglesias de Játiva* (Madrid, 1912), describes an altarpiece –perhaps dedicate to the Inmaculada- situated in the Calvari Alt to the la Costera's capital. Thanks to one fotograf of a Saint Joachim in this altarpiece, we think it was to the Requena's workshop, contemporaries to Joan de Joanes. An picture to enrich the artistic corpus of this valencian family to the XVIth. century.*

Una de les obres senyeres d'aquest valencià il·lustre (Albaida, 1869-Madrid, 1957), precursor de la Història de l'Art al nostre país entre d'altres molts mèrits no ponderats encara en la seua justa mesura¹, és sens dubte *Las tablas de las iglesias de Játiva*². Obra que recentment ha estat reeditada en facsímil a la capital de la Costera a cura de l'expert xativí Josep Lluís Cebrián i Molina³, en un moment de revitalització historicoartística sense precedents en les comarques centrals gràcies a la mostra "Lux Mundi" que ha estat organitzada per la Fundació 'La Llum de les Imatges'⁴.

D'entre les moltes obres (pintures sobretot) que observà Tormo en aquelles excursions culturals per Xàtiva ara fa una centúria i que, després d'analitzar-les, publicava en *Las Provincias*⁵ -malauradament una bona part ja desaparegudes en desafortunades transaccions i, fonamentalment, en la darrera guerra civil-, ens ha cridat poderosament l'atenció la minuciosa descripció que féu d'una d'elles: el retaule que aleshores hi havia en la primera capella del costat de l'Epístola conforme s'entrava a l'ermita del Calvari Alt.

El que ens haguem fixat en aquest conjunt no és ni fútil ni arbitrari, tot el contrari. Doncs

obeix al seguiment que darrerament venim realitzant a un obrador del cinc-cents ben actiu en Xàtiva, la seua Sotsgovernació i València. Ens referim al taller dels Requena, una família de pintors que des de la irrupció de Gaspar Requena *el Vell* (ca. 1510-segon terç del s. XVI) fins l'empremta del seu darrer membre, en la figura de Vicent Requena *el Jove* (1556-ca. 1607), treballà a l'ombra dels Macip fonamentalment (en especial de Joan de Joanes), adoptant paisatges, idíl·liques runes clàssiques, composicions, monumentalitat... d'una consonància extraordinària amb el quefer d'aquella famosa nissaga valenciana⁶. Solament el menor dels Requena traçarà una clara línia divisòria entre tots dos tallers i s'afegirà sense massa reserves al manierisme reformat de caire escorialenc.

Com ja hem avançat en altres estudis, entre les obres que hem anat recollint relacionades amb aquest taller del qual, en diverses etapes, formaren segurament part Gaspar Requena *el Vell*, Vicent Requena *el Vell* (ca. 1535-1590?), Gaspar Requena *el Jove*, Pere Mateo (1547-1604)⁷, Jerònima Eugènia Requena (ca. 1556-?) i Vicent Requena *el Jove*, es troba un Sant Joaquim que apareixia fotografiat en una obra de Martínez

¹ Vegeu l'estudi introductori que li dedica Cebrián i Molina en l'edició facsímil que ens ocupa (ps. 1-18), sobretot al recollir les encertades apreciacions de Joan Aliaga i Ximo Company. Aprofitem l'avinentesa per agrair-li al nostre amic Josep Lluís les imatges que amablement ens ha passat del 'Davallament' de Nicolau Falcó i el 'Sant Joaquim' al qual ens referim. No ens oblidem tampoc de donar-li les gràcies per l'enviament del facsímil de Tormo només eixir de la impremta.

² Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1912.

³ Ed. facsímil a cura de Josep Lluís Cebrián i Molina, Ed. Ulleye (Col·lecció una Ullada a la Història), Xàtiva, 2007.

⁴ Exposició que romandrà oberta des d'abril de 2007 fins a gener de 2008.

⁵ Aquest recull començà a publicar-se en el degà dels diaris valencians el 1907. Per tant, cinc anys abans de què ho fera amb format de llibre. El que ara ens ocupa veié la llum en la premsa escrita en 1910.

⁶ Ferrer Orts, A.-Aguilar Díaz, C. "Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena *el Joven*", *Archivo Español de Arte*, en premsa.

⁷ Ferrer Orts, Albert-Aguilar Díaz, Carmen. "Noves pintures atribuïbles a Gaspar Requena *el Jove* (ca. 1530-ca. 1603) i el seu taller", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, en premsa, rebaixen la data de naixement d'aquest artífex prenent com a base les troballes de Sanchis Sivera a principis del s. XX.

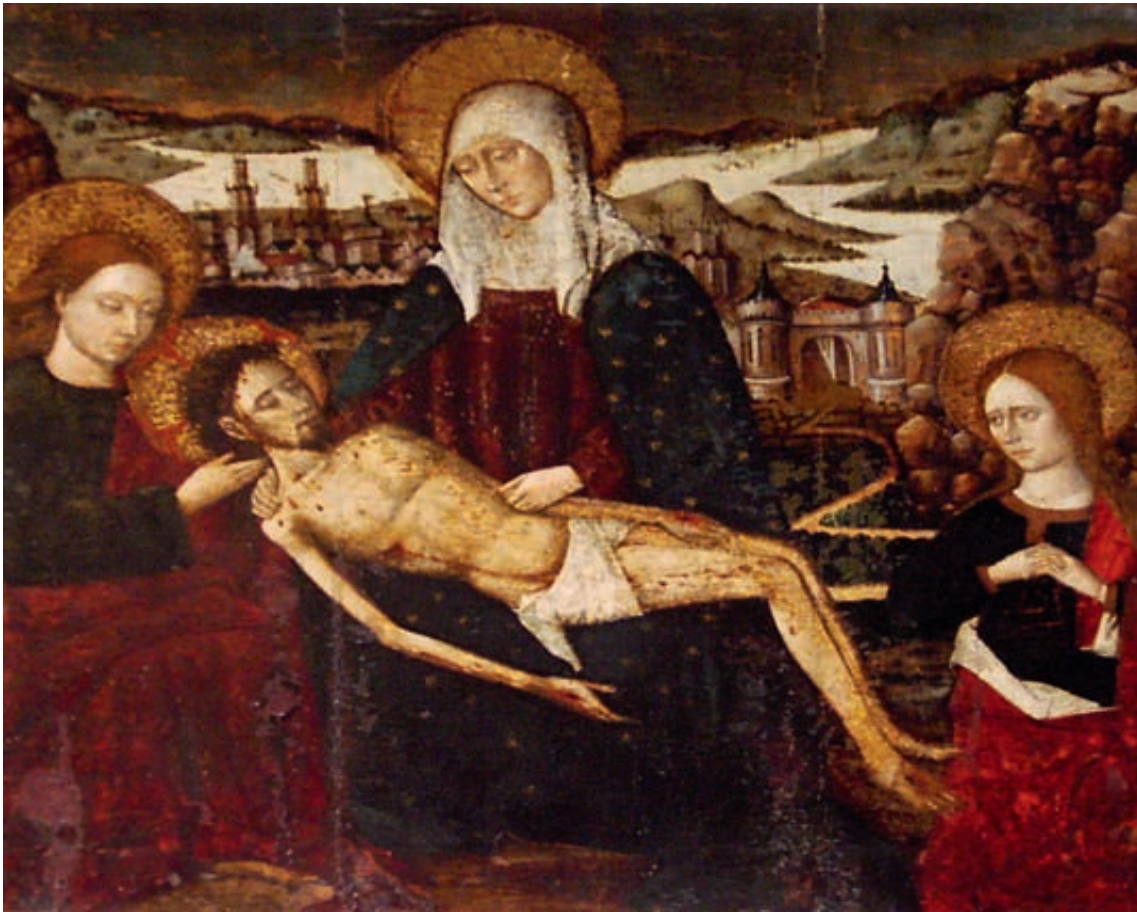


Fig. 1.-Davallament. De Nicolau Falcó

Aloy⁸ i que pertanyia a un programa pictòric més ambiciós conservat llavors en l'ermitori del Calvari Alt; precisament aquell que descrigué magistralment Elías Tormo el 1910 (i millorà dos anys més tard) d'aquesta manera⁹:

“La iglesia de arriba es moderna y bastante amplia para ser primitiva, pues tiene un crucero y capillas laterales en la nave principal. En total son, pues, muchos los altares, unos siete, de los cuales no ofrece interés arqueológico y artístico sino sólo uno de ellos, puesto en la primera capilla de los pies del lado de la Epístola. En otro se ve la Virgen del Sufragio ó de las Almas... (p. 57)

El retablo citado no tiene especial importancia, pues no la tiene, á mi ver, la pintura coetánea de Joanes, ni menos la inmediata posterior, cuando el artista es del montón, de los adocenados, á quienes les venía de nuevas el espíritu del Renacimiento, y á cuyas creaciones les venía demasiado holgada y ancha la vestidura de formas del italianismo renaciente: góticos transconejados.

Es de batea todavía. En ésta, en los bordes característicos (de izquierda y subiendo, á derecha del espectador y bajando) se ven los santos Crisóstbal, Lucía, Francisco (busto en óvalo apaisado), Santo Obispo con un perro (¿?), el Padre Eterno

⁸ Martínez Aloy, J. *Provincia de Valencia*, en *Geografía General del Reino de Valencia*, 1922, vol. II, Barcelona, p. 472.

⁹ Tormo, Elías *Las tablas de las iglesias de Játiva*, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1912, ps. 57-62.



Fig. 2.-Sant Joaquim. De Gaspar Requena “el Jove” i taller.

(centro alto), el Bautista, Santa Clara (busto en otro óvalo compañero) y Santos Onofre y Jerónimo; cintrados los fondos en las figuras enteras.

La prolongación central del fondo, ó sea la espina, tiene, como siempre, un Calvario. La predela ó bancal tiene a Santos Cosme y Damián, á los lados, y al centro, una Asunción ó mejor Inmaculada, que acaba de determinar fec-

ha, á fines del siglo XVI. Todo esto del mismo estilo, sin poderse ya decir hoy que sea el de las tablas del fondo.

Dícese que unas monjitas que hace pocos años habitaron en el ermitorio pusieron en venta algunas antiguallas que allí todavía se conservaban, y que también vendieron la tabla central de este retablo, que se tiene (p. 58) idea que era de mérito y precio —lo que no sería exacto si era obra de la propia mano que trabajó el bancal, espina y polseras—. No la vendieron sin recortarla, dejando la parte alta, dorada, sin pintura, que se conserva intacta. Debía de representar de pie al desconocido titular, al que acompañaban en sendas tablas otros dos Santos, también de pie, á derecha é izquierda, que allí subsisten... invisibles.

Invisibles, porque las aludidas monjitas, para ocultar el hueco ocasionado con la venta, hallaron el recurso de otra tabla antigua, pero no alta, sino apaisada (un poco apaisada), y lo menos bárbaro que se les ocurrió fue sobreponerla, clavándola con crueles clavos, tapando con ella el vacío de la vendida y ocultando también en buena parte las dos grandes tablas subsistentes. Tanto que no se puede hoy saber siquiera cuáles son los Santos representados en éstas, acertándose sólo á ver que la de nuestra derecha es una Santa, y que el de nuestra izquierda es un Santo, ermitaño quizá, á juzgar tan sólo por el cayado ó palo alto, en el extremo del cual forman lazo dos varitas de la misma rama de que está formado*. Del colorido, forma y detalles de (p. 59) estas tablas nada puedo decir. Le coronan sus fondos dorados, como el de la central, con rastro de dibujo ornamental que no es de medio punto; pero tampoco de conopio gótico. El ensamblaje total del retablo parece único y primitivo, no viéndose probables sustituciones de piezas.

* Al trabajar D. Enrique Cardona, por mi encargo, las fotografías de las tablas de Játiva (Julio y Agosto de 1912) ha levantado la tabla postiza, viéndose que las dos laterales representan á los padres de la Virgen en bellas figuras: San Joaquín y Santa Ana. Quizá un supuesto milagroso abrazo en el templo de Jerusalén, ante la puerta de oro (forma legendaria de representar la Inmaculada Concepción, como hija de unión no carnal), fuera la escena representada al centro del retablo, y la Concepción de María, su titular verdadera. Después del siglo XVI, la Iglesia exigió que no se encargara en adelante obra de arte que representara el dicho abrazo, al rechazar la leyenda piadosa...

Siendo poco más que nada lo que se puede ver de las dos figuras, no acierto á comprender si el fondo principal del retablo era de mejor estilo, de mayor mérito y de diversa época que su predela, su espina y sus polseras, que en resumen valen poco.

En cambio, la tabla sobrepuesta y clavada es muy interesante. Es una *Pietà*: la Virgen con el cadáver de Cristo en su regazo, San Juan Evangelista á un lado y Santa María Magdalena al otro. Al fondo paisaje y torreadas arquitecturas en la ciudad de Jerusalén.

En éstas no se ve, por cierto, ni el estilo pintoresco, itálico valenciano á la vez, en mezcla curiosa, que caracteriza las pintadas arquitecturas del Maestro Rodrigo I, ni el despiece constructivo detallado, propio de un dibujante arquitecto, que caracteriza á las del Maestro Rodrigo II. Y, sin embargo, es evidente que la nueva tabla, desconocida hasta ahora, que estoy clasificando, es una obra característica de este segundo artista, que con el mismo nombre y apellido, Rodrigo de Osona... que hizo célebre su padre, conservó una buena parte del prestigio de la escuela valenciana, á fines del siglo XV, dentro de una técnica flamenca, usando de veladuras al óleo, y dentro de la orientación artística, á la vez flamenquista é italianizada, que supongo nos vino de la corte alfonsina del Rey Magnánimo en Nápoles, en que figuraron varios artistas valencianos.

La tabla, en el desnudo del cuerpo del Salvador, en los extremos, las manos, de otras figuras, está muy des- (p. 60) dibujada, pero por la composición, actitudes y cabezas expresivas es digna del maestro que en la tabla del Museo de Londres firmaba *Lo fill de Mestre Rodrigo*. Las cabezas son en él características é inconfundibles, el realismo suyo es siempre dramático, sentido y popular...

Játiva no ofrecía hasta ahora, entre sus variadísimas tablas cuatrocentistas, verdadero tesoro de pintura valenciana del siglo XV, una obra de *Lo fill de Mestre Rodrigo*. Aquí en el Calvario la tenemos ya (aunque quizá trabajada con la colaboración de algún ayudante ó discípulo: en el fondo)...

La tabla del Calvario de Játiva, y con ella el Crucifijo [*del qual es parla abans* (ps. 57-58)] de escultura, hoy en la sacristía, no sé si son conjun-



Fig. 3.-Sant Honorat d'Arlés (parroquial d'Agullent)

tamente lo más importante de un solo, primitivo re- (p. 61) tablo. ¿Sería Rodrigo II también escultor, además de pintor?... (p. 62).

Libre de la superposición de esa tabla, tan cruelmente claveteada en el retablo en que yo la examiné en 1910, puede hoy, gracias á la iniciativa de D. Enrique Cardona, verse el antes invisible neto del mismo, como ya dije en una nota. Después lo he examinado, viendo que las tablas del neto eran tres de iguales tamaños; es muy bella la de San Joaquín –túnica verde, mangas interiores rosa, manto rojo, gorro negro-, que ya en la fotografía aparece como obra importante en el arte valenciano del promedio del siglo XVI, de uno de los mejores contemporáneos de Juan de Joanes, no llegándole en mérito, con ser obra de la misma mano, la compañera Santa Ana –morado obscuro el hábito, manto negro, toca blanca-; la tabla del centro, malvendida como se dijo, no sé qué sería, pero como se aserró por arriba y por abajo dejando dos fragmentos, se puede ver que

la figura (María probablemente, con Jesús acaso) había de estar en pie en un halo irisado, que por arriba se cerraba en ojiva ó en punta; el solado parece de losas. Al mérito de las dos tablas subsistentes, ni de muy lejos, no alcanzaba el artista coetáneo que colaboró en el retablo, pintándole predela, polseras y espina, é imitando en la predela la Purísima de Joanes famosa.

Ya por sólo ese retablo... no sería de aconsejar la ascensión al mismo si no fuera por las perspectivas y las vistas espléndidas é incomparables.

Todavía una rectificación: no lleva perro, sino cierva, el santo obispo que describía en el guardapolvo; es decir, el mismo santo pintado también en el retablo viejo en San Francisco... que todavía no he aclarado quién pueda ser [*potser es tracte de Sant Honorat d'Arlés, com s'escriu en el conjunt de Bocairent*]" (p. 167).

Gràcies al minuciós relat de Tormo comprovem de primera mà que el retaule de què parla –segons el seu parer, de la Concepció¹⁰– era de certes dimensions, esmenta totes les peculiaritats que el caracteritzaven (una sòlida estructura de regust medieval amb polseres¹¹ i predilecció pel daurat com a fons, descriu els personatges sagrats i la seua disposició exacta, endevina una participació desigual de diverses mans -exalçant la qualitat artística dels pares de la Mare de Déu-, avança la seua pertanyença a les acaballes del s. XVI, relaciona el seu estil dintre de l'òrbita joanesca i inclús es permet conjecturar sàviament sobre una taula impostada que feia de principal malgrat que era bastant anterior¹²), incidint a més en la pintura de Sant Joaquim (1,13 x 0,41)¹³ que tant ens interessa. Ja que aquesta taula és la clau

per entendre que el que l'eminent estudiós de la Vall d'Albaida relatava era una obra de l'actiu obrador de Gaspar Requena *el Jove* amb tota seguretat. Al capdavall, un programa més dels molts que executà en la zona, com s'ha referit adés.

Aquest testimoni gràfic pot relacionar-se, per la sobrietat amb què és tractada la figura humana (concretament el cap de perfil, els braços i les mans) i per la rotunditat de les formes de la indumentària i complements, en forma de barret i bastó, amb les pintures dedicades a la vida de Sant Doménech (Museu de Belles Arts de València) –principalment amb la fisonomia dels personatges de l'obra que representa al dominicà entre Sant Pere i Sant Pau (ca. 1535-1540)-, el Sant Jaume del retaule de la parroquial de Bocairent, de cromatisme quasi idèntic a tenor de la descripció, o el Sant Antoni Abat del conjunt que custòdia el Museu Catedralici de València (ambdós de semblant cronologia, ca. 1575-1585)¹⁴. Així mateix cal recalcar que, de ser certa la pertanyença a la mà de Joan de Joanes d'un tríptic de la Immaculada (Colecció particular, Vila-real) donat a conèixer per Fernando Benito¹⁵, aquest sant s'inspiraria en l'homònim allí pintat a pesar de representar-se amb la postura canviada.

Ressenyem com cal aquest treball dintre del corpus artístic d'aquesta nissaga originària de Cocentaina –encara que recents aportacions documentals inèdites situen les seues arrels a Montesa- i, amb ell, ampliem el nombre d'obres de què són autors¹⁶ amb l'esperança de poder dedicar-los algun dia una mostra que compile totes les pintures que se'ls atribueixen i, consegüentment, ajude a donar-los el paper que

¹⁰ Tormo, E. *Op. cit.*, p. 175.

¹¹ Recordem, a tall d'exemple, que en els retaules de les esglésies de Montesa –parcialment- i d'Agullent (obra d'aquesta parentela) es repeteix una estructura semblant.

¹² Recentment Josep Lluís Cebrián i Molina l'ha relacionat convincentment amb el quefer de Nicolau Falcó. Vegeu al respecte el seu acurat anàlisi en AADD *La Llum de les Imatges: Lux Mundi (Xàtiva 2007)*. *Catàlogo*, Salamanca, ps. 358-359.

¹³ Tormo, E. *Op. cit.*, p. 175. Al costat de les mesures de l'obra afegeix “*sin contar lo dorado de arriba*”.

¹⁴ Solament la manca de paisatge i la preferència pel fons daurat (res nou en la versàtil producció dels Macip ben avançat el s. XVI) diferència aquesta taula de les de Bocairent i València. Aquesta conjuminació de semblances fa que datem el Sant Joaquim –i, potser, la totalitat del programa pictòric desaparegut- en el darrer quart del cinc-cents.

¹⁵ Benito Doménech, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catàleg d'exposició, València, 2000, p. 202.

¹⁶ La darrera aportació ha estat feta pels que açò subscriuen “Més obres de Gaspar Requena *el Jove* i el seu actiu taller a la Costera”, *Ars Longa*, en premsa.



Fig. 4.-Retaule de Sant Jaume (parroquial de Bocairent)

els pertoca en el complex i alhora apassionant panorama pictòric del s. XVI en què desenvoluparen la seua activitat creadora.

Des d'aquest mateix moment, alhora que recollim dades biogràfiques i artístiques dels Requena,

estem començant a comparar els innegables deutes d'aquests amb la producció dels Macip, posant especial cura en la de Joan de Joanes, font inesgotable de recursos i inspiració per a nombrosos artífexs del moment com els que ens ocupen.



Una obra del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa: La Santísima Trinidad de la Iglesia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza.

Desirée Torralba Mesas

RESUMEN

Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina 1600 – Valencia 1667) ha sido considerado como uno de los pintores valencianos más importantes. Su producción, ejecutada en buena parte durante la primera mitad del siglo XVII, refleja unos rasgos personales muy definitorios dentro del imperante estilo barroco. La localización de una pintura que, posiblemente, pudo salir de sus manos, su estudio en el contexto global de la obra del pintor y el análisis de sus principales características en relación con un periodo en que se desconoce el lugar de residencia del maestro aportan numerosos datos a tener en cuenta. Éste ha sido el caso del cuadro *La Trinidad* de la parroquia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza (Toledo).

Palabras Clave: Jerónimo Jacinto Espinosa / Trinidad / Cuadro / Santa Cruz de la Zarza / Pintor / Barroco

ABSTRACT

Jerónimo Jacinto Espinosa (Cocentaina 1600 - Valencia 1667) has been considered one of the most important painters in Valencia and in different cities of Spain. All his production (we can locate it around the first part of the 17TH century) has been studied during the last years. The main characteristics of the baroque style are showed in his painters but we don't know anything about a concret period of his life. In Santa Cruz de la Zarza (Toledo) was found a picture signed by the author probably. The study of that piece can show us new ideas about the works and practices of Jeronimo Jacinto Espinosa.
Key Words: Jeronimo Jacinto Espinosa / Trinity / Picture / Santa Cruz de la Zarza / Painter / Baroque

Los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII marcan un notable punto de inflexión en el ámbito de la pintura barroca española. En este periodo se produce «un tránsito de las formas y lenguajes propios del último Manierismo y la tímida aparición del acercamiento de los pintores al mundo del natural y, en definitiva, a la plasmación de la realidad vivida»¹.

Dentro de este panorama artístico y cultural despunta la figura del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, 1600 –Valencia, 1667), cuya maestría se ha comparado y equiparado en algunas facetas de su producción, con la de los grandes artífices de la época.

Las noticias que se conocen de Jerónimo Jacinto de Espinosa son numerosas y tanto su personalidad como su obra han sido sometidos



Fig. 1.-Trinidad. Sta. Cruz de la Zarza.

a continuos estudios². A pesar de ello, se siguen constatando numerosas lagunas en su producción.

Este artículo presenta el estudio y catalogación de una pintura atribuida al pincel de Jerónimo Jacinto de Espinosa: la *Santísima Trinidad* [Fig. 1.] de la iglesia parroquial de Santiago de Santa Cruz de la Zarza, obra que aporta nuevos datos a su producción.

LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA.

Se trata de un óleo sobre lienzo, montado sobre bastidor, de 194 x 144 cm, situado en la primera capilla lateral del lado del Evangelio de la iglesia parroquial de Santiago de Santa Cruz de la Zarza. Está firmado en el ángulo inferior derecho: *espinossa, Y, Fz.* [Fig. 2.]

La firma presenta una escritura interesante, ya que el autor duplica la “S” de su apellido [Fig. 3.] y marca como inicial de su nombre una “Y”. Estas distinciones así como la “f” y la “z” anexas, que se podrían equiparar con la palabra latina *fecit*, muestran como una especial ortografía puede ser empleada como signo distintivo³.

Además, la lengua castellana en la España de los Austrias sufrió diversas modificaciones que la particularizan⁴ y que explicarían la doble geminación, con la que el autor remitiría a su origen valenciano, y el uso de determinadas grafías en esta rúbrica.

¹ Aunque esta afirmación alude en concreto al caso sevillano, resume claramente el panorama pictórico español del momento. Véase: NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*. Catálogo de Exposición. Sevilla del 29 de noviembre de 2005 al 28 de febrero de 2006 - Bilbao, del 20 de marzo al 28 de mayo de 2006. 2005, p. 19.

² TRAMOYERES BLASCO, Luis: “El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Valencia”. Separata de *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Imprenta de Antonio López y Comp., 1916, pp. 1 – 30. FERRÁN SALVADOR, Vicente: “A propósito de las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Bellas Artes de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Imprenta de Antonio López y Comp., 1961, pp. 39 – 63. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1972. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. Catálogo de Exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia. Del 28 de septiembre al 12 de noviembre de 2000. Valencia, 2000.

³ Cf. BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*. Madrid, Editorial Castalia, 1983, p. 141.

⁴ Véase: VÄÄNÄNEN, Veikko: *Introducción al latín vulgar*. Madrid, Editorial Gredos, 1988, pp. 95, 106 y 117 – 118. CANO, Rafael [Coord.]: *Historia de la Lengua Español*. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 826 – 852.



Fig. 2.-Firma Espinosa. (Completa).

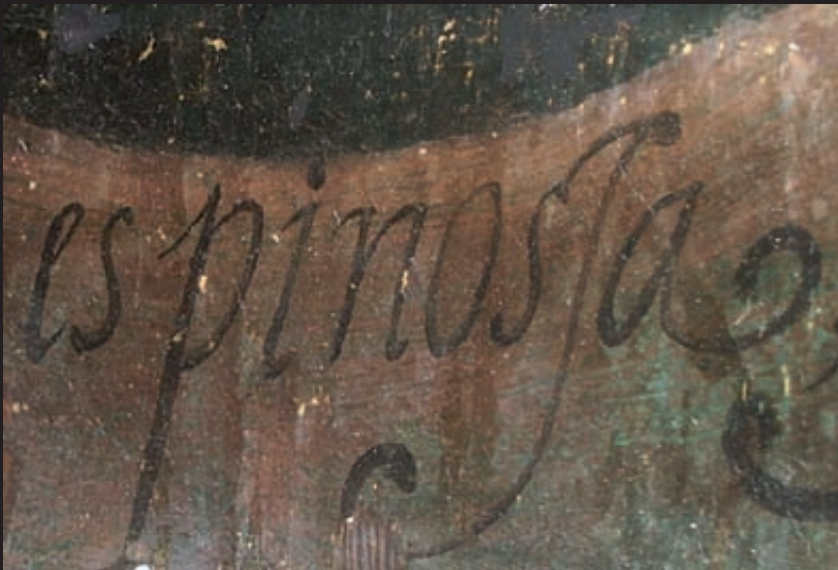


Fig. 3.-Firma Espinosa. (Detalle).

Este cuadro formó parte del altar mayor del convento de Trinitarios de la localidad, ocupando un lugar primordial sobre la figura escultórica del *Jesús cautivo*. Allí permanecería hasta la desamortización de 1835. Posteriormente, llegaría a la iglesia parroquial de Santiago⁵, donde se restauró en el año 2005 debido a su mal estado de conservación.

LA TRINIDAD DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA DENTRO DE LA PRODUCCIÓN DE JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA.

En este apartado no se intenta abordar la figura de Jerónimo Jacinto de Espinosa. No obstante, se pretende justificar en la medida de lo posible la localización de una de sus obras en una zona geográfica alejada del territorio donde se concentra el grueso de su producción⁶.

El pintor mostró, desde muy temprana edad, una inclinación hacia la pintura. Esto le permitió entrar en contacto con las tendencias pictóricas que, en las primeras décadas del siglo XVII, afloraban en Valencia. Su primera educación artística vino de la mano del taller familiar de su padre⁷, el también pintor Jerónimo Rodríguez de Espinosa, cuya amistad con Francisco Ribalta y sus conexiones con el medio valenciano, recalabrían en el joven Espinosa⁸.

En 1616 ingresa en el Colegio de Pintores de la ciudad de Valencia⁹ donde ampliaría su formación. Pocos años después, en 1623, realizó la que

se conoce como su primera obra documentada: *El Cristo del rescate*¹⁰, la cual puso de manifiesto la notable habilidad del artista.

Hasta el año 1640, la producción de Jerónimo Jacinto de Espinosa es suficientemente conocida. Las obras de este periodo demuestran los posibles contactos del maestro, la fijación de sus principales caracteres estilísticos y su más que justificado saber hacer en el campo de la pintura. Sin embargo, el periodo comprendido entre 1640 y 1646 constituye un importante vacío documental dentro de la producción del artista¹¹. Precisamente, es en este momento en el que las últimas investigaciones sitúan probables viajes de Espinosa a la Corte madrileña y a Sevilla donde pudo entrar en contacto con el entorno velazqueño y con Zurbarán, siendo especialmente apreciable la posible influencia de este último¹².

Por ello, hasta que se localice algún tipo de documentación referente a este vacío temporal, no se debe descartar ninguna de las hipótesis que se han planteado en torno a la presencia del maestro en Toledo, El Escorial o en la Vega Baja, entre las ciudades de Murcia y Orihuela¹³. En este sentido, Vicente Ferrán Salvador, habla de:

[...] sus estancias en el Escorial y en la imperial Toledo, donde pudo a sus anchas apreciar la labor del Piombo y Corregio como así también la del grupo de españoles [...]¹⁴.

⁵ Se agradece a Don Santiago Núñez Rey, párroco de Santa Cruz de la Zarza, los datos facilitados al respecto.

⁶ Vid: PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Madrid, Alianza Forma, 1986, pp. 266 – 267.

⁷ Sobre la formación de un pintor en el siglo XVII, tomando como modelo el taller de Pacheco, véase BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 33 – 56.

⁸ Vid: BENITO DOMÉNECH, Fernando: “Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor”. *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. Nº 4, Valencia. 1993, pp. 59 – 63.

⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Un colegio de pintores: documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Victoriano Suárez, 1912, pp. 64-65.

¹⁰ PÉREZ RUIZ, Pedro Antonio: *Glorias de Valencia. Biografías de hijos inmortales del reino*. Valencia, Editado por la Comisión de la falla Joaquín Costa – Conde Altea, 1953, p. 261.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto...* op. cit. 2000, pp. 33 – 36.

¹² *Ibidem*. pp. 22 y 23.

¹³ LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Cruz: “Un San Vicente Ferrer inédito y posiblemente del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa en Orihuela”. En *Imafronte*, Nº 6 – 7, Murcia, 1990 – 1991, p. 176.

¹⁴ FERRÁN SALVADOR, Vicente: “Pintura valenciana del siglo XVII. Dos evangelistas de Jerónimo Jacinto de Espinosa”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. XXV. Castellón, 1949, p. 28.

Igualmente, Rico de Estasen reafirma esta teoría exponiendo que «pocos años después de que pintara *El Cristo del Rescate* habremos de situar el viaje que llevó a cabo por las ciudades prósperas y monumentales de ambas Castillas, con prolongada detención en Toledo, donde tuvo ocasión de admirar los maravillosos lienzos del inmenso Greco [...]»¹⁵.

Estas afirmaciones vendrían a corroborar, una vez contrastadas, el hecho de una posible estancia en Toledo de Espinosa y la conservación de uno de sus lienzos en la villa de Santa Cruz de la Zarza.

Es obviamente conocido que los artistas en este periodo presentaban una cierta tendencia al traslado, acudiendo a los focos de creación más notables con el fin de adquirir un mayor enriquecimiento cultural. Un ejemplo que materializa esta afirmación, importante por las connotaciones que denota su figura y la posible conexión con Jerónimo Jacinto de Espinosa, es el del pintor murciano Pedro Orrente cuyo carácter itinerante se pone de manifiesto atendiendo a sus estancias en Toledo y Murcia, a su posible paso por Cuenca y al desempeño de su actividad en Valencia¹⁶.

Por otra parte, los primeros años del siglo XVII supusieron un continuo trasiego de obras entre las zonas de Levante, la Corte, las dos Cas-

tillas y el foco sevillano¹⁷ lo que facilitó que los artistas adoptaran modelos y estilos propios de sus coetáneos, tanto españoles como extranjeros, así como la localización de sus trabajos en núcleos alejados a su origen de producción.

LA ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD EN JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA.

La representación de la Trinidad en la pintura valenciana arranca desde la Edad Media hasta el último barroco¹⁸. Desde su aparición, es posible rastrear cronológicamente diversas variantes del mismo tipo iconográfico: Trono de Gracia, Grupo entronizado de la Trinidad (grupo puro y forma asociada a la Coronación de la Virgen) y *Compassio Patris*. Además, dentro del ámbito valenciano se han realizado representaciones que no se adscriben a ninguna de estas tipologías.

A principios del siglo XVII afloran los primeros ejemplos que muestran al Padre y al Hijo entronizados junto con la Paloma, iconografía que fue entendida por los pintores de la época como la más clara a la hora de representar este misterio¹⁹. En este contexto se fecha una Trinidad atribuida al pintor Vicente Requena²⁰ para el monasterio del Puig -actualmente con-

¹⁵ RICO de ESTASEN, José: *El Padre Borrás y Jerónimo Jacinto de Espinosa. Dos maestros de la Escuela Valenciana nacidos en Cocentaina*. Alicante, 1952, p. 77.

¹⁶ Para una biografía de Orrente véase:

ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E.: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C., 1972, pp. 227 – 358.

BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Catálogo de exposición. Valencia – Madrid, 1987, pp. 258 – 267.

¹⁷ Como ejemplo: NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De Herrera a Velázquez...* op. cit. 2005, pp. 62 – 64.

¹⁸ Véase al respecto: PELÁEZ, Enrique J.: “La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. Nº 9 – 10, 2000, pp. 307 – 312.

¹⁹ El propio Francisco Pacheco, en su obra *El arte de la pintura*, manifestaba como este modelo era el más idóneo y correcto: “[...] la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en la figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barva, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto brocado, o de otro color grave [...] y a su mano derecha, sentado, Cristo nuestro señor. [...] Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto roxo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres; y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma [...]”

Cf. PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 565.

²⁰ Enrique Peláez considera como fuente de inspiración de la pintura de Requena la miniatura de una Biblia del siglo XV conservada en la Biblioteca General Histórica de la Universitat de València (manuscrito 375). PELÁEZ, Enrique J.: “La iconografía de la Trinidad...”, p. 309.

servada en depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia²¹- cuya estructura y composición remiten claramente al lienzo de Espinosa de Santa Cruz de la Zarza [Fig. 1].

La representación iconográfica de la Trinidad “en estado puro” dentro del conjunto de obras ejecutadas por Jerónimo Jacinto de Espinosa puede resultar, a simple vista, puntual y carente de relevancia. La atribución de un lienzo con la imagen de la Trinidad situado en el retablo del altar mayor de la iglesia arciprestal de Morella, que acompañaría a sus obras *La Santa Cena* y *la Asunción de la Virgen*²², y la autoría de un dibujo de composición conservado en el Museo San Pío V, son sus únicos trabajos conocidos que recogen esta temática.

Las últimas investigaciones ponen de manifiesto que debido a “[...] un tipo de factura muy desecha y distanciada estilísticamente de la forma de pintar de Jerónimo Jacinto de Espinosa”²³ y a su relación con otras obras de Pablo Pontóns para el mismo retablo, la autoría de La Trinidad de Morella se debe a este último.

El dibujo conservado en el Museo San Pío V presenta una iconografía “en la que las tres figuras: Padre, Hijo y Espíritu Santo se personifican en la tipología del Hijo”²⁴. Ésta es la única obra que hasta el momento relaciona al autor con la figuración de una Trinidad aislada.

Además, no hay que olvidar que aún se sigue atribuyendo a Espinosa otro dibujo conservado en el mismo Museo de Bellas Artes de Valencia que atiende al título *Coronación de la Virgen por la Trinidad*²⁵, a pesar de ser dudosa su autoridad.

Sin embargo, y de manera continua, a lo largo de la trayectoria de Espinosa se observa como la representación pictórica de la Trinidad ha quedado incluida en sus pinturas formando parte de iconografías más complejas.

Hacia el año 1631 se fecha la obra *Visión de San Ignacio*²⁶, donde aparece Dios Padre encomendando la Compañía a Cristo -que porta la cruz a cuestas- bajo la presencia celestial de la paloma que alude al Espíritu Santo.

En *La misa de San Gregorio* el eje vertical de la obra queda constituido mediante una Trinidad que actúa como núcleo vertebrador de la pintura. La figura de Dios Padre corona la composición siendo esta una tipología que se repite continuamente en varios lienzos de Espinosa²⁷.

Más complejo resulta el lienzo *La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, ya que en él se atiende al tema de las dos trinidad²⁸. De nuevo, aparece la Santísima Trinidad formada por Padre, Hijo y Espíritu Santo²⁹ en una disposición vertical en clara contraposición a la Trinidad Terrenal que se dispone horizontalmente.

²¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta...* op. cit. 1987, p. 72.

²² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. op. cit. 1972. pp. 36 y 37. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. op. cit. 2000, p. 160.

²³ Cf. MARTÍNEZ ANDRÉS, Felisa: “Algunas obras desconocidas de Pablo Pontóns”. *Retaule de l’altar major de l’església arciprestal de Santa Maria de Morella*. Colección Recuperem Patrimoni. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 65.

²⁴ Atendiendo a Pacheco en lo referente a esta tipología véase: ESPINÓS DÍAZ, Adela: *Dibuixos valencians del segle XVII*. Catálogo de Exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia. Del 24 de enero al 3 de abril de 1994. Valencia, 1994, p. 86.

²⁵ Fernando Benito ha puesto de manifiesto las similitudes entre este dibujo preparatorio y la obra *Coronación de la Virgen por la Trinidad* que se asigna a Vicente Castelló. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta...* op. cit. 1987, p. 200.

²⁶ Sobre esta pintura véanse las obras GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: “Jerónimo Jacinto de Espinosa y la iconografía de San Ignacio en la Casa Profesa de Valencia”. *Archivo Español de Arte*. N.º 271. Madrid, 1995, pp. 271 - 283 y “Visión de San Ignacio”, *La Luz de las imágenes*. Valencia. Catálogo de Exposición. Vol. II. Valencia. 1999, p. 62.

²⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. op. cit. Valencia, 2000, pp. 82 y 83.

²⁸ REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo 1. / Volumen 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 156 –157.

²⁹ Véase: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa. (1600 – 1667)*. op. cit. Valencia, 2000, pp. 114 - 115.

Estos mismos tipos se repiten en la *Muerte de San José*³⁰ aunque no se da tanta importancia a la colocación estricta de los mismos, ya que se ubican a ambos lados del lecho que, dispuesto en oblicuo, recibe el resplandor que emana del Padre Eterno y el Espíritu Santo.

Una iconografía más afín a la del lienzo de Santa Cruz de la Zarza es la que se presenta en *La Coronación de la Virgen*³¹. Ésta se ha venido fechando alrededor del año 1662, coincidiendo con las fiestas celebradas en Valencia en honor a la Inmaculada Concepción. En este momento, la cantidad de estampas y figuraciones que se realizaron en torno a esta temática, ponen de manifiesto el gran papel que jugó la pintura en el siglo XVII, a la hora de convertirse en elemento propagandístico al servicio de la religión³².

Aquí aparecen entronizados sobre nubes Jesucristo, portador de la cruz que alude a su Pasión, y Dios Padre, con su mano izquierda sobre el orbe. Se refleja el instante previo a la coronación de la Virgen, ya que ambos portan una corona sobre la que se despliega la paloma del Espíritu Santo.

Igualmente, en la última pintura fechada de Espinosa, *El Martirio de San Leodicio y Santa Gli-*

*seria*³³, está representada la Trinidad. La obra, si bien presenta una tipología nada convencional, queda rematada una vez más con este grupo iconográfico. La tosca factura de este fragmento y su carácter abocetado bien pueden indicar la labor de unas manos ajenas al maestro³⁴, aunque se estaría dando resolución a su propia concepción inicial del conjunto.

A toda esta iconografía de la Santísima Trinidad, se une ahora el lienzo de la Iglesia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO DE LA TRINIDAD DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA.

El lienzo de la Trinidad de la iglesia de Santiago, de Santa Cruz de la Zarza, muestra un motivo iconográfico que se ajusta al modelo canónico que recomiendan y promulgan algunos de los textos alusivos al dogma trinitario a la hora de aludir a la diversidad de personas que subyacen en Dios.³⁵

Esta creencia ha mantenido una continua evolución a lo largo de la historia³⁶ y ha dado lugar, desde época paleocristiana, a distintas representaciones y modelos.³⁷ Su evolución ha ido materializando tipologías que se asemejan a la del lienzo de Santa Cruz de la Zarza.

³⁰ *Ibidem*. p. 125. VV. AA: *Llums del Barroc*. Catálogo de Exposición. Del 2 de abril al 23 de mayo de 2004. Girona, Fundació Caixa de Girona, 2004. p. 80. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La colección Lladró*. Valencia, Lladró Comercial S.A., 2004. pág. 106.

³¹ *Vid.* como ejemplo: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. op. cit. Madrid, 1972, pp. 50 y 51. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Primera Parte. Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 64 y 65.

³² Trayendo a colación unas quintillas valencianas escritas en esa misma fecha, en respuesta a las bulas emitidas por el Papa Alejandro VII a favor de la sentencia pía de la Inmaculada, se puede contrastar ampliamente esta afirmación:

«*Et imago bonitatis illius. / Valencia Noble, y Lleal / esta Copia, Verge, os pinta / sens lo borró universal; / per que sap de bona tinta, / que no te lo original. / Que dicitis in cordibus vestris. / Ventgui la Noble Ciutat / Lo molt, que florix y campa, / Verge vostra puritat, / Publica en aquesta estampa / Lo que en lo cor te estampat. / Scripta in cordibus nostris / Preten en tal invenció / La Noble, y Lleal Valencia, / Que faça la devocio / De aquesta pia sentència / En tots los cors impressió.*»

VV. AA.: *Publica Valencia, Imprimint estampes de la Inmaculada Concepció en les Roques, la festa a la expedició de la nova bulla*. Valencia, 1662. pp. 32 y 33 v.

³³ BENITO DOMÉNECH, Fernando y VALLES BORRÁS, Vicente: “El martirio de San Leodicio, última obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa”. *Archivo Español de Arte*. N° 246. Madrid, 1989, pp. 207 – 209.

³⁴ Se ha querido ver a Jerónimo, hijo del artista, como el artífice que finalizaría esta obra.

Cf. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. op. cit. Valencia, 2000, pp. 26 y 60.

³⁵ *Vid.* AQUINO Sto. Tomás de: *Suma Teológica*. Tomo II – III. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, pp. 117 – 119.

³⁶ BERARDINO, ANGELO di: *Diccionario patristico y de la Antigüedad cristiana*. Salamanca, Ediciones Sígueme. 1992, pp. 2156 – 2160.

³⁷ Cf. GRABAR André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Forma, 1994, pp. 107 – 116.

Espinosa se equipara por tanto con el artista vinculado a la religión que ha pretendido, en la mayoría de las ocasiones, dar respuesta al hecho de “[...] exponer y testificar la encarnación completa y adecuada de Dios en Cristo en una nueva encarnación [...], por medio del arte [...]”,³⁸ lo que quedó de manifiesto en la pintura española de la primera mitad del siglo XVII.



Fig. 4.-Dios Padre. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

Este mismo carácter de exaltación por parte del artista se aprecia en el formato empleado por Espinosa que sigue un esquema vertical, muy común en el conjunto de su producción. Según Julián Gallego, esta disposición “subraya la altura de los temas”.³⁹ Hay que indicar igualmente que esta verticalidad contrasta con el cuadro de Vicente Requena para el Puig que pudo servir como modelo, ya que en él se compone la obra horizontalmente.

La Trinidad de Santa Cruz de la Zarza queda estructurada mediante tres figuras diferentes: el Padre y el Hijo ubicados a ambos lados de la composición, sentados sobre un trono de nubes, y el Espíritu Santo en el centro. Éste, según la tradición iconográfica, se asimila con una paloma⁴⁰.

Dios Padre, situado a la derecha del lienzo, se personifica como un anciano [Fig. 4.], mientras



Fig. 5.-Cristo. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

que Cristo ubicado a su izquierda, muestra rasgos propios de un hombre adulto en referencia a la edad con que contaría en el momento de su muerte [Imagen 5], aludiéndose claramente a su triunfo sobre ésta.

Este arquetipo se ha considerado como “[...] una variante que suele ilustrar el Salmo 109, en el que se consideró implícito al Espíritu Santo”.⁴¹ Ya San Agustín, en un comentario pronunciado en la Cuaresma del año 412, lo citaba como aus-

³⁸ VV. AA.: *Mysterium Salutis*. Madrid, Ediciones Cristianidad, 1981, p. 782.

³⁹ GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A. 1984, p. 235.

⁴⁰ Véase al respecto: RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Antiguo Testamento*. Tomo 1 / Volumen 1. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 45-47.

⁴¹ ESTEBAN LORENTE, Juan F.: *Tratado de iconografía*. Madrid, Ediciones Istmo, S. A. 2002, p. 210.

picio de las promesas de Salvación en Cristo.⁴² Además, esta iconografía cuenta con una justificación bíblica en los Evangelios:

Y aconteció en aquellos días, que Jesús vino de Nazaret de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. Y luego, subiendo del agua, vio abrirse los cielos, y al Espíritu como paloma, que descendía sobre Él. (Mc 1, 9 – 10).

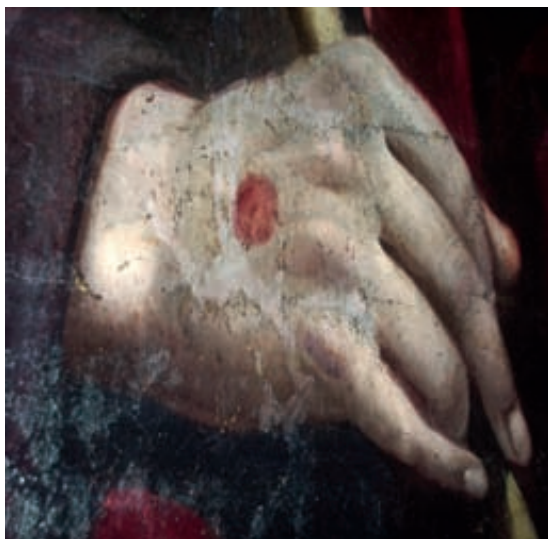


Fig. 6.-Importancia otorgada al dibujo. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

Se justifica así la idea principal que radica en esta tipología que pone de manifiesto como Cristo mediante su Pasión, devuelve a los hombres su amistad con Dios y consigue la redención del género humano.⁴³

Jesús, por otra parte, aparece cubierto con un manto rojo que indica su renacer de entre los muertos, mostrando los estigmas que dan fe de

su sacrificio⁴⁴ y portando en la mano derecha la cruz de la resurrección, semejante a un estandarte que se ha llegado a asimilar con un cetro⁴⁵.

Se aprecia con ello un cierto paralelismo con la figura del Padre, ya que ambos muestran el orbe y una especie de báculo, sendos atributos propios de la divinidad que ponen de manifiesto su soberanía, dominio y autoridad supremas sobre el mundo. Las vestiduras del Padre, un alba blanca asida al

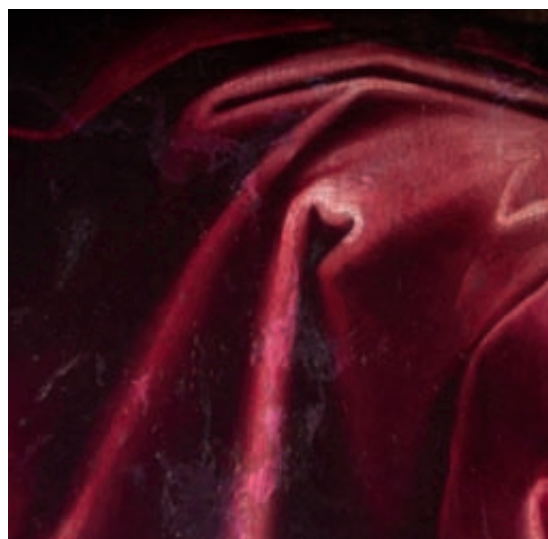


Fig. 7.-Plisado de los ropajes. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

cuerpo mediante un cingulo y una rica y suntuosa capa pluvial, concuerdan con esta afirmación. La primera remite con su blancura a la pureza de un ser superior, mientras que la capa hace referencia al carácter celestial de quien la porta.

Este mismo parámetro se enfatiza más si cabe con la inclusión del triángulo sobre la cabeza de Dios, que se relaciona no sólo con la Trinidad

⁴² AGUSTÍN San: *Esposizioni sui Salmi.. III*. Roma, Città Nuova, 1976, pp. 951 – 953.

⁴³ Véanse al respecto los siguientes textos para tomar conciencia del sentido de redención que se pretendía plasmar en este tipo de pinturas: ROYOMARÍN, Antonio: *Teología de la Salvación*. Madrid Biblioteca de autores cristianos, 1956, pp. 139 – 142. VV. AA.: *Mysterium...* op. cit. pp. 279 y 278.

⁴⁴ MÂLE, Émile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 75, 91 y 92.

⁴⁵ Sobre la cruz de la resurrección véase: CHEVALIER, Jean [Coord.]: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986, pp. 363 – 364.

si no también con los elementos representativos de la tierra.⁴⁶

Otro elemento significativo de la figura del Padre es la cruz que, insertada en una especie de medallón, une la citada capa en su pecho. Cada uno de sus brazos aparece pintado en azul y rojo, en clara alusión a la aparición mística que dio origen a la orden de los trinitarios⁴⁷.

La capacidad de Espinosa para captar la psicología de los personajes representados se manifiesta en ambos rostros [Fig. 4. e Fig. 5.], los cuales, comparados con el conjunto de la obra del artista, corroboran y se adscriben a la siguiente afirmación:

[...] son características la intensidad de mirada del retratado hacia su interlocutor visual y la fijación de sus ojos en los nuestros con miradas casi inquisitivas [...].⁴⁸

Espinosa otorga una gran importancia al dibujo, como se aprecia claramente en el perfilado de manos, rostros y otros detalles [Fig. 6.], recogiendo las ideas promovidas por el propio Pacheco según las cuales “es el debuxo la forma sustancial de la pintura”.⁴⁹

Se ha desarrollado en la obra una pincelada fluida, homogénea y ligera que enlaza con gran parte de las composiciones del autor, al igual que el uso de tonalidades terrosas y cálidas. Atendiendo a estos datos se observa una cierta evolución con respecto a la obra de Requena que se pudo tomar como fuente. En ella se aplicó un cromatismo más frío, acorde con ciertas reminiscencias manieristas.

La gama cromática que Espinosa despliega en este lienzo queda matizada por una iluminación ligeramente tenebrista que emana de la parte superior, otorgando a las figuras una imponente monumentalidad y un modelado escultórico. Este mismo efecto se consigue con el plisado de los ropajes [Fig. 7.], que ayudan a potenciar efectos de clarooscuro de fuerte connotación tenebrista.

Por último, el ya citado proceso de restauración de la pintura ha puesto de manifiesto los problemas de fijación de la capa pictórica del lienzo debido a la técnica empleada por Espinosa. Se vincula así esta pieza con aquellas realizadas por el maestro que han presentado la misma problemática.⁵⁰

⁴⁶ La importancia que ha tenido el triángulo a la hora de hacer referencia a estos elementos, puede sondearse desde antiguo. Tómese como fuente el *Timeo* de Platón en PLATÓN: *Diàlegs. Timeu, Critias*. Vol. XVIII. Barcelona, Joseph Vives Ed. – Fundació Bernat Metge, 2000. pp. 106, 108 y 110.

⁴⁷ Este emblema ha sido utilizado, de forma reiterada, por esta orden a la hora de hacer referencia a su origen como se deduce del texto de Joseph Vicente Ortí Mayor con el que, a raíz de las fiestas celebradas en Valencia en 1738 para conmemorar el quinto centenario de la conquista cristiana, describió el Altar de los Trinitarios Calzados:

“En medio de sus breñas, y riscos se descubría una hermosa fuente, a cuyos cristalinos arroyos se arrojaba presuroso un blanco ciervo con la cruz de azul, y rojo entre sus astas: queriendo con ello aludir a aquella aparición misteriosa, que fue origen de este sagrado instituto”.

ORTÍ i MAYOR, Joseph Vicente: *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su Christiana conquista*. Valencia, Antonio Bordázar, 1740, p. 92.

⁴⁸ REDONDO CUESTA, José: “Jerónimo Jacinto de Espinosa: pintor retratista en la Valencia del Seiscientos”. *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universidad de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2002, p. 139.

⁴⁹ PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990. p. 344.

⁵⁰ Como ejemplo: HURTADO BALAGUER, Miguel y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Conservación y restauración de las Adoraciones de los pastores de Jerónimo J. Espinosa*. Valencia. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1998, pp. 25 – 28.

CONCLUSIONES

La ausencia de datos concretos en un periodo de la vida personal y artística de Jerónimo Jacinto Espinosa dificultan la visión del conjunto de su obra. Es en torno a estos años donde se han barajado distintas y muy diversas conjeturas.

La localización de una obra firmada, que puede pertenecer a nuestro pintor, en la villa de Santa Cruz de la Zarza y la coincidencia de numerosos rasgos con parte de su producción, ponen de manifiesto la posibilidad de situar a Espinosa o bien trabajando en esta villa, o manteniendo algún tipo de relación con la misma.

Esta obra ayuda por tanto a reforzar la hipótesis de un posible viaje de Espinosa a tierras toledanas, a la vez que consolida dentro del conjunto global de sus pinturas un tipo iconográfico que, a simple vista, parecía ajeno al mismo: la Trinidad.

Además, los distintos rasgos estilísticos y los problemas que el paso del tiempo ha ocasionado en el lienzo de Santa Cruz de la Zarza casan con las obras del artista, marcándose un nuevo hito dentro de su actividad pictórica que debe ser tenido en cuenta y, sobre todo, estudiado en mayor profundidad.



La portada de Dos Aguas: Bernini, Ripa, Rovira.

La huella de Bernini en la portada
del palacio del Marqués de Dos Aguas.

Inocencio V. Pérez Guillén
Universitat de València

RESUMEN

El artículo analiza la portada rococó de Dos Aguas en Valencia (España). Señala a Bernini como origen de aspectos conceptuales e iconográficos, y a Ripa como principal fuente de su simbología.

Palabras clave: Bernini, Dos Aguas, Rococó valenciano, Ripa.

ABSTRACT

This paper has the aim of analyzing the rococo main Front of Dos Aguas in Valencia (Spain). The author proposes that the origin of its conceptual and iconographic aspects belongs to Gian Lorenzo Bernini puts forward Cesare Ripa as its symbology's.

Key words: Bernini, Dos Aguas, Rococo valencian, Ripa.

LA HUELLA DE BERNINI EN LA PORTADA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS.

La portada del palacio del Marqués de Dos Aguas es sin duda una de las obras maestras del rococó hispano. Citada constantemente, ha sido objeto de análisis formales –incompletos-, simbólicos –escuetos y parciales- e incluso teológico-bíblicos, discutibles. A ellos nos referiremos, pero vamos a dedicarnos sobre todo a lo que paradójicamente, siendo lo más sencillo, ha sido pasado por alto hasta ahora: la deuda profunda con Bernini, el maestro -junto a Rubens- del barroco áulico o triunfante que Hipólito Rovira conocería a fondo durante su estancia en Roma ciudad en la que el napolitano gozó de una autoridad y prestigio inmensos y donde su escultura sigue siendo, aun hoy, omnipresente.

El alabastro con el que está resuelta, casa bien con la ligereza y elegancia de este estilo aunque por el contrario están ausentes dos de los rasgos formales determinantes del mismo en sus versiones más audaces: no hay rocalla en sentido estricto excepto de una manera arto discreta en el marco inferior del gran escudo familiar, ni asimetrías evidentes; por el contrario alguno de los elementos ornamentales como las cintas que se retuercen en los flancos, las telas, las veneras estilizadas, los rayos de luz pétreos, las guirnaldas de frutos, las espirales convergentes abajo, incluso el humo que surge abundantemente de cuatro flameros en el cuerpo superior, aparecen cuidadosamente equilibrados -como las poses

de todas figuras incluidas a derecha e izquierda- cuando no literalmente invertidos. El conjunto ha sido considerado tanto como obra maestra del rococó como la culminación de lo excesos del barroco español¹. No es nuestro propósito ahora hacer un estudio del repertorio ornamental –ignorado casi siempre- sino insistir en aspectos significativos del conjunto. Y a tal efecto habría que hacer dos consideraciones previas: la anulación del gran balcón corrido que separaba el cuerpo superior del inferior llevada a cabo entre 1854 y 1867, apenas tiene incidencia en la simbología del portal que ahora tiene un aspecto más unitario aunque el vuelo de la balconada harían completamente invisibles desde la calle los atributos iconográficos a los pies de las dos figuras femeninas a los pies de la Virgen; pero la supresión de los frescos² de Hipólito Rovira que debieron complementar iconográfica y significativamente al conjunto escultórico hace imposible una interpretación correcta del programa que así solo ha llegado hasta nosotros fragmentado.

La puerta principal de acceso (Fig. 1.) es por definición un verdadero manifiesto publicitario, y como tal debe tener dos significados absolutamente compatibles: para la generalidad iletrada de los espectadores, tanto coetáneos como actuales resulta evidente la asociación de las “dos aguas” con el título nobiliario de los poseedores del palacio, los Marqueses de Dos Aguas porque se perciben directamente manando de sendas vasijas al nivel de los ojos del que la con-

¹ Véase por ejemplo, Geoffrey Beard, *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, Thames and Hudson, Cambridge, 1983, p. 72. Se alude a la influencia sobre Hipólito Rovira de la portada principal de la catedral de Valencia de Konrad Rudolf, de 1703, recordando que Rudolf fue discípulo de Bernini. El estado actual de la portada tras la intervención de 1997-1998 puede conocerse en, Lucrecia Ruiz-Villar Ruiz, “La portada monumental” en, Jaume Coll Conesa y otros, *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte; Secretaría General Técnica, 2001, pgs. 259-304.

² Algunos autores hablan de esgrafados y no de frescos, siempre de Hipólito Rovira, vease Manuel Sanchis Guarnier, *La Ciutat de Valencia. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*, Valencia, Albatros, 1972, pgs. 371 y 372.

templa desde la calle. Ese es el significado más común, acorde con la simbología barroca universal que ha permanecido inalterado a través del tiempo. Como recordaba ya sensatamente Tormo “... aluden a estas “dos aguas” las esculturas principales y sus vasos y manantiales”³. Pero también resulta indiscutible que la portada de la mansión de la familia Rabasa de Perellós de la que había surgido hacía poco tiempo un Gran Maestro soberano de la Orden de Malta y que era centro de las tertulias de los sectores más selectos de la Ilustración valenciana –José Climent, Francisco Pérez Bayer, Mayans, Felipe Beltrán futuro Inquisidor General...- no podía ser una más en la ciudad, y está cuajada de símbolos ripianos con la impronta de la estética e iconografía de la Roma barroca, ciudad de la que acababa de regresar Hipólito Rovira cuando realizó el proyecto. Ripa y Bernini están en el origen de la gran creación de Rovira; el primero garantiza la ortodoxia en el área católica y da al traste con otras fuentes iconográficas. Bernini controla desde Roma junto a tres papas sucesivos y durante un largísimo periodo el arte de la Europa del sur erigiéndose en una cautela similar; su aportación es más conceptual que formal; y puede decirse que ésta resulta significativamente barroca y deviene plásticamente rococó. Hay movimiento, dramatismo, impacto y engaño, fingiendo volumetrías que no existen y sin ninguna correspondencia estructural con el edificio que no es mas que el disfraz de un viejo caserón gótico. Y es rococó por su ligereza, por la eliminación de todo rastro de órdenes clásicos y por la tímida aparición de elementos ornamentales de este estilo.

La portada responde a un minucioso cálculo formal que no deja al azar ningún aspecto. La escala a la que están resueltas las figuras es descendente de forma que siguiendo una larga tradición de correcciones ópticas, parece más esbelta. La impronta visual es de un dinamismo caótica y furioso, pero realmente éste oculta y simula –y es otro engaño- la falta de corporeidad



Fig. 1.-Hipólito Rovira e Ignacio Vergara. Portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, Valencia, estado actual.

de forma que los diversos planos se funden con una criterio más pictoricista que escultórico. Es un obstáculo más para una convincente lectura.

Hay correspondencias formales entre los flancos derecho e izquierdo rozando en algún caso la simetría literal (pebeteros, cornucopias, candeleros, cintas, palmas, volutas, carcaj, féminas, Hércules, atlantes, palmera, higuera); pero también se dan entre los niveles superior y bajo: parejas de figuras enfrentadas o de espaldas, vasijas de las que surgen rayos o agua en cada caso, *oculos* que succionan el incienso y “caracolas” que tragan en la zona de arranque del conjunto el agua del Júcar y el Magro.

³ Elías Tormo, *España.- Guías Regionales Calpe.- Núm. III. Levante. (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, 1923, p. 106.

REPERTORIO DE FORMAS: EL EJE CENTRAL

Contiene los elementos clave, por dimensiones, por emplazamiento y, como no podía ser de otra forma, por su significado (enumeramos de arriba abajo, “f” formal; “s” significativo):

1f Coronando el conjunto una figura femenina alada apoyada en una esfera que enarbola una trompeta en la mano derecha y muestra una corona de laurel en la izquierda.

2f Más abajo la gran hornacina con la Virgen del Rosario obra decimonónica posterior a 1864 de Francisco Molinelli que sustituyó a la talla original de Francisco Vergara y eje focal de toda la fachada. La figura de la Virgen está potenciada formalmente porque tiene arriba y abajo las dos únicas zonas prácticamente desornamentadas de la fachada: una cubrición esferoide como un baldaquín originalmente resuelto en forma de ímbrices, y un basamento abombado como frontal de altar con un elemento claramente visible en el antiguo grabado que se conserva, y que ha sido desvirtuado en la construcción, al menos como la vemos hoy: una minúscula palma cruzada con una serpiente en la parte superior del frontal, a los pies de la Virgen María, donde igualmente, a ras de suelo se proyectó un cesto con flores que se modificó luego.

3f Finalmente el gran blasón familiar sobre el dintel de la portada de acceso al edificio.

LOS FLANCOS IZQUIERDO Y DERECHO

Dejando a parte los escasos elementos estrictamente decorativos como las volutas convergentes o divergentes, las molduras o las cintas de seda plisadas y contra curvadas –muy similares a las que se ven en Roma en los estucos del arranque de la cúpula oval de Santa Andrea del Quirinale de Bernini- enumeramos también de arriba abajo:

4f Palmas y cuernos de la abundancia de los que surgen flores y frutos (uvas, granadas diferenciables).

5f Dos parejas de figuras en cada una de las cuales la del primer plano alada mostrando los senos y con el cuerpo serpentiforme; la de detrás parece diluirse en el fondo y solo se adivinan en ella las alas extendidas. En el grabado antiguo estas figuras no aparecen así por lo que su análisis resulta al menos dudoso.

6f Junto a ellas, cerca del marco sinuoso de palmas y azucenas del edículo central sendos tondos –que simulan perforaciones o bocas de vasijas- de los que surgen rayos rectilíneos divergentes. Tienen una correspondencia precisa con las que encontraremos en el nivel inferior, bajo las grandes figuras y de las que mana agua.

7f Hay también en este nivel otra pareja de vasos llameantes y humeantes cuyos gases parecen absorbidos por las bocas circulares a las que nos hemos referido.

8f Tras los rayos con un lugar de origen un indeterminado pende a derecha e izquierda un gran manto que del que resultan bien visible los flecos de los bordes y que da cobijo tanto al vano central como a las dos figuras femeninas arrodilladas.

9f En los ángulos inferiores del marco del nicho central otros dos cuernos longuilíneos de los que surgen como impelidos por una fuerza huracanada unas palmas y unas varas de azucenas.

10f Sobre la actual cornisa de separación de los dos niveles, que originariamente correspondió al piso del gran balcón corrido, hay una pareja de grandes candeleros que desprenden una abundante humareda que se prolonga hasta la zona más alta de este segundo nivel de la portada, pero que también baja, pesada, a ras del piso de la antigua balconada. Del candelero de la izquierda surgen además llamas, pero el de la derecha –nuestra derecha- parece completamente apagado; no sabemos si se trata de incensarios pero sus emanaciones ascendentes y descendentes ocupan gran parte de los flancos derecho e izquierdo de esta zona superior.

11f Los candelabros cobijan a un par de figuras femeninas de gran tamaño con túnicas y amplios mantos que gesticulan y dirigen sus arrodilladas a los pies de la Virgen dirigiendo sus miradas a ella. Tienen atributos distintos. La de la izquierda se ubica sobre un *fascio*, un hacha y una vasija de la que surgen monedas.

12f La de la derecha abraza otro cuerno de Amaltea del que surgen abundantes frutas.

13f El gran escudo familiar esta flanqueado por dos figuras hercúleas de ancianos barbados acurrucados para acomodarse al angosto espacio que los cobija; ambos blanden robustas y con-

vincentes estacas. El de la izquierda introduce su mano bajo la corona de forma que resulta en parte visible –es otro recurso berniniano- sobre el gran blasón que atenaza con fuerza.

14f Llegamos finalmente a la zona baja con las dos grandes atlantes, encorvados guarecidos con telas púdicas que describen curvas contrapuestas y bien calculadas que apenas cubren sus espaldas; parecen mitigar el esfuerzo que supone el soporte del pesado entablamento. La mimesis barroca posibilita la transmisión del mismo frente a la pasividad o complacencia de los Atlantes arquitectónicos de etapas precedentes. Pero tal como sucede en las figuras de rodillas que suponen su correspondencia en el nivel superior, sus atributos son muy distintos. El de la izquierda permanece meditabundo junto a una palmera y apoya sus pies sobre el lomo de un león de afiladas garras y un platillo bajo el que se ve un carcaj con flechas.

15f El de la derecha parece cobijarse bajo una parra porque muestra diminutas uvas–que se corresponde formalmente con la palmera del lado opuesto- en la que hay una serpiente enroscada. La identificación de las hojas es inequívoca a pesar de lo cual han sido descritas como de hiedra –Aldana, Sebastián- aunque luego le asignen significados muy distintos: la Gloria o la Ingratitud. A sus pies aun mas visible otro carcaj también repleto de flechas y tres caimanes amenazantes con uñas tan agudas como las del león del flanco contrario.

16f Los últimos elementos que significativamente resultan casi iguales en los dos lados son los enormes vasos escorzados por los que mana abundante agua. Se corresponde formalmente con los del nivel alto del que surgen los rayos (6) que señalamos antes.

17f Las grandes volutas de los extremos inferiores, en el grabado antiguo que mencionamos antes son, tal como señala Sebastián⁴, bocas de

conchas de caracol que tragan el agua y evitan que esta se desparrame hacia la calle, pero la plasmación escultórica actual es completamente ambigua al respecto.

18f Dejamos a parte los escasos elementos que creemos estrictamente decorativos, como las volutas convergentes o divergentes, las molduras o las cintas de seda plisadas y contra curvadas, muy similares por cierto a las que se ven en Roma en los estucos de la cara interna del arranque de la cúpula oval de Santa Andrea del Quirinale de Bernini-, y algún amago de rocalla al que nos referimos antes.

LAS APORTACIONES DE RIPA Y BERNINI: ORIGEN Y SIGNIFICACIÓN DEL CONJUNTO



Fig. 2.-Portada de Dos Aguas. La Fama triunfante.

18 La trompeta y las alas son características de representaciones de La Fama (Fig. 2.) que incluyen también frecuentemente, como aquí, un globo terráqueo porque la buena o mala fama es por definición el conocimiento universal de un hecho; es un símbolo tardío resultante de la fusión de otros dos: el Hermes con alas en tobillos y sombrero, mensajero de los dioses del Olimpo, difusor de novedades de todo tipo, y la Niké griega que proclama la victoria erguida

⁴ Santiago Sebastián, “Nueva lectura iconográfica-iconológica de la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas”, *Goya*, nº. 211-212, 1989, pgs. 60-64. Sebastián relaciona significativamente (en contexto bíblico y teológico) este hecho con el emblema *Ne te quiesieris extra* (no te busques fuera) que Juan de Borja incluye en sus *Empresas Morales*, Praga, 1581; conocemos la edición de Bruselas de 1680 con introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981. En la imagen correspondiente se ve un caracol que se arrastra con los cuernos turgentes; Borja hace un alegato a la modestia, a la introspección, a la contención y a la renuncia a las tentaciones externas de los sentidos.



Fig. 3.-Portada de Dos Aguas. La Virgen del Rosario.

haciendo sonar a los cuatro vientos su trompeta⁵. Aun hay otro origen contrareformista de La Fama: el ángel que hace resonar las trompetas del Apocalipsis al San Jerónimo penitente y que tiene en Valencia un espléndido ejemplo -pocos años posterior a la portada- en el centro del gran pavimento de la sala de fiestas del Colegio del Arte mayor de la Seda. Pero en el palacio la mu-

jer alada que la remata es portadora también de una corona de laurel signo inequívoco de victoria que matiza su significado pasando a ser imagen del triunfo o victoria⁶.

2s La Virgen del Rosario (Fig. 3.) centro focal de toda la fachada es una advocación que se promociona sobre todo a partir del pontificado de San Pío V, pero crece vertiginosamente cuando se asocia a la victoria de Lepanto (1571)⁷ sobre los turcos. A finales del siglo XVII el Imperio Otomano alcanzó su máxima extensión y, a pesar de la derrota de 1683 ante las puertas de Viena, a mediados del XVIII aun se extendía por todo el Magreb -cercano a nuestras costas- y ocupaba gran parte de la península Balcánica; era pues la amenaza que atenazaba aun a Europa especialmente por el sur y sureste. En la segunda mitad de la centuria son los piratas argelinos -protegidos- quienes vuelven a asolar las costas mediterráneas peninsulares. Las cofradías, capillas y paneles devocionales de la Virgen del Rosario vuelven a estar de actualidad entre nosotros. La figura de la Virgen del Rosario es la específica protectora de este peligro renovado. La palma que se cruza en aspa con una serpiente prácticamente a los pies de la Virgen viene a sumar en la simbología mariana un referente a la otra advocación que se disputa la primacía la de las Vírgenes apocalípticas, las Purísimas que triunfan en la pintura barroca española y en el ámbito teológico derrotan a Satán como una nueva Eva, materializado en forma de serpiente con una manzana en la boca.

3s El gran escudo familiar sobre el dintel de la portada de acceso al edificio obviamente representa y muestra la alcurnia y el linaje de los moradores de la mansión.

5 En los frescos de la Galleria Farnese, en Roma, que ejercieron una enorme influencia en la posteridad inmediata Aníbal Carracci cambia a Mercurio el caduceo -asociado a la paz- por una trompeta, cuando va a anunciar a París su elección como juez en el conflicto de la manzana de la discordia ya que a la larga el hecho desencadenará la guerra de Troya.

6 De hecho en la edición rococó de la *Iconología* de Cesare Ripa, Augsburg 1758-1760, la más próxima cronológicamente a la realización de la portada, la Victoria se asocia únicamente a la palma como atributo iconográfico, por otra parte omnipresente en la portada de Dos Aguas; sin embargo, trompeta, alas y coronas de laurel si se vinculan con Honor Dque sustituye para el autor a Fama- y esa efigie es portadora a su vez de una minúscula Victoria como trofeo. Seguimos la edición *Baroque and Rococó Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia ...*, Dover, New York, 1971, pp. 78 y 155.

7 Véase al respecto, Manuel Trens, María, *iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947.

En los flancos izquierdo y derecho:

4s Palmas y cuernos de la abundancia de los que surgen flores y frutos (uvas, granadas diferenciables). Surgen de la zona inmediatamente contigua a la Fama / Triunfo por lo que como signos de prosperidad han de asociarse a él. Tienen correspondencia con el gran cuerno de Amaltea que porta más abajo La Agricultura.

5s Dos parejas de sirenas. En la mitología grecorromana las sirenas eran aves canoras con pechos y rostro de mujer que atraían con sus cantos a los navegantes hacia los escollos, donde fatídicamente naufragaban; pronto se hibridaron con las neréidas, féminas con cuerpos pisciformes –devienen en serpientes luego- que también habitaban los mares. Así surge este tipo que ve-



Fig. 4.-Brunetti y H. Fletcher, cartucho ornamental con sirenas, 1736 (fragmento).

mos en la portada y que se halla con frecuencia en cartuchos de adornistas del manierismo tardío y primer barroco; Stefano della Bella (Berliner, 283, n° 2) muestra unas plásticamente muy similares a las del palacio, pero sin alas; Gaetano Brunetti, grabador lombardo afincado en Londres, otras aladas y con el cuerpo serpentinaforme (Fig. 4.) sobre 1736 (Berliner, 354, n° 2), iconográficamente iguales a las de Valencia. La consideración de las sirenas como símbolo de

la tentación o del pecado mismo es universal y constante. No solo la mitad trasera sino sus generosos senos desnudos descartan su consideración como ángeles.

6s Los haces de rayos divergentes también tienen un origen vinculado a Bernini. Los resplandores celestiales pasan a ser vehículo directo de la gracia divina, símbolo del poder de Dios cuando Caravaggio los hace pasar sobre la cabeza de Cristo en la *Vocación de Mateo* de la capilla Contarelli en San Luis de los Franceses en Roma como si se tratara de un potente faro; Bernini los esculpe de forma idéntica a la que vemos en la fachada de Dos Aguas en el punto focal de la catolicidad misma, La *Cátedra de San Pedro* en la basílica vaticana en torno al gran vano oval con la vidriera del Espíritu Santo por la que penetra luz real a modo de una potentísima explosión; como en la fachada, allí se mezclan con nubes nivelares –frontera ente el mundo celeste y el mundo sublunar- que descienden hasta abrazar el gran trono papal; forman tres grupos, los de los flancos oblicuos como en Valencia. En la capilla Cornaro insiste en los rayos rectilíneos de alabastro dorado de procedencia celeste como vehículo de la gracia que obra el prodigio del éxtasis de Santa Teresa. En el palacio también confluyen en el vano ocupado por la *Virgen del Rosario* que es oficialmente además de protectora mediadora e intercesora⁸ con el más allá, sobre todo después de Trento. Se juntarían en un punto situado en otro plano, a sus espaldas. Son símbolo de la gracia celeste que incide y beneficia directamente a las dos figuras arrodilladas a los pies de la imagen, pero también están relacionados formal y significativamente con los vasos y candeleros y las llamas y humaredas que emiten.

7s El pebetero de la izquierda (que es la diestra de la imagen de la Virgen) parece vivamente encendido, mientras que en el de la derecha es el humo el dominante. El fuego, el más puro de los cuatro elementos de la tradición alquímica occidental, es un protagonista sustancial

⁸ Véase, Manuel Trens, *María* op. cit., pgs. 365 ss. El autor diferencia varios aspectos: la intercesión en el Juicio Final; en el Juicio Particular; en el Purgatorio y finalmente en todo tipo de calamidades y peligros.



Fig. 5.-Portada de Dos Aguas. La Justicia y la Magnanimidad frente a la Agricultura.

en la liturgia católica; basta recordar las lenguas de fuego del Pentecostés. Se asocia a la luz y a la verdad –en este contexto a la doctrina católica- porque además está asociado a los rayos. El humo por el contrario sofoca oscurece y anula. No por casualidad está en la portada a la izquierda, el lado de los réprobos en el Juicio Final. No conocemos detalles formales suficientes de este deteriorado conjunto escultórico de Ignacio Vergara para poder saber si es incienso lo que surge de estas vasijas. El hecho es que tanto el procedente de la izquierda como el de la derecha son succionados por las mismas bocas –circulares y por ello símbolos celestes- de las que proceden los rayos. Esta es la clave para identificarlo como incienso, omnipresente en las ceremonias de la Iglesia Católica y símbolo de la plegaria que asciende hasta Dios, de la relación del hombre con la divinidad; de ella surge la gracia y a ella se dirige la oración. Aquella descende vivificando el mundo, esta asciende como homenaje y reconocimiento.

8s El manto de grandes dimensiones que protege las dos grandes figuras de los flancos y que pende de la cornisa abombada más alta parece una alusión clara a esta faceta a un abundante número de advocaciones marianas a la que pertenece en tierras valencianas la Virgen de los Desamparados que cobija, sobre todo tras la adiciones barrocas a los dos niños inocentes.

9s Las palmas, que formalmente son muy similares a algunas que aparecen en series ornamentales de los Klauber⁹ en torno a 1745, desde la antigüedad son símbolos de victoria y las que portan los santos mártires lo son igualmente, aunque referida específicamente al triunfo sobre la muerte y el logro de la vida eterna; en el domingo de ramos las palmas aluden a la resurrección de Cristo. Es el mismo inequívoco significado en ambos casos, y el que tienen en la portada de Dos Aguas. Las azucenas por su perfume y su intensa blancura son el símbolo también incuestionable aquí porque está asociado a la imagen de la Virgen María, de la pureza y virginidad;

⁹ Berliner, nº 396 (t), de la serie 131 i (288 x 188 mm.), en torno a 1745 y por tanto rigurosamente coetánea. La estética rococó de la fachada es similar a la de algunas de las estampas incluidas en su *Letania Lauretana de la Virgen Santísima* compuesta por Francisco Xavier Dornn en Friburgo, editada también en Valencia por la Viuda de Joseph de Orga en 1768.

su origen se remonta al Cantar de los Cantares (2, 1-2). Asociado a las palmas parece a la vez símbolo de inmortalidad y salvación.

ros Respecto a los candeleros, su significado ha de relacionarse con las vasijas llameantes que se ven algo más arriba cfr. nº 7. y con las figuras femeninas aladas de cuerpo de serpiente (nº 5). Frente al escueto incienso que se dirige a Dios, los candeleros desprenden una humareda densa y abundante que se pierde por arriba y por abajo. El humo es símbolo opuesto al fuego: lo asfixia, lo apaga, lo oscurece, es la fatuidad y la pompa inútil así que en el contexto religioso-moral que nos movemos en esta zona se opone al positivo incienso. Prueba de esa significación negativa es que acaba originando en la zona alta las sirenas aludidas, símbolo de la tentación y del pecado.

marmóreas que representan las virtudes con las que el pontífice quiso pasar a la posteridad; en primera fila, la Justicia. Un *fascio* y una gran espada¹⁰ son sus atributos visibles mientras que la tradicional balanza queda ninguneada a los pies. El *fascio* con su hoja de hacha afilada en vez de espada –tal como se ve en la portada de Valencia– era en la antigua Roma símbolo de autoridad y de justicia y a la vez instrumento con el que los funcionarios al servicio de los magistrados ejecutaban las penas corporales y capitales. Ripa (Fig. 5.-a) lo utiliza más de una vez en sus alegorías pero sobre todo en la que alude al Gobierno –al buen gobierno– en la que se ve una matrona que lleva también una espada como en la tumba de Urbano VIII. La vasija que vierte monedas es un símbolo ripiano más específico, al que ya se alude en la edición de 1603:



Fig. 5.-a Ripa, (ed. 1758-1760), *Politia* con el *fascio littorio* a sus pies (fragmento).



Fig. 5.-b Ripa, (ed. 1758-1760), *Magnanimitas* (fragmento con la vasija arrojando monedas).



Fig. 5.-c Ripa, (ed. 1758-1760), *Agricultura* con el cuerno de la abundancia (fragmento).

ris La figura que aparece con los brazos abiertos, de rodillas en lo que fue balcón (Fig. 5.), a la izquierda, a los pies de la Virgen del Rosario, tiene una evidente intención simbólica, inequívoca a partir de los atributos que la acompañan: el *fascio littorio*, y el vaso tumbado desparramando monedas. Volvemos otra vez a Bernini: su monumento sepulcral de Urbano VIII Barberini en San Pedro del Vaticano, muestra en la base, cuatro figuras

identifica a la Magnanimidad¹¹, figura femenina coronada, con cetro, que se apoya en un león, tras la cual a la derecha aparece la vasija de la que caen abundantes monedas que aluden a la generosidad como virtud egregia (Fig. 5.-b).

12s Frente a la imagen que simboliza –como hemos visto– la justicia, el buen gobierno y la magnanimidad, también de rodillas y ensimismada con la contemplación de la Virgen otra

¹⁰ Véase el nº 200 *Politia*, de la edición de Augsburgo de 1758-1760 con grabados de Hertel que mencionamos antes.

¹¹ Id., nº 64, *Magnanimitas*. Bajo el título la inscripción: “Virtus mest Darioque animusque in pectore praesens, / Mente furit populus, destruit is furias?”. Se refiere a la actitud de Alejandro Magno con Darío según Curtius Rufus, V, 8 y 9.

figura femenina; su único atributo es un cuerno de la abundancia que mantiene con su mano izquierda y del que surgen uvas, granadas, flores y frutas varias. En la fachada hay ya otros dos más arriba, de menor tamaño y vinculados a la figura de la Fama / Triunfo que la remata (cfr. 4); este resulta más notorio no solo por su tamaño sino por su singularidad. De él surgen flores porque son presagio de los frutos postreros que a su vez muestran un repertorio de los producidos en las cuatro estaciones. Naturalmente la simbología –esencializada– procede de Ripa; Hipólito Rovira elimina juiciosamente detalles minuciosos que hay en la estampa y que no hubieran tenido sentido en un conjunto escultórico-arquitectónico donde hubieran resultado farragosos e ilegibles: en la *Iconología*¹² se recomienda que la doncella vista de verde, sea portadora de un aro con los signos del zodiaco mientras planta un árbol y permanece de pie junto a un león como Cibeles diosa de la Tierra... es la Agricultura (Fig. 5.-c), aun considerada en la Valencia de mediados del siglo XVIII como la primera fuente de riqueza y prosperidad de los pueblos.

13s Los Atlantes que custodian el escudo nobiliario, muy deteriorados, son representaciones de Hércules a veces confundidas con las de los salvajes. En este caso la identificación parece adecuada a partir de la clava que porta, la que le proporcionó Efestio –Júpiter– y que lo caracteriza iconográficamente como *Hércules Efestiano* protector de los hogares en la antigüedad greco romana. Siguen en Valencia una tradición reverdecida en el Renacimiento que asocia al héroe antiguo con la virtud y lo convierte en guarda y custodio de los ámbitos que protege cuando se coloca sobre las portadas de acceso o flanqueándolas, tal como se ve en los Ayuntamientos de Sevilla, de Jerez, de

Tarazona y muchos otros edificios civiles del siglo XVI hispano¹³. En Valencia, barrocos, levantan un telón para mostrar –a la admiración pública– el gran escudo familiar, como si fuera una sorpresa de escena. Bernini, en el cenotafio de Alejandro VII en el interior de San Pedro del Vaticano había inventado algo semejante, pero es un esqueleto el que da paso al segundo acto de la existencia humana tras la muerte, la fama para la posteridad, también como en la casa de los Dos Aguas.

14s Abajo las dos grandes figuras masculinas se han relacionado casi siempre con los *ignudi* de Miguel Angel o con los “desnudos bronceos”¹⁴ en la Capilla Sixtina; plástica y estructuralmente eso no es cierto del todo. Nosotros proponemos



Fig. 6.-Giovanni Battista Piranesi; Roma, *Piazza Navona* con la fuente de los Cuatro Ríos (1775 ca.).

como origen de las esculturas de Dos Aguas un conjunto berniniano, el mismo del que procede la iconografía del conjunto y su concepción misma: la fuente de los Cuatro Ríos de la plaza Navona de Roma (Fig. 6.)¹⁵. Es cierto que los dibujos preparatorios de Bernini no solo reflejan

¹² Id., n° 54, *Agricultura*.

¹³ Puede verse al respecto, Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 83 ss.

¹⁴ Véase al respecto, Salvador Aldana Fernández, “La portada del palacio de los Marqueses de Dos Aguas en Valencia” en *Traza y Baza*, n° 6, 1976, p. 93.

¹⁵ Aunque no muy extensa, si precisa, interesa, Harald Keller, *Römische Brunnen*, Dormund, Haremborg, 1984. Ya lo observó acertadamente Alfonso Rodríguez G. De Ceballos en *Introducción al Arte Español*, Madrid, 1992, p. 140; citado por Fernando Pingarrón: “A propósito del proyecto de 1863 para la reforma de las fachadas del palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano* (1998), p. 114, not. n°9.

la impronta directa de la Sixtina, sino que alguno resulta un plagio de alguna de sus figuras; así el boceto para el Nilo (Fig. 7.) conservado en los Uffizi¹⁶ toma la mitad superior de la figura del *ignudo* que se ve sobre la sibila Líbica, y la parte inferior es una réplica del opuesto a él en la misma zona (Fig. 7.-a); el canon, la musculatura, la expresión, los cabellos, la desnudez completa... delatan la relación directa con el gran maestro del Renacimiento. Las esculturas de la fuente romana, las que nos interesan, son obra de cuatro de sus discípulos: el Nilo / África es de G. A. Fancelli y el Rio de la Plata / América de Francesco Baratta aunque todas fueron supervisadas por el creador del barroco triunfante en escultura¹⁷. El Nilo procede estructuralmente del *ignudo* más próximo a los pies de Adán y Eva en la escena de la expulsión, pero sus rasgos anatómicos son distintos. Las diferencias se acentúan en las de la portada, rapado más magros y esbelto, pero sobre todo con gestos dramáticos –barrocos– de angustia o preocupación profunda que no se ven en ninguno de los *ignudi* de los frescos. Pero nuestro propósito ahora es destacar las similitudes entre la *fontana* y las esculturas del palacio valenciano, que son no solo formales sino sobre todo iconográficas y significativas.

Basta realizar un cotejo visual: el Nilo / África (Fig. 8.) en la fuente está sentado sobre unas rocas, tiene junto a él una palmera y más abajo un león; entre ambos se desliza la cascada de agua real. Es cierto que en Valencia (Fig. 8.-a) la tela no llega a cubrir el rostro y que el agua está petrificada y mana de un vaso que la fiera ha empujado desde su soporte circular, quizá un escudo; cabría preguntarse si Hipólito Rovira que conocía muy bien el monumento romano no habría hecho caer agua real en dos pequeñas fuentes laterales si en la Valencia de mediados del siglo XVIII hubiera existido agua corriente como en Roma. Incluso en la fuente de la plaza Navona, arriba a la derecha, el escudo del papa Inocencio X mientras que en Valencia



Fig. 7.-Gian Lorenzo Bernini, boceto para el río Nilo, Florencia, Uffizi.

hay igualmente en esa zona el gran blasón de los marqueses. La iconografía es paralela. ¿Se trata pues aquí de una representación del río Nilo?; pensamos que no, en todo caso si se tratara de concretar cursos fluviales habría de pensar en el Jucar y en el Magro, ríos cuyos cauces recogen las aguas de los terrenos que circundan la localidad de Dos Aguas origen del título nobiliario de los propietarios de la casa. Pero no eso.

Tratándose de una fuente, Bernini, verosímilmente y atento a la mimesis barroca, ha prescindido de las féminas que propone Ripa para simbolizar las Cuatro partes del Mundo y que ya Pozzo había magnificado en los frescos de la bóveda de San Agustín, relacionadas con el agua habían de ser sustituidas por cuatro ríos que juzga acertadamente mucho más representativos. Son símbolo evidente de la totalidad del planeta sobre el que la autoridad del papa, con un

¹⁶ Carboncillo sobre papel; n.º. inv. 11922; 51'8 x 40'3 cm.

¹⁷ Las figuras que representan a Europa / Danubio y a Asia / Ganges son de Antonio Raggi y de C. Poussin, también del taller de Bernini.



Fig. 7.-a Miguel Ángel, frescos cenitales de la Sixtina, *ignudi* sobre la Sibila Líbica.

criterio “católico” plenamente contrareformista ejerce su autoridad, su “fama”. Más arriba, el obelisco egipcio traído a Roma por el emperador Domiciano símbolo a su vez del origen del saber antiguo, de la historia como quiere Argán¹⁸. En la portada hay también un carcaj con flechas, en la parte más baja; según una larga tradición representativa los objetos desparramados por el suelo a los pies de un personaje, a veces pisoteados como el diablo en forma de serpiente en ciertas representaciones marianas son señal de derrota.

15s La asignación a Bernini de la idea general de la portada se refuerza por el hecho de que el flanco bajo derecho de la portada, contrapunto calculado del precedente, repite la coincidencia iconográfica y formal con la fuente de los Cuatro Ríos (Fig. 9.). La figura rapada –frente a los abundantes cabellos del Danubio / Europa y del Ganges / Asia- Rio de la Plata / América forma

allí pareja como aquí (Fig. 9.-a), con el Nilo / Africa. Además tienen por supuesto en Valencia y Roma los atributo más representativo de aquel continente según Ripa, el caimán. Respecto a la serpiente enroscada –que no muestra la cabeza- Tormo¹⁹ sugirió que podía tratarse de la del “árbol del Paraíso” y Sebastián se basó en ella para realizar una complicada lectura teológico-bíblica de toda la portada a partir de la identificación como Adán de la figura masculina asociada al reptil²⁰. Hay que aclarar al respecto: el la *fontana* de Bernini cuya iconografía se calca aquí, tal como puede verse en la figura en primer plano, hay una serpiente asociada a América junto al caimán. Pero además, en el mismo monumento y en la zona alta, sobre las figuras, como en el palacio de Dos Aguas, se ve otra enorme culebra que reptaba amenazante sobre América (Fig. 10.). Bernini además sigue

¹⁸ Véase, Giulio Carlo Argán, *Renacimiento y Barroco, II. De Miguel Ángel a Tiepólo*, Madrid, Akal, 1987 (1976), pgs. 317-318.

¹⁹ Elías Tormo Monzó, “El palacio de Dos Aguas en Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1943.

²⁰ Santiago Sebastián, “Nueva lectura”, op. cit., 1989, pgs. 211-212. La figura del flanco izquierdo sería David, y ambas representarían además los temperamentos flemático y melancólico. El árbol Devidentemente tiene hojas de higuera- es identificado como hiedra y simboliza la ingratitud del género humano hacia el Creador. La imagen de la Fama que remata el conjunto es para Sebastián representación del “Amor divino”.



Fig. 8.-Roma. Fuente de los Cuatro Ríos: Nilo / África.



Fig. 8.-a Valencia. Portada de Dos Aguas: África.

a Ripa²¹ asociando los reptiles con África (Fig. 11.) aunque lo hace como señal de la peligrosidad de las tierras inexploradas y desconocidas, al igual que las flechas forman parte de la iconografía del Nuevo Continente (Fig. 12.) y en la portada se ponen igualmente en África, haciendo un intercambio se da en sentido contrario; en suma los dos continentes emparejados se consideran territorios misteriosos e inexplorados llenos de peligros.

16s Los últimos elementos que significativamente resultan casi iguales en los dos lados son los enormes vasos escorzados por los que mana abundante agua. La correspondencia formal con los del nivel alto del que surgen los rayos, la señalamos antes. Aluden al título nobiliario y serían como vimos dos ríos: el Júcar y el Magro.

17s Las grandes volutas de los extremos inferiores, en el grabado antiguo que mencionamos antes son, tal como señala Sebastián²², bocas de conchas de caracol que tragan el agua y evitan que esta se desparrame hacia la calle, pero la plasmación escultórica actual es completamente ambigua al respecto.

LECTURA SIGNIFICATIVA FINAL.

Si hubiera que resumir muy brevemente la significación, la intencionalidad, de la portada, habría que decir de ella que es un enaltecimiento con pompa y aparato del Marquesado de Dos Aguas, su apoteosis; la exaltación publicitaria e hiperbólica de su linaje y de sus valores en clave

²¹ Por ejemplo en la edición, Cesare Ripa Perugino, *Della novissima Iconologia di* , Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro , in Padova, per Pietro Paolo Tosí, 1625, Parte Seconda, pgs. 441- 442. En el texto “() Il ferocissimo leone, il scorpione, & gli altri venenosi serpenti, dimostrano che nell’Africa di tal animali ve n’è molta copia, & sono infinitamente venenosi, onde sopra di ciò, così dis le Claudiano”. La edición, también de Perugia, imprenta de Piergiovanni Costantini, de 1766, t. IV, pgs. 164-165, mantiene la misma iconografía con textos análogos.

²² Santiago Sebastián, “Nueva lectura “, op. cit., 1989, pgs. 60-64. Sebastián relaciona significativamente (en contexto bíblico y teológico) este hecho con el emblema Ne te quaesieris extra (no te busques fuera) que Juan de Borja incluye en sus *Empresas Morales*, Praga, 1581; conocemos la edición de Bruselas de 1680 con introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981. En la imagen correspondiente se ve un caracol que se arrastra con los cuernos turgentes; Borja hace un alegato a la modestia, a la introspección, a la contención y a la renuncia a las tentaciones externas de los sentidos.



Fig. 9.- Roma. Fuente de los Cuatro Ríos: Río de la Plata / América.



Fig. 10.- Roma. Fuente de los Cuatro Ríos, serpiente sobre América.

barroca y católica. Ello se explicita en tres aspectos que ocupan bajo la aparente maraña formal rococó tres niveles topológicos y axiológicos muy bien definidos:

-Abajo, el nivel terrestre –África (14) y América (15)- representan la totalidad, la universalidad, la catolicidad en suma. ¿Por qué se han escogido precisamente para ello estos dos continentes y no las Cuatro Partes del Mundo que están en el origen berniniano de la idea? Por la misma razón que el gran maestro del barroco eligió hombres-río en lugar de matronas para su fontana de la plaza Navona como ya vimos, y por la misma –la escala, la simetría- que lo llevó a mostrar solo cuatro de los ocho Padres de la Iglesia en el presbiterio de la basílica de San Pedro. Pero además aquí hay otras razones; tanto África como América eran a mediados del siglo XVIII dos territorios aun no completamente explorados, mal conocidos... llenos –según el punto

de vista europeo- de peligros (león, caimanes, serpientes venenosas, salvajes rapados, flechas...) a los que no había llegado el catolicismo o estaba en vías de evangelización. África representaba el peligro inminente, cercano (el mundo otomano, los piratas argelinos que asolaban la costa valenciana); América contenía peligros lejanos más ambiguos. Todos serán derrotados, sometidos, sojuzgados, “convertidos”. En este contexto aun contrareformista, sobre ellos, las virtudes del linaje del marquesado impondrán el triunfo final.

-En un nivel intermedio, la zona alta del terrestre, el gran blasón familiar (3) De los peligros que acechan a la mansión y a la familia a derecha e izquierda –América y África- lo salvaguardan sendos Hércules (13) garantía con larga tradición al respecto. Pero los Marqueses de Dos Aguas cuentan como elemento fundamental de su triunfo con otras bazas clave.



Fig. 9.-a Valencia. Portada de Dos Aguas: América.

- Más arriba, un nivel “celeste” cobija las virtudes (cívicas, seculares, genealógicas y teológico-morales) que los harán imbatibles: la Justicia, el sometimiento a la Ley, la Magnanimidad (11), la Agricultura (12) como origen de su prosperidad ...quedan fijadas para ser exhibidas y publicitadas para siempre en la fachada de su mansión valenciana. Cuentan para ello con la protección de la Viren del Rosario (2) que ya intervino en Lepanto contra los otomanos que están ahora frente a nuestras costas protegiendo a los piratas berberiscos, y derrotará finalmente a Satán el día del Juicio (serpiente y palma (2)). Ella intercede además para que la gracia (6) descienda sobre la casa noble que corresponde elevando a Dios (7) sus oraciones en acción de gracias y excluye, arrojando afuera, a los márgenes, el humo, símbolo de la pompa aparatosa y vacía (10) que no lleva sino al pecado (5). Las virtudes que los adornan y la observancia de la ortodoxia católica posibilitará la victoria (1), el triunfo total. Cuando los Marqueses permanecían en la desaparecida balconada o la iluminaban y engalanaban para procesiones y celebraciones tomaban parte activa en el “programa” y la fachada de su casa, en este nivel, a sus espaldas, se convertía en un decorado que mostraba –petrificados- los valores que profesaban, prolongando en plena Ilustración la teatralidad barroca.

El deslinde nivelar-axiológico común en la pintura del siglo XVII pudo en este caso haber tenido un referente más concreto en una –otra- obra romana de Bernini que Hipólito Rovira no pudo dejar de conocer bien durante su reciente estancia en la Ciudad Eterna: la *Cátedra de San Pedro*, punto focal que culmina el boato y el sentido de la basílica Vaticana y por ello de todo el orbe católico. Allí, en el nivel bajo hay dos padres de la Iglesia de Oriente (Atanasio y Juan Crisóstomo) y dos de la Romana (Ambrosio y Agustín), escogidos entre ocho por razones de escala y claridad del mensaje, como vimos; igualmente en Valencia se escogen dos (África y América) entre cuatro con un criterio sintético, y se materializan de igual forma a un tamaño mayor que el resto del conjunto escultórico. En la zona intermedia la exaltación del papado simbolizado por la magna cátedra de bronce; tiene correspondencia en lugar análogo y con propósito equiparable con el gran blasón de los Marqueses de Dos Aguas. Finalmente en el nivel celeste –alto- hay rayos que descienden sobre el mundo y lo iluminan con la Verdad en los dos casos; en Roma entre nubes nivelares, ente nosotros entre humos e incienso.

Rovira en su versión laica aunque confesional plantea la lucha, muestra los peligros y augura la victoria, mientras que Bernini ofrece la apotheosis de lo absoluto.



Fig. 11.-Ripa, ed. 1625, África.



Fig. 12.-Ripa, ed. 1625, América.

Arquitectura Barroca en Jumilla: La Iglesia del Salvador

Francisco Javier Delicado Martínez
Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

RESUMEN

La Iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla (Región de Murcia), erigida entre 1769 y 1786 por los maestros canteros Juan de Miranda y Francisco Cremades, constituye una muestra destacable de la arquitectura tardobarroca murciana, que repite modelos constructivos vernáculos semejantes a los de las parroquiales de Molina del Segura y Javalí Nuevo, con un interior de planta jesuítica con tribunas en el que se percibe cierta huella de capilla palatina cortesana, destacando el retablo mayor de arquitecturas fingidas, de Pablo Sistori, decorado con siete lienzos del pintor Francisco Folch de Cardona. Se incluye, asimismo, el catálogo de obras de pintura y de escultura, y de piezas de orfebrería tanto desaparecidas como conservadas.

Palabras clave: Arquitectura eclesiástica / Barroco / Jumilla (Región de Murcia) / Siglo XVIII / Patrimonio artístico / Pintura / Escultura.

ABSTRACT

The church of El Salvador, in Jumilla (Region of Murcia), was built between 1769 and 1786 by Juan de Miranda and Francisco Cremades Architects.

This church shows us a special architecture typical by the end of the Baroque Style in Murcia and it recures similar models to the churchs in Molina del Segura and in Javalí Nuevo following the model of Il Gesù in Rome. Its floor with platform which remember us a kind of Palace's Chapel. To stand out the Master Altarpiece with painted architectures by Pablo Sistori, decorated with seven canvas of the artist Francisco Folch de Cardona. I also include the cathalogue of painting and sculpture pieces and conservating and missing pieces of silver and goldwork.

Key words: Architecture of the church / Baroque / Jumilla (Region of Murcia / 18th Century / Artistic Patrimony / Painting / Sculpture.

En la ciudad de Jumilla (Murcia), sobre el lugar que ocupara la antigua Ermita de Nuestra Señora de Loreto (de fines del XVI), en la parte oriental y alta de la población constituida por arrabales, entre las calles de Canalejas, de los Pasos, de Sagasta y de El Salvador, asienta la **Iglesia parroquial del Salvador**, una de las edificaciones barrocas más notables del antiguo Reino de Murcia construida durante la segunda mitad del siglo XVIII, de una gran unidad formal, con una tipología constructiva y de disposición en planta que la emparenta con los templos parroquiales de Molina del Segura y de Javalí Nuevo, y con un entorno todavía no degradado por la usura y la especulación del suelo, con edificaciones tradicionales de dos o a lo sumo tres plantas que acentúan su protagonismo; un edificio que se singulariza, además, por los efectos del trampantojo de su cabecera, capaces de ensanchar el espacio visual, al acoger sobre el presbiterio un retablo decorado con arquitecturas fingidas de Pablo Sistori, adscribible al clasicismo escenográfico, ensamblado con un ciclo pictórico, a través de siete óleos sobre lienzo, con escenas de la “vida de Cristo”, del pintor valenciano Francisco Folch de Cardona.

1. LA IGLESIA DEL SALVADOR, DE JUMILLA, EN LA LITERATURA ARTÍSTICA.

Escasa es la historiografía existente en torno de la Iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla, en el transcurso de sus más de 200 años de existencia, de la que se carece en la actualidad de estudio monográfico alguno en el panorama histórico-artístico, con ser uno de los monumentos más interesantes del barroco murciano y que se

resume de una manera secuenciada en el presente epígrafe, precisando o rectificando postulados a la luz de lo investigado con posterioridad.

Uno de los primeros autores en aportar noticia sobre el mencionado templo en el transcurso del último tercio del siglo XVIII es *Bernardo Espinalt y García*, quien en el “**Atlante Español**”, Tomo I, que dedica al Reino de Murcia, publicado en 1778, la relaciona, junto a otras edificaciones de



Fig. 1.-LÁRIZ, Juan de: *Jumilla, población del Reyno de Murcia*. Lámina grabada a buril, 1793. (En el centro se aprecia la mole de la Iglesia del Salvador).

la villa, cuando anota de Jumilla: “*No tiene más de una parroquia con el título de Santiago, con mil quatrocientos noventa y dos vecinos. Inmediato a esta parroquia hay otra plaza donde está la sala de Ayuntamiento, y el pósito. En medio del lugar se está erigiendo una Ayuda de Parroquia*”¹

También, uno de los testimonios gráficos documentales de la época sobre la Iglesia del Salvador lo proporciona una tosca lámina grabada a buril (Fig. 1.), fechada en 1793, realizada por el “modesto artista provinciano” –en acepción de

¹ ESPINALT Y GARCÍA, Bernardo: *Atlante Español o Descripción de todo el Reyno de España*. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778, Tomo I (dedicado al “Reyno de Murcia”), p. 50.

Andrés Baquero Almansa- y grabador Juan de Láziz, que reproduce una imagen urbana de la villa de Jumilla de una manera idealizada bajo el título de “*Jumilla, población del Reyno de Murcia*”, advirtiéndose en el centro emergiendo de entre el caserío la mole del templo, cuyas obras habían sido concluidas unos años antes; y grabado que fue reproducido en las páginas preliminares del libro del canónigo *Juan Lozano Santa*, titulado “*Historia antigua y moderna de Jumilla*” (Murcia; Manuel Muñoz, impresor; 1800).

Más explícito será, promediando el siglo XIX, *Pascual Madoz e Ibáñez* en su “*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*”, Tomo IX, edición de 1847, cuando al describir las iglesias parroquiales de la población, apunta: “*La parroquia del Salvador es del orden toscano y jónico, con ricas pinturas de los mejores autores españoles de las escuelas valenciana y sevillana; varios de sus cuadros han llamado tanto la atención de algunos viajeros ingleses, que han solicitado adquirirlos, aunque en vano, a cualquier precio*”².

Los cronistas y eruditos locales *Albano Martínez Molina*, *Sebastián Cutillas Cutillas* y *Eliseo Guardiola Valero*, en la obra titulada “*Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por unos jumillanos*”, dedican en el Tomo II, publicado en 1896, el Capítulo XI a la Iglesia del Salvador, ilustrado con un cliché del fotógrafo J. A. Vilomara, refiriendo que las obras del templo fueron dirigidas por el mismo arquitecto que la iglesia de Santiago –Juan de Miranda-, creándose una vicaría en 1791 por cesión de uno de los beneficios de Santiago, con una renta de 500 ducados, reseñando a continuación “a la ligera” –como definen los autores- el carácter arquitectónico del templo y sus partes, haciendo mención del exterior y del interior, de las naves, de la capilla de la Comunión y de la capilla del Rosario, así como de “*los cuadros que*

adornan los altares, obra de Folch de Cardona” de los que destacan su perspectiva con figuras dibujadas con maestría, mencionando el lienzo de *San Pedro* de su altar (en la actualidad en el coro), de algunas de las esculturas procedentes del desamortizado Convento de las Cinco Llagas de San Francisco, y de los vicarios y curas que rigieron los destinos del templo de 1791 a 1895³.

Ya entrado un nuevo siglo, poco dice el gran historiador del arte *Elías Tormo y Monzó* en su inagotable guía de “*Levante*”, verdadero catálogo monumental de las provincias valencianas, murciana y de La Mancha albaceteña, impresa en 1923, siendo extraña la omisión de la iglesia de referencia en la catalogación que realiza de los distintos monumentos jumillanos, máxime cuando este docto humanista era minucioso en sus anotaciones, constatando y registrando todo aquello que visitaba, incluidas las obras de mayor entidad del patrimonio mueble que albergaban: “*Jumilla, con 18.750 habs., tiene bella entrada desde la estación por un paseo y glorieta muy arbolada. La primera calle, perpendicular a la dirección que se llevaba, es la principal, que por la derecha lleva a la iglesia barroca del Salvador, en los que fueron arrabales, y por la izquierda a las calles rampantes de la villa vieja, en que pintoresca culmina*”⁴.

Aunque no publicado impreso y hoy en paradero desconocido, diversas fuentes apuntan la existencia de un libro manuscrito redactado en 1930 por el Licenciado José Antonio Franco, titulado “*Crónica del Salvador*”, que hubiese sido de significativa obra de referencia hoy para el estudio de diversos aspectos del templo (visitas pastorales, demografía de la feligresía, cambio de advocaciones en las capillas, donaciones, institución de cofradías, celebración de festividades, conmemoraciones, etc.).

El profesor *Alfonso E. Pérez Sánchez* en la monografía que dedica a “*Murcia-Albacete* y sus

² MADOZ E IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Imprenta de Pascual Madoz, 1847, Tomo IX, p. 662.

³ MARTÍNEZ MOLINA, Albano; CUTILLAS CUTILLAS, Sebastián; GUARDIOLA VALERO, Eliseo: *Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por varios jumillanos*. Tomo II. Jumilla, Vilomara hermanos, impresores y editores, 1896, pp. 169-176.

⁴ TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 324.

provincias”, publicada en 1961 dentro de la serie “Guías artísticas de España”, una de las primeras y más completas compilaciones de la historia del arte murciano, y en la que el autor pone al día lo publicado con anterioridad por Elías Tormo, destaca, entre “*otras iglesias de interés, la del Salvador, barroca de airosa portada con dos torres*”⁵ (Fig. 2.).

Avanzando la centuria el publicista jumillano José Vicente Mateo, en su obra “Murcia”, de la serie “Guías de España”, dada a conocer en 1971, abunda: “*La también parroquial del Salvador es barroca tardía, del XVIII, pero su disposición general acepta ya cánones neoclásicos. Tuvo esculturas y telas valiosas del antiguo convento franciscano -el de las Llagas-, perdidas al comienzo de la guerra civil*”⁶.

Más pródigo en su acervo, el historiador local Lorenzo Guardiola Tomás, a través de su “Historia de Jumilla”, impresa en 1976, se hace eco del inmueble, incidiendo en las causas que generaron la construcción de la Iglesia del Salvador, los vicarios que tuvo, fábrica del edificio, descripción minuciosa del retablo de arquitecturas fingidas de Pablo Sistori e imágenes escultóricas que albergó procedentes del extinto Convento de las Cinco Llagas de San Francisco –para lo que toma datos de Albano Martínez y Eliseo Guardiola-, insertando numerosas notas aclaratorias a pie de página, que son lo más jugoso de su estudio por las noticias que aporta sobre maestros canteros, escultores, rejeros y fundidores de campanas⁷.

De nuevo, el historiador del arte Alfonso E. Pérez Sánchez, en “Murcia. Arte”, volumen perteneciente a la Colección “Tierras de España”, impreso en 1976, el compendio más completo publicado hasta la actualidad sobre el arte murciano, incluye la iglesia del Salvador de Jumilla, junto a las del Molina del Segura y Javalí Nuevo, y muchas otras de la comarca y en Alicante, entre las iglesias “*que presentan una uniformidad de disposición estructural con nave única, capillas laterales comunicadas entre sí por arcos, y a veces con tribunas,*



Fig. 2.-Jumilla. Iglesia parroquial del Salvador. Años 1769-1786. (Foto Javier Delicado).

crucero acusado con cúpula y presbiterio plano, y fachadas simples, de ladrillo casi siempre con decoración casi geométrica y, a veces, remates curvilíneos o mixtilíneos de gracioso perfil, enriquecido en las quebraduras con bolas o pirámides gallonadas”⁸.

Los profesores Elías Hernández Albaladejo y Pedro Segado Bravo, en el capítulo que dedican a “El Barroco en la ciudad y en la arquitectura”, dentro de la “Historia de la Región Murciana”, Tomo VII, editada en 1980, aluden a la tipificación del modelo de planta que siguió predominando durante el siglo XVIII en Murcia y sus comarcas, tanto en las iglesias parroquiales

5 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Editorial Aries, 1961, p. 119.

6 MATEO, José Vte.: *Guías de España: Murcia*. Barcelona, Ediciones Destino, 1971, p. 399.

7 GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, pp. 254-256.

8 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la serie “Tierras de España”), 1976, p. 248.

como las pertenecientes a las órdenes religiosas, de una sola nave con capillas laterales comunicadas, llegando a convertir lo que era un pequeño vano en auténticos pasillos (tal y como sucede en el templo de Jumilla), crucero, presbiterio de cabecera recta y fachada con torres, y todo inscrito en un rectángulo; mientras que en el mismo tomo *José Antonio Melgares Guerrero*, autor del capítulo dedicado a “La pintura murciana del siglo XVIII”, abunda en las arquitecturas fingidas de Pablo Sistori de los retablos mayores de los templos de Santa Eulalia, de Murcia, y de El Salvador, de Jumilla⁹.

Aportación interesante es la que compete al arqueólogo e historiador *Emiliano Hernández Carrión*, en la popular guía Everest de “Jumilla”, editada en 1989, con varias reediciones posteriores, aludiendo en su descripción a la morfología del edificio y su arquitectura, haciendo referencia al retablo de pinturas fingidas de Pablo Sistori, imágenes que acogió el templo y advocaciones de las capillas¹⁰.

Otro puntual referente, aunque con errores editoriales advertidos en el epígrafe, es *Alfonso Pagán Pérez*, a través de las páginas que dedica al arte de Jumilla en la “Gran Enciclopedia de la Región de Murcia”, Tomo V, publicado en 1994, en las que anota, con noticias entrecruzadas referentes a la Iglesia mayor de Santiago, lo siguiente: “*Iglesia parroquial del Salvador. Su construcción abarca diferentes estilos que van desde el siglo XV (es erróneo) al XVIII. Tiene una planta de cruz latina, la nave del crucero sobresale hacia el exterior y está rematada con una cúpula con tambor. A los pies de las naves se alza la fachada (1787) con dos majestuosas torres, alcanzando un aspecto monumental debido principalmente a los volúmenes y a la ordenación de las superficies a través de pilastras y otros elementos de pro-*

cedencia clásica, que lo hacen heredero de la tradición del barroco pleno. Dispone asimismo, en el eje central, de un frontón partido con columnas a los lados que lleva a enriquecer el frente” Y prosigue en su descripción tratando de los maestros de cantería Pedro Pagán y José de Corrales, autores de la sacristía rococó de la Iglesia mayor de Santiago (1749-1755), datos que aparecen en la edición insertos en el comentario que hace de la Iglesia del Salvador, por error quizás en el montaje tipográfico editorial, cuando en realidad deben de figurar en el texto siguiente de la edición que hace referencia al templo de Santiago¹¹.

El especialista en historia moderna *Alfonso Antolí Fernández*, en el estudio que realiza acerca de “La Iglesia de Santiago de Jumilla: Arquitectura”, una monografía impresa en 2000, al tratar del arquitecto Francisco Cremades, pone de manifiesto los aspectos que condujeron a la erección de la iglesia de ayuda del Salvador, documentando la intervención del referido facultativo desde 1772 en las obras del templo hasta su conclusión, al que califica “*como un buen profesional formado a la manera tradicional*”¹².

También, ponderar el artículo de *Juan José Melero Cutillas*, que en nuestra opinión hubiese podido dar un mayor juego, titulado “*La Iglesia parroquial del Salvador de Jumilla y el retablo del Cristo de la Salud*”, publicado en una edición local dedicada al “25 Aniversario de la refundición de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud (1980-2005)”, impresa en 2005, y en la que articulista analiza la arquitectura del templo y profundiza en la figura de Pablo Sistori, autor de las arquitecturas fingidas del presbiterio, aunque desconoce u olvida la figura del pintor Francisco Folch de Cardona, artífice de los lienzos al óleo que exhornan dicho retablo.

⁹ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y SEGADO BRAVO, Pedro: “El Barroco en la ciudad y en la arquitectura”, y MELGARES GUERRERO, José Antonio: “La pintura murciana del siglo XVIII”, en *Historia de la Región Murciana*. Tomo VII. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, pp. 347-349, 380 y 536.

¹⁰ HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano: “Jumilla monumental”, en VV.AA.: *Jumilla* (Colección “Guías Everest”). León, Editorial Evergráficas, S.A., 1989, pp. 85-86.

¹¹ PAGÁN PÉREZ, Alfonso: Voz “Jumilla. Arte”, *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*. Tomo V. Murcia, Ministerio de Cultura – CajaMurcia (Ediciones Ayalga), 1994, p. 184.

¹² ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *la Iglesia de Santiago de Jumilla: Arquitectura*. Jumilla, Imp. Lencina, 2000, pp. 157-158.

El investigador, a continuación, trata sobre el retablo pseudoclasicista del Cristo de la Salud existente en uno de los brazos del crucero, una obra menor de grandes pretensiones confeccionada en los talleres Granda, de Madrid, promediando el siglo XX¹³.

Por último, mencionar las aportaciones que realizan *Cristóbal Belda Navarro* y *Elías Hernández Albaladejo*, en el libro “Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración”, publicado en 2006, quienes ponen de relieve las diferentes iglesias parroquiales que se construyen en tiempos de la Ilustración en diversas poblaciones del Obispado de Cartagena, iniciando el camino hacia el neoclasicismo, entre ellas la Iglesia del Salvador de Jumilla¹⁴.

2. LA IGLESIA DEL SALVADOR: GÉNESIS HISTÓRICA Y ARQUITECTURA.

En Jumilla, el aumento demográfico surgido a promedios del siglo XVIII condujo a planificar su crecimiento urbano en los arrabales de la parte oriental de la población, a la falda del monte, a través de disposiciones administrativas que regulaban las construcciones, el ancho de las calles y la delimitación de los solares, siguiendo como en tantos otros lugares, villas y ciudades del antiguo Reino de Murcia, un esquema en cuadrícula, en un momento en el que se contaba con suficientes recursos económicos en la villa para llevar a cabo grandes empresas de carácter religioso, público y privado, como lo fueron la ampliación de la Iglesia mayor de Santiago (portalón del atrio, 1746; nueva sacristía, 1749-1755; y capilla de la Comunión, 1768-1775), la renovación de las ermitas de San Agustín (1777) y de San Roque (1792), la construcción de la Ermita de San Antón (actual Museo de Semana Santa), la edificación de un nuevo Pósito de granos (ca. 1775) y de diversas

casas solariegas, además de la construcción de la Iglesia de ayuda del Salvador en lo que se conocía por el “ejido de Loreto”, un terreno yermo así denominado por la Ermita de Nuestra Señora de Loreto que lo ocupaba (originaria de 1578), entonces desaparecida, y que confrontaba con el “campo de San Francisco”, situado al norte del Convento de las Cinco Llagas de San Francisco, según las órdenes dimanadas del obispo diocesano Juan Manuel López Sáenz en la visita pastoral que realizó a la villa en 1745, para conocer las necesidades de la feligresía.

El experto en paisaje y ordenación del territorio y catedrático de universidad Alfonso Morales Gil¹⁵ subraya que la villa de Jumilla en el siglo XVIII presenta dos partes muy bien diferenciadas: de un lado, el núcleo medieval, con su impronta de calles rampantes y de arbitraria traza; y de otra, la retícula dieciochesca, que vertebrará la nueva ciudad hasta la actualidad, pues es entonces cuando se establecen los grandes ejes de extramuros, conservando todavía esta área sus calles los mismos nombres de entonces (Calvario, Pasos Altos, Rambleta del Convento, Pasos y Pósito), haciéndose referencia en el “*Libro de lo real*” (que incluye bienes de tierras, casas, ganado, rentas y cargas) del Catastro de Ensenada (año de 1755) a las zonas nuevas de los arrabales de San Francisco y Nuestra Señora de Loreto, así como a la existencia de numerosas cuevas en todo el borde septentrional.

Momento de auge económico para una villa eminentemente cerealícola con abundante producción de trigo, moreras, oliva, viñedo y azafrán, en 1759 contaba con 4.450 habitantes, mientras que según el censo de Floridablanca el término municipal en 1787 reunía 6.489 pobladores, siendo los expuestos elementos suficientes como para que Jumilla se viese en la necesidad de erigir un segundo templo parroquial.

¹³ MELERO CUTILLAS, Juan José: “La Iglesia del Salvador de Jumilla y el retablo del Cristo de la Salud”, en “*25 Aniversario de la refundición de la Hermandad del Stmo. Cristo de la Salud (1980-2005)*”. Jumilla, Imp. Vilomara, 2005, pp. 89-93.

¹⁴ BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional, 2006, p. 320.

¹⁵ *Jumilla, 1755. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada* (Con una introducción de Alfredo Morales Gil). Madrid, TABAPRESS, S.A., 1990, p. 37.

La Iglesia del Salvador, de Jumilla (1769-1786), es un edificio de transición entre el barroco regional y el neoclasicismo, obra de oficiales y maestros canteros de nombre conocido inmersos todavía en sistemas de enseñanza gremiales, elaborado en ladrillo como material básico de su construcción con gran sobriedad y elegancia, que constituye un buen ejemplo de la arquitectura que presidió la época del monarca Carlos III -de febril actividad edilicia en la población-, y en el que se halla cierta huella cortesana, que fue construido mediante un diseño sencillo inscrito en un rectángulo con una serie de capillas comunicadas entre sí, que fue lo que más evolucionó en la región a medida que se iba implantando el modelo académico, ocupando parte de una manzana de carácter irregular al anexionarse junto a la cabecera del templo edificios de servidumbre y casas particulares.

Las obras de explanación, con el consiguiente desmonte del terreno dado el pronunciado desnivel existente (al igual que ocurría en la Iglesia mayor de Santiago), y posterior cimentación, debieron ser muy laboriosas. El templo se situó sobre un basamento de sillar procedente de las canteras del Ardal (?), formando una gran terraza y orientándose a norte, extramuros de la población.

Según el historiador de arte y arqueólogo Manuel González Simancas, fue el maestro de obras Juan Miranda¹⁶, designado por el prelado Diego de Rojas y Contreras, el autor del proyecto, comenzando la fábrica de la “iglesia de ayuda” de El Salvador en su fase inicial por la cabecera el día 2 de enero de 1769¹⁷ y prosi-

guiendo las trazas por las naves crucera y central, contando dicho facultativo con la colaboración del arquitecto y escultor José González de Coniedo¹⁸ (avecindado por esas fechas en Jumilla y luego director de las obras de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de Santa María, de Elche), que intervino en 1778 en las labores de talla de catorce capiteles de piedra de la nave mayor y dos medios capiteles de yeso del presbiterio, por cuyo trabajo percibió 2.645 reales de vellón¹⁹, sucediéndose la cubrición del templo y ejecución de las torres (en las que intervino el oficial cantero José Díaz tallando dieciséis capiteles), que se dejaron para la última etapa, junto a la decoración pictórica del interior (presbiterio, crucero y capillas, a cargo del pintor Francisco Folch de Cardona), siendo concluidas las obras en 1786 por el arquitecto y maestro de cantería Francisco Cremades de Alberola en tiempos del academismo ilustrado (quien desde 1772 aparece citado como director de las obras de la iglesia), inaugurándose el templo cinco años después con rango de vicaría regentada por frailes franciscanos y luego por presbíteros, erigiéndose con categoría de parroquia en 1851 (Ángel Alama Miñano fue su primer párroco que la regentó desde dicha fecha hasta 1865), cabiendo referenciar que hasta 1791 la Ermita del Santo Espíritu había servido de ayuda de parroquia de la de Santiago.

Con una uniformidad en su disposición estructural de porte análogo a las parroquiales de Nuestra Señora de la Asunción, de Molina del Segura, y de la Purísima Concepción, de Javalí Nuevo, sigue el modelo de planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, de una sola nave (y no

¹⁶ El maestro de obras Juan Miranda fue un reputado facultativo que había trabajado en el transcurso de la Catedral de Murcia y su actividad en el entorno de la ciudad de Jumilla debió ser importante, dando capítulos, planta y perfiles en la obra de la Capilla de la Comunión de la Iglesia mayor de Santiago (1768-1775).

¹⁷ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Tomo II (Edad Media y Moderna). Manuscrito de 1905-1907 conservado en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. (Madrid), p. 616. (Existe edición facsímil no venal: Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, febrero de 1997).

¹⁸ ORELLANA Y MOCHOLÍ, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina*. Valencia, Ayuntamiento (ed. de Xavier de Salas), 1967, p. 473.

¹⁹ GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *op. cit.*, p. 256. Cabe añadir, además, que por el testamento dado por José González de Coniedo, otorgado en Aspe (Alicante) en 1803, conocemos que en el inventario de su biblioteca se hallaban diversos tratados de Arquitectura y de Perspectiva, como los de Sebastiano Serlio, Vitruvio y el padre Andrea Pozzo; de Matemáticas, de Benito Bails; y numerosos modelos de estampas.

de tres como han observado o malinterpretado algunos investigadores, copiándose unos a otros) dividida en tres crujías por arcos perpiaños bajo bóveda de medio cañón atravesada por lunetos y a la que se abren capillas laterales entre los contrafuertes con embocaduras de arcos de medio punto que cubren con bóveda de arista, de proporciones cuadradas y de igual profundidad, comunicadas entre sí por perforación de los contrafuertes y entre los que se disponen altares y que constituyen verdaderos pasillos transitables, surmontadas por tribunas provistas de balconillos de forja alabeados o de perfil ondulado conforme a modelo jesuítico –como en las iglesias de San Nicolás y de la Merced, de Murcia, y Ermita del Santo Hospital, de Yecla²⁰–; crucero que no sobresale en planta sobre el que voltea una cúpula ochavada gallonada dividida en ocho gajos sobre amplio tambor con ventanas decoradas con vitrales polícromos con apeo sobre pechinas, trasdosada con tejería vidriada blanca y azul; y presbiterio poco profundo de testero plano con arquerías que dan paso a la sacristía y a la Capilla de la Comunión.

A los pies del templo, sobre la primera crujía, se eleva en un forjado plano sobre arco rebajado el coro, muy angosto, provisto con solería de losetas de barro cuadradas, que protege una barandilla o balaustrada de forja alabeada (o de trazado al quiebro) y que se comunica con las tribunas y con los cuerpos de las torres, mientras que al exterior la cubierta de las naves central y crucera es a doble vertiente, de teja árabe.

El interior de la iglesia, cuyo alzado se ordena mediante el sobrio molduraje de las pilastras cajeadas de orden compuesto que apean sobre pedestales, el entablamento de friso liso y la cornisa con denticulos de amplio vuelo que, siguiendo los resaltes marcados por la proyección de los altos apilastrados, se articula recorriendo todo el interior del templo, destaca por la amplitud espacial y la tectónica de los elementos que le confieren

un aire clasicista, conservando de tono barroco el movido perfil de los balconillos ferrados de las tribunas y del coro, mientras que los paramentos en el tercio inferior están obrados de sillería, alojando en los frentes de las capillas a la nave amplios arcos de medio punto que cargan sobre pilares áticos, siendo el resto del templo por encima de las cornisas obra de albañilería enlucida.

A ambos lados del presbiterio, con accesos propios desde la cabecera y desde los brazos del crucero, a través de sendas portadas adinteladas rematadas de ático con medallones de pinturas ovalados enmarcados por relieves de estuco barrocos, que evidencian el *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, con unas dimensiones cada una de ellas de 75 x 55 cms., que datan de 1778 y obra del pintor José González de Coniedo (autor también de las pinturas de las pechinas de la cúpula del crucero), se añaden la antesacristía, pieza de disposición cuadrada, y la sacristía, de planta rectangular (la techumbre fue renovada en 1797 al poco de construirse) dispuesta paralelamente a la nave del templo formando cuerpo aparte, de tres tramos sobre la que voltea bóveda de cañón con apeo en fajones sobre ménsulas y acceso propio desde el atrio, que acoge una *cajonería de nogal* (destinada a albergar ornamentos) de fines del siglo XVIII, con unas dimensiones de 277 x 360 x 99 cm., y un *aguamanil* (o pila destinada para el lavatorio de las manos) de granito veteadado de 165 x 100 x 64 cm., encastrado sobre el muro, obra del cantero Francisco Cremades (?), de la misma época; y la Capilla de la Comunión, recinto de planta cuadrada y de muy reducido espacio, “*pobre y raquítica en arquitectura*” en opinión de Albano Martínez Molina y otros iluminados, pero “*rica en pinturas* (lo era antes de la guerra civil) *por existir allí los notables cuadros* (de Folch de Cardona) *que antes adornaban la nave de la derecha* (las tres capillas del lado de la Epístola) *y que fueron sustituidas por las esculturas salvadas del incendio del Convento de las Llagas de San Francisco* (acaecido hacia 1835-1836)”²¹.

²⁰ VERA BOTI, Alfredo: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia”, en *Murcia Barroca*. (Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro de Arte Palacio Almuñi de noviembre de 1990 a enero de 1991). Murcia, Artes Gráficas Novograf, S.A., 1990, p. 41.

²¹ MARTINEZ MOLINA, Albano; CUTILLAS CUTILLAS, Sebastián; GUARDIOLA VALERO, Eliseo: *Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por varios jumillanos*. Tomo II. Jumilla; Vilomara hermanos, impresores y editores; 1896, pp. 170-171.

La fachada principal (Fig. 3.), que mira hacia el sur, de gran escala monumental y sólidos presupuestos arquitectónicos, volúmenes muy sobrios y desnudez ornamental, que utiliza aparejo de ladrillo visto en el relleno y sillería en el zócalo, esquinas y guarniciones de huecos y ventanas, y jambas y dintel de la portada –como en templos de Fortuna y Abarán-, aparece concebida con un orden de pilastras y se resuelve mediante dos cuerpos enmarcados por sendas torres a los lados con función de campanario con gran desarrollo en altura y como factores de predominio urbano, de base cuadrada y de tres cuerpos con fuertes impostas horizontales de tono casi herreriano, de similar tipología a las del santuario de la Fuensanta (1713), iglesia de San Juan de Dios y conventos del Carmen (1769) y de Santo Domingo, de Murcia, con recerco en los vanos recuadrados y óculos circulares provistos de molduras que resaltan sobre sus lisos paramentos en los que el ladrillo crea un juego de superficies, con cuerpos de campanas ligeramente retranqueados horadados por arcos de medio punto y cajeados de pilastras y la nota colorista de la cerámica vidriada de los tejadillos de los cupulines superiores con faldones a cuatro aguas, a juego con la cúpula del crucero, rematados por árboles con artísticas veletas coronadas por cruz de forja; catavientos o veletas que fueron reemplazadas en 1997, ante el mal estado en el que se hallaban, por otras de fibra de vidrio, falseándose con ello la historia del edificio. La caña de las torres permanece hueca en su interior, correspondiendo a cada segmento de cornisa o moldura un cuerpo de la torre, con escaleras de cuatro tramos en cuarto de vuelta por las que se accede a los cuerpos de campanas, provistos de abovedamiento leñoso que sustenta los paños de las cuatro vertientes de la cubierta, albergando la torre del lado del Evangelio dos campanas de bronce, la mayor de 44 arrobas y 20 libras de peso, y la menor de 31 arrobas, obra de los fundidores Domingo Sánchez y Francisco Muñoz, campaneros de Murcia²², de fines del



Fig. 3.-Jumilla. Iglesia del Salvador. Fachada principal. (Foto Javier Delicado).

siglo XVIII, con dos toques de campanas en la actualidad de uso diferenciado: el toque de reloj mecánico, con timbre de sonido para los cuartos y las horas; y el huso de toques litúrgicos.

El cuerpo inferior de la fachada, entre pilastras cajeadas de orden gigante dórico, abre en el centro una portada adintelada barroca de piedra caliza, ordenada por semicolumnas y retropilastras de orden corintio que apean sobre pedestales dispuestos en esviaje, labrada por el cantero Francisco Cremades derivando el modelo del tratado de arquitectura oblicua de Juan Caramuel (*“Architectura civil recta y obliqua”*. Vigevano, 1678), surmontada por un frontón quebrado de diseño curvo –como en la iglesia de Santa Eulalia, de Murcia-, con el símbolo eucarístico sobre el dintel de la puerta de ingreso y encima un tondo

²² GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *op. cit.*, p. 256.

ovalado con la imagen en relieve del Buen Pastor, y una serie de ventanas recuadradas en el frontis provistas de rejería (las labores de hierro, acaso del herrero Pascual Gómez). Y sobre este primer nivel se superpone otro que, a modo de ático y excediendo la altura de la cornisa general del edificio, oculta la estructura del templo, enfatiza la composición y busca su expansión en un tímpano o frontón partido en tres, de perfil mixtilíneo y trazado al quiebro, donde curva y contracurva se yuxtaponen, evocando el remate del antiguo Hospicio de San Fernando (hoy Biblioteca y Museo Municipal) de Madrid, obra del arquitecto Pedro de Ribera (1722-1729)²³, que cobija una ventana provista de vidriera proporcionando luz al coro, decorado con florones en las rompeduras.

Le antecede un atrio que se eleva sobre una plataforma que conforma un enlosado encimero de piedra al que se accede por una escalinata de doble acceso lateral, que recerca y protege un pretil o antepecho de cantería concluido hacia 1809, configurando con ello y realzando un espacio que, si bien reducido por la trama urbana, acentúa la verticalidad de la fachada, dignificándola; y losado que prolonga su ámbito quebrándose por el costado occidental de la iglesia en forma de “L” o de ángulo recto, ampliando de esta manera el “compás” del templo como espacio público.

La portada lateral, abierta sobre la segunda crujía del lado del Evangelio y recayente al atrio, es más sencilla y de un labrado en piedra más tosco, presentando puerta de ingreso arquitrabada enmarcada entre pilastrillas cajeadas toscanas que descansan en pedestales cortos, surmontada por un ático con el anagrama de María y pináculos en los extremos.

En el edificio se acometieron obras de rehabilitación entre 1989 y 1995, procediéndose al retejado de las cubiertas, a la confección de las vidrieras nuevas del tambor de la cúpula, deco-

radas con emblemas eucarísticos y elaboradas en talleres conquenses, y de los huecos de las naves, y a la renovación de la instalación eléctrica del templo, al tiempo que se instaló un reloj programado de doble esfera sobre las torres-campanario, en tiempos que rigió los destinos del templo el párroco D. Jorge Oliva Martínez, quien ha llevado a cabo una meritísima labor impulsando los trabajos de repretinación y mejora del templo; y reloj que sustituyó a otro anterior, del relojero Pedro Navarro que importó 3.000 reales, cuya maquinaria fue colocada en 1816.

En el transcurso del año 2007 se aprobaron las bases del proyecto de remodelación del entorno BIC de la Iglesia del Salvador, de Jumilla, con el fin de rehabilitar el espacio público anejo presidido por las calles de los Pasos, de Canalejas y del Cura Navarro, y ampliar el losado, aunque manteniendo la circulación de vehículos en las dos primeras arterias mencionadas, y cuyas obras se hallan en fase de licitación.

3. PATRONOS Y COMITENTES.

Escuetas son las noticias que se tienen de aquellas patronos que con su dádiva coadyuvaron a costear las obras de la fábrica del templo y en las que colaboraron de una manera eficaz el cabildo y el clero de la Iglesia mayor de Santiago, logrando reunir los fondos necesarios, destinándose todos los años para su financiación mientras que duró la obra la tercera parte del tercio diezmal de la fábrica de Santiago, y siendo de significativa importancia para su mantenimiento la creación de una vicaría para la Iglesia del Salvador, hecha a perpetuidad por Juan José Mateo, por cesión de uno de los beneficios de la parroquia de Santiago, dotado con una renta de 500 ducados²⁴.

Otrosí, el Concejo de Jumilla, la aristocracia y patronazgos de familias acomodadas entre otros benefactores (suenan nombres, a promedios del XVIII, como la marquesa de Villena, con pro-

²³ La presencia de ciertas decoraciones de Pedro de Ribera en Murcia llega a través del arquitecto Baltasar Canestro, que aparece asociado a la decoración del Palacio Episcopal. Sobre el respecto, consúltese KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”. *ARS HISPANIAE (Historia Universal del Arte Hispánico)*. Vol. XIV. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1957, p. 327.

²⁴ GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 254.

pedradas de molinos harineros y hornos de pan cocer; Agustín Pérez de los Cobos, Pedro Cutillas, Miguel Lozano y Fernando Muñoz, entre otros) debieron de sufragar algunos gastos del templo mediante donaciones, cesiones y depósitos, de lo que pueden dar luz en esta apreciación los testamentos de la época o la fundación de algunas Pías Memorias para la adquisición de obras de imaginería, ornamentos (casullas, dalmáticas, estandartes), piezas de orfebrería (custodia, cruz procesional, cruz relicario, cálices, ostensorios, navetas, ...) y mobiliario diverso, por lo que cabrá revisar, en un posterior trabajo de investigación, la documentación existente en los archivos parroquiales (inventarios, legados, libros de gastos...) y en el Archivo de Protocolos Notariales de Jumilla (testamentos o documentos de última voluntad), con el fin de poder dilucidar estos aspectos.

4. EL CONTENIDO MUEBLE: OBRAS DE ESCULTURA Y DE PINTURA.

Una Real Resolución promulgada por Carlos III en 22 de junio de 1777 exigía el control de todos los diseños de retablos que se realizasen en el país por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, prohibiendo la construcción de estas máquinas de madera y con el fin de acabar con esta práctica secular gremial que estaba en manos de tallistas, retablistas, ensambladores y adornistas, y que desde ahora sería competencia de arquitectos académicos titulados²⁵; sin embargo la mentalidad gremial y barroca de buena parte de estos artesanos y la ley no tardó en originar todo un cúmulo de discrepancias que condujeron a nuevas infracciones,

desmarcando lo académico de lo gremial y siendo este el motivo, y a partir de la fecha referida, por el que comienzan a decorarse muchas de las cabeceras de los templos del antiguo Reino de Murcia con escenografías pictóricas o trampantojos (del francés “*trompe-l'oeil*”, ilusión óptica espacial en pintura), en las que asistimos en distintas poblaciones al uso de frontales pintados por Pablo Sistori (Cartagena, Isso, Sax, Liétor o la propia capital –templos de Santa Eulalia, San Ginés de la Jara, El Carmen, San Bartolomé e Iglesia de Jesús, y casa-palacio del marqués de Ordoño-)²⁶, donde los juegos de perspectiva adquieren una singular relevancia y una ilusión pictórica, siendo un tipo de decoración mucho más económica que aquellos retablos de mármoles en jaspes o de estuco que preconizaban los programas académicos.

El pintor Francisco Folch de Cardona (Valencia, 1744 - Madrid, 1808), artífice de “*técnica (en lo colorista) muy dura y simplista*” en el decir del gran historiador del arte Elías Tormo y Monzó²⁷, fue el mentor del programa iconográfico que exornó el presbiterio, crucero y capillas laterales (escenas y pasajes cristológicos) de la Iglesia del Salvador, de Jumilla, ejecutado entre 1784 y 1785, según pudo constatar el historiador del arte Manuel González Simancas²⁸, a tenor de la inscripción latina autógrafa del artista que se podía leer en una cartela al pie del cuadro del Retablo de las Ánimas, que se hallaba sobre la primera capilla del lado del Evangelio: “*Hanc caeteras que Picturas que hoc in templo continentur, fecit Franciscus Folch de Cardona. Anno millesimo septingentesimo octogesimo quinto*”. [Todas las pinturas que

²⁵ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1987, pp. 254-256.

²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “La pintura en Murcia en los siglos XVII y XVIII”, en *Murcia Barroca*. (Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro de Arte Palacio Almuadí, del 19 noviembre de 1990 al 10 de enero de 1991). Murcia, Artes Gráficas Novograf, S.A., 1990, p. 85.

²⁷ TORMO Y MONZÓ, Elías: *op. cit.*, p. CLVIII.

²⁸ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *op. cit.*, pp. 603-604. El mencionado arqueólogo e historiador del arte, al tratar de la biografía del pintor Francisco Folch de Cardona, en el apéndice de su obra dedicado al “Catálogo de artistas”, refiere la leyenda antedescrita, añadiendo “De estas pinturas me ocupo en lugar correspondiente de este catálogo”. Revisado todo el texto y particularmente las fichas relacionadas con el inventario artístico que dedica a Jumilla, no figura anotación alguna referente a la iglesia del Salvador, que debió omitir por olvido.



Fig. 4.-Jumilla. Retablo mayor de la Iglesia del Salvador. Años 1784-1785. (Foto Javier Delicado).

contiene este templo fueron hechas por Francisco Folch de Cardona en el año 1785]. También, el prolífico historiador y juriconsulto Marcos Antonio de Orellana, en su “Biografía Pictórica Valentina” redactada en 1800 y publicada impresa años más tarde, elogia estas pinturas al tratar de la biografía del pintor, cuando anota “...y por no demorar sólo hago recuerdo de una obra por último testimonio de la mucha inventiva de dicho Profesor y es la que ha executado en Jumilla, donde ha pintado una Iglesia con facilidad de pensar y hacer”²⁹.

Folch de Cardona es autor del ciclo pictórico que, dedicado a la “Vida de Jesús” (Fig. 4.), decora entre arquitecturas fingidas toda la cabecera del templo, tratándose de un retablo de 12 metros de alto por 7 metros de ancho organizado en dos cuerpos y compuesto de siete pinturas al óleo sobre lienzo (originariamente de ocho, pues existió un lienzo bocaporte del *Salvador* –acaso el Cristo Eucarístico de “La Cena”- recubriendo la hornacina central, según recoge un inventario manuscrito de principios del siglo XX)³⁰, enmarcadas por molduras de madera tallada y dorada con decoraciones vegetales, de rico colorido, de disposición rectangular, verticales y de grandes dimensiones, situándose entre los intercolumnios del cuerpo inferior los pasajes de *El Nacimiento*, *La Epifanía (o Adoración de los Reyes Magos)*, *La Circuncisión* y *La presentación de Jesús en el templo* (Fig. 5.) cada uno de ellos de 200 x 116 cm., y en el cuerpo superior, en el centro, *La Ascensión de Cristo a los cielos*, de 300 x 120 cm., flanqueado por *La Resurrección* y la *Aparición de Jesús a María Magdalena*, ambos de 200 x 120 cm. Estas pinturas, de bello trazo dibujístico y suelta y gruesa pincelada, estilísticamente a caballo entre el barroco (utiliza todavía acentuados claroscuros) y el neoclasicismo (el refinamiento en la representación de algunas escenas, como las de “El Nacimiento” y “La Epifanía” (Fig. 6.), cual si se tratase de escenas galantes y el empleo de fondos de arquitectura –pedestales, columnas y graderíos de escalinatas-), presentan muchas afinidades con las pinturas de José Vergara y Paolo Matheis (no olvidemos que Folch de Cardona fue discípulo del primero) y han sido objeto de reciente estudio y documentación por parte del historiador del arte José Luis Melendreras Gimeno³¹. Según el mencionado investigador, en ellas

²⁹ ORELLANA MOCHOLÍ, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid, Gráficas Marinas, 1930 (ed. de Xavier de Salas), p. 463.

³⁰ A.P.S.J. (Archivo de la Parroquia del Salvador de Jumilla). *Inventario de albas, ropas y demás efectos de la Parroquia del Salvador de Jumilla*. Libro manuscrito encuadernado, f. II rº (capítulo octavo: cuadros). Jumilla, 18 de octubre de 1906 (redactado por el párroco Dr. Gaspar Archent).

³¹ MELENDREAS GIMENO, José Luis: “El pintor valenciano Francisco Folch de Cardona y su obra para la iglesia parroquial del Salvador de Jumilla”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2000 (LXXXI), pp. 25-32; y MELENDREAS GIMENO, José Luis: “La decoración pictórica de dos retablos barrocos del siglo XVIII: El del Convento de las Agustinas de Murcia y el del Salvador de Jumilla”. *Actas del Primer Congreso Internacional de Pintura Española, Siglo XVIII* (celebrado en Marbella del 15 al 18 de abril de 1998). Madrid, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 281-284.



Fig. 5.-FOLCH DE CARDONA, Francisco: *La presentación de Jesús en el templo*. Óleo sobre lienzo de 200 x 116 cm., 1784-1785. (Foto José Luis Melendreras Gimeno).



Fig. 6.-FOLCH DE CARDONA, Francisco: *La Epifanía o Adoración de los Reyes*. Óleo sobre lienzo de 200 x 116 cm., 1784-1785. (Foto José Luis Melendreras Gimeno).

adquiere un papel preponderante el tratamiento de la perspectiva y el escorzo, particularmente en el círculo que describen los apóstoles del lienzo de “La Ascensión de Cristo a los cielos”, así como los contrastes cromáticos, con personajes de bellas anatomías y morbideces, dando importancia a la indumentaria de finos plegados y hermosos juegos de volúmenes, con mantos de color púrpura predilectos de Folch de Cardona, evidentes en el lienzo de “La Resurrección”, con el uso de una gama de grises, verdes oliváceos, azules y rosas, que hacen dichas pinturas muy atractivas, habiendo sido objeto en 1995 de una

profunda restauración por la restauradora artística Maite Arratibel Suquía³² dado el lamentable estado de conservación en el que se hallaban, por la suciedad acumulada (humo, ceras y pintura plástica) y pérdidas de adherencia, habiéndoseles devuelto, tras una laboriosa intervención de limpieza de los barnices oxidados y reintegraciones pictóricas, los brillos y las texturas de la obra original.

En colaboración con Francisco Folch de Cardona trabajó por esas fechas en este retablo mayor el pintor escenógrafo Pablo Sístori (Milán, 1730 – Madrid, 1810, activo en Murcia de 1761 a 1796)³³, gran

³² Sobre el proceso de restauración de las pinturas de Folch de Cardona, véase el estudio de ARRATIBEL SUQUÍA, Maite: *La restauración del retablo de la Iglesia del Salvador de Jumilla*. San Sebastián, 1995.

³³ MOYA GARCÍA, María Luisa: *Pablo Sístori, un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pp. 174-176 y Lám. XXV; ARAGONESES, Manuel Jorge de: *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia, Diputación Provincial, 1965, p. 448, nota 40.

maestro italiano de la escenografía y *quadratura*³⁴, autor del trampantojo de arquitecturas fingidas (y en el que estuvo ayudado por su discípulo Gines Ruiz) que presenta, en perspectiva pintado al temple sobre lienzo³⁵, con un conocimiento seguro de los órdenes, un pórtico columnario tripartito clasicista de calidades pétreas y de una sugerida tridimensionalidad, presidido el del centro sobre el arquitrabe por un gran frontón de perfil curvo segmentado y con gotas, de 780 x 130 cm., delineado en oblicuo e inspirado en los tratados de Ferdinando Galli Bibiena (*“Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle*

retablo mayor de la Iglesia de Santiago, de Isso (Albacete), sustentando por columnas de orden compuesto imitando jaspes que apoyan sobre altos pedestales, con empleo de tonos grises para la piedra y jaspe azulado para las columnas, con capiteles y basas bronceíneas, y con un foco de luz procedente de la parte superior izquierda a una altura de 45 grados, siendo diversas las guirnaldas que recubren el friso y el tímpano. En el ático, muy elevado, se disminuye la sensación de profundidad, enmarcándose los lienzos de Folch de Cardona por pilastras cajeadas con roleos en sus centros, rematado por un frontón también



Fig. 7.-Taller genovés de Antón M^a Maragliano: Cristo de la Salud. Talla barroca del tamaño del natural, ca. 1760.



Fig. 8.-LÓPEZ, Roque: Nuestro Padre Jesús Nazareno. Imagen de devanadera de tamaño del natural, 1801. Desaparecida. (Foto Baños).

dell'architettura...”, Bologna, 1725) y Andrea Pozzo (*“Prospettiva de Pittori ed Architetti”*, Venezia, 1693-1700), que evoca el realizado por el artista para el

con gotas³⁶. Estas arquitecturas fingidas, que presentaban numerosos barridos y alteraciones, fueron minuciosamente intervenidas en 1998 por

³⁴ En otras regiones españolas, sus equivalentes: en Madrid, Giacomo Bonavia; en Toledo, Alejandro González Velázquez; y en Valencia, Felipe Fontana.

³⁵ Este tipo de retablos pronto obtuvo un nuevo éxito en el último tercio del siglo XVIII que se generalizó desde Murcia capital a todo su antiguo Reino y el hecho de estar pintados sobre lienzo que iban adheridos al muro tenían la posible ventaja sobre los puramente parietales de que no condicionaba al artista a hacerlos “in situ”, al poderse elaborar en todo o en parte previamente en el taller. (Sobre el respecto véase, AGÜERA ROS, José Carlos: “Los retablos ficticios de pintura mural, una modalidad artística a revalorizar y conservar”. *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1996, Tomo II, p. 989.

³⁶ MOYA GARCIA, M^a L.: *op. cit.*, p. 176.

la técnico en restauración Koro Albisu Gómez, especializada en pintura mural.

Por un “memorial” autógrafo de Francisco Folch de Cardona, fechado en 1795 y localizado por el historiador José Luis Melendreras Gimeno en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁷, sabemos de las obras que hizo en el tiempo que el pintor residió en el Reino de Murcia³⁸ (activo entre 1782 y 1786, donde trabajó para iglesias de Cartagena, Tobarra, Molina del Segura y la propia capital, en la que fue Director de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y siendo además un retratista de reconocido prestigio –suyo es el lienzo del conde de Floridablanca-), entre ellas “para la iglesia nueva de Jumilla, el altar mayor que consta de ocho cuadros de cinco y seis varas de alto (ya relacionados), seis capillas y dos cruceros que contienen otros tantos cuadros de quatro varas de alto; pintó también todos los retablos de esta misma Yglesia, en perspectiva;...”. De lo anotado en el referido documento se deduce que las pinturas y retablos en perspectiva que exornaban las capillas del templo (en algunas de las cuales subsisten todavía pintadas algunas arquitecturas simuladas) y los brazos del crucero fueron obra también de Francisco Folch de Cardona³⁹, pinturas actualmente desaparecidas

o en paradero desconocido, salvo el lienzo de “*El arrepentimiento de San Pedro*”, de 388 x 122 cm., barroquizante, cuyo vestido y manto son de una gran intensidad, de pincelada suelta y gruesa con un paisaje arbóreo al fondo y en muy mal estado de conservación (que requiere una urgente intervención), alojado actualmente sobre el coro de la iglesia y procedente del altar del crucero izquierdo, que se halla directamente inspirado, según el referido investigador, en la figura del titular que realizó Francisco Salzillo, en 1780, para la Iglesia parroquial de San Pedro apóstol, de Murcia⁴⁰, habida cuenta de la amistad que unía a ambos artistas en las salas de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de la capital del Segura, de las que eran profesor y director respectivamente.

Otras pinturas al óleo de distinta mano, muy flojas, corresponden a las cuatro pechinas o “cancanyoles” de la cúpula del crucero, donde se hallan efigiados de busto, enmarcados por óvalos de talla relevada, los cuatro primitivos Doctores de la Iglesia occidental con sus correspondientes atributos: *San Gregorio Magno*, *San Ambrosio*, *San Agustín* y *San Jerónimo*⁴¹ con unas dimensiones cada una de dichas pinturas de 120 x 80 cm., elaboradas en 1778 por José González de Coniedo, por las que percibió 300 reales de vellón⁴².

³⁷ A.R.A.S.F., Leg. 174-1/5. Pintores. “Memorial de Francisco Folch de Cardona solicitando la plaza de Teniente Director de la Sala de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Madrid, 23 de agosto de 1795, 1 h. ms. en f. Documento reproducido por MELENDRERAS GIMENO, J. L.: *op. cit.*, pp. 31-32.

³⁸ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, p. 285.

³⁹ El pintor Folch de Cardona asimismo es autor en Jumilla del óleo sobre lienzo de *Jesús bendiciendo el pan*, de 63,5 x 43,5 cm., pintado en 1784 con un coste de 300 reales de vellón para el claustro de arriba del Convento franciscano de Santa Ana del Monte, hoy en el refectorio del noviciado (véase al efecto DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El Convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla. Una fundación franciscana del siglo XVI”. *Actas del Simposium “Monjes y monasterios españoles”*. Vol. I. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1995, p. 1228), existiendo constancia documental, además, del encargo que recibió el artista en dicho año para realizar un cuadro bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, con destino a la Ermita de San Agustín en dicha población (consúltase CANICIO CANICIO, Vicente: “Nuestra Señora de la Asunción, patrona de Jumilla”, en el *Boletín de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción*. Jumilla, Imp. Vilomara, 2003, pp. 21-22).

⁴⁰ MELENDRERAS GIMENO, J. L.: *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴¹ Fueron declarados doctores el día 20 de septiembre de 1295 por el papa Bonifacio VIII, que se convirtieron en el símbolo del saber teológico de la Iglesia en paralelismo con los cuatro Evangelistas (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan).

⁴² GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, p. 256; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia”. *SAITABI (Revista de la Facultat de Geografia i Història)*. Universitat de València, 2001-2002, núms. 51-52, p. 588.

Los lienzos de Francisco Folch de Cardona, que decoraban las capillas del lado de la Epístola, fueron trasladados hacia 1844 a la Capilla de la Comunión del templo⁴³, siendo sustituidos en su emplazamiento original por diversas tallas escultóricas procedentes del desamortizado (lo fue en 1835) Convento de las Cinco Llagas de San Francisco⁴⁴, en época en que Luis Palencia García era vicario perpetuo de El Salvador, y que, entre otras, eran a saber:

- *Cristo de la Salud* (Fig. 7.) una talla en madera policromada de estilo barroco, de tamaño algo menor que el natural (154 x 122 cm.), de hacia 1760, que se ha venido largo tiempo atribuyendo al escultor Ignacio Vergara y Gimeno, mientras que recientes estudios la han puesto en relación con el taller genovés de Antón María Maragliano y la escultura gaditana⁴⁵, siendo colocada en la Capilla de la Comunión, entonces dedicada a la Virgen del Rosario (que era la primera capilla del lado de la Epístola). Representa a Cristo Crucificado ya expirado con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho y amplio paño de pureza anudado a la cintura, constituyendo una imagen de secular arraigo, de gran devoción popular y fervor religioso desde promedios del siglo XVIII en la que fue villa, con hermandad o cofradía propia y a la que se le viene dedicando solemnes cultos⁴⁶. La cruz, que se hallaba atacada por xilófagos, fue sustituida por otra nueva hacia 1886, costeando los gastos Isabel Gutiérrez Rodríguez; mientras que la talla del Cristo ha sido restaurada recientemente (en 1990) por los profesionales

Raimundo Cruz Solís e Isabel Pozas Villacañas, quienes han procedido a diversas fijaciones en la pieza, limpieza de superficies, reintegración de la policromía y barnizado.

- *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (Fig. 8.), imagen de devanadera (tallados solo cabeza, manos y pies) de tamaño del natural (de 7 palmos de altura), vestía túnica de terciopelo y era portadora de una cruz sobre los hombros, siendo obra del escultor Roque López documentada en el año 1801⁴⁷ (no citada en las listas de sus obras), ocupando la segunda capilla del lado de la Epístola. Fue costeada por la Venerable Orden Tercera en 1.250 reales de vellón (400 reales, valor de la talla de vestir y el resto la indumentaria) y era de porte similar a la que el escultor ejecutó en 1787 con destino a la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, de Lorca, luego destruida. La imagen de Jumilla era de cabeza interesante, con un aire devoto y apropiado para la aceptación popular de los fieles y participaba en la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo. Dos angelillos sobre la peana eran portadores de los atributos de la Pasión (tenazas, martillo y clavos), mientras que un tercero sujetaba los cordones que pendían de un cíngulo anudado a la cintura.

- *Nuestra Señora de los Siete Dolores o de la Soledad*, imagen de la segunda mitad del siglo XVIII, obra del escultor valenciano Ignacio Vergara y Gimeno que se conoce por una antigua fotografía que dio a conocer en publicación científica el investigador José Crisanto López Jiménez⁴⁸. Iba firmada en el torso por el artista “I. Vergara

43 MARTÍNEZ MOLINA, Albano: *Historia de Jumilla por el Dr. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por varios jumillanos*. Tomo II. Jumilla; Vilomara hermanos, impresores y editores; 1896, p. 171.

44 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El desamortizado y extinto Convento de las Cinco Llagas de San Francisco, de Jumilla (Murcia): La dispersión y pérdida de su legado artístico”, en *Actas del Simposium “La Desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España”*. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Núm. 25, 2007, pp. 777-778.

45 TEVAR GARCÍA, José: “Una escultura genovesa en Jumilla: El Cristo de la Salud”, en *25 Aniversario de la refundición de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud, de Jumilla, 1980-2005*. Jumilla, Imp. Vilomara, 2005, pp. 43-45.

46 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Manifestaciones artísticas de la devoción a la Salud en el sureste español”. *Actas del Primer Congreso Nacional de la Advocación de la Salud* (coord. de Juan Aranda Doncel). Aguilar de la Frontera (Córdoba), Ayuntamiento, 2005, pp. 463-466.

47 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El escultor Roque López y su obra en Jumilla”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla, 2007*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2007, pp. 266-268.

48 LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Sobre pinturas, una escultura y un testamento de Orrente. (Dolorosa de Ignacio Vergara en Jumilla)”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1959, pp. 69-70.

f(eci)t” y fechada (por 1765), dato que nadie copió. Hechura de vestir, hoy desaparecida, que albergó la tercera capilla del lado de la Epístola, según la especialista en escultura valenciana del siglo XVIII, la Dra. Ana Buchón Cuevas, “*siete puñales atravesaban el pecho de la Dolorosa, que, con expresión de honda tristeza, entrelazaba sus dedos en actitud orante. Es de destacar la belleza y serenidad de su rostro, sin el tan común recurso de enarquear mucho las cejas con gesto doliente*”⁴⁹.

- Y las tallas de *San Roque* (1774) y de *Santa Isabel de Hungría* (1779), patronos de la Venerable Orden Tercera, de reducido tamaño (de aprox. 70 cm. de altura), obras del escultor, arquitecto y pintor José González de Coniedo, que han sido documentadas por la investigadora Carmen Guardiola Vicente en el “*Libro de Decretos de Juntas de la Venerable Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco de la villa de Jumilla, 1680-1800*”⁵⁰.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX (décadas de los 60 y 80, en las que se instituyen o resurgen determinadas cofradías y hermandades pasionarias) diversas imágenes y grupos escultóricos fueron adquiridos, ocupando provisionalmente distintas dependencias del templo (aunque no lo recoge los inventarios parroquiales), principalmente en los brazos del crucero, que luego muchos de ellos constituirían pasos procesionales de la Semana de Pasión, pasando a ser custodiados por las propias cofradías en la Iglesia de Santa María

del Rosario o del Rabal (?) y otros templos y ermitas (la de San José), y que son conocidos por rancias instantáneas de época (a través de fotografías de J.A. Vilomara, Cañizares, Vaillard y Francisco Baños, positivadas entre 1895 y 1928 y que constituyen verdaderos registros documentales), divulgadas por estudiosos y publicistas en revistas, boletines de hermandades y cofradías, misceláneas, catálogos de exposiciones y otros repertorios locales⁵¹, siendo de mencionar el paso de *Jesús y la Samaritana en el pozo de Samaria*, obra de vestir de hacia 1863 del imaginero Francisco Sánchez Tapia, idéntico al que realizó para Novelda (Alicante) y ambos inspirados en “La Samaritana” que hiciera Roque López para la Archicofradía de la Sangre de Murcia⁵², siendo autor además Sánchez Tapia del paso de *La Verónica*, de vestir, de mismas fechas, que algún investigador local atribuyó a Joaquín Baglietto, fechándola incluso en 1856; una *Santa María Magdalena*, hechura con ropas enlien-zadas, del escultor Francisco Sánchez Araciel (hijo del anterior) de 1882, de cierta dulzura y armonía y de porte similar a la que figura en la Procesión del Cristo del Perdón, de Murcia⁵³; *Nuestra Señora del Primer Dolor*, imagen vestidera que erróneamente se ha venido atribuyendo a Francisco Salzillo, cuando será de alguno de sus discípulos; la talla de *San Juan apóstol*, atribuida a Francisco Sánchez Araciel⁵⁴ y encargada por Roque Molera Rivera en 1882; y los grupos de

⁴⁹ BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 301.

⁵⁰ GUARDIOLA VICENTE, Carmen: “Documentos inéditos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia vinculada al desaparecido Convento de la Llagas de San Francisco, de Jumilla (siglos XVIII y XIX)”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 1995*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 1995, pp. 56-57.

⁵¹ Principalmente en la *Revista-Programa de Semana Santa en Jumilla – 1942*. Valencia, Imp. Cervantes, 1942, s/p. (además de los ejemplares de los años 1928 y 1974); y en la monografía de LOZANO PÉREZ, José M^a: *Jumilla, ayer (1880-1935). Imágenes para la memoria*. Murcia, Asociación de Amigos de Jumilla - CAM, 1994, pp. 145-148.

⁵² OSSORIO Y BERNARD. Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Giner - Librería Gaudí, 1975, p. 625; BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 421; MELENDREAS GIMENO, José Luis: *Escultores Murcianos del siglo XIX*. Murcia, CajaMurcia Obra Cultural, 1996, pp. 159 y 168. El imaginero Francisco Sánchez Tapia (1831-1902) confeccionó, también, para Jumilla dos grupos de la *Virgen de las Angustias*, uno de ellos en concreto para la familia Puche en el año 1883, según aparece reseñado en el “Diario de Murcia”, del martes día 13 de marzo de 1883.

⁵³ MELENDREAS GIMENO, J. L.: *op. cit.*, p. 179.

⁵⁴ El escultor Francisco Sánchez Araciel (1851-1918) ejecutó, de igual modo, para Jumilla, un grupo de la *Virgen de las Angustias con el Cristo yacente a los pies y grupo de ángeles*, de tamaño del natural y de 1884 por encargo de Diego Espinosa de los Monteros, barón del Solar, que conservaba en su casa solariega.

La Oración del Huerto, que evidencia a Jesús reconfortado por el ángel, del escultor jumillano Ramiro Trigueros⁵⁵, de hacia 1928, y del *Cristo de la Caída*, que representa la primera caída de Jesús en el camino del Calvario acompañado de dos sayones, obra de la escultora Cecilia Sánchez Araciel, de misma época que el anterior.

Un inventario manuscrito de 1906⁵⁶ (al que se adicionan otros posteriores -de 1919 y siguientes-) proporciona noticia de las imágenes de escultura y obras de pintura, además de ornamentos litúrgicos, lámparas, sacras, libros y otros efectos, que albergó la Iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla, hasta la referida fecha, consignando las advocaciones de las mismas pero no las autorías ni su procedencia, y que damos a conocer por vez primera como gran aportación documental del presente estudio monográfico, realizando algunas precisiones sobre las obras de referencia, describiendo entre las primeras (tallas escultóricas) las siguientes: *El Salvador* en el altar mayor, el *Santísimo Cristo de la Salud* en su altar -de taller genovés-, *Jesús Nazareno* (id.) -del escultor Roque López-, *Nuestra Señora de la Soledad* (id.) -de Ignacio Vergara Gimeno, ya referida, como las anteriores, estudiadas-, *Nuestra Señora de los Dolores* (id.), *Nuestra Señora del Rosario* (id.), *Nuestra Señora del Loreto* (id.) que se hallaba sin urna en casa de la camarera Rosario Jiménez, la *Purísima* en su nicho, *Nuestra Señora del Carmen* (id.), *San Antonio de Padua* (id.), *Santa Teresa* (id.), *Nuestra Señora de los Ángeles* (id.), *Santa Isabel de Hungría* (id.) -ésta y la siguiente, obras del escultor José González de Coniedo, antecitadas-, *San Roque* en el altar de San Pedro, *San Isidro Labrador* en el altar del Santo Cristo, *San Pascual Bailón* en el altar de San Pedro, una imagen pequeña del *Niño Jesús* colocada en su urna, una imagen pequeña de *Nuestra Señora de la Soledad* colocada en su urna, un *crucifijo* de madera de dos palmos y medio de altura para el púlpito, otro

crucificado de madera colocado sobre la cómoda de la sacristía, otros dos algo mayores de ningún mérito retirados del culto por deteriorados, otro crucifijo de cartón colocado en la antesacristía, una cruz plateada con crucifijo de bronce para el altar mayor, una imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* colocada en el altar del comulgatorio y una imagen de *San José* en su urna y altar de San Pedro; y entre las segundas (pinturas sobre lienzo), se describen, el *Salvador* para cubrir el nicho del altar mayor (se corresponde con el lienzo bocaporte de Folch de Cardona, mencionado líneas arriba), *San Pedro* en su altar (también de Folch de Cardona), *San Juan bautizando a Jesús* en su altar, la *Visitación* en la parte superior del altar de San Juan, *San Pedro saliendo de la cárcel* en la parte superior del altar de San Pedro (de Folch de Cardona, que subsiste en la actualidad en su emplazamiento originario del crucero), el *Purgatorio* en el altar de las Ánimas, siete cuadros que representan la *vida de Jesús* en el altar mayor (de Folch de Cardona, conservados y restaurados recientemente), *El Bautismo de Jesús* sobre la cancela del baptisterio (conservado “in situ”), *Santa María Magdalena* sobre la puerta de la sacristía y luego trasladado a su interior, la *Virgen con el Niño* sobre la puerta del sagrario (?), el cuadro de *San José* colocado en el altar de San Pedro, *La Encarnación* en la sacristía, y los lienzos de *San Juan Nepomuceno*, *San Francisco de Paula*, *San Miguel*, *Nuestra Señora de Loreto*, *San Luis Gonzaga*, *La huida a Egipto* (de Folch de Cardona) -que pasó a la sacristía junto con los tres que siguen-, el *Buen Pastor*, *San Francisco de Asís* y la *Virgen con el Niño Jesús*, todos en la Capilla de la Comunión.

Las esculturas y pinturas reseñadas (entre ellas numerosos lienzos de Folch de Cardona), diverso ajuar litúrgico (ornamentos), la pila bautismal, el tabernáculo del altar mayor (del tallista Diego García) y el órgano que hubo en el último tramo de la galería alta junto al coro, perecerían

⁵⁵ VALCÁRCEL MAVOR, Carlos: *Semana Santa en la Región Murciana*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1981, p. 138.

⁵⁶ A.P.S.J. (Archivo de la Parroquia del Salvador, de Jumilla): *Inventario de albas, ropas y demás efectos de la Parroquia del Salvador de Jumilla*. Libro manuscrito encuadernado, fs. 10 y 11 (capítulo séptimo: imágenes; y capítulo octavo: cuadros). Jumilla, 18 de octubre de 1906. (Redactado por el párroco Dr. Gaspar Archent).

en la devastación de 1936, que fue de gran virulencia en la zona, excepción hecha del “Cristo de la Salud”, que hoy posee espacio propio en uno de los brazos del crucero, de las pinturas del retablo mayor y de tres lienzos que se conservan en su primitiva ubicación, sin descartar que entre particulares pueda hallarse indebidamente alguna que otra obra “salvada” en tan aciagas fechas y no devuelta luego a su lugar.

Procediendo, a continuación, al *inventario del patrimonio mueble* (obras de escultura, pintura, ornamentos, orfebrería, etc.), que en la actualidad acoge la Iglesia parroquial del Salvador, enumeramos las siguientes piezas salvo error u omisión, muchas de ellas restituidas o de factura posterior a la guerra civil:

EN EL PRESBITERIO:

El centro del retablo mayor (de arquitecturas fingidas de Pablo Sistori y lienzos de Francisco Folch de Cardona, estudiados con anterioridad) viene presidido en el cuerpo inferior en un edículo por una talla escultórica del *Buen Pastor*, obra realizada hacia 1943 por el imaginero catalán Francisco de Paula Gomara, siendo hechura de mayor tamaño que el natural (255 cm. de altura) para que adquiriera una visión proporcionada. El modelo deriva del “moscóforo” (en griego, el que lleva un cordero al hombro) y evidencia a Cristo, de rostro sereno y mirada baja, caminando, vestido con amplia túnica y manto que cae hasta los pies decorado con ricos brocados, portando un cordero sobre el hombro derecho, mientras que con la mano izquierda sostiene un cayado con el que se ayuda.

CRUCERO IZQUIERDO:

En retablo neobarroco elaborado en madera y dorado, organizado mediante columnas corintias

y sufragado por Fermina Gómez Antolí, notable imagen de la *Purísima Concepción*, del tamaño del natural sobre trono de nubes con ángeles, obra del escultor José Sánchez Lozano del año 1942, una de las mejores piezas de época moderna que alberga el templo. Y sobre el ático, lienzo de *San Pedro liberado de la cárcel por un ángel que lo libra de las cadenas* (y no *Tobías con el ángel*, como recoge alguna que otra mal interpretada ficha catalográfica del expediente de declaración BIC del templo), que también menciona el inventario de 1906, de Francisco Folch de Cardona, de fines del siglo XVIII, que es parte integrante de un retablo desmembrado dedicado al apóstol, procedente de su altar en este lugar y compañero de la gran tela que se localiza en el coro.

CRUCERO DERECHO:

En retablo pseudoclasicista, costeadado por Pepita Guardiola, de gran aparato escenográfico, escala monumental y algo pretencioso en nuestra opinión, estructurado a través de columnas de orden compuesto y rematado por un relieve de la Santísima Trinidad y ángeles turiferarios, confeccionado en mármol, madera y bronce dorados en 1952 en los Talleres Granda de Madrid⁵⁷, interesante talla escultórica del *Cristo de la Salud*, de la segunda mitad del siglo XVIII, adscrito a escuela genovesa⁵⁸.

EN LAS CAPILLAS DEL LADO DEL EVANGELIO (O DEL LADO DE LA IZQUIERDA) DESDE LOS PIES A LA CABECERA:

1ª CAPILLA (fue antigua capilla bautismal –la pila, desaparecida, era obra del cantero Francisco Cremades, que se puso aquí en 1790 y por la que percibió 1.680 reales de vellón– en la que subsiste la reja con montante en forma de abanico que cierra el acceso a las torres, coro y tribunas): En hornacina recayente a la nave, imagen de *San José* (Fig. 9.), relevante talla artís-

⁵⁷ MELERO CUTILLAS, J. J.: *op. cit.*, pp. 92-93.

⁵⁸ Bajo su estructura descansan desde 1995 los restos del Rvdo. D. Juan Paco Baeza (Puente Tocinos, 1890 – Jumilla, 1978), que fue párrroco del Salvador durante 29 años (1939-1968), de austera y ejemplar vida, y de viva memoria en la ciudad, para el que se ha abierto proceso de beatificación.

tica en madera policromada de 136 cm. de altura incluida la peana, de obrador valenciano, anónimo⁵⁹, de hacia 1941 (?) -aunque la creemos más antigua-, que evidencia la figura del carpintero, de bello porte, llevando al Niño Jesús sobre los brazos, que se alza sobre trono de nubes, presentando una delicada policromía los estofados de las telas. Y en una de las pandas laterales, *El Bautismo de Cristo por San Juan* (escena presidida por la figura del Padre Eterno), óleo sobre lienzo de 144 x 102 cm., de autoría desconocida, que se adscribe al siglo XVIII y en mal estado



Fig. 9.-ANÓNIMO: *San José*. Talla escultórica de hacia 1940. (Foto Javier Delicado).

3ª CAPILLA (que conserva restos originales de pintura mural de simuladas arquitecturas de Folch de Cardona, modernamente decorada con doseles en muros y bóvedas con colores agresivos de mal gusto): *Virgen del Pilar*, pequeña talla escultórica moderna sobre trono de nubes con ángeles, que cobija un dosel de madera, de autor anónimo.

EN LAS CAPILLAS DEL LADO DE LA EPÍSTOLA (O DEL LADO DE LA IZQUIERDA) DESDE LOS PIES A LA CABECERA:

1ª CAPILLA (antigua que fue de Nuestra Señora del Rosario o de las Almas y sirvió primitiva-



Fig. 10.-Jumilla. *Iglesia parroquial del Salvador*. Detalle del interior. (Foto Javier Delicado).

de conservación, que, de igual modo, relaciona el inventario de 1906.

2ª CAPILLA: Este espacio es paso de tránsito y corresponde al acceso al templo desde la portada lateral recayente al atrio, que interesa puerta de ingreso de madera de doble hoja con ensamblajes de forja y que protege una chapa de cinc con punteado a buril, siendo original de fines del XVIII.

mente, también, de Capilla de la Comunión): *La Milagrosa*, imagen de olot con estofas, que utiliza de soporte sendas columnillas cementicias de orden compuesto aquí fuera de contexto; y contra el muro de los pies, bajorrelieve de escayola pintado de la *Virgen del Carmen* y *las Ánimas del Purgatorio* en actitud orante, representadas con cuerpos desnudos emergentes de las llamas, de

⁵⁹ Cabe referir, también, que un San José realizó el escultor Ramiro Trigueros (Jumilla, 1863-1938) en febrero del año 1895 para la Cofradía del Patriarca San José, de Jumilla, por encargo de su presidente Pedro Pérez García y del que proporciona noticia el “Diario de Murcia”. Murcia, sábado 23 de enero de 1895, desconociéndose su paradero. (Véase al efecto, MELENDRERAS GIMENO, J. L.: *op. cit.*, p. 185).

floja factura, de hacia 1950 y que proviene de la sacristía del templo.

2ª CAPILLA: *San Antonio de Padua*, pieza realizada en pasta de madera procedente de los talleres de imágenes de serie de Olot (Gerona), fue intervenida recientemente mediante una nueva policromía y barnizado. Como la anterior, usa de soporte columnas cementicias, impropias.

3ª CAPILLA: Sobre retablo clasicista, *Virgen del Primer Dolor*, talla en devanadera de 160 cm. de altura, portadora de una daga sobre el pecho, obra del escultor José Sánchez Lozano⁶⁰ del año 1941. De evidente eco salzillesco, la imagen es trasunto de la “Dolorosa” que el maestro ejecutó en 1756 para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. De cabeza erguida y mirada alta con las manos abiertas, y tema que el escultor reinterpretó varias veces, en las ocasiones que procesiona en los desfiles pasionarios viste rica indumentaria compuesta de manto azul con brocados de seda, túnica blanca de ampulosa caída y velo de encaje⁶¹. (En la posguerra la capilla acogió provisionalmente una *Virgen del Carmen*, talla del escultor Marcelino Abellán Mula, documentada en 1948, que luego pasó a la Parroquia de San Juan⁶²).

EN LA ANTESACRISTÍA (A LA IZQUIERDA DEL PRESBITERIO):

Grupo escultórico de cierta rigidez formal, de *Nuestra Señora de Loreto*, en madera de cedro policromada de 150 cm. de altura, del año 1992, del escultor Manuel Romero Ortega, de Madrid, que representa a la Virgen María sedente sobre la casa de Nazareth, portando al Niño Jesús de pie sobre el regazo, sobre trono de nubes con ángeles, siendo conocida popularmente por la “Virgen de los tejaicos”. (La imagen antigua, de urna y de 60 cm. de altura, que se veneró en el templo en el altar de San Juan, fue destruida en 1936).

EN LA SACRISTÍA:

En la misma destaca diverso mobiliario antiguo, como la *cajonería* de fines del siglo XVIII que alberga diversos ornamentos litúrgicos (entre ellos, un terno con bordados del XIX y alguna casulla historiada) adquiridos en sederías Garín, de Valencia (?) y de elaboración posterior a la guerra civil; una *cómoda* de madera, mármol y bronce, del siglo XIX; y otros útiles y pertrechos.

EN LA CAPILLA DE LA COMUNIÓN (A LA DERECHA DEL PRESBITERIO):

Este espacio lo preside un *sagrario* de bronce que procede del altar mayor, con un fondo arquitectónico porticado de obra que desmerece. (Y capilla que dio acogida hasta la guerra civil a los lienzos de Folch de Cardona provenientes de las capillas del templo).

Y EN EL CORO (A LOS PIES DEL TEMPLO):

Lienzo de grandes dimensiones de *El arrepentimiento de San Pedro*, pintado en 1785 por Francisco Folch de Cardona, que procede de uno de los brazos del crucero y ya mencionado con anterioridad, a falta de restauración y que cabrá ubicar *a posteriori* en algún otro emplazamiento más adecuado.

6. ARTES SUNTUARIAS.

Entre las obras de orfebrería conservadas cabe referir un *ciborio* o copón (cáliz con copa en forma de corazón), de metal sobredorado de 36 x 16,2 cm., con pie circular de contorno lobulado (?), pieza que ha catalogado y documentado la investigadora Isidora Soriano⁶³ como procedente del obrador valenciano de José David, del año

⁶⁰ Sobre la trayectoria profesional y obras del escultor, consúltese LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio: *José Sánchez Lozano o la continuidad de la imaginería murciana. Una aproximación a su obra*. Murcia, Editorial Eugenia Moya Rebollo, 1990.

⁶¹ NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultura de la Pasión en Jumilla (1583-2005)*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2005, pp. 32-34.

⁶² MARTÍNEZ CERESO, Antonio: “Marcelino Abellán Mula (1929-1980), escultor” *PLEITA. Revista del Museo Municipal “Jerónimo Molina”*. Jumilla, 1999, Núm. 2, p. 89.

⁶³ NAVARRO SORIANO, Isidora: “Cruces alzadas y orfebrería”. *Fides Pópuli (La fe del pueblo: 250 años del Cristo amarrado a la columna de Francisco Salzillo)*. (Catálogo de la exposición conmemorativa celebrada en el Museo Municipal de Jumilla, septiembre de 2006- enero de 2007). Jumilla imp. Lencina, 2007, pp. 94-95.

1924, con labra de acantos y marca o punzón en la peana; así como dos *cálices*, en plata sobredorada, de 26 x 15 cm., un *portaviático*, de plata, fechado en 1923, y un *hostiario*, piezas todas inventariadas por la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Relevantes son, también, sendos *confesonarios* de madera, de notable ejecución, de fines del siglo XIX, ubicados sobre la tercera crujía de la nave del templo.

En trasteros y andanas del cuerpo de la sacristía, diversos hachones, expositores y candeleros de metal, pendientes de restauración.

6. UNAS CONSIDERACIONES FINALES.

La *Iglesia parroquial del Salvador, de Jumilla* (Fig. 10.), es un templo que resulta sobrio y monumental dentro de un barroco vernáculo, dominando con su poderosa masa arquitectónica el entorno del caserío que lo rodea y arropa, y que fue restaurado recientemente por el Estudio de Arquitectura y Territorio AD-HOC (arquitectos responsables Juan Antonio Sánchez Morales y Carlos Jurado Fernández), con sede en Murcia, en 1989.

El templo fue declarado Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, por Decreto nº 37 / 2007, de 30 de marzo, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia⁶⁴, habiendo contado previamente en el expediente incoado con fecha de 6 de octubre de 2005, con el informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, en el que la Institución subrayaba “*la especial significación del inmueble y la necesidad de protegerlo*”, incluyendo la mencionada declaración diversas fichas catalográficas de los bienes muebles que acoge y son parte esencial de su historia, de mayor relevancia artística (las “arquitecturas fingidas” de Pablo Sistori, los lienzos del presbiterio de Francisco Folch de Cardona –que erróneamente en las mencionadas fichas atribuyen al primero-

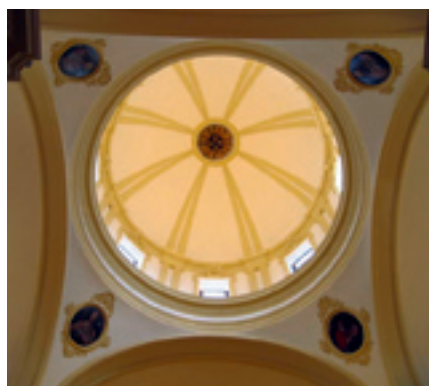


Fig. 11.-Jumilla. *Iglesia parroquial del Salvador*. Detalle de la cúpula del crucero con pinturas de José González de Coniedo (Foto Javier Delicado)

la talla del “Cristo de la Salud” de ascendencia genovesa y otras pinturas anónimas del siglo XVIII conservadas –con alguna imprecisión en cuanto a las advocaciones-, además de diverso mobiliario –cajonería, confesonarios-, piezas de orfebrería –cálices y copones- y elementos metálicos –balastradas, balcones, puertas de madera y herrajes de cerrajería y forja-) que pasan a ser incorporados al “Inventario General de Bienes Muebles de la Región de Murcia” con sus correspondientes fichas catalográficas⁶⁵, así como se define la delimitación del entorno afectado del inmueble (parcelas catastrales y espacios públicos existentes entre ellas), “*con el fin de preservar el carácter y el ambiente que envuelve la Iglesia del Salvador de Jumilla y optimizar su percepción visual*, lo que conlleva la correspondiente protección del entorno urbano.

La declaración de BIC, por otra parte, es la más importante por las consecuencias que se derivan del hecho, que exceden del marco patrimonial, con su entorno de protección, llevando consigo una intensificación del control de las licencias de obras en el elemento protegido y su entorno por parte de la Administración.

El templo del Salvador (Fig. 11), obra de canteros bien trabada en el despiece amparados en

⁶⁴ Publicado en el BORM (*Boletín Oficial de la Región de Murcia*), Murcia, martes 24 de abril de 2007, Núm. 93, pp. 12635-12641.

⁶⁵ GIL REINA, Rosa M^a.: “El inventario general de bienes muebles de la Iglesia Católica en la Región de Murcia (Iglesias de Santiago apóstol, del Salvador y Monasterio de Santa Ana del Monte, de Jumilla)”, en *Actas de las XVII Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico, etnológico y etnográfico de la Región de Murcia*. Cartagena, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pp. 498-500.



Fig. 12.-Jumilla. *Iglesia parroquial del Salvador*. Detalle del coro. (Foto Javier Delicado).

manuales prácticos, constituye un hito visual en el paisaje urbano de Jumilla, junto con la grandiosa iglesia mayor de Santiago y la fortaleza del castillo con el subidor, que por su elevación y escala domina el entorno; un caserío uniforme que subraya su horizontalidad entre calles ramplantes trazadas a golpe de retícula a fines del siglo XVIII y época en que se sentaron las bases para el crecimiento del núcleo urbano.

El monumento arquitectónico que bosquejamos hace tiempo que caló hondamente en la memoria de la ciudad, siendo un icono y referente que dinamiza el espacio en el que se ubica, de manera que una lectura en clave urbana de la fábrica del edificio nos permite apreciar el empaque y la prestancia de sus arosas y rotundas torres y de la portada principal en esviaje, barrocas; mientras que el interior del templo, con aires de capilla palatina, con sus capillas claustrales, la movida silueta de las tribunas con sus balconcillos de forja y la fina labor de talla de pilastras, capiteles y molduras, evidencia un cierto refinamiento

que lo emparenta con la corriente tardobarroca centroeuropea de promedios del Setecientos y la corriente neoclásica que ya en 1790 se había institucionalizado en España con la eficiente colaboración de las Academias de Bellas Artes y las Sociedades Económicas de Amigos del País.

Anotar, por último, que su lectura histórica y su código visual (Fig. 12) son capaces de transmitir sensaciones, sentimientos y emociones, y no olvidemos que este templo es un espacio arquitectónico que, además de las funciones religiosas que le son propias, interesa dinamizar a través de visitas y de itinerarios culturales destinados al ciudadano, de la celebración de conciertos y audiciones de música sacra en su ámbito (al poseer el templo una buena acústica), y de actuaciones corales, acercando con ello al pueblo a su patrimonio artístico y al concepto de ciudad; una experiencia urbana entre la arquitectura y el arte, que suponen optimizar recursos en el panorama de la Historia Moderna y Contemporánea de Jumilla con la puesta en valor del edificio.



El escultor Justo Gandarias y Planzón (1846-1933)

José Luis Melendreras Gimeno
Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

El escultor catalán Justo Gandarias es un fiel representante de la escuela neoclásica española del último tercio del siglo XIX. Su formación artística la hizo en París, donde presentó una gran obra escultórica titulada: “La Armonía”, en la Exposición Internacional de París de 1878, obteniendo por la misma medalla en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1880; siete años más tarde, en 1887 obtiene la medalla de segunda clase por su obra en mármol de Carrara titulada: “El Amor y el Interés”, conservada en el Museo de Bellas Artes de Castellón; y finalmente en 1890, en la citada exposición, logra la medalla de 2ª clase por su obra “Yberia”. Otras obras de gran mérito de Gandarias son la estatua colosal del apóstol San Judas Tadeo para la Basílica de San Francisco el Grande y la lápida en mármol de D. Ramón Mesonero Romanos en Madrid. A partir de 1891, Gandarias prueba suerte, y marcha a Guatemala, donde dirigió la Escuela de Bellas Artes, realizando varias obras oficiales para dicho país, donde falleció en 1933.

ABSTRACT

The catalan sculptor Justo Gandarias is a faithful representative of the neoclassical Spanish school in the last third of the XIXth century. His artistic training was done in Paris, where he presented a great sculptural work called “Armonía” in the International Exhibition of Paris, 1878, receiving for it a medal in the Exhibition of Fine Arts of Madrid in 1880. Seven years later he got the Second Class Medal for his work in marble from Carrara called “El Amor y el Interés”, kept in the Museum of Fine Arts of Castellón and finally, in 1890, in the aforementioned exhibition, he got Second Class Medal for his work “Yberia”. Other pieces of great value are the colossal statue of the apostle San Judas Tadeo for the basilica of San Francisco el Grande and the gravestone of Don Ramón Mesonero Romanos in Madrid. From 1891 on, Gandarias tried his luck and left for Guatemala, where he directed the School of Fine Arts, making several official works for this country, where he died in 1933.

DATOS BIOGRÁFICOS

Nació en Barcelona el 28 de agosto de 1846, y el día 1º de septiembre del citado año fue bautizado en la iglesia parroquial de San José de la ciudad condal, por don Manuel Torrens, sacerdote vicario de dicha iglesia parroquial¹.

Se formó en París, donde residía transitoriamente en el Boulevard de Vaugonard, número 115, dedicado desde sus comienzos a la escultura, como así señala en una instancia que dirige al Ministro de Estado, firmado en París el 15 de octubre de 1878, solicitando una plaza de número, que se hallaba vacante en la Academia de Bellas Artes de España en Roma, manifestando como mérito, al mismo tiempo, que ha obtenido medalla de bronce en la Exposición Internacional de 1878 celebrada en la ciudad del Sena, como consta por el cónsul de España en París, el 16 de octubre del mencionado año.

“Solicitando previo informe de la Real Academia de San Fernando, como también puede consultar las condiciones artísticas de mis obras a través de las cuatro académicos de número que en la actualidad residen en París”².

El día 27 de noviembre del corriente año presentó una solicitud para actuar en las oposiciones de pensionado de número a la Academia Española de Bellas Artes de Roma, pero fue rechazada por exceder de la edad que marca el reglamento³.

En la junta celebrada el día 17 de febrero de 1874, por el Jurado de Oposiciones a los pensionados por la Escultura y Grabado en Hueco, vacantes en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, se reunieron a las once de la mañana del citado día en los salones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la presidencia del escultor don Sabino de Medina, junto a los escultores Elías Martín, Ponciano Ponzano, Juan Figueras; pintores: Germán Hernández Amores, Nicolás Fernández de la Oliva, Francisco Torres Armengol; y los arquitectos: Francisco Pérez y el secretario arquitecto: José Estebán Lozano.

Por el secretario se informó de haber estado expuestas al público las obras de los opositores, los tres días que marca el reglamento de la “Academia de Roma”, dando lectura así mismo de la disposición 8ª del artículo 40 del citado artículo y reglamento.

Se nombró por unanimidad pensionado por la escultura para la Academia Española de Bellas Artes de Roma al escultor don Ricardo Bellver y Ramón. También el Jurado acordó unánimemente que se hiciera constar que tenía un verdadero sentimiento al no poder proponer (por impedirlo el reglamento), para otra pensión al otro opositor D. Justo Gandarias, cuyas obras marcadas, con la letra “C”, revelan una gran disposición y conocimientos artísticos no comunes en su autor. “Así lo firmaron en Madrid, a la una de la tarde, el 19 de febrero de 1874”⁴.

¹ Hijo legítimo y natural de don Anacleto de Gandarias y de doña María Eugenia Planzont, consortes, ella natural de Lupien en Francia, y aquel de Navarrete. Siendo sus abuelos paternos don Miguel y doña María Infante, consortes, naturales de Navarrete, y los maternos don Andrés y doña María Teresa Duet, consortes, naturales de Bensancon, en Francia. Se le puso por nombre Juan José y Joaquín; y fueron sus padrinos don Justo Montoya y doña Francisca Luis, soltera, natural esta de Reus, y aquel de Murcia, a quienes advirtió el parentesco espiritual y demás obligaciones que por el se contraen. (Partida de Bautismo, 1º de Septiembre de 1846. Firmado por el curra Ecnomo Don José Sabell). A.M.A.E. (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores). Signatura. Legajo: nº: H-4334. Pensionados. Academia de Bellas Artes de Roma. (1873,1881).

² A.M.A.E. Signatura. Legajo: nº: H-4334. Pensionados. Academia de Bellas Artes de Roma. (1873-1881), 15 y 16-X-1878.

³ A.M.A.E. Signatura. Legajo:nº: H-4334. Pensionados. Academia de Bellas Artes de Roma (1873-1881). 27-XI-1878.

⁴ A.M.A.E. Signatura. Legajo, nº: H-4334. Pensionados. Academia de Bellas Artes de Roma (1873-1881). 19-II-1874.

En el año 1878, fue premiado en la Exposición Universal de París y en la Universal de Viena, por su obra titulada: “*Armonía*”⁵, con medalla de tercera clase en bronce.

Junto a esta obra presentó otras como: “*Plus Ultra*” (1881), grupo alegórico en yeso del Descubrimiento y Civilización del Nuevo Mundo”, “*El Niño y el Pato*”, en bronce, “*La Música*”, y con destino a uno de los Salones del Palacio Real de Madrid, en tiempos de S.M. el Rey don Alfonso XIII, llevó a cabo las siguientes obras: “*un japonés*”, de 63 x 40 x 25 cms, “*una japonesa*”, de 63 x 19 x 22'5 cms; “*un moro*”, “*una chula*” “*un parisiens*”, todo en bronce⁶.

Durante ese mismo año de 1881, presentó a la Exposición de Bellas Artes de Madrid una obra mitológica titulada: “*Anfitrite*”, consiguiendo la medalla de tercera clase⁷, junto a obras de Alcoverro, Ricardo Bellver, Manuel Fuxa, Moltó, Vancells y otros⁸.

Tres años más tarde, en 1884, presentó en la Exposición de Bellas Artes una obra, pero no alcanzó ninguna medalla, junto a obras de Alcoverro, Barrón, Benlliure, Folgueras, Moltó, Trilles y Vallmitjana entre otros⁹.

Para la Exposición Artística y Literaria del mismo año celebrada en la capital de España, concretamente en la Sala 9ª, Justo Gandarias muestra:

“*La Fortuna*”, “*La Victoria de Bailén*”, “*La Agricultura*”, boceto de la estatua del Cardenal Jiménez de Cisneros, boceto de la estatua ecuestre del Duque de la Victoria, magnífico bajorrelieve llamado: “*Confidencias*”, cuatro estatuas: graciosos niños, en barro titulado: “*La Flamenca*”, dos suntuosos jarrones de estilo renacimiento, varios retratos y otras notables obras¹⁰.

Por estas fechas también realizó “*El León y el Águila*”, “*Carlos I de España*”, “*Padre Feijoo*” y “*La Fama*”.

En el año 1884, la Obra Pía de Jerusalén de San Francisco el Grande, mediante contrato le encarga la estatua colosal marmórea de San Judas Tadeo, de 2'85 mts de altura, de estilo neobarroco, realista, muy expresiva, algo gesticulante, como la mayoría de los restantes apóstoles, que forman parte de este colosal conjunto escultórico.

De 1885, data la lápida conmemorativa al escritor costumbrista madrileño Ramón Mesonero Romanos, esculpido en mármol blanco y gris, y en bronce, medallón con la efigie del retratado en bajorrelieve en mármol de Carrara, y en bronce la corona de laurel, el pergamino y un tintero¹¹.

En 1887 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes, alcanzando una medalla de 2ª clase, por su obra titulada “*El Amor y el Inte-*

⁵ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ed. Jesús Ramón García Rama, 1980, pág. 407; SUBIRACH Y BURGAYA, Judith: *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*. (Del Romantisme al Realisme). Barcelona, Publicacions de L'Abadie de Monserrat, 1994, pág. 142; GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX*. Madrid, Vol. XIX, Madrid, Ed. “Plus Ultra”, 1966, pág. 307; OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*. Madrid, ed. Giner, 1975, pág. 270.

⁶ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica*. O.c. pág. 270; SUBIRACH Y BURGAYA, Judith: *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*. O.c. pág. 142.- En 1878, Justo Gandarias presentó cinco esculturas a la Exposición Universal de París, en diversos materiales yeso, mármol y bronce. “*La Armonía*”, en yeso, “*El Rapto de Anfitrite*” en yeso, busto de una parisina en mármol, “*japonesa*” en bronce, y también “*Amor al borde del agua*” en bronce. También su primorosa obra “*Pato Salvaje*”, en el Museo de San Telmo de San Sebastián, Depósito del Museo del Prado, en el cual un bebe gordo y rollizo, le arranca un puñado de plumas a un pato que abre las alas y trata de volar gritando. REYERO HERMOSILLA, Carlos: *La Escultura del Eclecticismo en España*. *Cosmopolitas entre Roma y París*. 1850-1900. Colección de Estudios: 95. Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2004, págs. 235, 245 y 246.

⁷ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y Crítica de Exposiciones Nacionales*.o.c. pág. 118; SUBIRACH Y BURGAYA, Judith: *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*. O.c. pág. 142 y 295.

⁸ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales*. O.c. pág. 120

⁹ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales*. O.c. págs. 120-121

¹⁰ *Estatuas y Objetos de Arte*, presentados por el escultor D. Justo Gandarias (sala 9ª). Madrid, Exposición Artística y Literaria. “*La Ilustración Española y Americana*”. Año XXVIII, n.º: XLX, Madrid, 8 de diciembre de 1884.pág. 345.

¹¹ *Lápida Conmemorativa de Mesonero Romanos*, por Gandarias. “*La Ilustración Española y Americana*”. Año XXIX, n.º: XVII, Madrid, 8 de Mayo de 1885, págs. 266 y 267; fotografía: 268.

rés”, pasando al Museo Moderno de Madrid¹², conservándose actualmente en el Museo de Bellas Artes de Castellón¹³. Muestra a una mujer en escorzo desnuda, acompañada de una serpiente.

Tres años más tarde, en 1890, se presenta de nuevo a la Exposición de Bellas Artes de Madrid, alcanzando la medalla de 2ª clase, por su obra escultórica titulada: “Yberia”, junto a obras de escultores tan significativos como: Alcoverro, Atché, Barrón, Benlliure, Folgueras, Marín, Moratilla, Trilles y otros artistas¹⁴. También ejecutó un busto a Monasterio¹⁵.

De 1891, data un busto de Jean Guillaume Rolland, esculpido en mármol blanco de Carrara de 0'85 x 0'46 x 0'30 mts, con destino al Hospital-Sanatorio de Guchen-Midi-Pyrénées; Hautes-Pyrénées.

Un año más tarde, en 1892, se presenta de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, con algunas obras, consiguiendo una condecoración, junto a Jerónimo Suñol, los hermanos Agapito y Venancio Vallmitjana y Juan Vancell. En este certamen solo se salvó la obra escultórica de Miguel Blay¹⁶.

Durante ese mismo año, 1892, concretamente en febrero presentó a la Sociedad Ibero-Americana, el proyecto de un gran arco monumental, algo utópico, pero que desgraciadamente quedó en proyecto.

A partir de 1891, cansado y aburrido de permanecer en España, y con ansias de un nuevo futuro y porvenir más placentero, marcha a Guatemala, donde se funda el 15 de septiembre de 1892 la Academia de Bellas Artes, siendo director de esta Institución el 6 de noviembre de 1896. El fue

quien organizó la gran Exposición Centro-Americana, inaugurándose en marzo de 1897, en el gran área donde hoy se encuentra la estatua de Reyna Barrios, y el edificio que alberga en el Ministerio de Educación de la Avenida de la Reforma.

José María Reyna Barrios fue un gran mecenaz y mentor del escultor Justo Gandarias. En Guatemala hizo obras como el Monumento a la Independencia (hoy en la ciudad vieja), y gran parte de las decoraciones del Palacio de Yurrita (sede actual del Tribunal Supremo Electoral). También trabajó como arquitecto, anticuario y editor¹⁷.

A finales del siglo XIX, concretamente el 8 de febrero de 1898, fue asesinado José María Reyna Barrios, con el murió el ideal de convertir Guatemala en un pequeño París y muchos de los artistas que trabajaron para él, en remodelar Guatemala, se marcharon.

Pero las bases artísticas guatemaltecas se gestaron a comienzos del siglo XX, gracias a la iniciativa de su presidente y su equipo cultural.

Así, a comienzos del siglo XX, se llevaron a cabo obras tan significativas y de mejoramiento en el Teatro Colón, entre las cuales se contrataron un grandioso relieve de enormes dimensiones para el friso de la entrada principal cuya autoría fuese posiblemente del gran escultor Justo Gandarias y parece ser que jamás se pagó¹⁸.

En 1915 esculpió un busto en mármol de Manuel Estrada Cabrera, Presidente de Guatemala¹⁹.

Falleció en Guatemala en 1933.

El colaborador y crítico de arte de “La Ilustración Artística”, don Rafael Balsa de la Vega, en su notable libro “*Artistas y Críticos Españoles*”, juzga en los siguientes términos el mérito de nuestro

¹² PANTORBA, Bernardino de; Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales. O.c págs. 130 y 131; GAYA NUÑO, Juan Antonio: Arte del Siglo XIX. O.c pág. 307.

¹³ SUBIRACH y BURGAYA, Judith: L'Escultura del Segle XIX a Catalunya. O.c págs. 142, 295-296.

¹⁴ PANTORBA, Bernardino de: Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales. O.c págs. 135 y 136.

¹⁵ BALART, Federico: La Exposición de Bellas Artes. IV. “La Ilustración Española y Americana”. Año XXXIV, nº: XXI, Madrid 8 de Junio de 1890, pág. 359.

¹⁶ PANTORBA, Bernardino de: Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales. O.c pág. 147.

¹⁷ Prens Libre.com. Guatemala, 4 de diciembre de 2003. Cultura Homenaje a Justo Gandarias.

¹⁸ Candida Höfer y Juan Manuel Bonet: Justo Gandarias Plazon: Un Niño y un Pato. Tiroler landermuseum. Ferminnandeum. Innsbruck. Conferencia 12 de diciembre de 2004.

¹⁹ “La Ilustración Española y Americana”, 30 de septiembre de 1915, pág. 742.

artista: “Rápido en concebir y en ejecutar, Justo de Gandarias es un escultor que ha merecido recompensas en Exposiciones Internacionales, que ningún otro escultor español ha logrado todavía. Con ser un devoto del clasicismo, sus estatuas sin embargo no tienen la rigidez y frialdad de líneas que distingue la de esos pseudo-clásicos que aun pasan por hoy por inspirados artistas y que ocupan puestos académicos, no las mujeres que modela Gandarias, ser finas de línea, carnosa, elegante de proporción y traza, en fin mujeres de carne y hueso, no de mármol”²⁰.

APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO DETALLADO DE SU OBRA.

“LA ARMONÍA”.- El día 11 de marzo de 1880, el escultor Justo Gandarias, vecino de esta Corte de Madrid, solicita a la Dirección General de Instrucción Pública que adquiera alguna de sus obras con destino al Museo Nacional de Escultura y Pintura.

El día 1º de Abril del citado año, la Junta de la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de su secretario el escultor Elías Martín señalaba lo siguiente: cree únicamente objeto de su examen la estatua en yeso que representa: “*LA ARMONÍA*”, con lo que su autor descubre cualidades recomendables, hallándose la figura bien colocada y sentida, pero como quiera que no se halla concluida en todas sus partes y que por el contrario ofrece incorrecciones en importantes detalles, para el modelado justo que exigen los principios técnicos del arte, es de parecer que el artista se presentará a satisfacer convenientemente esta necesidad que de seguro conoce la Academia en un nuevo examen (examinado de nuevo), “*La Armonía*”, podrá acaso proponerse en caso favorable la adquisición del modelo para que la ejecutará en mármol o fundirla en bronce.

Este es el parecer de la “Sección de Escultura” de la Academia, sin embargo en su elevado criterio resolverá lo más acertado, en Sesión Or-



Fig. 1.- Justo Gandarias: “*La Armonía*”, “*La Ilustración Española y Americana*”. Madrid, 15 de Julio de 1880.

dinaria del día 12 de abril de 1880, fue aprobado.

El Secretario de la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor don Elías Martín escribe una carta al escultor don Justo Gandarias, informándole a cerca del mérito de varias esculturas originales suyas y que desea enviar al Estado, ha acordado celebrar el día de ayer, se manifiesta a Ud la imprescindible necesidad en que se halla de ordenar en el que el preciso termino de la presente semana remite a la Academia la estatua que representa: “*La Armonía*”²¹.

A mediados de julio de 1880, concretamente el día 15, “*La Ilustración Española y Americana*” muestra una fotografía, copia de la

²⁰ Balsa de la Vega, Rafael: Justo Gandarias. “*La Ilustración Artística*”. Año XIII, nº: 627, Barcelona 1º de enero de 1894, pág. 2ª.

²¹ A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Escultura. Legajo nº: 2-41-3. Informes. Año 1880.-REYERO HERMOSILLA, Carlos: *La Escultura del Eclecticismo en España*. O.c págs. 245 y 246.



Fig. 2.-Justo Gandarias: Grupo "Plus Ultra", "La Ilustración Artística", Barcelona 1º de Enero de 1894.



Fig. 3.-Justo Gandarias: Exposición Artística y Literaria de 1884. Sala 9ª Detalle. obras. "La Ilustración Española y Americana", Madrid, 8 de diciembre de 1884.

estatua en yeso de la estatua "La Armonía", obra de Gandarías, en la que con su mano derecha sostiene un diapasón y con la izquierda tiene una batuta, pequeña varilla para los profanos al arte y precioso instrumento para cualquier director de la orquesta.

Dicha obra obtuvo un resonante éxito en la Sección Española de Escultura, en la Exposición Universal de París de 1878, siendo modelada en París.

En Madrid ha recibido enormes elogios por parte del público que la ha contemplado, concretamente en un escaparate de un conocido

establecimiento de la Puerta del Sol de la Villa y Corte, y que pronto va a ser adquirida por el Estado²².

Ossorio y Bernard, en su "Diccionario de Artistas Españoles del siglo XIX", nos dice que fue pasada al mármol y que figuró junto con otras en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1881²³.

"PLUS ULTRA", GRUPO ALEGÓRICO DEL DESCUBRIMIENTO DEL NUEVO MUNDO.²⁴ Figura de mujer, desnuda, sentada sobre un león alado, con su mano izquierda la apoya en una de las alas del fiero felino, y la derecha permanece extendida. Una de las patas

²² BOSCH, Manuel: Bellas Artes. La Armonía, estatua en yeso, por D. Justo Gandarias. "La Ilustración Española y Americana", Año XXIV, n.º: XXVII, Madrid, 15 de julio de 1880, pág.19, fotografía pág. 25.

²³ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Galería Biográfica. O.c pág. 270.

²⁴ "La Ilustración Artística". Año XI, n.º:562, Barcelona 3 de octubre de 1892, pág. 656. "Plus Ultra", grupo alegórico del Descubrimiento del Nuevo Mundo, escultura de Justo Gandarias; "La Ilustración Artística", Año XIII, n.º: 627, Barcelona 1º de enero de 1894. Cristóbal Colón.



Fig. 4.-Justo Gandarias: San Judas Tadeo. Detalle del rostro. Basílica de San Francisco el Grande de Madrid.

del león la sitúa en una roca, donde se lee la inscripción: “*PLUS ULTRA*”, mientras con las patas traseras el rey de la selva las coloca en los capiteles dóricos de las dos columnas de Hércules. También realizó una estatua sedente de Colón.

EXPOSICIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA DE 1884.- Al entrar en la Sala 9ª se muestra el taller de escultura de Justo Gandarias, famoso autor de las estatuas de “La Armonía” y de la “Fortuna”. Al margen de estas muestra una alegoría titulada “*La Victoria de Bailén*”, que representa un león, concebido y ejecutado vigorosamente dominando un águila; otra alegoría “*La Agricultura*”, personificada en una mujer de esbeltas formas,

que se transparentan bajo fina túnica; un hermoso boceto de la estatua *del Cardenal Cisneros*, y otro boceto de la estatua ecuestre del *Duque de la Victoria*; un bello grupo en bronce, en el que figura un niño en actitud de coger un pato; un magnífico bajorrelieve denominado “*Confidencias*”, que representa a una bacante, modelada con arrogancia clásica, en el acto de confiar sus penas a un dios mitológico; cuatro estatuitas: los elementos, de graciosos niños; un barro cocido titulado: “*La Flamenca*”, hermoso tipo de chula; las ya mencionadas: La Armonía y la Fortuna; dos suntuosos jarrones de estilo renacimiento, varios retratos y otras obras²⁵.

ESCULTURA EN MÁRMOL DE SAN JUDÁS TADEO, PARA LA BASÍLICA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE DE MADRID.- Es precisamente en el año 1884, cuando la Obra Pía de San Francisco el Grande, mediante contrato le encarga la estatua de San Judas Tadeo. Según el Libro de Registros. Lista de Obras de San Francisco el Grande. Artistas: Pintores, Escultores y Arquitectos 1880/1886. A Justo Gandarias se le entregaron el 19 de agosto de 1884 por un modelo de estatua del apóstol S. Judas Tadeo 1º plazo, 1500 pts, y el 10 de abril de 1885 por el modelo de S. Judas Tadeo, 2º plazo 3.500 pts²⁶.

Se trata de una obra excelente, esculpida en mármol blanco de Carrara, de casi tres metros de altura 2'85 mts, la cual descansa en una basa o pedestal de mármol rojizo, realizado por el marmolista Nicolli. La estatua es de estilo neobarroco, realista, tremendamente expresiva, algo gesticulante, como la mayoría de los restantes apóstoles que forman parte de este colosal conjunto escultórico.

Lo muestra erguido, grandioso, envuelto en un majestuoso manto, formado por innumerables pliegues y volúmenes.

Su cabeza es impresionante, con rostro barbado, barba caudalosa, sus ojos permanecen casi

²⁵ Estatuas y Objetos de Arte, presentados por el escultor D. Justo Gandarias (sala 9ª). “La Ilustración Española y Americana”, Año XXVIII, nº: XLV, Madrid, 8 de diciembre de 1884, pág. 345.

²⁶ A.M.A.E. Obra Pía de Jerusalén. Obras en San Francisco el Grande. O.P. Legajo. Signatura: O.P. 380. Años: 1880/ 1886. Libro de Registros: Lista de Obras de San Francisco el Grande. Artistas: Pintores, Escultores y Arquitectos, Fols. 10, 12 y 61.



Fig. 5.-Justo Gandarias: Lápida de Don Ramón Mesonero Romanos, “La Ilustración Española y Americana”, Madrid, 8 de mayo de 1885.

cerrados, inspirada en las obras de Miguel Ángel, concretamente en el Moisés de Miguel Ángel. Alza su poderoso y musculoso brazo izquierdo, hacia arriba, señalando con su dedo índice el cielo, y con su mano derecha sostiene la lanza de su martirio.

Se trata de uno de los apóstoles mejor ejecutados y logrado de todo el conjunto de esta magnífica serie de apóstoles en los que trabajan los mejores escultores del momento como Jerónimo Suñol, director de esta serie del Apostolado, al cual le siguen Ricardo Bellver, Mariano Benlliure, Elías Martín, Vallmitjana, Samsó, Molto y otros.

Los bloques de mármol para estas estatuas fueron desbastadas sacadas de puntos y esculpidas en mármol blanco de las canteras de Massa-Carrara, por expertos italianos, sobre los modelos de los escultores españoles, acabándolas aproximadamente sobre los años 1887-1888. Para el historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño es superior la decoración escultórica que la pictórica²⁷.

LÁPIDA CONMEMORATIVA AL ESCRITOR COSTUMBRISTA MADRILEÑO RAMÓN MESONERO ROMANOS.- Ubicada en la plaza de Vazquez de Mella, n.º:6, obra del escultor Justo Gandarias, realizada en 1885, de una dimensión de 1'25 mts de alto por 0'75 mts de ancho, en mármol gris y blanco, y bronce²⁸.

Lápida sufragada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, y colocada el 30 de abril de 1885, 3º aniversario de la muerte del famoso escritor. Se colocó en la fachada del domicilio donde vivió y murió Mesonero Romanos, Plaza de Bilbao, n.º: 6²⁹, actual Plaza de Vazqu ez de Mella. La lápida se volvió a instalar de nuevo en la fachada del actual edificio en 1972.

La lápida esta dividida en dos partes: en mármol gris, en la superior aparece un busto en bajorrelieve en mármol blanco de Carrara, encuadrado en un medallón, y debajo una alegoría en bronce, que representa una corona de laurel sobre un pergamino y un tintero, y en la parte inferior se muestra una inscripción que dice: “A DON RAMÓN MESONERO ROMANOS-, AUTOR DE LAS ESCENAS MATRITENSES, CRONISTA DE LA VILLA,- EL AYUNTAMIENTO DE MADRID, 1885”³⁰.

La obra está ejecutada con un gran acierto y verosimilitud, de enorme realismo y gran parecido físico.

Al acto inaugural de la lápida asistieron miembros de la Real Academia de la Lengua, del Círculo de Bellas Artes, de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Prensa, Escritores y Artistas. Al final don Francisco Mesonero Romanos, en nombre de la familia, pronunció un breve discurso³¹.

“EL AMOR Y EL INTERÉS”.- Esta obra se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, alcanzando la medalla de 2ª clase, siendo esculpida en un finísimo y bellísimo mármol blanco de Carrara, de tamaño natural. Primero pasó al

²⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio: Arte del Siglo XIX. O.c pág. 307.

²⁸ SALVADOR, María del Socorro: La Escultura Monumental en Madrid: Calles, Plazas y Jardines Públicos. (1875-1936). Madrid, Ed. Alpuerto, 1990, pág. 77.

²⁹ “La Ilustración Española y Americana”. Año XXIX, n.º: XVII, Madrid 8 de mayo de 1885, págs. 266 y 267, fotografía 268.

³⁰ SALVADOR, María del Socorro: La Escultura Monumental en Madrid. O.c págs. 76 y 77.

³¹ “La Ilustración Española y Americana”. Año XXIX, n.º: XVII O.c. Madrid, 8 de mayo de 1885, págs. 266, 267 y 268.

Museo de Arte Moderno de Madrid, actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Castellón³². Se trata de una obra espléndida muy bien ejecutada por Gandarias, soberbio desnudo femenino, del que hace gala nuestro escultor catalán, dentro de un puro neoclasicismo, de suaves superficies onduladas y suaves en su bella anatomía, sobre todo en cintura, cadera y senos, con un rostro de insuperable belleza.

“YBERIA”.- Tres años más tarde, en 1890, se presento de nuevo a la Exposición de Bellas Artes de Madrid, mostrando una escultura titulada: “Yberia”³³, junto a obras de escultores tan significativos como “Alcoverro, Atché, Barrón, Benlliure, Folgueras, Marín, Moratilla, Trilles y otros, alcanzando la medalla de segunda clase.

El día 21 de noviembre de 1891, la Dirección General de Instrucción Pública remite una instancia del escultor don Justo Gandarias y Planzón, en la cual solicita se adquiera por el Estado, una estatua que representa “La Yberia”³⁴. La Real Academia acordó que pase a informe de la Sección de Escultura.

El día 15 de diciembre del citado año el secretario de la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor don Ricardo Bellver, escribió un informe en que señala que esta estatua reúne indudablemente condiciones de mérito que la hacen recomendable. En cambio no sucede lo mismo respecto a la materia en que está ejecutada, por cuya razón la sección de escultura, aunque con el mayor sentimiento se cree en el deber de manifestar a la Academia que no estima conveniente proponer al estado para su adquisición con destino a los Museos, una obra escultórica ejecutada en tan frágil materia como el yeso³⁵.

La Academia aprobó el dictamen, con las modificaciones propuestas por el secretario Sr. don Ricardo Bellver³⁶.



Fig. 6.-Justo Gandarias: “El Amor y el Interés”. Museo de Bellas Artes de Castellón.

³² PANTORBA, Bernardino de: Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales. O.c págs. 135 y 136.

³³ A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 3/100. Actas 1891. S.O. Lunes 23-XI-1891, fol. 515.

³⁴ A.R.A.B.A.S.F. S.O. 21 de diciembre de 1891.

³⁵ A.R.A.B.A.S.F. S.O. 29 de diciembre de 1891.

³⁶ A.R.A.B.A.S.F. S.O. Martes 29 de diciembre de 1891, fol. 546.

El crítico de arte de “La Ilustración Española y Americana”, Federico Balart en la Exposición de Bellas Artes del año 1890, y con relación a la obra “Yberia” de Gandarias, catalogada con el número 1.094, de dicha exposición, señala lo siguiente: *“Esta última estatua peca además por su movimiento en general: de medio cuerpo entero parece que patina, de medio abajo parece que baila. Fuera de eso los ropajes tienen no se qué de aspecto de mariscos descomunales”*³⁷.

“PROYECTO DE ARCO MONUMENTAL”.- El crítico de la revista “La Ilustración Española y Americana”, Eusebio Martínez de Velasco, nos dice que el notable escultor Justo Gandarias presentó en febrero a la Sociedad Ibero-Americana, el proyecto de un arco monumental.

Es un arco de tres aberturas con los estilos hispano-árabe, renacimiento, y azteca, coronado por un friso de estatuas que representan los personajes más importantes de la conquista de Granada y del descubrimiento de América. Sobre este friso conmemorativo se levanta un monumento azteca, que sirve de base al colosal grupo del remate, en el cual figura el carro del genio, encima de las aberturas laterales del arco, existen cuatro bajorrelieves que recuerdan interesantes episodios de la vida de Colón, y en el grupo del monumento en dichas partes laterales, se abren dos espaciosos salones para fiestas en los colaterales por arcos ventanales de estilo árabe, de cinco metros de altura.

Según la memoria del artista, la fábrica del monumento es de piedra, teniendo el arco central 30 mts de altura por quince de ancho, dos arcos laterales de 15 mts de altura, por 7'50 mts de ancho, las estatuas del friso son de 4 mts de altura, son de mármol como los relieves, que miden 4'10 mts, el grupo de remate es de bronce y tiene 7 metros de altura, midiendo 5 mts la estatua del genio³⁸.



Fig. 7.-Justo Gandarias: Estatua de Colón. “La Ilustración Artística”, Barcelona, 1º de enero de 1894.

Como es lógico y natural este proyecto, quedo en pura utopía, irrealizable.

Resumiendo, el escultor catalán Justo Gandarias, es un fiel representante de la escultura neoclásica española del último tercio del siglo XIX. Su formación artística la hizo en París, donde presentó una gran obra escultórica titulada “Armonía”, en la Exposición Internacional de París de 1878, obteniendo por la misma, medalla en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1880. Siete años después, en 1887, obtiene medalla de 2ª clase por su obra en mármol de Carrara titulada “El Amor y el Interés”, conservada en el Museo de Bellas Artes de Castellón, y finalmente en 1890, en la citada exposición logra medalla de 2ª clase por su obra “Yberia”.

Otras obras de gran mérito de Gandarias son: la estatua colosal en mármol de San Judas Tadeo para la Basílica de San Francisco el Grande y la lápida de D. Ramón Mesonero Romanos en Madrid.

A partir de 1891, Gandarias prueba suerte, y marcha a Guatemala, donde dirige la escuela de Bellas Artes, ejecutando varias obras oficiales para dicho país, donde falleció en 1933.

³⁷ BALART, Federico: La Exposición de Bellas Artes IV. “La Ilustración Española y Americana”, Año XXXIV, nº: XXI, Madrid, 8 de junio de 1890., págs. 359 y 363.

³⁸ MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio: Proyecto de Arco Monumental. “La Ilustración Española y Americana”, 22 de abril de 1892, págs. 241 y 251.

DOCUMENTACIÓN

I

La Dirección General de Instrucción Pública remite una instancia de D. Justo Gandarias en el cual solicita que el Estado adquiera alguna de sus obras de escultura, entre ellas “La Armonía”, a fin de que la Academia informe acerca del mérito y valor de la misma.

(A.R.A.B.A.S.F.: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Escultura. Informes. Legajo n°: 2-41-3).

Ministerio de Fomento. 1880.

Dirección General de Instrucción Pública, Agricultura e Industria. Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 19 de marzo de 1880. Avalos. Sesión Ordinaria de 22 de marzo de 1880. Informe de la Sección de Escultura. El Secretario General Interino. Avalos. Informe en Sesión Ordinaria de 5 de Abril de 1880. Avalos.

Excmo Sor.

Esta Dirección General ha acordado se remita a V.E. le adjunto instancia del escultor Justo Gandarias vecino de esta Corte solicitando se adquieran por el Estado con destino al Museo Nacional de Pinturas algunas de las obras a que se refiere dicha instancia, a fin de que esta Academia, con devolución del mencionado escrito, se sirva proceder a su inspección, manifestando su mérito y valor.

Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 11 de marzo de 1880.

El Director General José de Cardenas.

MINISTERIO DE FOMENTO, 1880

Dirección General de Instrucción Pública, Agricultura e Industria. Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 19 de marzo de 1880. Avalos, Sesión Ordinaria del día 22 de marzo de 1880. Informe de la Sección de Escultura. El Secretario General Interino, Sr. Avalos. Informe en la Sesión Ordinaria del día 5 de abril de 1880. Sr. Avalos.

Excmo. Sr:

Esta Dirección General ha acordado se remita a V.E. la adjunta instancia del escultor D. Justo Gandarias, vecino de esta Corte, solicitando que se adquieran por el Estado con destino al Museo Nacional de Pinturas algunas de las obras a que se refiere dicha instancia, a fin de que esa Academia con devolución del mencionado escrito, se sirva proceder a su inspección, manifestando su mérito y valor.

Dios gue a V. E. muchos años Madrid, 11 de marzo de 1880.

El Director General.

Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

Sección de Escultura.

Junta de 1º de abril de 1880.

En cumplimiento del Acuerdo de la Academia, la Sección de Escultura se ha enterado de la Orden de la Dirección General de Instrucción Pública, fecha 11 de marzo en que se manda que la Academia examine y manifieste el mérito y valor de las obras que el escultor D. Justo Gandarias solicita se adquieran por el Estado y remita de las obras presentadas por el Sr. Gandarias a la Academia, conforme con su sección de Escultura cree, únicamente objeto de su examen la estatua en yeso que representa “La Armonía”, en que su autor descubre cualidades recomendables, hallándose la figura bien colocada y sentida, pero como quiera que no se halla concluida en todas sus partes y que por el contrario ofrece incorrecciones en importantes detalles para el modelado justo que exigen los principios técnicos del Arte, es de parecer que el artista se presentará a satisfacer convenientemente esta necesidad, que de seguro conoce la Academia en un nuevo examen (examinado de nuevo) “La

Armonía” podría acaso proponerse en caso favorable, la adquisición del modelo, para que la ejecutara en mármol o fundirla en bronce.

Este es el parecer de la Sección de la Academia, sin embargo en su elevado criterio resolverá lo más acertado.

Madrid, 1º de Abril de 1880.

El Secretario de la Sección: Elías Martín.

Sesión Ordinaria del día 12 de abril de 1880. Aprobado.

Al Istmo. Sr. Director General de Instrucción Pública con devolución de la instancia el día 14 de abril de 1880.

Al Sr. D. Justo Gandarias, en 6 de abril de 1880.

Para poder cumplimentar en todas sus partes lo dispuesto en la Orden de la Dirección General de Y.P. fecha 11 del mes ppdo. En la que se previene a esta Real Academia informe acerca del mérito de varias obras de escultura originales de V. y que desea enagenar al Estado ha acordado la misma en sesión ordinaria celebrada el día de ayer se manifiesta a V la imprescindible necesidad en que se halla de ordenar en el que el preciso termino de la presente semana remita a dha Academia la estatua que representa “*La Armonía*”.

Lo que participo a V en conocimiento y a fin de que se sirva remitir dentro del termino prefijado la mencionada obra escultórica.

El Secretario de la Sección de Escultura.

Rubricado: Elías Martín.

II

Informe artístico solicitando que el Estado adquiriera una estatua del que es autor Justo Gandarias y que representa “*La Yberia*” (A.R.A.B.A.S.F. S.O. 21 de diciembre de 1892)

SECCIÓN DE ESCULTURA.

Al Istmo. Sr. Director General de Instrucción Pública. Madrid 2 de enero de 1892.

Iltmo Sr.

Esta Real Academia se ha enterado de la instancia del escultor D. Justo Gandarias y Planzon que V.Y. se ha servido remitir a informe de este Cuerpo artístico solicitando que el Estado adquiriera una estatua de que es autor y representa “*La Yberia*”.

Aun cuando en la instancia no expresa el Sr. Gandarias el material en que esta formada dicha escultura, es por demás notorio, refiriéndose a la que fue premiada en la última Exposición Nacional de Bellas Artes que esta ejecutada en yeso, materia por todo extremo frágil, y no propia para conservarse en un Museo: por esta razón, la Academia sin entrar a juzgar de su mérito artístico por el que obtuvo medalla de Segunda Clase en la ya referida Exposición, entiende que no puede recomendar a V.Y. la adquisición por el Estado de dicha estatua.

No obstante V. Y. resolverá lo que estime más oportuno.

Lo que por acuerdo de la Academia y con devolución de la instancia, tengo el honor de elevar a V.Y. para su conocimiento.

Rubricado: Ricardo Bellver

*II. - Sección
contemporánea*



Arte, ritual y propaganda en Alicante en honor a Fernando VII (1808-1824)

Joaquín Sáez Vidal

Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

El autor analiza una serie de festejos celebrados en Alicante en honor de Fernando VII entre los años 1808 y 1824. En todos estos fastos de exaltación político-patriótica, el punto de referencia fundamental consiste en la exhibición del retrato del monarca –imagen emblemática del poder- sobre un carro triunfal. A través del diseño de uno de ellos, conservado en el Archivo Municipal de Alicante, se hace perceptible la adopción del nuevo lenguaje neoclásico surgido en el primer tercio del siglo XIX.

ABSTRACT

The author analyses a number of festivities held in Alicante in the honour of Fernando VII between 1808 and 1824. In all those celebrations of politic and patriotic exaltation, the main point of reference was the exhibition of the Monarch's portrait –emblematic image of power- in a triumphal carriage. In the design of one these portraits, conserved in the Archivo Municipal de Alicante, it is noticeable the adoption of the new Neoclassical language that had started in the first third of the 19th.

Tras la abdicación de Carlos IV a consecuencia del Motín de Aranjuez (17 de marzo de 1808), que supuso igualmente la destitución de Godoy, su hijo Fernando fue proclamado rey el 19 de marzo de 1808, haciendo su entrada triunfal en Madrid el 23 de dicho mes, al tiempo en que el general francés Murat, cuñado de Napoleón, se aproximaba a la capital de España. El acontecimiento fue celebrado en numerosas ciudades con todo tipo de festejos, mostrando el pueblo la alegría por su entronización. Sin embargo, el propio rey, como si temiese que su reinado fuera a ser efímero, como así resultó, envió días más tarde una serie de cartas a obispos y cabildos eclesiásticos de la Nación instando a que se hiciesen rogativas por “la felicidad de la Monarquía”.

Por lo que respecta a la ciudad de Alicante, objeto de nuestro estudio, dicho llamamiento fue respondido con prontitud por el deán y cabildo de la colegial de San Nicolás, disponiendo a tal efecto una serie de actos que tuvieron lugar el 24 de abril de dicho año. Éstos consistieron en la exposición del Santísimo Sacramento en el mencionado templo alicantino y en una procesión general en la que se sacaron las imágenes de San Nicolás de Bari y de Nuestra Señora del Remedio, patronos de la ciudad. Tales actividades contaron con la asistencia de los “Cabildos secular y eclesiástico, los Cleros parroquiales, las Comunidades de religiosos regulares y los gremios con sus pendones y estandartes”¹.

Pero muy poco iba a durar la alegría mostrada por el pueblo español por el acceso al trono de Fernando VII, pues el 5 de mayo, sin haber cumplido dos meses de reinado, Napoleón convocó al monarca en Bayona para obligarle vergonzosamente a abdicar en su favor, y éste cedió la corona a su hermano José Bonaparte, quien fue

proclamado “Rey de España y de las Indias”. Desde ese momento, y hasta la finalización de la Guerra de la Independencia, el depuesto rey Fernando VII quedó recluido en el castillo francés de Valençay. Pero después de casi seis años de cautiverio el soberano español pudo recobrar su libertad y su trono el 11 de diciembre de 1813, tras la firma del tratado de Valençay, por el que el invasor francés se retiraba de nuestra patria, dando así por finalizada la contienda bélica entre ambos países. Por fin, el 24 de marzo de 1814, al frente de su séquito, el monarca, a quien le pusieron el apelativo de “El Deseado”, pudo pasar a España por Gerona para dirigirse posteriormente a Zaragoza y desde allí a Valencia, cuya entrada efectuó el 16 de abril, siendo recibido con numerosas demostraciones de júbilo tanto por parte de sus partidarios como de los liberales.

Fueron, pues, seis años en los que el pueblo español quedó huérfano de su rey, si bien sus vasallos tanto de España como de América, aun en plena contienda bélica, tuvieron ocasión de demostrar sus sentimientos de fidelidad y adhesión a la persona de Fernando VII y a la institución que representaba mediante un sinnúmero de celebraciones, organizadas por la autoridad civil, aunque contando con el apoyo de la religiosa. Su objetivo, claro está, no era otro que el de refrendar la legitimidad del monarca que se había visto obligado a abdicar.

EL RETRATO DE FERNANDO VII PINTADO POR FRANCISCO LLÁCER (1809)

Como ya hemos señalado, la conflictiva situación por la que atravesó nuestro país entre 1808 y 1814 hizo que el rey desapareciera de la escena política española. Los ciudadanos, sin embargo,

¹ Rafael Viravens: *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante, 1876, ed. fac. de 1976, pág. 364.

pese a la forzada ausencia de éste, encontraron la manera de recordar su presencia física a través de la contemplación de los numerosos retratos que de él se hicieron, tanto por parte de afamados artistas como de pintores locales. De esta manera la imagen del rey se convertía en sustituto de su persona, una especie de *alter ego*. Y es que, como ha señalado Víctor Gayol, “El retrato contenía entonces al soberano, y su cercanía elevaba el prestigio social de la persona. Era la personificación del poder distante...”².

Todo un complejo ceremonial, no exento de boato, presidido por la representación pictórica de Fernando VII, protagonista central de los festejos, pudieron desarrollar las autoridades de prácticamente todos los rincones del Reino, incluyendo, claro está, las posesiones en las Indias. Alentado, lógicamente, por el poder, tales demostraciones constituyeron un instrumento eficaz de exaltación patriótica y de apología monárquica; todo ello dirigido a su principal destinatario: las clases populares.

El ritual, así se refleja en numerosos documentos de la época, consistía generalmente en la presentación en el salón principal de las Casas Consistoriales de las distintas capitales españolas, profusamente decoradas para la ocasión, del retrato del monarca. A este recinto, escenario principal de las fiestas y ceremonias llevadas a cabo por las autoridades municipales, acudían en masa los ciudadanos con el fin de poder contemplarlo de cerca, reafirmando con este gesto el acatamiento a su persona y al orden establecido.

Al igual que otras muchas ciudades del Reino, Alicante, apenas declarada la guerra contra los franceses, quiso mostrar su apoyo a Fernando VII con este tipo de celebraciones. Pero al no contar con una representación iconográfica del rey, hubo que esperar hasta abril de 1809 en que un comerciante alicantino, Vicente Llácer, en un gesto de

generosidad y patriotismo ofreció al Ayuntamiento de la ciudad un retrato del monarca, obra que lamentablemente se ha perdido, pintado por su sobrino Francisco Llácer³. Por su interés damos aquí la transcripción del texto original extraído del Archivo Municipal de Alicante:

“Retrato del Sr. D. Fernando VII.

D. Vicente Llácer vecino del comercio de esta ciudad en oficio de dos de los corrientes (abril de 1809) ofrece al Ayuntamiento un retrato de nuestro Augusto Soberano el Sr. D. Fernando VII obra de su sobrino Francisco Llácer Profesor de la Noble Arte de la Pintura y solicita su colocación en estas Casas Capitulares. El Ayuntamiento reconociendo en este hecho aquellos sentimientos que caracterizan a un verdadero Patriota dignos del mejor aprecio de este Cuerpo, acordó se le conteste aceptando su ofrecimiento y manifestándole la gratitud y alto lugar que se ha merecido este rasgo patriótico de que se dará cuenta a la Superioridad, y para la colocación del citado Retrato que deberá ejecutarse con la solemnidad y aparato correspondiente al elevado objeto de que se trata se señala el Domingo próximo 9 de los corrientes en el qual a concurso del Ayuntamiento Ilte. Cabildo, Jefes Militares y Políticos, Nobleza y Prelados de las Rvdas. Comunidades se ejecutará la ceremonia de descubrir el Retrato colocado de antemano bajo el Dosel y permanecerá de manifiesto al Público por dos días con una Guardia de honor de los Subalternos del Cuerpo de Milicia, quedando encargado el Sr. Comisario de Fiestas de disponer todo lo conveniente y dándose aviso al público por carteles”⁴.

El bando convocando al público alicantino a la contemplación del retrato del Rey apareció el 7 de abril, y decía así:

“Aviso al público. El domingo próximo nueve de los corrientes a las once de la mañana se ejecutará la manifestación del retrato de nuestro Augusto Soberano el Señor D. Fernando VII, en el Salón de las casas de

² Víctor Gayol: “El retrato del escondido. Notas sobre un retrato de jura de Fernando VII en Guadalajara”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán, Zamora, México, vol. 21, nº 83, (2000), pág. 170.

³ Es el cronista alicantino Rafael Viravens quien recoge por vez primera la noticia. Cf. *Ibidem*, p. 380. De él la toma el investigador alicantino Lorenzo Hernández Guardiola en su importante artículo, “La obra de Vicente López y su escuela en la provincia de Alicante”, en *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas*, Alicante, 1997, p. 168.

⁴ Archivo Municipal de Alicante. Libro de Cabildos de 1809. Fol. 76.

*Ayuntamiento, con asistencia del mismo, y con la solemnidad y aparato correspondiente; y durante dicho día y el siguiente permanecerá en el propio sitio para que el Público pueda concurrir. Dicho retrato, obra del mayor mérito del Profesor D. Francisco Llácer, es obsequio hecho al Ayuntamiento por D. Vicente Llácer. Alicante 7 de Abril de 1809*⁵.

El acto de la presentación oficial del lienzo con la imagen del monarca, celebrado, como ha quedado dicho, el 9 de abril, contó con la asistencia de todas las fuerzas locales. Sin duda, durante dos días, y pese a los graves acontecimientos por los que atravesaba España, el pueblo alicantino pudo exteriorizar sus sentimientos patrióticos al contemplar de cerca el cuadro del “Deseado”.

Teniendo en cuenta que el ofrecimiento efectuado por Vicente Llácer del retrato de Fernando VII al Cabildo alicantino lleva fecha de 2 de abril de 1809, suponemos que la pintura la realizaría en Valencia su sobrino Francisco durante el último mes de 1808 o bien a principios del año siguiente. La obra estaría inspirada en la pintura del monarca con manto de la orden de Carlos III encargado a Vicente López el 4 de abril de 1808 por el Ayuntamiento de Valencia, considerado como el primer retrato oficial del rey Fernando VII, y que se expuso a la contemplación pública en dicha ciudad durante varios días del mes de diciembre de ese mismo año⁶. Una versión casi idéntica es la que el pintor llevó a cabo entre 1808 y 1811 para el Ayuntamiento de Játiva.

El cuadro del monarca pintado por Francisco Llácer figura, bien es verdad con detalles muy poco precisos, en un dibujo de un carro triunfal,

del que nos ocuparemos más adelante, que desfiló por la ciudad de Alicante en 1824 en honor a Fernando VII, y que constituye, pese a todo, un preciado testimonio gráfico.

Acerca de la personalidad artística de este pintor, hasta época reciente era muy poco lo que se sabía⁷, sin embargo tras la presentación de la tesis doctoral de Ester Alba Pagán el conocimiento de su vida y obra ha adquirido una nueva dimensión, aportando noticias de inestimable valor que ayudan decisivamente a una mejor comprensión de la trayectoria del mencionado artista⁸.

Nacido en Valencia en 1781, Francisco Llácer se formó en la Academia de San Carlos, teniendo como maestros a José Camarón y, sobre todo, a Vicente López, ampliando estudios igualmente en la madrileña Academia de San Fernando. Tras su estancia madrileña, al parecer entre 1802 y 1808, regresa definitivamente a su ciudad natal, llegando a ostentar cargos importantes en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, con la que estuvo vinculado hasta su muerte en 1857. Cultivó, dentro de unos postulados estéticos claramente academicistas y de orientación clásica, diversas técnicas artísticas que incluyen el dibujo así como la pintura al óleo y mural. Por las noticias aportadas por Ester Alba, el corpus hasta ahora conocido de su obra, todavía lógicamente incompleto, está compuesto por un conjunto extenso de dibujos en su mayoría académicos, así como lienzos de tema religioso, igualmente muy numerosos, y en menor número cuadros de asuntos históricos e incluso alguna que otra escena de género, excepcional en su producción.

Aunque la representación pictórica del monarca Carlos IV llegó a tratarla en dos ocasiones

⁵ A.M.A. El bando, pese a corresponder al año 1809, figura en el Libro de Cabildos de 1810. Fol. 5.

⁶ Ayuntamiento de Valencia (Nº INV. 34). O/L, 2'46 x 1'20. Cf. M. González Baldoví: “Noticia sobre cuatro retratos de Vicente López”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1980, pp. 65-74; M.A. Catalá Morgues: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1981, pp. 82 y 119; J.L. Díez García: *Vicente López (1772-1850)*, t.II, Madrid, 1999, pp. 83-85, lámina 97, P. 343.

⁷ Referencias biográficas muy sucintas aparecen en el libro de M. Ossorio y Bernard: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, (ed. 1975), p. 374. Noticias algo más extensas, en particular en lo que se refiere a su producción artística, se recogen en la obra del Barón de Alcahalí: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pp. 188-189.

⁸ E. Alba Pagán: *La pintura y los pintores valencianos en la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, en formato CD-ROM, Valencia, 2004, pp. 1214-1280. Agradezco profundamente la generosidad de la autora al permitirnos utilizar algunos datos sobre el pintor Francisco Llácer que figuran en su Tesis Doctoral todavía inédita. Deseamos que muy pronto aparezca su publicación, tal como nos ha asegurado.

(Museo de Bellas Artes de Valencia y colección particular de Barcelona), sólo consta, hasta ahora, que retratara a su hijo Fernando VII en el desaparecido lienzo que su tío Vicente Llácer entregó en 1809 al Ayuntamiento de Alicante. No obstante, no faltaron otros encargos destinados a este mismo rey, pues por el testimonio del Barón de Alcahalí sabemos que el pintor llegó a realizar “tres planchas de cobre de asuntos religiosos para un oratorio portátil del Rey Fernando VII”⁹.

LA EXHIBICIÓN DEL RETRATO DE FERNANDO VII DURANTE LOS AÑOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Pese a las circunstancias desfavorables que supuso para la ciudad de Alicante, como para las del resto del país, los años de la invasión napoleónica, los alicantinos no ocultaron públicamente el cariño y acatamiento a su rey cautivo, cuya imagen pictórica realizada por Francisco Llácer ya podía contemplarse en las Casas Consistoriales desde abril de 1809. Al tratarse de fiestas político-patrióticas se explica que, por lo general, fueran las autoridades municipales las que se encargaran de organizar este tipo de actos de carácter claramente propagandístico, mediante los cuales trataban de reforzar la imagen del monarca, pretendiendo, por otro lado, establecer un estrecho vínculo entre éste y su pueblo. Pero aun siendo el carácter profano el principal componente de la fiesta, resultaba igualmente imprescindible la referencia religiosa, aspectos ambos indisolubles por regla general de la mayoría de las celebraciones públicas.

Una de las ceremonias que Alicante dedicó a Fernando VII, desde luego no la de mayor relevancia, sobre todo por su corta duración puesto que duró sólo un día, tuvo lugar el 30 de mayo de 1810 con motivo de su onomástica. En tan señalada fecha el Ayuntamiento, pese al peligro que suponía la proximidad a la capital de las tropas francesas,

quiso conmemorar el acontecimiento organizando una serie de actos de carácter cívico-religioso. De acuerdo con el protocolo previamente establecido por una comisión municipal, el programa se desarrolló en dos fases a lo largo del día, aunque íntimamente relacionadas entre sí.

El elemento religioso tuvo un especial protagonismo durante los actos de la mañana, siendo el de mayor relevancia la misa celebrada en la colegial de San Nicolás que incluyó, como parte destacada de la liturgia, un sermón alusivo a la exaltación de la persona del monarca. A esta ceremonia sagrada asistieron, como nos recuerda el cronista Viravens, tanto el obispo de Orihuela, a la sazón en nuestra ciudad, como las autoridades civiles, militares y eclesiásticas¹⁰.

Ya por la tarde el espectáculo festivo estuvo marcado por un componente híbrido entre lo religioso y lo profano, siendo el centro urbano, escenario principal de las celebraciones, y no el interior de la iglesia como había sucedido por la mañana, el ámbito espacial de su desarrollo. El referente litúrgico del acto consistió en esta ocasión en una solemne procesión, en la que participaron igualmente las autoridades, que discurrió por las calles alicantinas profusamente engalanadas, y que contó además con la presencia del venerado lienzo de la Santa Faz conservado en el monasterio alicantino del mismo nombre próximo a la capital.

Sin embargo, no faltó el carácter cortesano, ya que, en su recorrido, la reliquia del rostro de Cristo “fue llevada a la puerta de San Francisco, donde se colocó un retrato de Fernando VII, y allí bendijo (el Sr. Obispo) las nuevas murallas, solemnizándose este acto con salvas de artillería y repiques de campanas”¹¹. A continuación la comitiva se trasladó al Ayuntamiento, en cuyo balcón principal se había dispuesto a la contemplación pública otro retrato del Rey¹². Desde este lugar,

⁹ Ibidem, p. 189. El contacto con la ciudad de Alicante resulta un hecho, por cuanto el pintor, como afirma el Barón de Alcahalí, “Obtuvo una pensión del Consulado de Comercio de Alicante”. Por este mismo autor sabemos que realizó un cuadro de *San Agustín* para el convento del mismo nombre también en Alicante.

¹⁰ Ibid., 38.

¹¹ Ibid., pp. 384-385.

¹² Viravens, ob. cit, p. 385.

la corporación municipal presenció el desfile de las tropas con el que se daba fin a las ceremonias organizadas para conmemorar tan importante fecha, y que sin duda concitaría la admiración y el entusiasmo de los enardecidos espectadores que se agolpaban en la Plaza del Ayuntamiento. Una tal demostración de fuerza contribuía simbólicamente a transmitir a los distintos estamentos ciudadanos el poder del rey ausente.

Fueron, pues, dos las representaciones iconográficas del monarca que estuvieron presentes durante las demostraciones festivas del



Fig. 1.- Vicente López. Retrato de Fernando VII. 1809-1810. Alicante. Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG)

día 30 de mayo. En nuestra opinión, el retrato de Fernando VII que se expuso en la Puerta de San Francisco debe de corresponder al lienzo ovalado del monarca pintado por Vicente López, propiedad hoy de la Diputación Provincial de Alicante expuesto en el MUBAG¹³ (Fig. 1). La obra, encargada por el Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante¹⁴, la pintaría López, por tanto, entre finales de 1809 y primeros meses de 1810, organismo que la cedería para contribuir a los actos del mencionado día 30. Por el contrario, la que se presentó al público en el Ayuntamiento alicantino sería el primer ejemplar –el realizado por Francisco Llácer– que llegó a nuestra ciudad aproximadamente un año antes y que fue donado a dicha institución por Vicente Llácer.

Todavía en plena guerra de Independencia Alicante pondrá a prueba una vez más su patriotismo y el cariño del pueblo a Fernando VII con una serie de celebraciones que tuvieron lugar el 8 y 9 de julio de 1813, al tenerse noticias de la retirada de las tropas francesas de la ciudad de Valencia el día 5 de dicho mes. Como en anteriores ocasiones, fue el Ayuntamiento el encargado de la organización de los festejos. El componente religioso estuvo centrado en un “solemne *Te Deum* que se cantó el 8 de aquel mes en la Colegial, y el 9 en la Iglesia de Santa María y en todos los conventos de esta Ciudad”¹⁵.

El referente político tuvo por escenario un enclave tan simbólico como el Ayuntamiento y su plaza, ámbito principal este último de congregación ciudadana. Durante los dos días que duraron los festejos, los alicantinos pudieron contemplar de cerca el retrato del Rey hecho por

¹³ L. Hernández Guardiola, en catálogo de la exposición *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas*, Alicante, 1997, pp. 272-273; J. L. Díez García, p. 87; J. Sáez Vidal: *Colección artística Diputación de Alicante -MUBAG*, Alicante, 2004, pp. 34-35. Que sepamos, no hemos encontrado en la obra fundamental de José Luis Díez ningún otro lienzo conservado de Fernando VII pintado por Vicente López, si exceptuamos dibujos y grabados, en formato oval.

¹⁴ También el Consulado de la ciudad de Valencia era poseedor de un retrato con la efigie del monarca hecho por Vicente López, “habitualmente colocado en la sala de sesiones y tribunales de esta institución”, obra de la que no se guarda ningún testimonio gráfico y que no sabemos si sería, como el del Consulado de Alicante, de formato oval. Cf. Ester Alba Pagán: “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: De la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, nº 19, 2001, p. 188. La noticia la toma de la crónica de F. Sidro Vilarroig: *Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del rey nuestro Señor D. Fernando VII en su tránsito por esta capital dispuso la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Valencia*, Valencia, 1814, pp.36-38

¹⁵ Viravens, p. 389.

Francisco Llácer, expuesto “con guardia de honor en el exterior de las Casas Consistoriales”¹⁶. Los fastos incluyeron así mismo la iluminación de la ciudad, elemento escenográfico característico de la retórica impuesta en la fiesta barroca del periodo anterior. Más en la órbita del ceremonial desarrollado durante el siglo XIX fue el concierto que la noche del día 8 ofreció una orquesta “en los balcones de aquel edificio -el Ayuntamiento-, alternando con la banda militar del regimiento de América situado en la plaza del Mar”¹⁷.

**LA VUELTA AL TRONO DE FERNANDO VII: FIESTAS
POLÍTICO-PATRIÓTICAS EN ALICANTE DURANTE
EL PERIODO ABSOLUTISTA (1814 y 1820)**

Tras la firma del Tratado de Valençay el 11 de diciembre de 1813 por el que se daba fin a la Guerra de la Independencia, Fernando VII regresó a España el 24 de marzo de 1814 para volver a ocupar el trono que le había sido usurpado por Napoleón. Ello dio ocasión a que el pueblo español manifestara con innumerables muestras de aclamación la alegría por el regreso del monarca, quien se había comprometido en un primer momento a acatar los principios liberales promulgados en la Constitución de Cádiz de 1812. Antes de recalar en la capital de España, Su Majestad realizó un periplo por varias ciudades españolas, que le llevó a Valencia, ciudad en la que permaneció desde el día 16 de abril, fecha de su entrada, hasta el 15 de mayo, tomando el 4 de este mes una fatídica decisión política: el restablecimiento del absolutismo.

Alicante, todavía en plena efervescencia liberal y días antes de entrar el monarca en territorio español, quiso solemnizar el 19 de marzo de 1814 el segundo aniversario del texto constitucional aprobado en Cádiz. De acuerdo con las pautas

marcadas por el protocolo, los actos se iniciaron con una solemne misa en la colegial de San Nicolás que incluyó un tradicional *Te Deum*. A dicha función religiosa asistieron “el Ayuntamiento presidido por el Gobernador militar, el Cabildo eclesiástico, Cleros, Comunidades de religiosos y Cuerpos militares”¹⁸. Tanto al comenzar el acto religioso como al terminar el canto de acción de gracias, se sucedieron los disparos de salvas de artillería desde los fuertes de la capital, así como las descargas de fusilería de las tropas que ocupaban las calles inmediatas al templo.

Tras la finalización de la misa, las máximas dignidades políticas, religiosas y militares se dirigieron a la céntrica plaza –actualmente llamada portal- de Elche con el fin de descubrir una lápida de mármol negro en la que se podía leer: *Plaza de la Constitución*, placa que tendrá una vida efímera. Una vez allí ocuparon un tablado erigido en el centro de la plaza, y el alcalde, D. Tomás Pro, “descorrió el velo que cubría la citada lápida, que se fijó en la fachada principal de la casa de D. Mariano Piqueres, situada al Sur: los fuertes y las tropas la saludaron con salvas, y la referida Autoridad local dio vivas a la Constitución y al Rey que fueron contestados por la multitud de gentes que asistían al acto”¹⁹.

Como en anteriores ocasiones, y siguiendo el ceremonial de costumbre, la comitiva se dirigió después a las Casas Consistoriales, en cuya fachada principal aparecía bajo dosel el retrato de Fernando VII pintado por Llácer. Desde el balcón principal el alcalde vitoreó al rey, siendo secundado por la muchedumbre que ocupaba la plaza. Aunque no parece que se dispusieran decoraciones efímeras como en época barroca a base de arcos triunfales y otros tipos de máquinas, ni mucho menos emblemas o jeroglíficos²⁰,

¹⁶ Viravens, p. 389.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Viravens, p. 390.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A partir de finales del siglo XVIII, como han señalado numerosos estudiosos, es patente el decaimiento en el desarrollo de la fiesta de aquellos elementos simbólicos que habían sido consustanciales durante el anterior periodo barroco, como los emblemas y jeroglíficos. A este respecto, por citar un ejemplo, José Javier Azanza afirma: “De igual forma, la cultura simbólica plasmada en emblemas y jeroglíficos, que en el barroco adquirió categoría de lenguaje público, pierde progresivamente su sentido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII”. José Javier Azanza López: “Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia”, *Príncipe de Viana*, Pamplona, 2001, nº 224, p. 563.

los habitantes adornaron las fachadas de sus casas con vistosas colgaduras, contribuyendo de esta manera al lucimiento de la fiesta. No faltaron espectáculos ligados a la misma como las típicas luminarias, así como diversiones populares como corridas de toros, conciertos en la plaza del Mar, fuegos artificiales y bailes públicos en los salones del Ayuntamiento. Con todo, lo más sorprendente, y que sin duda debió de dejar maravillados a los espectadores, fue el lanzamiento de globos aerostáticos, lo que constituía toda una novedad en este tipo de festejos. Además, en una operación típica de indudable eficacia propagandística por su repercusión social, el Ayuntamiento alicantino obsequió a “los pobres de la Cárcel con una abundante comida, socorriendo también a los enfermos en el hospital de San Juan de Dios”.

Pero posiblemente más de uno de los que mostraron su decidido apoyo a la nueva Constitución que el rey había prometido cumplir apenas llegado a España, poco después, tras su abolición el 4 de mayo de 1814, expresaron violentamente su posición favorable al modelo absolutista impuesto por Fernando VII. En efecto, apenas recibido por parte del consistorio alicantino el nuevo Real Decreto, una enardecida masa de ciudadanos se dirigió la tarde del día 15 de mayo a la hasta entonces denominada *Plaza de la Constitución* para arrancar y destrozar, entre muestras de júbilo, la lápida que dos meses antes habían colocado. Por si no bastara, en un gesto macabro e ignominioso los restos de la placa fueron depositados en un ataúd, simbolizando el entierro de la Constitución de Cádiz, que recorrió numerosas calles de la ciudad hasta ser abandonados tanto la caja como su contenido en “una acequia que había en el Malecón”. De esta manera los partidarios del régimen absolutista mostraban su satisfacción por la adopción de este sistema político. Además, se decidió el cambio de denominación de la plaza, que ahora pasó a llamarse de *Fernando VII*, acordando asimismo que la colocación de la nueva lápida con el nombre del monarca se efectuara el mismo día de su santo, es decir, el 30 de mayo.

Aunque no hubo cambios sustanciales respecto de anteriores demostraciones públicas en honor del mismo rey, sí adquirieron, si cabe, mayor brillantez, siendo uno de los centros de atención de los festejos del día 30, la presentación al público, una vez más, del tantas veces mencionado retrato de Fernando VII propiedad del Ayuntamiento.

Los actos comenzaron por la mañana con una misa solemne de acción de gracias, en la que no faltó un *Te Deum*, en la colegial de San Nicolás por la liberación del monarca. El templo fue ocupado tanto por las autoridades como por numerosas personas de toda clase y condición que llenaban a rebosar las naves y las tribunas de la iglesia, ofreciendo así un ejemplo de cohesión social. Terminado el acto religioso, “los Sres. D. Juan Vizconti y D. Antonio Mauricio dieron una abundante comida a cuantos pobres se presentaron en sus casas, y por la tarde fue llevado en triunfo por las calles de la Ciudad el retrato de Fernando VII, que salió de las Casas Consistoriales en un lujoso carro triunfal”²¹.

Sin duda, este desfile procesional constituyó el elemento de mayor espectacularidad y vistosidad de la fiesta. Por el relato transmitido por Viravens, podemos conocer el orden y desarrollo del desfile. Éste se iniciaba con un piquete de marineros “vestidos a la turquesca”. Tras él iba, desconocemos si sobre una plataforma móvil, nada menos que una pequeña embarcación –más concretamente una “galeota”- tripulada por gentes vestidas de turcos con banderas y gallardetes de aquella nación. A continuación marchaba un grupo de milicianos tocando ruidosamente los tambores, al que seguía otra embarcación con vela –en este caso se trataba de un jabeque- con marineros que lucían uniforme español. Durante la carrera dispararon al aire con sus armas, al tiempo que arrojaban a los sin duda asombrados espectadores, todo tipo de dulces “en señal de regocijo y obsequio al Soberano”.

A la gente le debió, sin duda, llamar mucho la atención un carro que venía después con for-

²¹ Viravens, ob, cit., p. 392.

ma de horno, cuyo montaje corrió a cargo del gremio de panaderos. Sus ocupantes, en pleno desfile, se dedicaron a cocer pan y arrojarlo a los espectadores, gesto que, como es lógico, recibirían con enorme agrado las masas populares. Con ello se daba a entender el poder benéfico de la monarquía sobre los leales vasallos, mensaje que el público captaría sin demasiada dificultad. A este carro seguía “una danza de viejos enmascarados bailando al son de la chirimía y tamboril, los gremios con sus banderas desplegadas, y una elegante carroza que ostentaba el retrato del Rey entre niños figurando ángeles y bajo un pabellón de raso blanco con llamas negras guarnecidas con franjas de oro y plata”.

Este carro triunfal con el retrato del Rey constituyó la parte fundamental y de mayor significación de la procesión cívica. Tirado por miembros del gremio de carreteros, de él colgaban –así lo afirma el cronista alicantino- cintas muy lujosas, “cuyos extremos sostenían el Gobernador militar de la plaza, los individuos de la nobleza de Alicante, Deán y Canónigos de la Colegial, Curas de las parroquias, sacerdotes, frailes, cónsules extranjeros, Oficiales de las tropas de la guarnición y otras personas invitadas por el Ayuntamiento”²². El carruaje, del que no conservamos ninguna ilustración gráfica, iba precedido y escoltado por ciudadanos armados que lucían lujosos vestidos de épocas pasadas, a los que seguían una banda militar formada no por profesionales sino por aficionados del vecino pueblo de San Juan, así como una orquesta “que acompañaba los cánticos que, en honor del Rey y de la lealtad de Alicante, entonaban los niños que ocupaban la carroza”. El cortejo lo cerraban las máximas autoridades municipales escoltadas por una “Compañía de Cazadores del batallón primero de la Rioja con su música militar”.

El recorrido oficial de la procesión cívica partió, como de costumbre, del Ayuntamiento. Pero, sin duda, el momento de mayor tensión emocional fue cuando salió del consistorio municipal el carro sobre el que figuraba el cuadro con la

representación de Fernando VII. Según el relato del cronista Viravens, prolijo en descripciones de este y otro tipo de celebraciones, en ese momento se detuvo la comitiva, y en medio de un silencio sepulcral por parte de los vecinos que se agolpaban en la Plaza del Mar, el secretario del Ayuntamiento, D. José Hernández de Padilla, se colocó frente al carro triunfal y, dirigiendo su mirada al retrato del Rey, leyó un discurso que le fue entregado por el Síndico mayor de la ciudad. En la proclama, el orador, en un enardecido y retórico discurso patriótico, apoyaba incondicionalmente las nuevas medidas políticas impuestas por el monarca, que, en su opinión, llenaron de alegría al pueblo alicantino, expresando igualmente el amor de todos los ciudadanos españoles “de ambos hemisferios sujetos a vuestro dominio, supuesto que todos aclaman a V.M. por su legítimo Soberano y padre”. “Hoy -continuó en su arenga D. José Hernández de Padilla- todo este fidelísimo vecindario se trasporta de júbilo al ver y conducir vuestro retrato sobre un magnífico carro triunfal desde sus Casas Consistoriales, por las calles y plazas más públicas, para colocarlo en la Real plaza de vuestro nombre, fijando en ella una lápida con esta inscripción que la perpetúe a los siglos venideros”. El discurso terminó con vivas a la Religión, al Rey, al pueblo español y a la ciudad de Alicante, que fueron respondidos con entusiasmo por la multitud reunida en la Plaza del Mar, frente al Ayuntamiento.

La procesión continuó, entre vítores de la multitud acompañados por cánticos y música, hasta finalizar en el portal de Elche, desfilando por calles y plazas bellamente engalanadas con telas y tapices, ofreciendo la ciudad un aspecto deslumbrante. Hasta los conventos de Agustinas y Capuchinas por los que pasó la comitiva, “tomaron parte en estas demostraciones, decorando el exterior de sus edificios con el retrato de Fernando VII colocado entre flores y colgaduras”.

No faltaron elementos muy curiosos de crítica política contra los invasores franceses. Así, en algunos lugares del recorrido, se podían ver

²² Ibidem.

imágenes de “Napoleón rodando una noria, a José Bonaparte ocupado en remendar calderas y al Príncipe Gerónimo su hermano amolando cuchillos, explicando estas ridículas y groseras actitudes letrillas epigramáticas colocadas en los puntos donde se representaban”.

Por fin, al llegar el retrato oficial de Su Majestad a la plaza de Elche, el Gobernador Militar, en representación de la municipalidad, se subió a un tablado erigido junto a la casa de D. José Carreras, en cuya fachada se había colocado ya la nueva lápida. Tras lanzar en voz alta tres vivas al Rey, a la Religión y a la Patria, recorrió una cortinilla que ocultaba la placa que llevaba los símbolos de la Fe y de la Justicia, y en la que figuraba grabada la inscripción *Real Plaza de Fernando VII*, momento que fue saludado con salvas de artillería, volteo de campanas y aclamaciones de la multitud.

Poco después la comitiva regresó al Ayuntamiento, poniendo en el balcón principal del edificio el cuadro de Llácer bajo dosel, momento que fue celebrado igualmente con demostraciones de alegría por parte del numeroso público reunido en la plaza. Antes de dar por concluido el acto, el Secretario municipal, D. José Hernández de Padilla, leyó un texto del mismo tono que el precedente, exaltando, como era previsible, el amor y la adhesión de los alicantinos a la persona del Monarca.

Las últimas palabras del discurso, sin duda debieron de enardecer el ánimo de los allí reunidos: “Viva, viva nuestro Rey: viva la Iglesia en su mayor esplendor: viva la paz, y todos vivan para morir por el Rey, Patria y Religión”. La jornada, ya al anochecer, finalizó con las típicas luminarias, fuegos artificiales, conciertos de bandas militares en las dos plazas —la del Ayuntamiento y la ahora denominada de Fernando VII— sin faltar un baile público en los salones de la Casa Consistorial.

Sin la pompa y grandiosidad de los festejos con que se celebró la onomástica del Rey durante 1814, también al año siguiente la cor-

poración municipal alicantina acordó organizar para el día 30 de mayo una serie de actos en su honor. Desde luego, si nos atenemos a la información transmitida por los documentos archivísticos, la celebración no tuvo la magnificencia de la del año anterior, posiblemente por los elevados gastos que suponía para las arcas municipales. Lo cierto es que pocos días antes de la festividad de San Fernando, en un acta del cabildo alicantino fechada en 20 de mayo de 1815, se dice textualmente: “Día de Rey N^o Sr. Deseando el Ayuntamiento solemnizar con demostraciones de público regocijo el día de N^o Augusto Soberano el Sr. D. Fernando VII. Acordó se coloque el real retrato en la fachada de las Casas Capitulares y con la Guardia de honor correspondiente, y que por la noche ilumine la misma fachada colocándose en los Balcones una orquesta anunciándolo al público para que acompañe con la iluminación general...”²³.

Como vemos, la programación de los festejos no aportaba ninguna novedad, e incluso se reducía considerablemente el contenido de los mismos, lo que hace sospechar que su desarrollo no resultaría especialmente atractivo para el vecindario. Así y todo, cualquier celebración era un motivo de regocijo popular porque rompía la monotonía cotidiana. Del texto se desprende, además, que el escenario principal de la fiesta fue el propio edificio del Ayuntamiento, en cuya fachada podía admirarse el cuadro realizado por Llácer. Luminarias y música completaban de manera algo modesta la programación de los actos festivos, cuya duración no sobrepasó una jornada.

LA VUELTA AL PERIODO CONSTITUCIONAL (1820-1823)

La sublevación en enero de 1820 de Rafael de Riego en Cabezas de San Juan y la proclamación de la Constitución de 1812, instauró un gobierno liberal que fue sofocado tres años después. Este cambio de régimen, que no fue

²³ A.M.A. Libro de Cabildos de 1815. Fol. 86 v^o.

secundado por todo el país, resultó sin embargo un periodo agitado y convulso, en el que los elementos fieles al absolutismo conspiraron tenazmente con el fin de hacer fracasar las ideas liberales tan ajenas al espíritu político del monarca.

En Alicante, pese a la inicial represión a la que sometieron las autoridades a los partidarios de la Constitución de Cádiz, en marzo de 1820 el nuevo Gobernador Militar destituyó a los miembros del ayuntamiento alicantino nombrados por el Rey. Esta y otras medidas hicieron que numerosos vecinos celebraran con muestras de júbilo el triunfo del liberalismo, si bien no pudieron evitarse desmanes y manifestaciones callejeras por parte de los absolutistas.

Como solía ser habitual, los enfrentamientos entre ambos bandos –absolutistas y liberales– repercutían también en los símbolos que figuraban en calles y plazas, tales como lápidas o placas cuyos rótulos, en función de quién ejerciera el poder, cambiaban constantemente de denominación, pasando a llamarse la plaza principal alicantina bien de la *Constitución* o de *Fernando VII*.

Hay constancia documental de que el 14 de marzo de 1822, todavía en pleno periodo liberal, se propuso al Gobernador Militar por parte de las autoridades municipales la construcción de una nueva lápida con el nombre de *Plaza de la Constitución* para reemplazar a la hasta entonces existente. El artista en quien recayó el encargo fue el escultor barcelonés Francisco Bover, miembro destacado de la Junta de Comercio de dicha ciudad. De él se sabe que, entre 1802 y 1804, llevó a cabo para el patio cuadrado de la Lonja barcelonesa las esculturas de dos de los continentes: Europa y Asia²⁴. Igualmente, Francisco Bover había sido nombrado el 29 de septiembre de 1799 Académico de mérito de

la de San Carlos de Valencia por la sección de escultura²⁵.

El contenido del texto es el siguiente:

“El infrascrito comisionado por V.S. para la erección de una Lápida en la Plaza de la Constitución para reemplazar a la que actualmente existe y provisionalmente se puso, tiene el honor de decir a V.S. en cumplimiento de su encargo que habiendo encargado a Barcelona un modelo sencillo con el presupuesto del coste que podría tener: se halla con un papel firmado por el escultor D. Francisco Bover en el que propone fabricar una Lápida de cinco palmos catalanes de largo y tres de ancho de color azul obscuro con gafas alrededor en mármol blanco jaspeado: en los cuatro ángulos cuatro clavos romanos o sean, florones de bronce; y letras del mismo metal dorado uno y otro al fuego, siendo éstas del tamaño que señala la muestra n° 1 y colocado todo en dos cajones por valor en su taller de Setenta duros. Propone igualmente el citado escultor fabricar la misma lápida de siete palmos de largo y tres y medio de ancho: las letras del tamaño n° 2 y los florones también mayores con igual proporción por el precio de 88 duros. Sensible le es del infraescrito no poder presentar a V.S. otro pensamiento más grandioso y cual correspondía a la dignidad del alto objeto a que debe dedicarse, pero ya que los fondos con que puede contar el M. Il, Ayuntamiento son escasos cuando no del todo nulos: podría en mi concepto entenderse el Ayuntamiento en el corte de la Lápida hasta unos ciento o ciento diez duros; encargando al artífice Bober que con su proposición a este aumento de precio fuese la lápida de ocho palmos en su largo y de cuatro en su ancho, y las letras y florones de bronce dorado a fuego aunque con el aumento correspondiente en su tamaño y la perfección y hermosura en su construcción. Igualmente el infraescrito en cumplimiento del encargo que se le hizo por V.S. para saber sobre el coste que en Barcelona tendrían treinta carabinas para la Milicia Nacional de caballería de esta Ciudad ha recibido proposición que por conducto de su amigo Dn. Juan Roig

²⁴ Las esculturas de América y África fueron obra de Manuel Oliver. Cf. C. Reyero y M. Freixa: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 46. Véase también, M^a Ángeles Pérez Samper: *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1973, p. 118.

²⁵ M. Ossorio y Bernard: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, ed. de 1975, p. 100. Este autor afirma que el escultor Francisco Bover murió en los primeros años del siglo XIX, dato que no parece muy acertado si tenemos en cuenta que el encargo para fabricar la lápida alicantina se efectuó en 1822.

y Lucas de aquel Cmº. hace uno de los armeros de la misma ciudad, quien fabricaría las treinta carabinas por precio de veinte y cuatro pesetas cada una corrientes en todas sus piezas.

En su consecuencia V.S. resolverá sobre este particular así como sobre el anterior lo que fuese de su agrado.

Alicante 14 de Marzo de 1822
Mariano Piqueres²⁶

Todo hace suponer que esta nueva lápida, también de corta vida, con el nombre de *Plaza de la Constitución* proyectada por Bover llegó a instalarse en el lugar para la que estaba destinada, si bien, años más tarde, en 1824, tras el fin de la etapa liberal, se volverá a colocar otra que lleva grabado el nombre de *Fernando VII*.

Pero la complicada situación política por la que atravesó Alicante durante los pocos años de experiencia liberal explica la ausencia casi total de festejos en honor del monarca. Bastante tuvieron los gobernantes alicantinos, con el apoyo de gran parte de la población, con aplastar los numerosos focos que surgieron en lugares como Orihuela, Callosa de Segura o Aspe, por citar algunos, en los que los sublevados absolutistas se hicieron fuertes, teniéndolos que reprimir con dureza.

Resulta paradójico, no obstante, que un motivo para vitorear al Rey tuviera que ver precisamente con el acuerdo adoptado en 1822 en la ciudad italiana de Verona por las potencias europeas integradas en la llamada Santa Alianza con el objetivo de restaurar el régimen absolutista especialmente en España. Como era de esperar, en cuanto la noticia llegó a Madrid fue rechazada por el Congreso de Diputados, cuyos miembros reafirmaron la plena vigencia de la Constitución de Cádiz.

La decisión tomada por las Cortes españolas se leyó al pueblo alicantino el 15 de enero de 1823 en la plaza de la Constitución. Allí estuvie-

ron presentes todas las autoridades así como la Milicia Nacional y las tropas que guarnecían la ciudad. De acuerdo con el relato de Viravens, terminada la lectura, “el baluarte de San Carlos hizo una salva de 15 cañonazos, y el Señor D. Luis del Corral, Gobernador militar de la plaza, y los Oficiales de la Milicia ciudadana dirigieron entusiastas alocuciones a las tropas, renovando su juramento de defender la Constitución, y exhortándolas a que estuviesen unidas para apoyar al Gobierno y a las Cortes, a fin de mantener las instituciones liberales”²⁷. Pero lo más curioso es que tras la proclama, se vitoreó al Congreso Nacional, al Rey y a Rafael Riego, iniciándose a continuación una procesión cívico-militar que se disolvió al llegar al Ayuntamiento.

Pero no cejaron en su empeño los partidarios realistas, y así, durante la noche de 29 de febrero de 1823 la placa colocada poco tiempo antes de dedicada a la Constitución, obra de Bover, sufrió el ataque de un grupo de fanáticos absolutistas. Ello refleja el clima de intranquilidad que se respiraba tanto en Alicante como en el resto de España. La reacción de los liberales, sin embargo, no se hizo esperar. Al día siguiente, 1 de marzo, el Ayuntamiento organizó diversos actos de desagravio en la propia plaza de la Constitución, decorando los vecinos las fachadas de sus casas con vistosas colgaduras, “y por la noche hubo un concierto vocal e instrumental frente a la lápida de la Constitución”.

Pero un mes después, el 7 de abril de 1723, a solicitud de Fernando VII, Francia invade por segunda vez España con un ejército formado por cien mil hombres (Cien Mil Hijos de San Luis) con el fin de restablecer el absolutismo. Los intentos de los constitucionalistas por contener a las tropas invasoras apoyadas por los enemigos de la libertad, no consiguen su objetivo²⁸. La capitulación de la ciudad de Alicante tendrá lugar

²⁶ A.M.A. Libro de Cabildos de 1822. Fols. 80 y 81. La noticia del encargo a Francisco Bover, aunque no de gran relevancia, tiene su interés por incorporar al catálogo de su producción una obra de la que hasta ahora no se tenía noticia.

Por otro lado, conviene recordar que el tal Mariano Piqueres que firma el documento que presentamos, ya ha aparecido en este trabajo, pues sobre la fachada de su casa se había colocado el 19 de marzo de 1814 una placa que llevaba inscrita el nombre de *Plaza de la Constitución*, en recuerdo del segundo aniversario de la aprobación del texto constitucional, por lo que no cabe dudar de su lealtad a los principios liberales.

²⁷ Viravens., pp. 409-410.

²⁸ Tras la caída del régimen liberal español, se inicia la segunda etapa de la Monarquía absoluta por parte de Fernando VII que se prolongará hasta su muerte en 1833, periodo que se ha denominado “La Década Ominosa”

el 11 de noviembre de 1823, viéndose obligados los jefes y oficiales de la guarnición a entregar la plaza a los soldados del Duque de Angulema²⁹. Pero antes de efectuar su entrada los franceses, los liberales alicantinos arrancaron las placas –previendo el destino que les esperaba– en las que se leían los nombres de *Quiroga*, *Riego* y de la *Constitución*, “colocadas respectivamente en el paseo del Vall, en la hoy calle de la Princesa, y en la antigua plaza de Elche, depositándolas en el zaguán de las Casas Consistoriales”³⁰. Pero como era de esperar, las medidas represoras por parte de las recién nombradas nuevas autoridades, una vez depuestas las anteriores de corte liberal, no tardaron en llegar.

LA VUELTA AL ABSOLUTISMO: LAS CELEBRACIONES DE 1823

Fracasada la experiencia liberal, uno de los primeros acuerdos del Ayuntamiento alicantino presidido por su nuevo alcalde, José María Benitos, fue felicitar al Rey por el restablecimiento de la Monarquía absoluta. Además, para honrar y reforzar la figura del monarca se decidió la organización de una serie de festejos para los días 23 a 25 de dicho mes de noviembre.

La unión de lo que se ha denominado “El Trono y el Altar” se escenificó el domingo 23 en el marco de la colegial de San Nicolás, en cuyo recinto se celebró una misa y se cantó un Te Deum de acción de gracias por el cambio de régimen. El templo se encontraba abarrotado por un inmenso gentío, ocupando los lugares más destacados, como es obvio, los máximos representantes de las instituciones civiles, religiosas y militares. Pero lo que puede resultar más llamativo, por lo que tenía de sacralización del

poder, fue la colocación en un lado del altar mayor del retrato de Fernando VII³¹, que una vez finalizada la ceremonia fue llevado “en triunfo a la Casa Consistorial, en cuyo balcón permaneció expuesto por tres días con guardia de honor, efectuándose por las noches conciertos por las bandas militares”³².

La participación popular en la fiesta se manifestó especialmente en la decoración exterior de las casas, mostrando en sus fachadas carteles alusivos al monarca. Otro elemento esencial de la fiesta fue la iluminación nocturna de las viviendas –las luminarias–, rasgo habitual en cualquier celebración pública tanto de la época que analizamos como de siglos anteriores. Con ello la imagen de la ciudad, si bien por unos días, ofrecía una nueva fisonomía, muy diferente, claro está, del aspecto que presentaba de ordinario.

Pero muy pronto vinieron las medidas represivas que dejaron bien patente las intenciones del gobierno absolutista. Así, una de las primeras decisiones que se tomó por parte de la municipalidad, el 1 de diciembre, fue la de destruir públicamente las lápidas de *Riego*, de *Quiroga* y de la *Constitución*, que los liberales habían dejado en el zaguán del Ayuntamiento el mes anterior. El cumplimiento de la orden se encomendó a una cuadrilla de presidiarios encargados de la limpieza de la ciudad. Una vez cometido tan innoble acto en la Plaza del Mar, los fragmentos fueron llevados en un carro de la limpieza hasta el muelle, y allí, “en presencia de los Regidores don Francisco Soler de Vargas, D. José Guijarro y del Alguacil mayor del Municipio, acompañados de una compañía de soldados que facilitó la Autoridad militar”, fueron arrojados al mar. Pocos días después, el 4 de diciembre, la ciudad quedó al

²⁹ Rafael Llorca Ripoll: “La ciudad de Alicante en 1823: resistencia de un núcleo liberal frente a los Cien Mil Hijos de San Luis”, en *Las guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América*. Actas XII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 8-12 de noviembre de 2004, coord. Paulino Castañeda Delgado, Madrid, Deimos, 2005, vol. I, pp. 423-440.

³⁰ Viravens, p. 421.

³¹ La costumbre de colocar la efigie del monarca Fernando VII en un lugar privilegiado de algunas iglesias, por más que pueda sorprendernos, no era exclusiva de España. Así, por ejemplo, las festividades de juras reales celebradas en numerosos lugares de México iban acompañadas generalmente de la exposición del retrato del monarca bajo dosel sobre el altar mayor de iglesias de aquel país. Véase, Víctor Gayol, ob. cit., p. 166.

³² Viravens, p. 423.

mando del tristemente célebre Gobernador Militar, el General D. Pedro Fermín de Iriberry, quien puso todo su empeño en perseguir violentamente a las personas de ideología liberal.

LAS ÚLTIMAS CELEBRACIONES REALISTAS: EL CARRO TRIUNFAL Y LA PLACA DE 1824

Una vez asegurada la nueva situación, ejerciendo un férreo control sin reparar en todo tipo de medidas represivas sobre los elementos opuestos al absolutismo, Iriberry y las autoridades municipales organizaron la que constituirá la última de las grandes demostraciones festivas que tuvieron lugar en Alicante a favor de Fernando VII.

La organización y desarrollo protocolario de los actos, fijados para el día 21 de abril de 1824, se encomendó a una comisión reunida a tal efecto unos días antes, el 2 de abril. El acuerdo adoptado, tal como figura en un libro de cabildos de dicho año, establecía lo siguiente:

“Plan para la colocación de la Lápida Real

El tercer día de Pascua de Resurrección destinado para este objeto, amanecerá la frontera de las casas Consistoriales, sitio donde se coloque la lápida, y toda la Ciudad con los adornos propios para tan gran objeto. A las nueve de la mañana se reunirán en los salones del Ayuntamiento, la oficialidad de los cuerpos, Cónsules de la Plaza, Estado Mayor demás autoridades que convidará ante die por esquelas el Ayuntamiento, y en unión con él pasarán a la Insigne Colegial donde se celebrará una solemnísima misa y sermón, estando el Señor expuesto: concluido tan solemne acto regresarán a las mismas Casas Consistoriales los Señores ya manifestados y descubriendo el Real retrato quedará una guardia de honor y se retirará el acompañamiento. A las tres del mismo día reunido el mismo acompañamiento de la mañana acompañarán un magnífico carro triunfal que llevará el retrato de nuestro Augusto Monarca, y dando la buelta general llegará a la Plaza Real: El Señor Gobernador descubrirá la referida lápida y continuará el carro y acompañamiento hasta llegar al sitio de donde salió. Habrá iluminación general aquella noche y la frontera de las casas Capitulares

estará toda iluminada como igualmente música en sus balcones y se dará una comida a los pobres de la cárcel y del hospital”³³.

A continuación se detallaba el presupuesto destinado a la celebración de los festejos. El desglose se establecía de la siguiente manera:

<i>Presupuesto de la referida función</i>	
<i>La cera para la colegial:</i>	<i>Reales 100</i>
<i>Carro triunfal:</i>	<i>1.300</i>
<i>Adorno del sitio para que se coloque la lápida:</i>	<i>300</i>
<i>Iluminación de las Casas Capitulares:</i>	<i>426</i>
<i>Música:</i>	<i>320</i>
<i>Comida de los pobres de la cárcel y del hospital:</i>	<i>600</i>
	<i>3.046 reales³⁴</i>

Tras presentarse el acta al Gobernador Iriberry, encargado del mando supremo civil y militar, fue éste, secundado por las autoridades municipales, quien marcó las pautas definitivas por las que se iba a regir el protocolo de los festejos, estableciendo, no obstante, algunas alteraciones con respecto al proyecto presentado por la comisión. Su decisión viene recogida en un documento firmado por el propio Gobernador, reunido con el cabildo municipal, en el que se declara:

Plan del carro Triunfal. Costo de la colocación de la Lápida Real.

S.M. de esta Ciudad y su partido, Regidores, Diputados y Síndicos que se anotan al margen se reunieron en el Salón de la Casa del Sr. Presidente previa citación hecha de su orden por el portero Francisco Garrigós de que yo el susodicho certifico: Y leída (sic) la acta anterior y aprobada se dio cuenta de:

Manifestó el Sr. Gobernador ser el objeto para el cual habíase convocado el presente cabildo el de que tratarse y resolviese sobre el plan para la colocación de la Lápida Real que ha presentado a Su Señoría la comisión nombrada. Este plan se leyó y es el que se une a esta Acta con el diseño que le acompaña el del Carro Triunfal en que

³³ A.M.A. Libro de Cabildos de 1824. Fols. 157 y vº.

³⁴ Cf. Ibidem.

debe colocarse el retrato de Nuestro Augusto Monarca el Señor D. Fernando 7º, y enterado el Ayuntamiento acordó la aprobación excepto en cuanto a la comida de los pobres de la Cárcel y del Hospital que queda suprimida, y resolvió así mismo que el tiro del Carro Triunfal se egecute por hombre uniformado con un traje elegante y decoroso, cuidando de esto los mismos comisionados, y el Sr. Capitular que lo es de fiestas estará a la mira del convite por esquelas a los cuerpos, clases y gremios, igualmente que de los oficios correspondientes al Ilte. Cabildo Eclesiástico, elección de Orador y demás incidentes respectivos a su encargo, todo lo cual se anunciará al público por bando con anterioridad, y siendo ya urgente preparar la fachada que debe colocar la Lápida se prevenga al arquitecto la reconosca y designe el sitio en que deberá colocarse, guardando las distancias y dando cuenta de todo. Finalmente se costeará del caudal de Propios todo el gasto al tenor del Presupuesto que hace la comisión. Lo que así resolvieron y firmaron quedando disuelta el Acta de que certifico.

*P. Iriberry, Gosálbez, Izquierdo y otros*³⁵

Merece destacarse la anotación referida a la supresión de los gastos, estimados en 600 reales, destinados a la comida de los pobres de la cárcel y del hospital, detalle que patentiza el grado de insensibilidad y mezquindad de espíritu.

El programa propagandístico de exaltación de la figura del monarca en esta nueva coyuntura política marcada por la vuelta al absolutismo, revistió, así pues, un especial realce el día 21 de abril tanto con la inauguración de una nueva placa que llevaba el nombre de *Plaza Real de Fernando 7º*, en sustitución de la anteriormente denominada de la *Constitución* y cuyos restos fueron arrojados al mar, como con el carro triunfal que desfiló por la ciudad con el retrato de Fernando VII.

Como en ocasiones precedentes, el ceremonial se inició por la mañana –a las nueve horas- en el salón principal de la Casa de la Ciudad, donde se reunieron el Comandante General de la plaza, los miembros de la corpo-

ración municipal, la oficialidad de los cuerpos militares, los cónsules extranjeros así como algunos vecinos. De allí marcharon a la colegial de San Nicolás, donde, expuesto el Santísimo Sacramento, se cantó una misa con sermón, que predicó fray Hilario Ordoyo, prior del convento de Santo Domingo, acto al que también asistieron “el Cabildo eclesiástico, los Cleros parroquiales y un inmenso gentío”³⁶.

Terminada la liturgia, la comitiva regresó al Ayuntamiento, y D. Pedro Fermín de Iriberry descubrió el retrato del Rey que aparecía bajo dosel, con guardia de honor, en el centro del balcón principal del edificio. En ese momento, y a los sonos de marchas militares, el público enfervorizado congregado en la plaza estalló en entusiásticos vítores al monarca.

Ya por la tarde se organizó una procesión cívica que partió del Ayuntamiento en dirección a la Plaza de Fernando VII (Portal de Elche) para proceder al descubrimiento de una lápida en la que figuraba la nueva denominación, placa que ya había sido dispuesta en su lugar el día anterior y tapada hasta el momento de su inauguración con una cortina de seda. Pero sin duda el centro de atención del desfile lo constituyó el carro triunfal que llevaba el retrato de Fernando VII, del que no consta el nombre de su constructor, escoltado por los miembros notables de la ciudad. Por suerte se ha conservado el diseño coloreado del carro, también de autor anónimo, que fue elegido para la materialización de la obra. La traza resulta de gran interés para conocer su morfología así como los elementos simbólicos e iconográficos allí presentes³⁷. De todas formas, opinamos que el modelo estaría inspirado –si bien no sería idéntico- en un prototipo anterior, por lo tanto con un cierto parecido a los carros con la imagen del monarca que desfilaron por Alicante desde el comienzo de su reinado (Fig. 2).

Llama la atención, como resulta evidente, que frente a la aparatosidad que encontramos

³⁵ A.M.A. Libro de Cabildos de 1824. Fol. 156 y vº.

³⁶ Viravens, pp. 426-427.

³⁷ El dibujo coloreado se encuentra en el Archivo Municipal de Alicante.



Fig. 2.- Diseño para el carro triunfal de 1824. Archivo Municipal de Alicante.



Fig. 3.- Detalle del carro triunfal de 1824. Archivo Municipal de Alicante.

en este mismo tipo de artefactos tan habituales de la fiesta barroca, el que aquí mostramos responde a una concepción de líneas mucho más sencillas, en consonancia con el gusto neoclásico que se va a imponer durante el reinado de Fernando VII.

Por el dibujo vemos que el carromato estaba cubierto con una tela blanca, decorada con guirnaldas de color verde y rojo, sujeta al armazón con grandes clavos dorados. El borde inferior de la tela mostraba flecos ondulantes también dorados. Sobre esta estructura se disponía, rodeando los cuatro frentes de la plataforma principal, una barandilla de poca altura con jarrones floreados en las esquinas. Pero el elemento de mayor significación política y simbólica lo constituía el trono tapizado de rojo, ocupando el respaldo el retrato del monarca pintado años antes por Francisco Llácer y rematado por un bello do-

sel. A ambos lados del trono se erigían sendas columnas –las columnas de Hércules– unidas por una banderola en la que puede leerse la divisa “Plus Ultra”. De esta manera se asociaba la figura de Fernando VII y, por extensión, de la Monarquía Hispánica con el héroe mitológico, símbolo de virtud y fuerza³⁸.

Aunque el desconocido autor del dibujo de esta máquina efímera ha reflejado con bastante precisión los componentes del carro triunfal, no sucede lo mismo en lo que se refiere al cuadro del rey allí representado, de líneas muy borrosas. Ello, en mi opinión, se justifica por el hecho de que el retrato de Fernando VII pintado por Llácer resultaba familiar a todos los alicantinos, ya que lo habían visto sacar en procesión en numerosas ocasiones por la ciudad desde el momento de su llegada al Ayuntamiento en 1809. Por tanto, cabe pensar que el autor del

³⁸ La divisa “Plus Ultra” fue creada en 1516, como es sabido, para el emperador Carlos I por el humanista milanés y médico Luigi Marliano. Véanse los trabajos de Earl Rosenthal: “Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, (1971), pp. 204-228, y “The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, (1973), pp. 198-230.

dibujo considerara innecesario detallar lo que era reconocible a cualquier ciudadano, lo que no ocurría, pues esto sí era una novedad, con el modelo de carro presentado para su aprobación y que recibió el visto bueno por parte de las autoridades.

Por otro lado, en el retrato del rey que figura en el dibujo, de formato rectangular y no ovalado, podemos advertir ciertos detalles que conviene mencionar. Así, por ejemplo, el monarca parece que se ha pintado de cuerpo entero, como para hacer más ostensible a la gente que lo contemplaba su presencia real. Además, se aprecia con claridad que viste ropas coloreadas de azul –hábito de la Orden de Carlos III-, incluyendo en la zona inferior izquierda una mancha roja (Fig. 3). Todo esto nos lleva a creer que el cuadro de Llácer de 1809 derivaría del modelo creado por Vicente López en 1808 para el Ayuntamiento de Valencia.

Iniciado el desfile, realizado por el retrato del Rey llevado sobre el carruaje y presidido por los miembros del ayuntamiento y el general Iriberry, la comitiva, que lucía vistosos uniformes, se encaminó a la plaza de Fernando VII, en medio de un gentío que incansablemente vitoreaba al monarca. Durante la carrera, hubo incluso personas que, al paso del carronato, entonaron cánticos ensalzando al rey. Las letras de las canciones son todo un ejemplo de inquebrantable lealtad a su persona. Su contenido deja bien a las claras no precisamente su calidad poética, sino su orientación propagandística:

En carro triunfal va el Rey
Conduciendo a la Nación;
Y en vez de Constitución
Una lápida Real.
Si pensara el desleal
No desagaviar al Rey,
Ya vé que toda la grey
Le muestra veneraciones;
Hazlo tú, sinó te expones
A que te cargue la ley.

De la misma significación política son los versos que dicen:

Aunque durara este día
Mil siglos, como deseo,
A mí que tanto bien veo
Un punto parecería:
Todo respira alegría;
Todo causa admiración;
Viva el Rey, la Religión,
Dice el español gritando,
Y el liberal acusando
Está siempre en su traición.

Al Rey y a la Religión
A sus decretos Reales
Los españoles leales
Mostrarán veneración.
Reformas y tradición
Son nombres de liberal,
Y el servil, nombre Real..
Realmente lo prefiere
Y primero morir quiere
Que ser Constitucional³⁹.

Las muestras de adhesión al monarca se extendieron asimismo a la máxima autoridad alicantina, D Pedro Fermín de Iriberry, que presidía la procesión cívica. A su paso los absolutistas le dirigieron estos cantos laudatorios:

CORO
Ninfas de Alicante
Venid a obsequiar
A los fieles realistas
Que os traen la paz.

VOCES
Bien venido seas
¡Oh rayo de Martel!
Tiemble a vuestra vista
El vil intrigante.
Pedro valeroso,
Que atiende el clamor

³⁹ Los versos, según “nos refiere un testigo presencial de aquella fiesta”, figuran en la crónica de Viravens, p. 427.

Del pueblo Alicantino
 Que fia en tu ardor.
 Algun dia miramos
 Tu gloria marcial,
 Y ahora gemimos
 Por tu Autoridad.
 Grabado en el mármol
 El nombre de Pedro,
 Lo tendrá presente
 Lo bueno del pueblo.

CORO

Ninfas de Alicante:

Venid a obsequiar
 A los fieles realistas
 Que os traen la paz⁴⁰.

Una vez llegado el cortejo a su destino, la *Plaza de Fernando VII*, se procedió, por parte del Comandante General D. Fermín de Iriberry, al descubrimiento de la lápida Real que había sido colocada el día anterior, 20 de abril. Al igual que sucede con el diseño y realización del carro triunfal, tampoco sabemos quién fue el autor de la placa en cuestión, si bien se ha conservado un dibujo en el Archivo Municipal de Alicante en el que figura la inscripción: “PLAZA REAL DE FERNANDO VII” (Fig. 4).

Creemos que este diseño se inspira, aunque con ligeras variantes, en el segundo modelo presentado en 1822 por el escultor Francisco Bover, cuyas medidas son prácticamente las mismas, si bien cambia la denominación de palmos catalanes por palmos valencianos, así como algunos otros detalles decorativos en general de poca importancia. Pero, como puede apreciarse en el proyecto de 1824, el elemento de mayor relevancia es la nueva denominación de la plaza, cuya dedicatoria figuraba con grandes letras hechas en bronce.

Una vez finalizado el acto, la comitiva regresó al lugar de partida: la Casa Consistorial. Ya por la noche, el pueblo alicantino pudo disfrutar del espectáculo de las luminarias y de actuaciones mu-



Fig. 4.- Diseño de 1824 para la Plaza de Fernando VII. Archivo Municipal de Alicante.

sicales en la plaza del Ayuntamiento. Los festejos finalizaron por la noche, como en ocasiones anteriores, con las consabidas luminarias y actuaciones musicales para disfrute del pueblo alicantino. Por si no bastara con estas demostraciones de apoyo al nuevo régimen, la corporación municipal dispuso un nuevo acto religioso que se celebró el día 30 de dicho mes en la iglesia del monasterio de la Santa Faz. Con el recinto lleno a rebosar, “se cantó un solemne Te Deum en acción de gracias por el restablecimiento de la Monarquía absoluta, y por haberse librado Alicante de los horrores del sitio que le puso el ejército francés”⁴¹.

Con un pequeño acto litúrgico que tuvo lugar el 1 de octubre de 1824 en la colegial de San Nicolás, tras el cual se expuso el retrato del rey en la fachada del Ayuntamiento, se cierra el ciclo de fiestas que iniciado en 1808 las autoridades alicantinas van a dedicar a exaltar la figura del monarca Fernando VII. En efecto, a partir del año 1824 y hasta su muerte, ocurrida en 1833, desaparecen por completo las demostraciones públicas en su honor. Dicha suspensión de este tipo de actividades muy posiblemente pueda explicarse tanto por los problemas de orden público –revueltas, conspiraciones por parte de los liberales- como por circunstancias de orden económico –malas cosechas, sequías padecidas por el campo alicantino, agobios presupuestarios-. Todo ello hizo derivar los caudales municipales hacia otras necesidades más urgentes para el conjunto de la ciudad de Alicante y sus habitantes.

⁴⁰ Viravens, p. 428.

⁴¹ Ibidem.

La música de Francisco Andreví Castellar

y la Catedral de Segorbe

Vicente Martínez Molés

Profesor del Conservatorio
Profesional de Música de Segorbe

RESUMEN

El siglo XIX en la geografía española cuenta con un importantísimo músico que dejó hondas raíces en todas aquellos lugares en los que desempeñó cargos de responsabilidad musical. Se trata de un compositor, de características peculiares y con una rica formación musical, que en su tiempo ejerció el magisterio de la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe durante el periodo de la Guerra de la Independencia. Su trayectoria profesional se sitúa en la transición entre la Ilustración dieciochesca y la expresión de sentimientos del Romanticismo. Sus composiciones, localizables en gran número de archivos musicales de instituciones religiosas de nuestro país, han perdurado en el atril hasta mediados del siglo XX. Sirva como ejemplo concreto el archivo musical de la Catedral de Segorbe, en el cual hemos iniciado el estudio y que guarda algo más de cincuenta obras suyas y que recogen fundamentalmente lo que parecen exponentes de sus dos principales estilos compositivos.

ABSTRACT

In 19th century Spain, there was an important musician who left deep traces in all those places where he held a position of certain relevance. He is a composer of unique characteristics and rich musical background, who in his time was the Music Teacher at the Music Chapel of Segorbe's Cathedral during the War of Independence. He developed his musical career during the transition between the 18th century Enlightenment and the expression of feelings of Romanticism. His compositions, which are located in a large number of music archives of religious institutions in our country, have continued to be played until the mid-twentieth century, which clearly shows their acceptance. This can be proved at the music archives in Segorbe's Cathedral we can find over fifty of his works that seem to be clear examples of his two main styles of composition.

A pesar de la escasa información con la que actualmente contamos acerca de este autor musical, puesto que su obra y biografía están todavía en pleno proceso inicial de investigación, y el haber permanecido relativamente en el silencio del olvido algo más de ciento cincuenta años desde la fecha de su muerte, al introducirnos en el conocimiento de Francisco Andreu Castellar nos llama la atención observar que, a lo largo de su vida, se movió por las capillas musicales de las catedrales más importantes de España y alguna de Francia, teniendo en muchos casos que enfrentarse en las respectivas oposiciones convocadas al efecto con grandes figuras del panorama musical del momento, lo que parece evidente no iba a facilitar su éxito opositor en detrimento de los otros. Por otra parte, hay que destacar que su actividad musical se desarrolla en un tiempo de importantes conflictos sociales y políticos, adversidades que en el ámbito de lo personal le afectaron de manera singular, y de las que tendrá que huir para centrarse en su trabajo compositivo y producir obras constantemente, función primordial aunque no única entre las exigencias propias del cargo de Maestro de Capilla¹.

Si se puede decir que la vida musical de Francisco Andreu prácticamente se inicia en Segorbe, ésta continuará en las importantes capillas musicales por las que transita posteriormente. No obstante, todo parece indicar que su estancia en la ciudad episcopal de Segorbe será el momento en el que se irán forjando todas las ideas musicales que, en el transcurso del tiem-

po, desarrollará en el resto de los importantes puestos que ocuparía en los otros destinos. El archivo de su catedral, en el que se localizan obras primeras junto a otras posteriores, de un momento de mayor plenitud creativa, ofrece una perspectiva privilegiada para poder comprobar el juicio o visión que sobre el músico escribiera F. de Arteaga:

“Andreu es uno de los maestros más fecundos de nuestra nación. Pero esta fecundidad que rayaba en exceso, ha hecho olvidar, prontamente, una porción de composiciones escritas a vuela pluma y sin preparación”

DATOS BIOGRÁFICOS

Francisco Andreu Castellar, hijo del italiano Dot Andreu y la catalana María Castellar, nace en la localidad de Sanahuja (Lérida) el 17 de noviembre de 1786, siendo bautizado el mismo día de su nacimiento en la parroquia de Santa María, donde se conserva el registro con la constancia de tales datos².

Desde pequeño se dedicó al estudio de la música, iniciándose en ella en la escolanía de la Seu d'Urgell durante nueve años para, posteriormente, completar su formación musical en Barcelona de la mano de Juan Quintana, entonces organista del convento del Carmen, y Francisco Queralt maestro de Capilla de la Catedral.

En el año 1804, cuando tan sólo contaba con 18 años, ocupaba el puesto de organista en las Religiosas de Santa Teresa y, posteriormente, también lo fue en la Iglesia de las Magdalenas y en el con-

¹ Solamente conocemos la existencia del artículo publicado por PUIG i ORTIZ, Xavier: “L’obra de Francisco Andreu i Castellà (Sanahuja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenc”, publicado en *Miscelanea Cerverina*, 11 (1997).

² Los datos biográficos mencionados están extraídos de la publicación monográfica sobre el personaje, editada dentro de los actos celebrados en su localidad natalicia de Sanahuja (Lérida), con motivo del homenaje en el 150 aniversario de su muerte, realizado en noviembre de 2003, ARGERICH, M^a Rosa y otros: *Mn. Francesc Andreu Castellar, músic sanahujienc, 1786-1853*, 2003.

vento de les Senyores de Jonqueres de la Orden de Santiago, todo ello en la ciudad de Barcelona.

A sus 20 años comienza la larga carrera para llegar a ser maestro de capilla opositando, entre los años 1806 y 1808, a plazas convocadas en catedrales y templos importantes, como Tafalla y Tarragona, siendo el día 10 de junio de 1808 cuando alcanza su objetivo y se produce su llegada al magisterio de capilla de la Catedral de Segorbe, tras superar de manera notable la oposición previa, tal y como reconoció el tribunal que le examinó en su calificación y propuesta al Cabildo:

*“...que Francisco Andreví excedía notablemente, en la composición de mucho trabajo, fundamento, ciencia, gusto y estilo; y también en el buen cantar de las voces y colocación de los instrumentos.”*³

El Cabildo de Segorbe, en base a la propuesta del tribunal eligió al músico para ocupar la plaza convocada, tomando posesión del Magisterio de la capilla musical catedralicia el día 1 de Agosto de 1808 y permaneciendo en el cargo hasta el año 1814. Sin embargo, dado que según los estatutos capitulares tal plaza obligaba a la condición de capellán, y el músico no lo era, se le permitió concluyese los estudios mientras ejercía, recibiendo las órdenes sagradas el 22 de diciembre de 1810, con lo que pasaba al pleno desempeño de la capellanía.

Tras seis años de presencia en Segorbe, el día 21 de noviembre de 1814 abandona el puesto en esta ciudad y, en virtud de oposición en la que había sido graduado único en primer lugar, toma posesión de una de las capellanías de la iglesia parroquial de Santa María del Mar de Barcelona a la que iba unido el magisterio de Capilla, lo cual le fue concedido “nemine discrepante”⁴.

En su nuevo destino barcelonés desarrollará su magisterio en esta capilla musical hasta el año 1819, momento en el que, también como maestro, se marcha a la capilla de la Santa Iglesia Metro-

politana de Valencia, donde permanecerá algo más de nueve años, hasta que en el año 1828 tras ganar la oposición a maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla traslada nuevamente su residencia, aunque en este caso lo será por un breve lapso de tiempo de tan sólo dos años, ya que en el año 1830 alcanza una de las plazas más deseada por cualquier músico español, incorporándose a la Capilla Real de Madrid tras una dura oposición que superó nuevamente de forma brillante, pasando a trabajar como músico al servicio del entonces rey Fernando VII.

En el transcurso de los acontecimientos políticos y la agitación de sucesos en la Corte, quizá empujado por sus ideales, el año 1839 marcha exiliado a Burdeos después de haber desarrollado su trabajo nueve años en una capilla de características extraordinarias, como lo era La Real de Madrid. Ya en territorio francés durante varios años continuará Andreví su vida musical lejos de España y consigue, en primer lugar, la plaza de maestro de Capilla de la Catedral de Burdeos, puesto que en 1846 abandona y se desplaza a París, centro musical por excelencia, donde desempeñará la plaza de organista en la Iglesia de Saint Pierre de Chaillot.

Todo parece indicar que la nueva plaza parisina colmaría sus expectativas musicales y profesionales, lo cual viene confirmado por el camino que recorre a partir de este momento ya que, en 1849, regresaría a España cuando los exiliados reciben el perdón político retornando de nuevo a Barcelona, aunque en esta ocasión su destino profesional fue la Iglesia de la Merced, patrona de la Ciudad Condal, en la que ocupó su último cargo musical y donde el día 23 de noviembre de 1853 muere Francisco Andreví a la edad de 67 años.

LA PRESENCIA EN SEGORBE

La localización geográfica de Segorbe ofrece una situación envidiable. Ciertamente, la ciudad

³ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE, Libro de Actas Capitulares correspondiente al año 1808.

⁴ Dato extraído del documento de la Cámara de Gracia y Justicia, Real Patronato de la Corona de Aragón., reproducido en *Mn. Francesc Andreví Castellar...* (Opus cit.)

episcopal no fue un gran foco donde acudieran los músicos en busca de formas nuevas, pero estar en la encrucijada de caminos para subir a Zaragoza o bajar a Valencia, los largos años de unión con Albarracín, así como el haber sido diócesis sufragánea de Toledo y de Zaragoza, antes de serlo de Valencia, hizo que la catedral de Segorbe fuera particularmente sensible en muchos aspectos, incluidos los musicales, a influencias diversas⁵.

Junto a la catedral Metropolitana de Valencia, el colegio del Patriarca de la misma ciudad y la catedral de Orihuela, Segorbe se convirtió gracias a la capilla de música catedralicia⁶, en uno de los principales focos musicales no solo del viejo Reino de Valencia, sino de toda España, como lo prueba el hecho de que cantores, instrumentistas, organistas y maestros de capilla procedentes de todo el territorio nacional se trasladaran a Segorbe para opositar en alguna de las plazas que se convocaban a concurso.

En lo que se puede denominar su escuela musical, hay que situar y destacar las figuras de los maestros de Capilla foráneos Marcelo Settimio en el siglo XVII, José Conejos Ortells en el XVIII y al que nos venimos refiriendo Francisco Andreví en el XIX; asimismo, de los surgidos desde la propia capilla segobricense, cabe mencionar entre los anteriores a la llegada de Andreví los segorbinos José Gil Pérez y Francisco Santafé Rodríguez, o el nacido en Geldo y considerado en su momento un auténtico niño prodigio José Morata García⁷.

La llegada del maestro Andreví a Segorbe coincide con uno de los periodos más significativos de la historia de nuestro país, el inicio de la Guerra de la Independencia, dándose igualmente la coincidencia de que su salida de la ciudad

también lo hará con el fin de la misma. Estamos hablando pues de un periodo cronológico que abarca desde 1808 a 1814, años en los que el músico desempeña su magisterio en la Catedral de Segorbe, a la vez que la ciudad episcopal sufrirá los sucesos de la mencionada guerra con episodios similares a los acontecidos en el resto del territorio español⁸.

Fueron años en los que la ciudad y sus gentes asistieron como testigos al baile de lealtades a las diferentes autoridades de gobierno, de la matanza de franceses en sus calles y la posterior presencia de las tropas napoleónicas, con la huida de sus habitantes y los saqueos correspondientes, la vinculación de personajes eclesiásticos locales con la constituyente de Cádiz, o el triunfo final de las armas de Fernando VII y la posterior presencia del rey en visita a la Ciudad⁹.

Durante todo este tiempo y circunstancias, la música religiosa interpretada en la catedral de Segorbe no dejó de incorporar nuevas obras surgidas de la mano de Francisco Andreví; en el amplio repertorio cabe destacar las composiciones que hace para las distintas fiestas de la ciudad, para cada uno de los periodos litúrgicos en que se divide el año religioso, así como otras ordinarias para la liturgia coral, todo ello dentro de las exigencias vinculada a la plaza que ocupaba.

Esto, y el hecho de haberse incorporado al archivo catedralicio composiciones suyas de etapas posteriores, que han llegado a sus fondos por diversos motivos, hace que podamos contar con una riqueza musical de composiciones de Andreví en Segorbe que supera las cincuenta obras o piezas musicales, las cuales como ya hemos señalado al mismo tiempo nos permiten observar

5 Sobre estos aspectos véase ARROYAS SERRANO, Magín y otros: *Historia de las Diócesis españolas*, vol. VI, “La Iglesia de Segorbe-Castellón”, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 535 y ss.

6 HERRERO MARTÍNEZ, José: “La Capilla de Música del Coro de la Catedral de Segorbe”, *Revista Agua Limpia*, nº 48 (Segorbe, septiembre 1987).

7 PERPIÑAN ARTÍGUEZ, José: “Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Catedral de Segorbe”, artículos publicados en la revista *La música religiosa en España* de los años 1896 a 1898.

8 Sobre este periodo histórico en la Iglesia puede consultarse GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo: *Historia de la Iglesia en España*, vol. V, “La Iglesia en la España Contemporánea”, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 7-65.

9 ARCHIVO MUNICIPAL DE SEGORBE, Libros de Actas del Ayuntamiento.

la evolución de su estilo, correspondiente a sus diferentes etapas musicales.

Entre las obras conservadas en el archivo hay que destacar la presencia de la partitura original manuscrita de la composición *Tota Pulchra*, que se convirtió en el tiempo en el motete mariano más famoso de Andreví, y un *Stabat Mater* en publicación impresa en Francia, obra de la que se ha dicho era el reflejo en sus composiciones del italianismo que imperará en toda España en la segunda mitad del siglo XIX.

Junto a estas obras tan significativas mencionadas, en el resto del repertorio existe una amplia y variada representación de diferentes formas musicales que nos muestran la facilidad y capacidad compositiva de este maestro de capilla, como lo son sus diez villancicos, nueve misas, ocho salmos o cinco motetes, además de antífonas, arias, dolores a la Virgen, gozos, himnos, lamentaciones, magníficos, responsorios, salves, secuencias y versos¹⁰.

De todas las obras conservadas en este archivo musical catedralicio, podemos destacar bien por su importancia o por su puntual historia, el ejercicio de canto *Para aprender a deletrear*, compuesto para el aprendizaje de los infantillos, los gozos a San Blas *Pues el armónico zelo*, para su interpretación en la fiesta del patrón de la Capilla Musical, el motete mariano a la Inmaculada Concepción de la Virgen *Tota Pulchra*, advocación de patronazgo local y capitular, el himno *Te Deum Laudamus*, de particular vinculación a todo el proceso de la guerra y sus avatares, y la secuencia *Stabat Mater*, que aunque sea de una etapa suya posterior a la estancia segorbina, como ya se ha comentado, es altamente significativo su presencia en el archivo al tratarse de una de las obras más importantes y representativas del compositor.

Llegados a este punto, cabe hacer un breve paréntesis para mencionar otras obras de su producción musical o pedagógica, destacando de

entre ellas la *Misa de Difuntos* compuesta para los funerales de Fernando VII, y sobre todo su *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*¹¹, publicación que consta de 80 páginas de texto y 133 litografías. En esta obra, Andreví nos ofrece un ejemplo del dominio de la didáctica musical, desarrollada a lo largo de los años en los que, como maestro de capilla, tenía a su cargo los jóvenes cantores de las catedrales e iglesias. Tal y como se lee en su portada, nos dice que lo ha escrito expresamente para sus discípulos, con la intención de poner al alcance de todo el mundo el conocimiento de la técnica musical, todo ello refundiendo las reglas de la escuela antigua y moderna. Algo de lo aquí desarrollado es seguro pudo aprender y experimentar en su periodo segorbino.

En noviembre de 1814, ya finalizada la guerra, Francisco Andreví decidía abandonar la ciudad episcopal de Segorbe. Esta decisión tomada ante unos tiempos previsiblemente más tranquilos y estables, nos hace sospechar que el recuerdo de los continuos saqueos sufridos antaño, la inestabilidad vivida o la contrariedad de sus ideas políticas con las que promulgaban otros eclesiásticos de su entorno más próximo, fueran la causa de su salida de Segorbe, sin obviar como otro fundamental motivo el de la remuneración económica por su trabajo, toda vez que las condiciones que se le ofrecían desde Barcelona tal vez no las pudiera igualar una catedral que se encontraba con una situación económica muy comprometida y no gozaba de su mejor momento. Por otra parte, Barcelona era como estar en su casa, un buen refugio tranquilo tras una larga guerra.

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO Y ANÁLISIS MUSICAL DE SU OBRA

En clara continuidad con lo que venía ocurriendo en el siglo anterior, en la producción musical encontramos una interrelación de rasgos que conviven en ocasiones en un mismo compo-

¹⁰ El listado de obras conservadas puede consultarse en la publicación de CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana-III, Catedral de Segorbe*”, Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.

¹¹ ANDREVÍ Y CASTELLAR, Francisco: *Tratado teórico práctico de armonía y composición*, Barcelona, (Traducción française, París, Périsse, 1848, 2ª edición), 1848. La primera edición de la obra se publicó en el año 1843.

sitor, o bien que aparecen más marcados en unos que en otros. Así pues, los primeros años del siglo XIX deben ser considerados como un nexo de unión con el siglo anterior, pero al mismo tiempo como un momento en el que ya comienzan a fraguarse acontecimientos que hacen pensar de este periodo como una segunda etapa de la música religiosa de este siglo¹².

España, país alejado de los principales centros europeos, es más bien objeto que sujeto del arte romántico, pero esto no significa que haya carecido de Romanticismo aunque este, como otras cosas, sea bastante “sui generis”. Incluso hoy en día está comprobado el papel precursor de nuestro país en algunas vertientes del Romanticismo literario y hasta del musical¹³.

Con la situación peculiar de desarrollarse la vida de Francisco Andreví entre dos siglos que generaron dos tendencias musicales¹⁴, dos estilos muy diferentes entre sí, aunque más bien ello se vislumbra mejor entre la música profana que en la religiosa, hay que tener en cuenta las características principales de ambos periodos para poder establecer una base sólida a la hora de comparar las tendencias musicales de Andreví, y calificarlas como pertenecientes a uno u otro estilo. Es verdad que su formación musical fue la propia del estilo barroco, que perduraría hasta bien entrado el siglo XVIII en nuestro país, y que al mismo tiempo sería la formación que poseían sus propios maestros primigenios, pero sin embargo su desarrollo compositivo y su adaptación al momento en el que vive será el del estilo musical romántico; por lo tanto, conoce y puede aparecer en su obra tanto uno como otro estilo. En este caso, su *Tratado de Armonía y Composición* recoge y se convierte en un marco de referencia idóneo y preciso para poder comprender y observar los fundamentos compositivos de Andreví.

A lo largo de su vida escribió e instrumentó más de ciento treinta obras, la mayoría de música sacra, en la cual sobresalió como prolífico com-

positor y gran conocedor de la técnica musical. Incluso se atrevió a escribir “seise”, un tipo de composición musical que se bailaba dentro de la catedral de Sevilla, como aún hoy se hace. Las obras suyas que se conservan en los fondos musicales de la Catedral de Segorbe, tanto las compuestas para esta capilla como las llegadas a los fondos con posterioridad, nos muestran claramente esta evolución compositiva a la que nos estamos refiriendo y tan manifiesta en su obra, donde tendremos que retornar a las referencias del *Tota Pulchra* y el *Stabat Mater* como singulares ejemplos de cada una de estas tendencias, y como muestra de la adaptación a las características que circulaban por los ambientes musicales en los que él se movía, lo que al mismo tiempo nos ha permitido poder profundizar en el estudio y análisis de su obra.

Tomando como referencia estas dos obras citadas¹⁵, junto a otras que están en los fondos del archivo escogidas para poder llevar a cabo un estudio en profundidad de su estilo y mano compositiva, hemos podido destacar la gran fluidez melódica de su música y aunque su riqueza armónica es la propia del momento, cautiva por sus magníficas combinaciones tímbricas y la gran facilidad de su inspiración.

En primer lugar hay que señalar en su obra que destaca la claridad y calidad sonora en su música, así como la sencillez melódica, rítmica y armónica. El tema, a su vez, está formado por frases breves que se repiten con ligeras variaciones.

Los acordes del acompañamiento descompuestos en corcheas, el sentimiento melódico con toda la cantidad de notas de adorno, o la falta, todavía, de un desarrollo adecuado a la intervención del órgano como parte verdaderamente importante en el conjunto de toda composición, etc..., son factores muy presentes en la obra de Andreví; factores que, además, irán en aumento en el decurso del tiempo de este compositor.

Llama la atención la escasez de indicaciones agógicas. Tampoco suelen encontrarse

¹² MICHELS, Ulrich: *Atlas de Música*, vol. II, Madrid, Alianza Atlas, 2004.

¹³ GROUT Y PALISCA: “*Historia de la Música occidental*”, Madrid, Alianza Música, 2003.

¹⁴ Sobre el tema, “La Música Religiosa en el siglo XIX Español”, en *Revista Catalana de Musicología*, nº 2 (2004) pp. 181–202.

¹⁵ Aparecen expuestas en las siguientes líneas las características principales extraídas del análisis realizado a su obra, tratando de compilar aquellos aspectos más destacados y que resumen su estilo en general.

indicaciones ni de tempo ni de carácter; sólo puntualmente hace anotaciones concretas para que se interprete y suene un determinado fragmento musical tal y como él quiere.

Las dinámicas son escasas y muy austeras. Sólo *p* y *f* generalmente en terraza y no en pendiente. Hay escasez de términos que generen variedad, ni de estilo, ni de interpretación. Suelen darse cambios bruscos de tempo y de carácter dentro de una obra buscando contrastes con lo anterior, mayor tenacidad, viveza y más carácter en general.

El esquema armónico de su obra está basado en un proceso tonal con paso por los grados I-IV-V de la tonalidad principal, con procesos modulantes cromáticos entre las dos tonalidades que se producen y siempre utilizando un acorde común a ambas tonalidades para modular.

Es habitual encontrar en Andreu el utilizar una estructura básica formada por una introducción más o menos desarrollada, una coda más o menos amplia dependiendo de la duración de la introducción con la que suele compensar y equilibrar la obra, y una zona intermedia en la que aparecen las diferentes secciones con los temas correspondientes. La repetición de material y ritmos por secciones es algo también característico de su estilo compositivo.

En su composición utiliza el contrapunto nota contra nota, y en momentos puntuales el de melisma contra neuma. Prevalece la verticalidad frente a la horizontalidad. La textura es clara y transparente y las intervenciones de las voces con el texto bien en conjunto o en solo son muy determinantes y claras.

En algunas obras utiliza las entradas sucesivas en distintas voces a modo de fugatos, lo cual le da profundidad y amplitud a la obra, y se convierte en una de las características principales de su estilo musical.

Siempre es interesante la paleta orquestal que emplea y la disposición que hace de las partes en la partitura puede ser más o menos amplia; puede haber instrumentos de viento, madera, viento-metal, cuerda o tecla, pero el órgano y el contrabajo se convierten en instrumentos esenciales en su composición ya que le sirven tanto de apoyo como de conducción, y ambos son comunes en todas las obras.

Las voces se puede decir que son inamovibles de su obra, son necesarias y juegan el papel fundamental en la interpretación. Dentro de ellas, las graves reciben un cuidado esencial lo mismo que las de solistas.

Lo que representan el *Tota Pulchra* y el *Stabat Mater* son pues dos estilos, dos etapas claramente diferenciadas, caracterizadas por el gusto, la formación musical que ha ido adquiriendo, el crecimiento musical que ha experimentado y su amplia visión musical, lo cual son aspectos que se harán patentes en su vida musical que abarca cerca de treinta y cinco años entre sus dos estilos musicales comparados aquí. Con todo esto se podría resumir diciendo que mientras el *Tota Pulchra* se muestra sujeto a las tendencias barrocas de la música, el *Stabat Mater* se adapta a los esquemas operísticos del Romanticismo, y estas tendencias plasman y condensan su estilo musical.

Recordar que Segorbe es la primera sede episcopal en la que este compositor desarrolla su actividad, contando tan sólo con 22 años de edad, así que no cabe la menor duda que está viviendo de experiencias anteriores y que no logrará imponer sus formas y maneras propias hasta los años de madurez. Esto lo confirma el hecho de que en Burdeos llegó a ser considerado como “genio musical de España” y es difícil encontrar en España un archivo de música religiosa donde no existan obras de este compositor.

A MODO DE CONCLUSIONES

Se puede concluir, de acuerdo a las obras que compuso, que tres fueron los motivos principales que impulsaron a Francisco Andreu en sus composiciones:

-El trabajo dentro de las obligaciones propias de su magisterio en la capilla musical, en los que se incluirían los *Salmos*, *Motetes*, *Villancicos*, *Responsorios*, *Secuencias*, *Versos*, etc.

-Las celebraciones y festividades de la ciudad en la que ejerce, que era otro de los aspectos importantes para todo maestro de Capilla que se preciara al atender la demanda de estas celebraciones y componer obras para las mismas, lo que en el caso de Segorbe se hace patente con el *Tota Pulchra* o los *Gozos a San Blas*, obras que serán interpretadas en días señalados.

-Sus tendencias personales, como muestra de sus ideales, y que se manifiestan bien en las letras, cuando ello es posible, o en las formas o maneras musicales que exteriorizan el compromiso del compositor con el momento, en el que hay que situar obras como *Para aprender a deletrear*, el *Te Deum Laudamus* o el *Stabat Mater*.

En otro orden de cosas, se puede contemplar y comentar una línea ideológico-musical que recorre y caracteriza la vida de Andreví, y que puede resumir claramente los principales impulsos por los que se movió cuando podía personalizar los mismos. Nos referimos a la relación que se puede establecer entre sus ideales políticos y el tipo de composiciones que compuso en cada momento, ya que tras el análisis de sus obras y el estudio de su biografía se detectan tres etapas importantes y claramente diferenciables a lo largo de su vida.

En un primer momento, a su llegada a Segorbe, a Andreví se le puede considerar un personaje del grupo de los ilustrados por mostrarse en la línea de aquellos ideales. Su paralelismo musical se vislumbra en la composición del ejercicio de canto y vocalización *Para aprender a deletrear*, cuya letra es de evidente ironía y burla tanto de los frailes como de las monjas, en la corriente de un reformismo del clero que solo acoja al secular. Con el paso de los años de estancia en Segorbe, posiblemente influido por el conflicto bélico y los posicionamientos políticos en el debate que lo acompaña entre los españoles, se puede pensar que Andreví oscilase entre el concepto de liberal o conservador, como le ocurría al resto del clero catedralicio, pero siempre “patriota” y en nada “afrancesado”. Su conexión musical quedaría significada en la composición del *Te Deum Laudamus*. Por último, esta conexión entre las ideas y las composiciones, hay que buscarla en el tiempo de su exilio en Francia, donde Andreví se refugió por su relación con el colectivo de los que serán llamados carlistas, opuestos tanto a los liberales como al ascenso al trono de Isabel II. La obra que representaría esta vinculación de entre las composiciones sería el *Stabat Mater*, no tan solo por ser obra que dedica al Infante don Gabriel, y que incluso se ha escrito que este pudo interpretar en cierto momento como voz solista, sino por el propio

tema musicado de dolor inmerecido generado por un pueblo desagradecido.

Queda por último discernir entre la realidad y lo que se apuntó en su momento como causa para que Francisco Andreví se fuese de Segorbe: las remuneraciones salariales tan altas que le ofrecieron.

Es verdad que ello pudo ser motivo suficiente, sobre todo si se tiene en cuenta lo que aconteció en los años venideros en las capillas musicales catedralicias. Pero esto es algo hoy reconocible, aunque en aquellos momentos es difícil pensar que fuese previsible. De hecho, el maestro Andreví siguió optando a ocupar plaza de maestro de Capilla en templos catedralicios –ciertamente de lugares con más peso que Segorbe-, lo que nos lleva a la sospecha de que en el fondo fuese el ambiente de la localidad y sus escasas posibilidades de desarrollo en lo musical lo que le movió a su salida.

Consideramos, en primer lugar, que Andreví buscó la salida debido a los conflictos internos que había en el Cabildo segorbino, puesto que estaba dividido en las dos tendencias Liberales -Conservadores que hemos comentado con anterioridad, y que dificultaría a buen seguro el trabajo diario y la toma de importantes decisiones en cualquier ámbito; y lo segundo, que ello posiblemente se debió a las expectativas, los intereses y el crecimiento musical que estaba realizando Andreví, y que necesitaba de cambios y de enriquecimiento musical que le abriera las puertas a nuevas expectativas musicales, algo que en Segorbe no podía alcanzar, y que es su formación musical.

Quizá la excusa del dinero fue la que le sirvió para abandonar una catedral en dificultades, como era la de Segorbe en esos momentos, y atender a la llamada de algún otro profesional de música o canto buen conocedor de las cualidades profesionales que encerraba su persona. Pero su marcha, en definitiva, sólo fue un tránsito temporal en el que prepararse para futuras oposiciones a catedrales de mayor rango, lo que determinaría el futuro de un gran músico, cuyos primeros pasos en su trayectoria de compositor se dieron en una pequeña ciudad episcopal y en un tiempo donde, entre enfrentamientos bélicos, se gesta una revolución que supone la introducción de la modernidad en España.

La alegoría mercantil: unas pinturas de Sorolla

Nicolau Huguet, Nicolau Cotanda y
Peiró en el comercio de Faustino Nicolás

Carmen Pinedo Herrero
y Elvira Más Zurita

RESUMEN

Este artículo cuenta la historia de uno de los techos pintado por Sorolla de los que se tiene noticia. El comercio de Faustino Nicolás era una de las tiendas de dibujo y pintura más famosas de la Valencia de finales del siglo XIX, por ella pasaron los artistas de la época, y en sus escaparates de expusieron con frecuencia sus obras. En 1881 se remozó la tienda y en el techo pintaron alegorías los entonces jóvenes pintores Sorolla, Nicolau Huguet, Nicolau Cotanda y Peiró. Aunque la tienda cerró sus puertas este techo todavía se conserva.

ABSTRACT

This essay is about the history of one of the known ceilings painted by Sorolla. Faustino Nicolas' was one of the most famous drawing and painting material stores in Valencia in the late 19th century. Many of the artists of that time used to visit it, frequently exhibiting their creations in its windows. In 1881 the store was refurbished and the young artists Sorolla, Nicolau Huget, Nicolau Cotanda and Peiró painted some allegories in the ceiling. Even though the store was closed down many years ago, the ceiling has been preserved.

Hemos tenido ocasión de contemplar, recientemente, las pinturas que Joaquín Sorolla realizó para la Hispanic Society de Nueva York por encargo de Archer M. Huntington. De fecha mucho más temprana y características muy diferentes es un lienzo de Sorolla que, junto con otros de Nicolau Huguet, Nicolau Cotanda y Peiró, configuran una composición decorativa que adornó uno de los establecimientos comerciales más conocidos en la Valencia decimonónica: la papelería de Faustino Nicolás.

Situado en la céntrica calle de Zaragoza, el comercio de Nicolás era una de las más acreditadas tiendas de objetos de escritorio, dibujo y pintura con que contaba Valencia en el último tercio del siglo XIX. El almacén de objetos de escritorio de Faustino Nicolás Puchol era, al mismo tiempo, taller del propietario, reputado grabador. Nacido el 1º de noviembre de 1839, fue discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Entre sus obras más conocidas, destaca el dibujo *Retrato de Velázquez* y el estudio a buril titulado *La Lectora*¹. Un grabado de esta última obra fue entregado por Nicolás para la rifa que en noviembre de 1879 se celebró, en diversos escaparates comerciales valencianos, para socorrer a los damnificados por las inundaciones sufridas en Murcia². Nicolás fue autor, asimismo, del grabado que sirvió para acuñar las medallas de oro, plata y bronce que el Ateneo Mercantil de Valencia ofreció en 1883 a la Sociedad Económica de Amigos del País, para que las distribuyese como premio entre los concurrentes a la exposición organizada por esta última entidad³.



Fig. 1.- La calle de Zaragoza

El comercio de Nicolás fue, seguramente por el tipo de artículos que en él se hallaban a la venta y por el propio carácter artístico de su propietario, uno de los negocios que con mayor frecuencia albergaron en sus escaparates las obras de los pintores, escultores, grabadores y fotógrafos valencianos o radicados en nuestra ciudad.

¹ Vicente Boix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p.51; José Ruiz de Lihori, Barón de Alcahál, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 227.

² *Las Provincias y El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1879.

³ En el anverso de las medallas figuraba la cabeza de una matrona, en representación de Valencia: la figura se cubría con un casco cuya cimera era un león alado. Circundaba a la imagen una leyenda que decía: "Ateneo Mercantil de Valencia". En el reverso se veía una corona de laurel, y en su centro la inscripción "Premio al mérito". Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 19 de octubre de 1883.

La tienda de Faustino Nicolás se hallaba en el número 22 de la calle de Zaragoza, en el mismo edificio ocupado por la primera confitería Burriel, haciendo esquina a la calle de Borriols. En 1881 se remozó la papelería. La prensa indica que la tienda que “tiene en la calle de Zaragoza el grabador Sr. Nicolás, y donde suelen esponer sus cuadritos nuestros artistas, ha experimentado una restauracion de buen gusto. En el techo han pintado alegorías apropiadas los Sres. Peiró, Nicolau Cotanda, Nicolau Huguet y Sorolla”⁴.

Las pinturas, por fortuna, se conservan en perfecto estado⁵. Con unas medidas de 120 por 160 centímetros, representan las alegorías de la Pintura, la Escritura, el Comercio, en general, y, en particular, el Comercio de objetos de escritorio. Esta última alegoría es la desarrollada por Nicolau Huguet en su lienzo. Cinco niños, situados sobre un fondo nebuloso común a las cuatro pinturas, se afanan en torno a una caja de madera abierta, en cuyo frente puede leerse la palabra “Frágil”. Uno de los niños, dotado de alas y provisto de un carcaj con flechas, se identifica como Cupido. Dicho geniecillo del amor escribe, con una pluma, sobre una hoja de papel apoyada en la tapa del embalaje. No le falta, cómo iba a hacerlo en un establecimiento comercial de las

características de la tienda de Nicolás, el auxilio de unos elegantes tinteros apoyados sobre una nube. Otro angelito, de cabellos rizados y tintes oscuros –Huguet no necesitaba que viniese Antonio Machín a pedirle nada, y lo mismo podemos decir del otro Nicolau, Cotanda – abre una escribanía, mientras los otros muchachos acarrear diversos objetos propios del negocio.

A la izquierda del lienzo de Huguet, y ocupando como este la parte superior de la composición, se halla la alegoría de la Pintura, realizada por Juan Peiró. Una figura femenina, vestida con una túnica oscura que deja al descubierto su hombro izquierdo y con unos volátiles cendales de tintes rojizos, sostiene en la mano derecha una paleta con pinceles y un tintero, mientras sujeta con la mano izquierda un pincel. A la izquierda de la figura, sobre nubes, se halla abierta una caja de pintura de cuyo interior sobresalen algunos pinceles y una aceitera. Junto a la caja, y siempre sobre las sustentadoras brumas, se hallan unos tubos de pintura. En el ángulo superior derecho, dos *putti* en esforzada actitud soportan el peso de un cuadro con macizo marco.

Los dos lienzos que configuran la parte inferior de la composición están firmados por Joaquín Sorolla y Nicolau Cotanda. El lienzo del



Fig. 2.- Juan Peiró, Vicente Nicolau Cotanda, José Nicolau Huguet y Joaquín Sorolla, Alegoría mercantil para el comercio de Faustino Nicolás. Colección particular, Valencia



Fig. 3.- José Nicolau Huguet



Fig. 4.- Juan Peiró Urrea

⁴ *Las Provincias*, 30 de septiembre de 1881.

⁵ El lienzo pintado por Joaquín Sorolla fue restaurado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde completaron su esquina para que la obra adquiriese un formato rectangular. Agradecemos dicha información a D. Rafael Roca Soriano y familia. Durante muchos años, los lienzos pudieron contemplarse en el techo de la prestigiosa papelería Roca Rodilla, situada en la calle de la Paz y propiedad de los Sres. Roca. Actualmente forman parte de una colección particular valenciana.



Fig. 5.- Joaquín Sorolla Bastida



Fig. 6.- Vicente Nicolau Cotanda

joven Sorolla se sitúa a la izquierda, y representa la alegoría del Comercio. Esta adopta la forma voladora de Mercurio, dios protector, entre otras actividades, de las comerciantes. Desnudo, con algunas partes de su cuerpo apenas veladas por una flotante tela, cubre su cabeza con el pétaso, casco con dos pequeñas alas en sus lados, y porta en la mano izquierda el caduceo⁶. En la mano derecha, Mercurio sostiene una bolsita de tela, en la que se deduce que transporta las monedas que han de generar las actividades comerciales por él auspiciadas. La figura sobrevuela un árido paisaje que cabe identificar como de playa: en él aparecen, dispersos sobre la arena, objetos tales como un ancla, toneles y cajas de embalaje⁷. Al fondo se distingue la inconfundible silueta de la torre del Miguelete.

La alegoría de la Escritura fue obra de Nicolau Cotanda. Una dama ataviada y peinada al estilo romano, con un brazalete dorado ciñéndole el brazo izquierdo, se halla sentada ante un escritorio sobre el cual se alza un enorme libro abierto. La elegante dama, envuelta en los tornasoles lilas, amarillos y rosáceos de sus vestiduras, sostiene en su mano derecha una pluma con la que se dispone a escribir algo en el volumen abierto, aunque, a decir verdad, su rostro no muestra demasiado entusiasmo. El pie derecho de la figura, calzado con sandalias, apo-

ya sobre una escribanía. Otra caja de las mismas características es llevada, sobre los hombros, por un muchacho. Un niño de piel oscura aparece sentado sobre un libro; dos volúmenes más se distribuyen a los pies de la figura femenina que protagoniza la composición. Por el ángulo superior derecho enfila otro aéreo chico cargado con un objeto de madera.

Las cuatro pinturas, unificadas por el fondo del celaje en tonos azules, amarillentos y rojizos, así como por la temática común, alusiva a las propiedades de un negocio de la índole del que regentaba Faustino Nicolás, muestran una gran uniformidad, asimismo, en la plasmación de las diversas figuras y en la sobriedad de los tonos cromáticos empleados. Las nubes que forman el fondo de la composición, de hecho, se prolongan coherentemente de un lienzo a otro, en particular en las dos pinturas firmadas por Juan Peiró y Nicolau Huguet. El lienzo realizado por Sorolla es el único que introduce una nota discordante al incluir un plano inferior de suelo, a diferencia de los restantes lienzos, ocupados enteramente por las nubes. En cualquier caso, el equilibrio compositivo del conjunto sugiere que tras él se halla la dirección de una sola persona que, con toda probabilidad, no es otra que el propio Faustino Nicolás, artista él mismo, y formado en las mismas aulas que los pintores que decoraron su comercio.

⁶ Pétaso y caduceo son los atributos con los que se representa habitualmente al dios Mercurio. El caduceo es una vara delgada en torno a la cual se enroscan dos culebras. Símbolo antiguo de la paz, pasó a figurar el comercio.

⁷ En una de las cajas puede leerse la fecha de 1815 o 1816.

Los cuatro artistas que en 1881 aportaron sus pinceles para ornamentar el techo del establecimiento, exhibieron en él sus obras en diversas ocasiones. Así, en 1880, pudo verse en sus escaparates “una de las bellas marinas que con tanto gusto y acierto pinta el Sr. Sorolla”⁸. Loable por la sencillez de su composición, la obra estaba pintada por el artista “con valiente colorido y entonación que tanto le distingue”⁹, motivo por el cual el gacetillero concluye su nota aconsejando “al Sr. Sorolla siga estudiando con fé y no dudamos llevará su merecido”¹⁰. La alusión no es vana, puesto que, por aquellas fechas, el pintor seguía siendo alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Un mes más tarde, eran dos las marinas de Sorolla que podían verse en la tienda de Nicolás. Los cuadros, que formaban pareja, reproducían con franqueza, gusto y conocimiento en el manejo del color, dos estados diferentes del mar: agitado por la borrasca, en uno de ellos, y, en el otro, apacible en un tranquilo puerto meridional, con “su transparente y clara atmósfera”¹¹. Este último cuadro revelaba más estudio que el anterior, en el cual la ejecución pecaba “algo de dura é incorrecta”¹².

En 1885, Sorolla expuso en la tienda de Faustino Nicolás un cuadro que seguía la triunfante moda del *tableautin* de tintes historicistas y anecdóticos. En él se veía a “un apuesto paje en el acto de hacer salir de la habitación en que se encuentra á un hermoso lebel. Tanto el dibujo –prosigue el cronista– como el colorido son

muy aceptables y el asunto, aunque sencillo, está tratado á conciencia hasta en sus menores detalles”¹³. Cuatro años después, desde Roma, donde se hallaba disfrutando de la pensión concedida por la Diputación de Valencia, Sorolla remitió a Faustino Nicolás dos acuarelas, en sustitución de los dos óleos solicitados por un supuesto agente de una casa artística londinense. Este era un timador, y las acuarelas de Sorolla se salvaron de caer en sus manos gracias al hecho fortuito de haber llegado tarde a Valencia¹⁴.

Juan Peiró expuso en 1879, en los escaparates de la litografía de Nicolás, un cuadro que reproducía el aspecto de una calleja de un pueblo de Murcia, con figuras ataviadas al modo típico de la región. El lienzo estaba “lleno de la luz meridional de nuestro país y pintado con corrección y valentía, haciendo de él, una obra apreciable”¹⁵. Muy pequeño, pero “concluido con primor”¹⁶, era el cuadro exhibido por Peiró en 1880: en él, una dama del siglo XVII recibía la visita de un caballero. La crítica era favorable: “Las figuritas son lindas y naturales, especialmente el galán. El fondo y el velador, con tapiz y jarrón de flores, que se destacan sobre él, nos gusta mucho”¹⁷. También gustaron, por su intención y colorido, las dos panderetas que el artista mostró en los escaparates de la litografía en 1882: en los pergaminos, sin rasgar, figuraban dos bustos de manola¹⁸. Una calleja con tres trovadores obsequiando a una dama era el tema del cuadro de Peiró expuesto en 1884¹⁹. En noviembre del

⁸ *El Mercantil Valenciano*, 4 de noviembre de 1880.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, 12 de diciembre de 1880.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, 11 de febrero de 1885.

¹⁴ *Las Provincias*, 15 de enero de 1889.

¹⁵ *Ibid.*, 21 de diciembre de 1879.

¹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 15 de mayo de 1880.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, 11 de mayo de 1882.

¹⁹ *Ibid.*, 14 de junio de 1884.

mismo año, pudo verse en el establecimiento de Nicolás una tabla del siglo XVI que representaba a San Cosme, “pintada por Pablo Aseggio, autor de las famosas puertas del altar mayor de la Catedral”²⁰ y restaurada por “D. Juan Peyró, pintor de cuadros de costumbres”²¹.

Coincidiendo con la decoración del techo de la litografía de Faustino Nicolás, se expuso en sus escaparates un cuadro muy pequeño de Nicolau Huguet, en el cual podía verse a unos niños jugando a soldados, sobre un fondo de jardín “muy verde y luminoso”²². Al año siguiente, exhibió otro cuadrillo “que no creyéramos fuera suyo á no estar estampada al pié su firma. Parece representar á una payesa, gallega ó cosa parecida, no se sabe si sentada ó de pié en unos peñascos, y resguardada por una faja azul y unas nubes. ¡Qué mar y qué cielo!...”²³. En noviembre del mismo año, aparecieron en los escaparates del comercio de Nicolás *Tres jóvenes faunos, retozando sobre verde alfombra*, pues este era el título de la obra firmada por Huguet²⁴. Las buenas costumbres se retomaron en 1883, cuando el artista exhibió un cuadro en el cual, sobre un fondo de aldea, se veía “un grupo formado por un cura, cabalgando en manso pollino, y dos campesinos”²⁵. Más moderno parece, por la descripción del tema, el cuadro expuesto en 1885, que representaba el interior

de un vagón de tren, con algunos pasajeros. Si bien las figuras de estos resultaban aceptables para el crítico, el conjunto resultaba “no sabemos si por defecto de la perspectiva, un tanto confuso y vago el wagon”²⁶.

Nicolau Cotanda, el último de los artistas responsables de la decoración de la papelería de Nicolás, fue también con sus obras un asiduo concurrente a sus escaparates. Un cuadro de figura se exhibía en 1881²⁷; una acuarela que representaba a una labradora y los cuadros titulado *La Joya y Corral de casa*, en 1882²⁸. La sempiterna *Chula* irrumpía en los escaparates en 1883²⁹ y, un año más tarde, lo hacían un gitano y una gitana³⁰. Dos conchas de marisco decoradas por el artista se expusieron en octubre de 1884³¹, y en diciembre, dos “bonitos cuadros”³². En 1885 mostró dos cuadrillos “excelentes de dibujo y color”³³, en los que aparecían sendas figuras de un saltimbanqui. Siguiendo con los cuadros que formaban *pendant*, expuso dos tipos huertanos “tratados con propiedad”³⁴. Gitano y gitana reaparecieron a mediados de 1886³⁵.

Entre los últimos meses de 1882 y los primeros de 1883, Joaquín Sorolla, Vicente Nicolau Cotanda y José Nicolau Huguet, en colaboración con Ignacio Pinazo, Joaquín Agrasot, Javier Juste, José Benavent, Francisco García Marco, Germán

²⁰ *Ibid.*, 9 de noviembre de 1884.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, 1º de octubre de 1881.

²³ *Ibid.*, 11 de mayo de 1882.

²⁴ *Ibid.*, 17 de septiembre de 1882.

²⁵ *Las Provincias*, 31 de octubre de 1883.

²⁶ *El Mercantil Valenciano*, 14 de febrero de 1885.

²⁷ *Ibid.*, 16 de diciembre de 1881.

²⁸ *Ibid.*, 3 de marzo, 20 de junio y 15 de noviembre de 1882.

²⁹ *Ibid.*, 25 de enero de 1883.

³⁰ *Ibid.*, 17 de febrero de 1884.

³¹ *Ibid.*, 16 de octubre de 1884.

³² *Las Provincias*, 14 de diciembre de 1884.

³³ *El Mercantil Valenciano*, 3 de noviembre de 1885.

³⁴ *Ibid.*, 4 de diciembre de 1885.

³⁵ *Las Provincias*, 26 de junio de 1886.

Gómez Niederleytner, Vicente Borrás, Enrique Blay, Mariano Barbasán y Emilio Más, pintaron una gran paleta dedicada a Faustino Nicolás y destinada a figurar de modo permanente en el techo del establecimiento³⁶. En ella, concebida a modo una “pequeña exposición de trabajos de artistas valencianos”³⁷, éstos, mediante manchas de diferentes colores, habían plasmado “con mucho brío y fantasía, cabezas caprichosas, figuritas muy lucidas, flores, paisajes, cuya mezcolanza no produce mal efecto”³⁸.



Fig. 7.- Paleta, 1882-1883, Museo de Bellas Artes de Valencia

En representación del blanco, Benavent había pintado una cabeza de moro con turbante y rizada barba blancos; encarnando el amarillo, figuraban unos pensamientos de Blay y una niña de Nicolau Cotanda, y, para significar el bermellón, Agrasot había optado por una de sus arrogantes leonesas. Al verde correspondía un personaje masculino de los siglos XIV o XV, de Barbasán; al carmín, una niña de Nicolau Huguet; al azul, un húsar de García Marco; al morado, un soldado de Flandes, de Borrás, y al negro, un estudiante, de Sorolla. Como “restregones ó mezclas de colores”³⁹ figuraban un crepúsculo, de Más; un

árabe, de Pinazo; una joven, de Gómez Niederleytner, y un paisaje después de la lluvia, de Juste. Unos días después, Antonio Aparici Solanich añadió un clavel y unas hiedras⁴⁰.

“Dada la variedad de asuntos y de tintas –escribe el cronista- parece imposible que el conjunto resulte tan armónico, tan entonado como si se tratara de una sola obra. Nunca hemos querido entrar en el terreno de las comparaciones, pero ahora nos valdremos de una, para juzgar los trabajos antedichos: la paleta es un ramo en el que figuran flores bonitas, más ó menos fragantes, pero todas nacidas en el jardín del buen deseo y cuidadas con esmero: quizá á ello sea debida la belleza del conjunto”⁴¹. La paleta de Faustino Nicolás, que había llegado a ser propiedad de la familia Roca, fue donada por esta al Museo de Bellas Artes de Valencia.

El día que se expuso la obra en los escaparates de la litografía, pudo verse también en ellos una “mesa revuelta” de pequeñas paletas pintadas por los discípulos de la Escuela de Bellas Artes para regalar a las autoridades y a la prensa de la capital por la comparsa estudiantina de aquel centro. Los asuntos de las paletas, “como fiados al gusto ó capricho acusan grandes variedad y gusto. Paisajes, marinas, tipos, de todo hay en aquella viña artística”⁴².

El viñedo era, sin duda alguna, variado. De las reseñas de obras mencionadas hasta el momento, se deducen algunos rasgos que caracterizan las piezas artísticas que eran exhibidas, en la época, en los escaparates comerciales valencianos. Por una parte, el reducido formato de los cuadros, en muchos casos definidos estos como “cuadritos” o destacando la prensa su “pequeñísimo tamaño”; por otra, los asuntos

³⁶ *El Mercantil Valenciano*, 5 de noviembre de 1882.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Las Provincias*, 4 de febrero de 1883.

³⁹ *El Mercantil Valenciano*, 2 de febrero de 1883.

⁴⁰ *Ibid.*, 11 de febrero de 1883.

⁴¹ *Ibid.*, 2 de febrero de 1883.

⁴² *Ibid.* Del legado de Enrique Bort Pellicer al Museo de Bellas Artes de Valencia forma parte otra paleta, cuya reproducción ofrecemos, que data de 1896.

que tratan: en su mayor parte, paisajes, marinas, temas costumbristas y de género. Cualidades todas ellas, de formato y tema, que hacían de estos cuadros piezas idóneas para la decoración del hogar. Vemos, asimismo, cómo se expusieron también otros objetos que formaban parte de la ornamentación doméstica, tales como paletas y panderetas pintadas –y, en ocasiones, esculpidas–, y conchas de marisco pintadas.

Fueron numerosos los artistas que, en una u otra ocasión, exhibieron sus obras en la tienda de Faustino Nicolás. Además de los ya mencionados, cabe citar a Rafael Monleón, Fernando Richart, Gonzalo Salvá, Ricardo Alós, José Brel, Juan Antonio Benlliure, Constantino Gómez, José Vilar, José Estruch, Honorio Romero Orozco... La lista podría hacerse interminable. Expusieron también sus cuadros pintados como Julia Alarcón o Dolores Gargallo. En relación con la presencia en la tienda de Nicolás de una *Manola* pintada por esta última, la prensa se hacía eco de la necesidad de ampliar la enseñanza artística a las mujeres: “Mayores serían los adelantos de esta y otras señoritas, si en Valencia hubiese un centro donde fuera dado estudiar el arte pictórico á las jóvenes que tienen aptitudes para ello, reducidas hoy á la imperfecta enseñanza privada, nunca de resultados tan positivos como los obtenidos mediante una instrucción sistemática”⁴³.

La escultura tuvo acogida, asimismo, en los escaparates del establecimiento Nicolás. Se tra-

taba, en la mayoría de los casos, de bustos de mediano tamaño y pequeñas figurillas en barro. Sus autores eran, entre otros, Mariano Benlliure, Luis Gilabert, Mariano García Más, José Viciano y Francisco Fuster. La temática, además de retratos, incluía majas, manolas, odaliscas, niños, señoritas en las más variadas actitudes, payasos, personajes teatrales y toreros. Se trataba, como en el caso de la pintura, de piezas destinadas a la decoración de la casa.

Faustino Nicolás expuso, en sus escaparates, muchos otros objetos: antigüedades, telas para abanicos, medallas, dibujos, grabados y fotografías. Entre estas últimas, destaca la colección de fotografías de museos de España y de Portugal, por Laurent; las fotografías taurinas de Antonio García Peris y las de compañías teatrales y tipos flamencos de Adrián Torrija⁴⁴.

Al frente del comercio de Faustino Nicolás sucedió a este Enrique Bort Pellicer⁴⁵ y, desde 1925, Rafael Roca Rodilla, quien había sido oficial del negocio de Nicolás. Otro de los oficiales de la casa, Luis Viguer, instaló a principios del siglo XX su propio comercio en la calle Correjería, esquina a la de Juristas, frente a la librería de Matías Real. Los artistas y aficionados a las bellas artes continúan frecuentando, a comienzos del siglo XXI, este establecimiento que hunde sus raíces en la tienda de objetos de escritorio, dibujo y pintura fundada por Faustino Nicolás en el siglo XIX. Por muchos años, es nuestro deseo.

⁴³ *Las Provincias*, 24 de octubre de 1889.

⁴⁴ *Ibid.*, 22 de septiembre de 1877 y 30 de mayo de 1884; *El Mercantil Valenciano*, 8 de abril de 1885 y 27 de abril de 1886.

⁴⁵ Esposo de Elena Nicolás Gastaldi, hija única de Faustino Nicolás. Al fallecer, el 28 enero de 1925, viudo y sin descendencia, el negocio pasó a Rafael Roca Rodilla (dato proporcionado por D. Rafael Roca Soriano).

La obra de Richard Wagner

en la Valencia musical de la Restauración (1876-1913)

Manuel Sancho García

Doctor en Geografía e Historia
(sección Historia del Arte) por la Universitat de València

RESUMEN

En el contexto de la Valencia musical la Restauración, la obra de Richard Wagner (1813-1883) insufló aires de modernidad a un panorama local dominado, casi exclusivamente, por la ópera italiana y la zarzuela, promoviendo, a su vez, un debate sobre la necesidad de apertura a las corrientes estéticas europeas contemporáneas. Con tales premisas, el presente estudio aborda el proceso de recepción de la producción wagneriana, así en sus aspectos estéticos como estrictamente musicales, desde sus primeras manifestaciones en el ámbito sinfónico hasta el estreno de la ópera *Tristán e Isolda* en 1913.

ABSTRACT

In the context of the musical Valencia of the Restoration, Richard Wagner's work (1813-1883) breathed modernity into a local outlook dominated by Italian opera and zarzuela, promoting a debate on the need of opening to contemporary European aesthetics trends. So then, this work tackles the receiving processing of Wagner's production, both in their aesthetics and strictly musical point of view, from their first signs within the symphonic ambit to the opera première Tristan and Isolde in 1913.

1. PRIMERA RECEPCIÓN DE LA OBRA WAGNERIANA (1876-1888)

Según los datos disponibles, todo parece indicar que el descubrimiento en Valencia del Wagner sinfónico se remonta al 30 de junio de 1876, a raíz de la primera audición de la obertura de *Tannhäuser* en una función celebrada en el Teatro Principal, bajo la dirección de Juan Goula¹. Tres años más tarde, entre finales de marzo y comienzos de abril de 1879, la Sociedad de Conciertos que dirigiera José Valls daría a conocer, en el marco de un ciclo de conciertos sacros del Principal, la obertura de *Rienzi* y la marcha de *Tannhäuser*². Presentado Wagner a la opinión pública como compositor moderno e innovador, los diarios valencianos se hacían eco de las ardientes polémicas desatadas por su ideario estético, así como el carácter revolucionario que presidía la creación musical wagneriana. A propósito de la obertura de *Rienzi*, *Las Provincias* habla de *obra de inmensas dificultades por su intrincada modulación*³. Para *El Mercantil Valenciano*, esta pieza, de conceptos melódicos muy claros y comprensibles, produjo un efecto bellísimo en razón de sus delicados matices, las exquisitas modulaciones, el contraste de ritmos, así como la riqueza y variedad de instrumentación⁴.

Los años que siguen, hasta el estreno operístico de *Lohengrin* en 1889, no ofrecen novedades de interés. Wagner, a semejanza de Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn o Brahms, entre los más ilustres, no logra afianzarse en los programas sinfónicos, frente a autores como Émile Waldteufel, Gounod, Meyerbeer, Saint-Saëns, Thomas o el valenciano Salvador Giner, que copan el interés de los aficionados filarmónicos⁵. Con todo y, especialmente, la obertura de *Rienzi* gozará de gran aceptación, a juzgar por su significativa presencia en las sesiones de la Sociedad de Conciertos durante el lustro 1879-1883⁶.

2. EXPANSIÓN DEL WAGNERISMO (1889-1900)

1889 registra la primera representación de *Lohengrin*, siete años después de su estreno en Barcelona y ocho respecto a la *première* madrileña. El 5 de enero, el Teatro Principal acogía esta ópera a cargo de una compañía italiana dirigida por el maestro Spetrino y, encabezando el reparto, el joven tenor catalán Francisco Viñas en el papel del caballero *Lohengrin*. La interpretación cosechó un rotundo éxito, verificándose catorce representaciones más hasta el 3 de febrero. De

¹ *El Mercantil Valenciano*, 2 julio, 1876.

² Aunque con varios años de retraso, se aprecia, en este aspecto, una clara influencia de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Es altamente revelador que, entre 1869 y 1876, estas tres partituras constituyeran los títulos wagnerianos interpretados con mayor asiduidad por la orquesta madrileña. Vid. SUÁREZ, José Ignacio: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. X, 2005, pp. 78-80.

³ *Las Provincias*, 23 marzo, 1879.

⁴ *El Mercantil Valenciano*, 25 marzo, 1879.

⁵ No obstante ello, constatamos la ejecución de varias páginas wagnerianas no conocidas en Valencia transcritas para piano, entre éstas un fragmento de *El anillo de los Nibelungos* que Isaac Albéniz interpretó en el Teatro Principal, el 3 de agosto de 1882 (Vid. *Las Provincias*, 3 agosto, 1882), y *El coro de las hilanderas*, de *El Buque fantasma*, presentado por el pianista francés Francis Planté en una audición del Conservatorio verificada el 14 de mayo de 1889 (Vid. *El Pueblo*, 13 diciembre, 1894).

⁶ SANCHO GARCÍA, Manuel: “Los inicios del sinfonismo en Valencia: la Sociedad de Conciertos de José Valls (1878-1888)”. En *Revista de Musicología*, vol. XXIV, 2, 2004, pp. 989-993.

“verdadero acontecimiento, grande e importantísimo” cifraba la prensa la puesta en escena de aquella partitura, insertando extensas columnas sobre la trama argumental, sin descuidar el retrato biográfico de Wagner y los principios básicos que guiaban su estética. Los juicios fueron unánimes al adjudicar al compositor germano los calificativos de audaz reformador, agitador con enorme talento y fundador de la música del porvenir, a quien el drama musical debía trascendentales conquistas, habiéndose desvinculado definitivamente de la ópera de estirpe italianizante⁷. A lo largo de la década, *Lohengrin* será llevada al Principal en 1890, 1892, 1893, 1896 y 1899-47 representaciones, en total-, obteniendo nuevos éxitos, que alcanzan la categoría de gran triunfo cuando Francisco Viñas (años 1893 y 1899) desempeña el papel de *Lohengrin*.

Debemos esperar a 1892 para que subiera al escenario del Teatro Principal la ópera *Tannhäuser*, cuyo estreno tuvo lugar el 27 de enero de la mano de la compañía italiana del Teatro Liceo de Barcelona, con la dirección de Juan Goula. Gustó -que no entusiasmó- *Tannhäuser*, ponderando la crítica el vigor dramático de la partitura, si bien no dejó de subrayarse que su música exigía del oyente una atención muy fija, y hasta meditación muy detenida, para penetrar en su sentido y saborear sus bellezas⁸. Esta primera impresión trocaría en admiración general y elogios entusiastas en el curso de los días siguientes, con representaciones el 28, 30 y 31 de enero. *Tannhäuser* fue juzgada una partitura magistral, cuajada de un sinnúmero de bellezas, susceptible de ser apreciada, y aun de apasionar, a medida que el público se familiarizara con las singularidades del lenguaje wagneriano⁹.

Dentro del terreno sinfónico, la década de 1890 vendrá marcada por la actividad de la Orquesta Goñi que, recogiendo el legado de

la Sociedad de Conciertos de Valls, contribuyó eficazmente a divulgar el género orquestal entre el público valenciano. Del examen de los programas de concierto se desprende el sustancial cambio de orientación estética respecto a la etapa precedente, favoreciéndose a autores como Beethoven, Mozart, Mendelssohn y, en particular, Richard Wagner, convertido en el compositor con mayor número de piezas -once títulos- en el repertorio del conjunto de Andrés Goñi¹⁰. Fuera de estos logros, es incuestionable que la plena introducción del Wagner sinfónico en Valencia corresponde, fundamentalmente, a la Sociedad de Conciertos de Madrid, a raíz de sus dos visitas en 1891 y 1893. La formación madrileña, bajo la batuta de Luigi Mancinelli, arribó a la ciudad del Turia en septiembre de 1891 tras los triunfos cosechados a lo largo de su *tournee* estival por San Sebastián, Vitoria, Burgos, Valladolid, Zaragoza y Barcelona. Se efectuaron tres exitosos conciertos en el Principal, los días 26, 27 y 28, con obras de Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Liszt, Vieux-Temps, Nicolai, Mancinelli, Chapí, Bizet, Saint-Saëns, Grieg y Wagner. Decidido impulsor del wagnerismo en la capital de España, Mancinelli presentó en Valencia el prelude de *Tristán e Isolda*; *Los murmullos del bosque*, perteneciente al acto II de *Sigfrido*; la *Entrada de los dioses en el Walhalla*, del *Oro del Rin*; *Muerte de Isolda*, de *Tristán e Isolda*; y diversos pasajes de *Los maestros cantores de Nuremberg*¹¹. Apenas dos años después, en 1893, la citada agrupación, liderada esta vez por Tomás Bretón, ofrecería dos sesiones en el Teatro Principal, los días 27 y 29 mayo. Conformaban los programas piezas ya conocidas de Weber, Beethoven, Gounod, Thomas, Vieux-Temps y Wagner del que, asimismo, se escuchó con carácter inédito, como página de concierto, el prelude de *Lohengrin*.

⁷ Vid. *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*, 5 enero, 1889.

⁸ *Las Provincias*, 28 enero, 1892.

⁹ Consúltese *Las Provincias*, 29 enero, 1892, y ss.

¹⁰ SANCHO GARCÍA, Manuel: *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007, pp. 101-103.

¹¹ Vid. *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*, 27, 28 y 29 septiembre, 1891.

La tarea de difusión de la producción wagneriana será continuada por Andrés Goñi quien, desde 1896, incluyó sistemáticamente composiciones del músico alemán en las temporadas de conciertos. Dentro del capítulo de estrenos, podemos mencionar la *Marcha del Homenaje* (1892); *El encantamiento de Viernes Santo* (1896) y *El jardín encantado de Klingsor* (1898), ambos pasajes de *Parsifal*; así como la *Marcha fúnebre* de *Sigfrido* (1898)¹². Los diarios aplaudieron la calidad de unas partituras que hacían las delicias del público culto en Europa, planteando la conveniencia de que el aficionado valenciano aprehendiera gradualmente aquella nueva estética, alejada de las consabidas sinfonías operísticas y danzas orquestales, entre valsos, polcas, mazurcas y polonesas, que configuraban, casi invariablemente, el grueso de cualquier programa de concierto. Todavía en esta fase de recepción wagneriana, la prensa refiere con frecuencia la escasa preparación intelectual del oyente, circunstancia que dificultaba, no pocas veces, la comprensión de ciertos fragmentos orquestales. *Es una maravilla de composición, explicaba El Mercantil Valenciano, aludiendo a la Marcha fúnebre, de Sigfrido, pero que dicho sea en honor de la verdad, no despertó entusiasmo. ¿Acaso la obra no lo merece? Ya nos guardaremos nosotros de decir tal herejía; pero precisa reconocer que la generalidad de las personas que asisten a los conciertos, no siente aún dicha música*¹³.

Al margen de los apartados sinfónico y operístico, el wagnerismo en Valencia se desarrolla en otros ámbitos de interés. Hay que citar, en primer término, a la Sociedad de Cuartetos, creada por Andrés Goñi en 1890 con el objetivo de cultivar y promover el género camerístico¹⁴. No restringirá exclusivamente esta agrupación

su labor al campo único de la música culta, sino que desplegó su actividad en cafés, funciones, fiestas, veladas literario-musicales, exposiciones y actos diversos, contratada para amenizar o dar mayor relieve a determinados acontecimientos. El hecho de que sus miembros procedieran de la Orquesta Goñi determinará la composición de los programas, integrados por “reducciones” para conjunto de cámara de páginas orquestales que, a la sazón, se ejecutaban en los conciertos sinfónicos valencianos. Su repertorio, por tanto, comprende algunos títulos wagnerianos: las fantasías sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*, el *Idilio de Sigfrido* y la célebre marcha nupcial del acto III de *Lohengrin*¹⁵. Mención aparte merece el género bandístico, con su particular contribución al wagnerismo mediante arreglos y transcripciones de toda índole. Cabe recordar, en este punto, al maestro García Rueda, director de la Música del Regimiento de Mallorca, a quien se debe el estreno en Valencia, antes incluso que su primera audición en versión orquestal, de las oberturas de *Tannhäuser* y *Los maestros cantores de Nuremberg*, así como la escena bíblica *La cena de los Apóstoles*¹⁶.

La popularización de la obra de Wagner contó con el firme apoyo de los medios de comunicación escrita, que asumen la función de vehículo propagandístico entre la opinión pública. Descuella, especialmente, en virtud del lugar preeminente que ocupa Wagner en sus páginas, la revista *Boletín Musical*, dirigida por Antonio Sánchez-Ferrís y convertida, desde su salida a la calle a últimos de julio de 1892 hasta su desaparición en 1900, en la publicación periódica de contenido específicamente musical más significativa de la capital valenciana¹⁷. Sus distintas secciones: revista semanal, corres-

¹² SANCHO: *Romanticismo y música instrumental...*, op. cit., p. 100.

¹³ *El Mercantil Valenciano*, 5 marzo, 1898.

¹⁴ La denominación “Quinteto Goñi” o, más a menudo, “Sexteto Goñi”, obedecía a la necesidad de ampliar los efectivos instrumentales en ciertas sesiones de acuerdo con el programa.

¹⁵ Sobre la trayectoria profesional de la Sociedad de Cuartetos, vid. SANCHO GARCÍA, Manuel: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004, pp. 343-362.

¹⁶ *El Pueblo*, 13 diciembre, 1894.

¹⁷ En sus primeros tiempos, la periodicidad era mensual, pasando a quincenal en 1894 y decenal a partir de 1897.

pondencias, extranjero, entre otras, ofrecerán detallada información de cuantos espectáculos de naturaleza musical acontecían en Valencia y resto de España, así como el extranjero. La atención preferente dedicada a la figura de Richard Wagner se evidencia ya desde los primeros números, abordando cuestiones como la reseña crítica de conciertos y representaciones operísticas, estrenos wagnerianos y noticias de todo género en relación con la biografía, la música y el pensamiento estético del alemán.

Junto con el seguimiento puntual del mundo wagneriano, *Boletín Musical* alentará la causa wagnerista insertando esporádicamente artículos de opinión a propósito del compositor y su creación artística¹⁸. Un nombre destaca sobre los demás en razón de sus interesantes apreciaciones y el conocimiento que muestra de la estética wagneriana: el escritor y crítico musical Ricardo Benavent Feliu (1848-1929)¹⁹, autor asimismo del ensayo *La obra de Wagner*²⁰ donde, no obstante reconocerle sus virtudes sobresalientes como dramaturgo e instrumentador, manifiesta abiertamente su rechazo a ciertos aspectos del ideario wagneriano. A juicio de Benavent -y aquí reside la clave de su argumentación-, Wagner, guiado por la intención de resucitar la tragedia griega,

concedió en sus últimos trabajos la primacía al drama sobre la música, fruto de lo cual la melodía vocal, sacrificada en aras de los intereses dramáticos, queda condenada a mera declamación lírica, mientras la orquesta, que gobierna “despóticamente” la acción, acaba anulando toda forma de canto²¹.

3. CONSOLIDACIÓN DEL WAGNERISMO (1900-1913)

Abierto el camino en la década precedente, Wagner penetra gradualmente en la escena musical valenciana. Es obligado nombrar un título emblemático, *Lobengrin*, que sube a los proscaenios en 1901, 1902, 1904, 1905, 1907, 1910, 1912 y 1913 -arrojando una cifra de 42 representaciones-, acrecentada su popularidad de años atrás merced a la reiterada presencia del tenor Francisco Viñas en el Principal²². Ciertamente, el divo catalán, especializado en personajes wagnerianos, contará por triunfos sus apariciones en Valencia, provocando la admiración general del público y crítica, que caen rendidos ante su caudal sonoro y amplio abanico de recursos dramáticos. El propio cantante, elevado a la categoría de ídolo local, interpretaría en 1905 el célebre “racconto” de *Lobengrin* en lengua valenciana, traducido por

¹⁸ Vid. BUSÓ TAPIA, Benito: “Moralizar deleitando”. En *Boletín Musical*, nº 11, 31 mayo, 1893, pp. 77-79; “Wagner y los animales”. En *Ibidem*, nº 21, 22 noviembre, 1893, p. 151; FEMDE, R: “Memorias íntimas de Richard Wagner”. En *Ibidem*, nº 163, 20 agosto, 1898, pp. 1279 y 1280; “El teatro de Bayreuth”. En *Ibidem*, nº 199, 20 agosto, 1899, pp. 1540-1542; “Argumento de la Walkyria”. En *Ibidem*, nº 212, 30 diciembre, 1899, pp. 1629-1631; E.P.: “La sinfonía de Tannhäuser”. En *Ibidem*, nº 229, 20 junio, 1900, p. 1742.

¹⁹ BENAVENT, Ricardo: “La música: género vocal. El asunto en el drama lírico”. En *Boletín Musical*, nº 219, 10 marzo, 1900, p. 1675; *Idem*: “La herencia de Wagner”. En *Ibidem*, nº 222, 10 abril, 1900, p. 1692; *Idem*: “La música: género vocal. La ópera. Su creación. Su pasado y su presente”. En *Ibidem*, nº 224, 30 abril, 1900, p. 1706; *Idem*: “La música: género vocal. Estructura de la ópera”. En *Ibidem*, nº 234, 15 agosto, 1900, pp. 1769-1772.

²⁰ BENAVENT FELIU, Ricardo: *La obra de Wagner: estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1895.

²¹ Una ópera, según Benavent, debe escribirse con gran fluidez melódica para la voz, con todos los recursos y conquistas propios del género vocal, con carácter expresivo y vigor dramático, y con el empleo innegable de la orquesta, siempre con valor secundario, jamás dominante y avasallador. No existe motivo, por tanto, para que el recitativo prevalezca sobre el canto, ni para sustituir los cuadros cantables por largas y pesadas melopeas, carentes de melodía y medida fija. En opinión de Benavent, las leyendas wagnerianas constituyen un cúmulo de argumentos brumosos y falsos, cuentos fantásticos poco adaptables al interés dramático y que, además, no satisfacen por igual a todos los países y culturas en el mismo grado. Por otra parte, el sistema de los leitmotivos resulta innecesario, por inútil. Su uso excesivo comporta la pérdida de noción individual de éstos, provocando confusión en el oyente.

²² Durante este período, Viñas actúa en el Teatro Principal en *Lobengrin* (1901, 1905, 1907 y 1913), *Tannhäuser* (1911) y *Tristán e Isolda* (1913). Sobre las particulares circunstancias de cada representación, así como la acogida entre el público y la crítica, consúltese BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Valencia, Federico Doménech, 1997.

Teodoro Llorente. Fuera de ello, y exceptuando la eventual reposición de *Tannhäuser* en mayo de 1911, de nuevo con Viñas a la cabeza del elenco, el suceso más significativo de esta etapa será, sin duda, el estreno de *La Walkyria* y *Tristán e Isolda*.

El 26 de noviembre de 1907, el Teatro Principal alzaba el telón para poner en escena *La Walkyria*, primera jornada de la *Tetralogía*, a cargo de la compañía Mascheroni-Petri, empuñando la batuta Eduardo Mascheroni. Pese a las crónicas elogiosas por parte de la prensa, ensalzando la grandeza y excelencia de la ópera, el público reaccionó con indiferencia ante lo avanzado del vocabulario musical, tan inusual y poco familiar a sus oídos. Se censuró, a este respecto, la actitud refractaria del melómano valenciano, ceñidas sus preferencias a los repertorios ya consolidados y opuesto a la introducción de toda novedad. *El público se mostró, reseñaba López-Chavarri desde Las Provincias, como era natural, sin poder juzgar por esta audición. Ni la forma en que se ha dado a conocer la obra, ni las costumbres de nuestros concurrentes, son para que entre de lleno la colosal concepción wagneriana*²³. En fechas posteriores, a lo largo de las cinco funciones siguientes hasta la postrera del 16 de diciembre, el recibimiento fue, en general, más favorable. Una vez libres de prejuicios infundados, aventuraban los diarios, acabarían rindiéndose al poder de su genio (el de Wagner, se entiende) *los que pusieron algún reparo a la primera audición de "La Walkyria"*²⁴.

Llegado el año 1913, el Teatro Principal organizaba una compañía compuesta por cantantes provenientes del Liceo de Barcelona y el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección de Juan Lamotte de Grignon. Como artistas de renombre, figuraban el barítono Domenico Viglione-Borghese, la contralto Virginia Guerrini y el siempre idolatrado Francisco Viñas, en su última comparecencia ante los aficionados valencianos, poco antes de anunciar su despedida como cantante profesional. Con una escasa asistencia de públi-

co, que no completaría el aforo, el 10 de mayo se verificó la *première* de *Tristán e Isolda*. La representación obtuvo una gran acogida, aplaudiendo la crítica el excelente cometido de los cantantes y el director, quien sacara el mejor partido de una orquesta reducida. *Tristán* vuelve a la escena el 12 de mayo, con palcos y butacas de patio casi vacíos y, sin embargo, idéntico éxito que días atrás. Decididamente wagnerófila, la prensa no dudará en descargar sus diatribas sobre el conservadurismo de las clases adineradas, por cuyo desinterés, llegó a afirmarse, Valencia se veía privada de nuevas audiciones.

Es Richard Wagner, con notable diferencia, el compositor más interpretado en los conciertos sinfónicos valencianos durante los primeros quince años del siglo XX. Lo acredita el hecho de que tres de sus obras, el preludio de *Los maestros cantores de Nuremberg*, el preludio y final de *Tristán e Isolda* y la obertura de *Tannhäuser*, devinieran los títulos predilectos del público filarmónico. La fama de Wagner no sufre merma alguna, antes bien logra afianzarse gracias a la repetición exhaustiva de títulos ya conocidos. Con todo, se registrarán varios estrenos puntuales a partir de 1910 de la mano de las sinfónicas de Madrid y Barcelona: *Idilio de Sigfrido* (1910); *la Cabalgata de las Walkyrias*, en su versión orquestal (1910); *el Viaje de Sigfrido por el Rhin*, de *El crepúsculo de los dioses* (1910); la obertura de *El buque fantasma* (1911); y el preludio de *Parsifal* (1914)²⁵. La hegemonía de Wagner alcanza el terreno bandístico, a juzgar por el elevado número de piezas que, en contraste con otros autores, aporta a los programas. En efecto, coincidiendo con el establecimiento de la Banda Municipal de Valencia en 1903, la primera década del siglo XX se vio dominada, en lo tocante al repertorio, por transcripciones de páginas sinfónicas wagnerianas que alternan con los tradicionales pasodobles, marchas y piezas de baile característicos de este tipo de formaciones. Pueden contarse, entre los títulos más represen-

²³ *Las Provincias*, 27 noviembre, 1907.

²⁴ *El Radical*, 28 noviembre, 1907.

²⁵ SANCHO: *Romanticismo y música instrumental...*, op. cit, pp. 184 y 185.

tativos, las oberturas de *Tannhäuser*, *Rienzi* y *El buque fantasma*, las fantasías sobre *Sigfrido* y *La Walkyria*, la *Cabalgata de las Walkyrias* y el *Idilio de Sigfrido*²⁶.

**WAGNER EN LA CRÍTICA MUSICAL Y LA LITERATURA:
EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI Y VICENTE BLASCO IBÁÑEZ**

El wagnerismo encontrará en la persona de Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) el paladín de su causa, un defensor a ultranza de la creación wagneriana. Compositor, pedagogo, musicólogo, periodista y crítico, López-Chavarri fue, ante todo, un intelectual preocupado por dinamizar la cultura musical valenciana, anclada en el provincianismo y los gustos desfasados del pasado y ajena, en consecuencia, a toda novedad llegada del exterior. Valencia, señalaba López-Chavarri, precisaba una efectiva revitalización de su empobrecida vida artística, sacudirse la desidia y la inercia que la atenazaban y abrirse a la Europa musical contemporánea. Es altamente revelador el siguiente párrafo a propósito de los deficientes medios con que contaba la ciudad del Turia para el montaje de un espectáculo operístico:

¿Cuándo soñaremos tener en nuestra tierra eso: una orquesta en vez de esos conglomerados que se hacen abí aprisa y corriendo, para salir del paso por unos días, sin costumbre de trabajar y sin hábito de practicar arte? ¿Cuándo veremos un decorado, siquiera sea modesto, con efectos de luz constantes que cambien incesantemente durante todos los actos? ¿Cuándo veremos artistas que den idea de un conjunto, de un trabajo seguido, y no esas

*reuniones momentáneas de gente desperdigada, que van a cantar ¡una ópera! como por sorpresa, al cabo de un año? Y sobre todo, ¿cuándo veremos una opinión, una alma valenciana que quiera exigir a sus representantes administrativos una noble y elevada vida espiritual, sin la cual, de nada vale aparentar humos de riqueza, pues solo representa miseria y ridiculez unidas?*²⁷.

A los ojos del valenciano, Wagner encarnaba en su obra la modernidad y, con ella, la concepción de una revolucionaria teoría estética fuera de fórmulas estereotipadas, ya caducas, que constreñían la libertad del compositor. Su contacto con los círculos modernistas de Barcelona por medio de la amistad mantenida con Enric Morera, Lluís Millet y Enrique Granados, a lo que se sumaba su relación con L'Associació Wagneriana, le proporcionaron un conocimiento profundo de la filosofía wagneriana. Ya en 1901, López-Chavarri exponía los fundamentos en que, a su juicio, debía cimentarse la renovación del teatro lírico valenciano²⁸. Se trataba, a grandes rasgos, de abandonar la “receta” operística de cuño italianizante para abrazar el drama musical wagneriano como síntesis del arte. Fruto de estas reflexiones fue la publicación, en 1902, del ensayo *El Anillo del Nibelungo*²⁹, en cuyas páginas acomete un estudio del texto y la música de la Tetralogía wagneriana bajo sus múltiples vertientes, comprendiendo el proceso de gestación, la forma -literaria, musical e interpretativa-, el pensamiento filosófico y el análisis técnico de cada ópera, con profusión de ejemplos musicales³⁰. En 1907 verán la luz los *Cuentos líricos*³¹,

²⁶ CARRILLO, Luisa: *Banda Municipal de Valencia: cien años de música*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003, pp. 36 y 45.

²⁷ *Las Provincias*, 5 mayo, 1911.

²⁸ Almanaque *Las Provincias*, 1901, p. 267.

²⁹ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *El Anillo del Nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner*, Madrid, E. Rodríguez Serra, 1902. En 1910, López-Chavarri publicará un pequeño folleto de 24 páginas con el título *La Walkyria de Richard Wagner*, extraído del capítulo correspondiente de *El Anillo del Nibelungo*, donde explica la concepción de esta partitura, su argumento, dramático y musical, y lugar que ocupa en el conjunto de la Tetralogía wagneriana. (LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *La Walkyria de Richard Wagner*, Valencia, Imprenta Viuda de E. Pascual, 1910).

³⁰ Acerca de este ensayo, vid. ALLEGRA, Giovanni: “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista: Los estudios críticos de primeros de siglo”. En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 agosto, 1983), Brown University, Providence Rhode Island, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 130-133.

³¹ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *Cuentos líricos*, Valencia, Imprenta Doménech, 1907.

que recogen, entre otras, la narración *Manual del Wagnerista d'ocasió*, a modo de reglas o consejos dirigidos a todos aquellos que deseen “pasar” por entendidos en materia wagneriana y, muy especialmente, periodistas, críticos musicales y “abonados a butaca en los teatros de ópera”. El tono, si bien humorístico, rebosa mordacidad y sutil ironía, arremetiendo contra la incultura del melómano valenciano, tan amigo de preciarse de diletante culto como incapaz de admitir su ya crónico analfabetismo musical.

Desde otra perspectiva, los esfuerzos de López-Chavarri por divulgar la producción wagneriana tendrán su reflejo en las traducciones que realizara de *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*, de Maurice Kufferath³², y *Wagner*, de Henri Lichtenberger³³.

Añádanse, asimismo, las crónicas artísticas y artículos aparecidos en las columnas de *Las Provincias* acerca de diversos asuntos referentes a Wagner y el wagnerismo, empleando, sin excepción, un discurso claramente apologético³⁴. De esta suerte, López-Chavarri conseguía promover una corriente de opinión favorable a la figura del compositor alemán, al tiempo que efectuaba una eficaz tarea de depuración de los gustos mayoritarios del gran público al revelar nuevas formas de expresión musical.

Lo que fue López-Chavarri en el campo del periodismo musical y la musicología vino a serlo Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) en la literatura, esto es, un ferviente e incondicional admirador de la estética wagneriana. La pasión de Blasco por el músico de Leipzig se remonta a mediados de los años ochenta cuando, recién llegado de Madrid en la que constituyera su primera aventura literaria, frecuentaba diariamente el Café de

España. Otro escritor, José Martínez Ruiz “Azorín”, a la sazón estudiante en Valencia, evocaría años más tarde, en su libro *Valencia*, la atmósfera wagneriana que respiraba aquel local:

*El pianista, mozo despierto, vivo, dominaba el piano. Wagner era su ídolo. Nos obsequiaba a la continua con fragmentos de “Tannhäuser” y “Lohengrin”. La inmensa sala está henchida de un público vario. Comienza el piano a cantar. Los primeros compases de la obertura de “Tannhäuser” resuenan en la sala sobre el tumulto de las conversaciones. De pronto se hace un silencio profundo. Del tablado se esparce por la sala como una misteriosa corriente magnética. El público escucha embelesado. Y cuando se apagan las postreras notas, un estruendoso aplauso llena el ámbito (...) Se pedía la repetición. Y el maestro que había estado de pie, inclinando la cabeza ante la ovación, tornaba a sentarse al piano*³⁵.

Habitual concurrente al Principal, es presumible que el joven Blasco haya asistido a los estrenos valencianos de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, así como las sesiones de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la Orquesta Goñi. “Wagner le entusiasma”, recordaba León Roca³⁶, fascinándole el fuerte acento de la música alemana, la exaltación de la mitología nórdica, la grandiosidad épica del asunto dramático. Identificado con Wagner en su doble faceta de compositor revolucionario y activista político, Blasco traslada esta devoción a la tribuna de *El Pueblo*. En un artículo de claros tintes panegíricos fechado el 2 de febrero de 1898, el autor de *La Barraca* definía a Wagner como representante indiscutible de la ópera alemana, “el maestro supremo de una nueva escuela, animado por propósitos extraordinarios y sobrehumanas aspiraciones”. Concluía juzgán-

³² KUFFERATH, Maurice: *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*. Traducción, prólogo y notas de Eduardo López-Chavarri Marco, Madrid, Vda. de R. Serra (s.a.).

³³ LICHTENBERGER, Henri: *Wagner*. Traducción y notas de Eduardo López-Chavarri Marco, Valencia, Manuel Villar, 1916.

³⁴ Junto con las habituales reseñas críticas a propósito de un determinado estreno o representación operística, resultan particularmente interesantes las crónicas que, desde Barcelona, remitía López-Chavarri sobre los trabajos de L'Associació Wagneriana de aquella capital, contraponiendo siempre la próspera vida musical barcelonesa a la mediocridad imperante del panorama valenciano.

³⁵ Azorín. *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa, 1998, p. 794.

³⁶ LEÓN ROCA, J. L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Ajuntament de València, 1997, pp. 60 y 134.

dolo una de las figuras más relevantes del siglo XIX, equiparable en grandeza a Víctor Hugo y Zola. Por otro lado, su vocación difusora del wagnerismo se verá plasmada en la traducción de diversos escritos del músico, entre novelas y reflexiones sobre la música y músicos, filósofos y poetas, contenidos en el volumen *Novelas y pensamientos*³⁷. En su prólogo, el novelista valenciano, amén de conceptuar a Wagner como artista de inmensa cultura, conocedor profundo de la historia y poeta de eminentes cualidades, traza un breve recorrido a través de su rica y polifacética personalidad literaria en las parcelas de escritor, periodista, filósofo, dramaturgo y crítico.

Las referencias a Wagner y su música se hallan presentes, de modo explícito o simbólicamente, en gran parte de la creación novelística de Blasco Ibáñez, desde *Arroz y tartana* (1894) a *El Papa del mar* (1925), pasando por *Entre naranjos* (1900), *La Catedral* (1903), *La borda* (1905), *Oriente* (1907) y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916)³⁸. Considerada por muchos la novela wagneriana por excelencia, *Entre naranjos* supuso el despegue literario de Blasco a escala nacional, alcanzando amplia repercusión en Madrid, ciudad donde contribuiría a popularizar la música de Wagner durante la primera década del siglo XX³⁹. El propio Azorín, en un artículo de *ABC* de 1952, declaraba que *jamás se habrá hecho tan fervorosa exaltación de Wagner (...) como en esa novela*⁴⁰. Salpicado su texto de incontables citas y alusiones al universo operístico wagneriano, la historia, ambientada en la loca-

lidad de Alcira, con el aroma de azahar de sus naranjales como telón de fondo, relata el apasionado romance entre Leonora, cantante de ópera, especializada en heroínas wagnerianas, y el joven diputado Rafael Brull. Wagner y su obra recorren cada capítulo a modo de hilo conductor que engarza las diferentes escenas y confiere unidad y coherencia formal a la narración. Aída E. Trau⁴¹ ha propuesto una nueva lectura, según la cual *Entre naranjos* reproduciría fielmente la estructura de la Tetralogía wagneriana, incluyendo, a su vez, ciertas ideas de carácter filosófico concebidas por Wagner respecto a la evolución social y política de su tiempo.

CONCLUSIONES

Parece obvio, a la luz de los datos expuestos, que el wagnerismo en Valencia careció del empuje e incidencia social de ciudades como Madrid y Barcelona. Constituirá, en esencia, una manifestación de naturaleza exclusivamente musical, sin que apenas se vislumbren influencias en otras ramas de la cultura salvo la literatura, a través de Blasco Ibáñez. Fenómeno tardío, surgido con retraso respecto a las dos primeras capitales españolas, chocó en su desarrollo con la mentalidad provinciana de Valencia, circunstancia observable en el conservadurismo de empresarios, compañías de ópera y el propio público, instalados en la tradición de la ópera italiana como, casi el único, modelo aceptado⁴². Es fácil

³⁷ WAGNER, Ricardo: *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*. Traducción y prólogo de Vicente Blasco Ibáñez, Valencia, F. Sempere, 1910. Las dos novelas recogidas llevan por título *Una visita a Beethoven* y *El final de un artista en París*.

³⁸ Entre las distintas aproximaciones al estudio de la música en la obra de Blasco Ibáñez, pueden mencionarse SOPEÑA, Federico: *Música y literatura*, Madrid, Ediciones Rialp, 1989, pp. 261-268; MATEU, M^a Teresa: "La música en Blasco Ibáñez". En Joan Oleza y Javier Lluch (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Actas del Congreso Internacional, Valencia, 23-27 noviembre, 1998), vol. II, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, pp. 932-939; BAS CARBONELL, Manuel: *La música en la obra de Vicente Blasco Ibáñez*, Xàbia, 2001.

³⁹ ORTIZ DE URBINA SOBRINO, Paloma: "La recepción literaria de Richard Wagner en España". En *Paisajes románticos: Alemania y España*, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Editorial Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004, p. 241.

⁴⁰ *ABC*, 5 abril, 1952.

⁴¹ TRAU, Aída. E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1994.

⁴² Se exceptúa la presencia anecdótica de la ópera francesa, Bizet y Meyerbeer fundamentalmente. BUENO: *Historia de la ópera...*, op. cit., pp. 374 y 375.

comprender la natural reserva, y aun recelo, ante un lenguaje, el wagneriano, que a su novedad añadía una ruptura radical con los esquemas formales al uso.

En el extremo opuesto, la crítica local apostó desde un primer momento por la estética wagneriana, paradigma de la vanguardia y la modernidad, el deseo, en definitiva, de apertura al exterior en consonancia con el espíritu de regeneración cultural que anima a la España finisecular. Es aquí donde cobrará especial relieve Eduardo López-Chavarri. Imbuido del ambiente wagnerófilo que disfrutaba la Ciudad Condal, el valenciano desplegó todos los medios a su alcance, desde el periodismo musical hasta la organización de conciertos, amén de su intensa actividad como pedagogo, escritor, traductor y conferenciante, para acercar al gran público las teorías de Wagner. Tan destacado como éste, justo es reconocer el protagonismo del carismático Francisco Viñas en su condición de propagandista del repertorio wagneriano, asociando inseparablemente su nombre a la ópera *Lobengrin*, convertida en uno de los títulos predilectos del diletante valenciano, con más de cien representaciones a lo largo de este período, cifra sólo superada por *Aida*, *Rigoletto*, *La Bobème*, *Tosca* o *Cavalleria rusticana*.

La introducción de la música de Wagner fue un proceso lento y gradual a medida que el público vencía las lógicas dificultades de asi-

milación de su lenguaje. Nos engañaríamos, sin embargo, al pensar que el compositor germano triunfó plenamente en Valencia. Al margen de determinados fragmentos orquestales de mayor atractivo popular, tales como el preludio de *Los maestros cantores de Nuremberg*, el preludio y final de *Tristán e Isolda*, o las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser*, que ingresaron pronto en los habituales programas de concierto, la generalidad del público operístico nunca llegó a identificarse con los rasgos peculiares del estilo wagneriano, al que se tachaba de brumoso, denso, formalmente complejo y cargado de disonancias y vaguedades armónicas, donde no podía percibirse centro tonal alguno⁴³. El mismo éxito conquistado por *Lobengrin* debe atribuirse no tanto a las cualidades intrínsecas de su partitura cuanto al magnetismo personal de un artista como Viñas, capaz de llenar cualquier teatro con independencia de la obra en cartel. En todo caso, queda fuera de dudas que Wagner representó, en el contexto del panorama musical valenciano, una bocanada de aire fresco y, por ende, la constatación del desfase de casi cincuenta años en relación con las corrientes estéticas contemporáneas. Resulta especialmente esclarecedor que, mientras la Valencia de entresiglos comenzaba a “digerir”, no sin problemas, a Wagner, e incluso Beethoven, en Europa se asistía paralelamente al derrumbamiento de la tonalidad clásica a manos de Debussy y Schoenberg.

⁴³ A comienzos del siglo XX, la opinión del compositor valenciano Salvador Giner acerca de la música del autor de *Tristán e Isolda* no deja lugar a dudas: *Soberbia, colosal, obra de un genio extraordinario e inimitable. Mas me parece que el ardiente temperamento español no podrá nunca avenirse por completo a esas vaguedades y a esas filosofías en que con tanto placer se abstraen los hijos del Norte* (Vid. *El Pueblo*, 9 abril, 1901).

Los dibujos de Rafael Monleón Torres

Fernando González de Canales y López-Obrero
Instituto de Historia y Cultura Naval

RESUMEN

Rafael Monleón Torres (1843-1900), Pintor de marinas, Arqueólogo naval, pintor del Almirantazgo y del Museo Naval de Madrid, el marinista por excelencia de su época, galardonado repetidas veces en las exposiciones nacionales y extranjeras de pintura.

En los dibujos que se presentan en este trabajo se encuentra la génesis de sus numerosas obras de todos los géneros, de las que algunas de ellas se pueden contemplar entre otros en el Museo Naval de Madrid, El Prado, y Museo de Bellas Artes de Valencia.

ABSTRACT

Rafael Torres Monleón, marine painter and maritime archaeologist, was the official painter of the Admiralty and of the “Museo Naval” in Madrid. He was the most famous marine painter of his time and won several painting competitions both in Spain and abroad. The drawings presented in this paper, show the origins of his diverse works. Some of his paintings are displayed in the “Museo Naval” and in the “Prado” (Madrid) and in the “Museo de Bellas Artes” in Valencia”.

El conjunto de dibujos de Rafael Moleon son un muestra indicativa de la idiosincrasia del artista; no solo por la cantidad, que es un índice de su dedicación y entrega al arte, sino también de la calidad del dibujo, composición, gusto y análisis meticuloso de los de los mas ínfimos detalles. Es de resaltar que sus obras “*Historia grafica de construcción naval bajo su aspecto artístico desde la antigüedad hasta nuestros días*”¹, y “*Catálogo descriptivo de los principales tipo de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestros días, colocadas por orden alfabético, y que sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval*”² son el resultado de múltiples estudios e investigaciones en los mas variadas bibliotecas y museo europeos, y que en estos bocetos y dibujos, están recogidos aquellos trabajos que le permitieron realizar las obras citadas. Del mismo modo, los apuntes de los mas variados paisajes marítimos – tierra, mar y embarcación- o terrestres – bosque, árbol, roca, casa- son consecuencia de los cientos de estudios detallados que se contemplan aquí. También hay que reseñar, sus estudios preliminares para sus grandes obras de hechos históricos para el Museo Naval de Madrid, en que la investigación del hecho aquí se recoge y por último, los calcos para la reconstrucción de la nao *Santa Maria* y el resto de las carabelas, realizados para la celebración del IV aniversario del Descubrimiento de América, que son un alarde de arqueología e ingeniería naval.

Con fecha 28 de diciembre de 1900 la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional recibió, entregado a la muerte del pintor, por sus albaceas, un valioso legado compuesto por dibujos originales, apuntes, calcos, aguafuertes, estampas y fotografías, bajo el epígrafe: “*Rela-*

ción de dibujos, manuscritos, estampas y fotografías que constituyen el legado a la Biblioteca Nacional, en el testamento del finado D. Rafael Moleon” catalogados los dibujos Don Ángel M de Barcia, comprenden: noventa y nueve Dibujos Individuales, y seis Álbumes de hojas casi homogéneas, con mil ochocientas cuarenta hojas de diferentes colores y dimensiones, numeradas dentro de cada álbum.

Además de los anteriores, no incluidas en el catálogo, existen en la Biblioteca Nacional, treinta y seis hojas independientes de distinto tamaño, de trabajos de campo y, conservadas en una carpeta cincuenta y nueve hojas. Igual que en los álbumes cada hoja puede contener mas de un apunte o/y dibujos.

En el Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, hay veintisiete dibujos dentro de un álbum. En el Museo Naval de Madrid, en el Álbum Marino de Fernández Duro seis páginas con numerosos pequeños dibujos y en colecciones particulares, se han encontrado ocho dibujos enmarcados en unidades independientes. En su totalidad existen 2.201 páginas con bocetos, apuntes o dibujos.

Además de los dibujos anteriores, el artista también realizó un número considerable de dibujos para la prensa de la época y letras capitales para el encabezamiento de artículos y que algunas de ellas se utilizan para el encabezamiento de la secciones. En todos ellos se descubre la calidad del dibujo y su atención detallada y minuciosa al tema.

El trabajo está estructurado en secciones: la primera señala el alcance del trabajo; la segunda contiene la Vida y la Obra de Rafael Monleón, y en ella se estudia su trayectoria vital y artística; y en la última se exponen y analizan los dibujos.

¹ Noventa acuarelas sobre papel. Dimensiones medias: 33,5 x 47,4 cm. (interna); 49,5 x 63,5 cm. (externa). Realizadas entre 1885 y 1898. Museo Naval de Madrid. Ochenta y nueve están reproducidas en: GLEZ DE CANALES Y LÓPEZ-OBREGÓN, FERNANDO Y DE LA GUARDIA SALVETI, FERNANDO en *La construcción naval en la obra de Rafael Monleón Torres*; edición bilingüe español-ingles ; AF Editores, Valladolid 2006, con comentarios para cada una de ellas.

² Consta de tres volúmenes realizados a modo de diccionario de la A –Z y un Apéndice dedicado a la Marina Contemporánea, también ordenado alfabéticamente, no finalizado, figurando únicamente los términos correspondientes a las letras “A” y “B”. Los tres volumen han sido publicados por la Editorial Lunwerg, en edición facsimile prologados por el Académico de la Historia Hugo O’Donnell, que realiza el primer análisis y estudio profundo de la vida y obra del autor.

VIDA Y OBRA

Nace en Valencia en 1843, hijo del celebre arquitecto don Sebastián Monleón Estellés (1815-1878), profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que llena una época de la arquitectura valenciana. Desde sus primeros años se manifiestan en él, dos grandes vocaciones el mar y la pintura, así su formación transcurre entre su carrera de piloto naval que realiza en la Escuela de Náutica y la Real Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. Navega, como piloto naval, por las aguas del mar del Norte, donde recalca en puertos de Inglaterra, Escocia, Alemania, Países Bajos y Francia. Continúa sus estudios en Madrid en la Academia de San Fernando, con Carlos de Haes (1826-1986), el introductor del paisaje moderno en España. En Brujas trabaja en el estudio de Jean Clays (1819-1900) y estudia con el belga Alfredo Baes (1837-*) y las técnicas del grabado y el aguafuerte con el francés Luís Allemand (1809-*), arte en el cual Monleón dejó una amplia muestra de su buen hacer.

Coincide la terminación de sus estudios con su primer éxito artístico en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, en la que se le distingue con una Mención Honorífica por su cuadro *Costa de Denia*. A partir de entonces Monleón será un asiduo concurrente a estas exposiciones, en su mayoría con cuadros con la mar como protagonista, aunque sin olvidar el paisaje español, casi siempre de los alrededores de Madrid, que había conocido cuando estudiaba con Haes, obteniendo diferentes premios con los primeros.

A caballo entre los Países Bajos y España transcurre esta primera época de su vida. Brujas, Valencia y Madrid serán los vértices del triángulo existencial de estos años. En la primavera pasea por la sierra de Madrid, en el verano, como lo haría todos los años de su vida, por su tierra natal. Viaja por Bélgica, Holanda y Francia e Inglaterra, dejando de todo ello numerosos apuntes y dibujos, culminando con su presentación a la Exposición Nacional de 1867 con cinco óleos, uno de los cuales *Paisajes de Torrelodones*, recuerda a su maestro Haes, recibiendo mención honorífica por *Tempestad y naufragio en el cabo*

de San Antonio. Al siguiente año participa en la Exposición Regional de Valencia, obteniendo Medalla de Oro.

En el año 1868 abre su estudio en la calle de las Hileras, cerca de la Puerta del Sol de Madrid, lo que no le constriñe para continuar con su espíritu viajero. El que por aquel entonces era



Fig. 1.- Museo Naval

considerado el marinista español por excelencia, inicia un nuevo rumbo en su creación artística, al dedicarse al estudio de las embarcaciones y su construcción, lo que le llevará a convertirse en un erudito arqueólogo naval y el más grande especialista de todos los tiempos que ha visto su luz en España. Esta nueva faceta le lleva a continuas visitas al Museo Naval de Madrid,



Fig. 2.- Combate de Trafalgar (Museo Naval)

creándose unos vínculos que durarían hasta el final de sus días. De sus visitas a Sevilla y al arsenal de La Carraca deja muestras en numerosos dibujos y apuntes del Guadalquivir y de buques de guerra. La primera obra que realiza para el Museo Naval de Madrid: *Combate de El Callao* (2 de mayo de 1866). En ella recoge el bombardeo de la escuadra española al mando de contralmirante Méndez Núñez al puerto del Callao en la guerra del Pacífico entre España y Chile y Perú.

Para su nombramiento en 1870 de Pintor Honorario del Museo Naval y del Almirantazgo pinta el *Combate de Trafalgar Vista General* (21 de octubre de 1805). A partir de este año, su obra quedará ligada al estudio e investigación de la historia de la navegación y construcción naval, a través de las embarcaciones de todas las naciones y épocas. Este género considerado en su época y aun hoy, como menor entidad que la “marina”, ya que exige un espíritu de investigador y vasto conocimiento de la arquitectura naval, un dibujo preciso y detallista, amén de una experiencia de marinera, y como no, la inspiración del artista, que transforma lo que puede ser una representación fotográfica fría y convencional, en una obra de arte que llega a lo más profundo de los sentimientos de los hombres de la mar y, de asombro por lo menos a los de tierras adentro.

Todo lo anterior no fue óbice para que siguiera pintando los paisajes de Bélgica y Holanda y de los alrededores de Madrid hasta el final de sus días, como lo confirma su participación en la Exposición Nacional de 1899 con *La montaña Maliciosa (Navacerrada)* y las marinas que lo

consagraron como el mejor marinista de su época. En ellas aparecen las tranquilas aguas de los puertos, las marismas, las radas, los diques, junto a los modestos caseríos y esbeltos campanarios, botes, pesqueros, corbetas, fragatas, mercantes y toda clase de embarcaciones atracadas, fondeadas o navegando con su hinchadas velas o desprendiendo columnas de humo o luciendo vistosos gallardetes y banderas y en contraste los lienzos de mares encrespados, donde las olas se estrellan en acantilados dejando rosario de espumas y lluvia de finas gotas, con barcos capeando el temporal o hundiéndose entre bajíos, desarbolados juguetes de la mar, dejando estelas de vergas, girones de vela y hombres buscando la salvación. Todo ello recogido con fino pincel, amplia paleta y detalle marinero. Por último las gaviotas volando, que las encontramos en casi toda su obra – firma simbólica- , que animan con sus vuelos a ras de agua la composición, gobernando a las olas o mirándose en el espejo de la mar.

En la Exposición Nacional de 1871 obtiene Premio de 3ª clase por *Borrasca en el mar del Norte* y al año siguiente en la Regional de Bellas Artes de Valencia es premiado *El rey Jaime II vapor correo en el puerto de Valencia*. Para perpetuar y conmemorar la brillante defensa de La Habana y con motivo de su centenario, pinta para el Museo Naval *La Defensa del Morro de La Habana atacado por los ingleses en julio de 1762 y defendido heroicamente por el capitán de navío Velasco*. En 1873 participa en dos exposiciones: La Universal de Viena en la que son premiados dos de sus cuadros: *El puerto de Valencia* y *Entrada en el Puerto de Ostende* con Medalla de



Fig. 3.- Calma en el puerto de Valencia (Museo del Prado)



Fig. 4.- El correo entrando en el puerto de La Habana (Museo de Bellas Artes, Valencia)

Arte este último. Obra comentada y reproducida en la prensa de la época y en la Real de Amberes con *La tarde de invierno en calma* y *Una mañana en el puerto de Valencia*, esta última la volverá a presentar al año siguiente en la de París.

La revolución cantonal de este año le proporcionara al pintor la oportunidad de realizar una de sus grandes obras que se contempla en el Museo Naval. En diciembre del año que venimos tratando propone al Ministro de Marina la ejecución de un cuadro en memoria de la brillante defensa del Arsenal de la Carraca por las fuerzas leales al gobierno de la nación contra los insurgentes en Agosto de 1873. El cuadro *Defensa del Arsenal de La Carraca contra los cantonales entre el 22 de julio al 5 de agosto de 1873*, fue entregado en julio de 1974, siendo expuesto en el despacho del Señor Ministro de Marina. Sobre este tema había publicado el año anterior en *La Ilustración Española y Americana* varios dibujos bajo el título *Cartagena, Combate Naval entre las Escuadra del gobierno y los buques insurrectos*, en su constante colaboración como cronista gráfico.

Siguiendo su espíritu viajero y creativo, viaja a Portugal, a la costa Cantábrica, a los Países Bajos, al sur de Francia, y Andalucía y sus periódicos viajes a su tierra natal. De todo ello deja constancia: de Portugal su vistas del Tajo a su paso por Lisboa, los puertos de Gijón, Suánzes y Laredo y los acantilados de la costa, en especial la asturiana, con buques naufragados o corriendo el temporal, temas que se repiten en toda su obra; de los Países Bajos, los canales, con sus embarcaciones características “Coolen AAK”, “Koff” y “Tjalk”.

De Francia de vistas de Marsella y Biarritz. De su viaje a Andalucía, el Guadalquivir a su paso por Sevilla, retratos de buques surtos en el arsenal de La Carraca; de su tierra el puerto de Valencia y las vista de la costa, Peñíscola, Vinaroz, etc. También, su vena paisajista le hace realizar obra del otoño madrileño en la Casa de Campo y El Escorial.

El 1786 estará marcado por su participación en varias exposiciones: en la Nacional presenta tres cuadros *Un canal en Holanda*, *La Dársena de Bruselas* y *Un naufragio en la costa de Asturias*, este último fue comprado por el Museo del Prado. En los Juegos Florales de Murcia *La batalla de Lepanto* donde obtiene medalla de plata y en la Artística de Madrid con *Naufragio en la costa de Asturias*.

En 1877 el rey Alfonso XII en reconocimiento a los servicios prestados a la Marina le concede la Cruz de Segunda Clase de la Orden del Mérito Naval. Ya el año anterior S.M. le había sido nombrado comendador de la Orden de Carlos III.

Pero su actividad como pintor no decae, Madrid, Barcelona, Valencia, Murcia, Brujas, Bruselas entre otras ciudades contemplan sus obras. En 1881 es nombrado Pintor-Restaurador del Museo Naval. En estos años comparte su tiempo con la edificación y decoración de su hotelito sito en la calle don Ramón de la Cruz de Madrid, donde vivirá hasta su fallecimiento. Con destino a ésta ideará y dibujará muebles de tipo neoclásico francés de madera de ébano, con aplicaciones de cerámicas, culminación de su antigua colaboración con la fábrica de azulejos “La Bellota”, que en 1858 fundara su padre y regentara su hermano desde 1876.



Fig. 5.- Las carabelas de Colón (Museo Naval)

Por estos años es comisionado por el Ministerio de Marina como cronista gráfico de los viajes reales, de los cuales deja muestra en numerosos dibujos. Como pintor del Museo Naval y para tomar apuntes de los buques en activo, construcción o en proyecto se le autoriza la entrada en las dependencias de la Marina y a visitar otros arsenales en Francia e Inglaterra donde se construyen buques de guerra para ésta. De estas visitas realizará una serie de dibujos que se publicarán en el Mundo Naval Ilustrado y otras publicaciones de la época.

A partir de este momento Monleón en plena madurez artística, da rienda suelta a su espíritu investigador, entrega, dedicación y capacidad de trabajo. Consecuencia de lo cual entre 1885 y 1898 crea sus obras maestras: “Historia gráfica de la construcción naval bajo su aspecto artístico”, y el “Catálogo descriptivo de los principales tipos

de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestro días, colocadas por orden alfabético, y que sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval” a que nos hemos referido anteriormente. Participa en la comisión nombrada para la reconstrucción de las carabelas de Colón, con el trabajo “Restauración hipotética de las carabelas de Cristóbal Colón” y realiza los dibujos para la reconstrucción de las naos, que serían construidas por iniciativa del Ministerio de Marina y que posteriormente viajarán a Chicago donde se conservaban en recuerdo de este centenario, hasta 1953 en que fueron destruidas por un incendio. Los méritos de su trabajo son de nuevos reconocidos, otorgándole la Reina Regente, su segunda cruz del Mérito Naval de 3ª clase “por haber realizado la reconstrucción de la nao Santa María capitana de Cristóbal Colón.

En 1887 presenta en la Exposición Nacional el cuadro *La Escuadra Griega vencedora de Salamina, regresa triunfante al Pireo* o también llamado *La Armada de Temistocles*, obra de grandes dimensiones, que se puede contemplar en el Museo Naval. Es un estudio marino-arqueológico en donde en una espectacular panorámica, el autor no solo demuestra su categoría artística como marinista, sino también, su profundo conocimiento de la construcción naval de la época. Su presentación fue acompañada de un amplio estudio, donde la aclaración argumental se trasforma en un alarde de erudición arqueológica, ingeniería naval y lección de historia. Testamento de una vida de marinista y arqueólogo naval. Por último redactará el Catálogo del Museo Naval de 1894.

Todavía tendría energías para concursar a la Nacional del 1899 con *Las Peñas de cabo Finisterre* y *La montaña de la Maliciosa*; era volver a sus orígenes como artista, la mar y el paisaje que aprendió y tan marcada huella le dejó su maestro Carlos de Haes del que él siempre se consideró su discípulo.

Muere en Madrid en veinticuatro de noviembre del 1900 y sus restos descansan en el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena. Cumpliendo su voluntad, sus albaceas, se encargaron de distribuir sus cuadros, libros, dibujos etc. entre la Museo Naval, Biblioteca Nacional, Museo de Bellas Artes de Valencia, Ateneos de Madrid y Valencia y la familia. En la casa donde nació se colocó una placa conmemorativa, hoy día desaparecida y se le dio su nombre a una calle en su ciudad natal “Pintor Monleón”, para que el pueblo valenciano no olvide a tan ilustre hijo.

Sus cuadros se encuentran en Madrid en los Museos del Prado y Naval, en Valencia en los Museos de Bellas Artes y Nacional de Cerámica “González Martí”, Cortes Valencianas y Diputación provincial. En colecciones privadas en Bélgica, Holanda, Austria, Francia, Inglaterra y España.

DIBUJOS Y ÁLBUMES DE DIBUJOS

LEGADO DE RAFAEL MONLEÓN EN LA SECCIÓN DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

“El 28 de diciembre del 1900 la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional recibió, en-



Fig. 6.- Lápida que estaba en la casa donde nació (c/ Calatrava 14, Valencia)

tregado a la muerte del pintor Don Rafael de Monleón, por sus albaceas D. Luíís Foxá y D. Cristóbal Freís, este valioso legado compuesto por dibujos originales, apuntes, calcos, aguafuertes, estampas y fotografías. Bajo el siguiente epígrafe:

“Relación de dibujos, manuscritos, estampa y fotografías que constituyen el legado a la Biblioteca Nacional, en el testamento del finado D. Rafael Monleón.

- Núm. 1.- Doscientos cincuenta dibujos originales.
- Núm. 2.-Trescientos treinta y siete apuntes y calcos de embarcaciones y construcción naval.
- Núm. 3.- Dieciséis álbumes de dibujos y croquis
- Núm. 4.- Dibujos para la ilustración de la obra inédita titulada “Las construcciones navales bajo su aspectos artísticos”. Son quinientos setenta y dos dibujos.
- Núm. 5.- Dos legajos que contienen el manuscrito original de la obra citada en el número anterior.
- Núm. 6.- Setenta y cuatro aguafuertes originales y ocho de C. de Haes. Ciento veintiún grabados varios y litografías.
- Núm. 7.- Doscintas cincuenta y ocho fotografías varias.

Comprende esta relación siete números, entendiéndose que, los dibujos, apuntes y aguafuertes así como los manuscritos, son todos originales del finado D. Rafael Monleón, Madrid veinte

de Diciembre de mil novecientos. —Luís Foxá.-Cristóbal Ferris.”³

Los dieciséis álbumes mencionados eran, excepto uno, los que Monleón, llevaba a mano o el bolsillo en sus excursiones y viajes. Por lo que estaban cubiertas las hojas por uno y otro lado de apuntes y estos realizados en todas las direcciones y a veces unos sobre otros. El que queda por señalar, era en el que iba dibujando todos sus cuadros originales, anotando lo que representaba, las dimensiones, su comprador, etc.

La colección de calcos, apuntes de embarcaciones, de construcción naval y parte de estudios y croquis, corresponden a los utilizados para conformar sus obras: “Historia gráfica de construcción naval bajo su aspecto artístico desde la antigüedad hasta nuestros días”⁴, y el “Catálogo descriptivo de los principales tipo de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestros días, colocadas por orden alfabético, y que sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval”⁵. Y por último para las numerosas colaboraciones en la prensa de la época como cronista naval.

Del resto del legado, haremos mención de los aguafuertes, ya que unidos a los 19 regalados por el autor a la Biblioteca Nacional, con anterioridad, hace una colección de 93 que con los tres existentes en el Museo Naval de Madrid, dos en el Museo del Prado y los ocho incluidos en el álbum de Rafael Moleon en el Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, suman en total 106 que prácticamente constituyen toda su obra. De todos ellos los correspondientes al legado son los más interesantes, no solo por su calidad artística, sino por lo exquisito de las pruebas y haberlas de éstas en muy variados estados. Su estudio merece un estudio particularizado.

Por último las 230 fotografías; además en álbum de Monleón del Museo Nacional de Cerámica “Gonzalez Martí” de Valencia existen otras

16, en total 246 de diferente temática, siendo especial la más interesantes las que reproduce sus cuadros.

DIBUJOS EN LA SECCIÓN DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Los apuntes, calcos y dibujos fueron catalogados por Don Ángel M. de Barcia y publicados en “Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Dibujos Españoles s. XIX y bajo el epígrafe Monleón (Rafael). Valencia 1840?-1890. Págs. 431-438.

El catálogo comprende noventa y nueve “Dibujos Individuales”, uno por cada hoja que se conservan protegidos en carpetas independientes, numerados desde el nº 4314 al 4412 ambos inclusive, señalándose el título, la técnica empleada, el soporte y las dimensiones aproximadas y seis “Álbumes” de hojas casi homogéneas, con mil ochocientas cuarenta hojas de diferentes colores y dimensiones, numeradas desde la nº 4413 a la 6252 ambas inclusive. En cada hoja, a veces dibujada por ambas caras, existen uno o varios apuntes o dibujos de distinta terminación y calidad estética, realizados de forma ordenada o hechos en todas direcciones y a veces unos sobre otros, con leyendas que van desde la indicación de lo que se representa a notas del autor, sobre temas muy dispares, no relacionados con lo que se contempla. Las características de ejecución y las medidas se señalan de forma genérica por álbum. De la mayoría de ellos existe fotografía, en la Sección Estampas ordenadas por los números señalados.

Además de los anteriores existen, no incluidas en el catálogo, treinta y seis hojas independientes numeradas del 1-81-571 al 1-18- 604 y las 1-18-577-1 y 1-18-577-2 de trabajos de campo de distinto grado de terminación y cincuenta y nueve hojas numeradas desde la 546 a la 605, de tamaños diferentes y ejecución dispar conservadas en una carpeta; igual que en los álbumes cada hoja pue-

³ BARCIA, A. M. de: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos: dedicada al Cuerpo Facultativo del ramo. ISSN 0034-771X, Febrero-Marzo nº 2-3 1901. Pág. 188-190.

⁴ Op. cit.

⁵ Op. cit.



Fig. 7.- Su estudio en la calle Hileras

de contener mas de un apunte o/y dibujo y estar dibujada por ambas caras. De éstas y la anteriores no existe fotografía.

Siguiendo los números asignados, entre los dibujos individuales y hojas existen 2.314 páginas, de las cuales 100 están en blanco, 83 recogen apuntes sin valor y 3 se han perdido. En resumen existen 2.164 páginas con dibujos. A cada una de ella corresponde un titulo, que unas veces es el escrito por el autor y otras se le ha asignado de acuerdo con el tema que se trata y en caso de varios apuntes o dibujos en una misma página, con el mas característico.

LA CATALOGACIÓN DE DON ANGEL M. BARCIA

Los dibujos individuales

En general son dibujos a lápiz, casi todos muy terminados, algunas acuarelas, aguadas y tinta, realizados sobre papel amarillento y de dimensiones medias de entre 22 x 32 cm. En su conjunto forma una extraordinaria colección de dibujos que sin otra referencia consagra a Monleón como un maestro de la pintura marítima.

Cincuenta y seis dibujos. Del 4314 al 4369

De variada temática, vistas de las costas cantábricas y mediterráneas, paisajes y buques de Holanda y Bélgica y hechos históricos relacionados con la mar. Señalamos como más interesantes: *Su estudio en la calle de las Hileras* (Nº. 4314/1), dos croquis a la aguada tomados del natural realizados con motivo de la visita que SS.

MM. D. Alfonso y D^a. María Cristina realizaron a Galicia en 1881, que más que dibujos son unos bellos cuadros. *Desembarco de SS. MM. D. Alfonso y D^a. Cristina en Carril* (Nº. 4318/5) y *Vista de Marín (Pontevedra)* (Nº. 4319/6). Por su calidad y vigor en el dibujo a lápiz: *San Vicente de la Barquera y Picos de Europa* (Nº. 4328/15). Por el efecto de movimiento de la mar: *Sal Tette de Flandre* y *el Escalda cerca de Amberes* (Nº. 4347/36). Por su extraordinario dibujo dos vistas de Flesinga (Vlissingen, Holanda) *Kers Kass. Vlissingen, Zelad* (Nº. 4355/44) y *Vlissingen (Flesinga). Entrada al puerto y a la plaza* (Nº. 4361/50).

Treinta y cuatro dibujos. Del 4370 al 4403

Con el titulo de “Embarcaciones” se recogen dibujos de diferentes embarcaciones entre ellas los buques de guerra españoles de la época y croquis de cuadros de combates navales. Señalamos como más interesantes: *Coolen Staak (Agua de Colonia). Bruxelles May 67* (Nº. 4378/67). *Embarcación navegando a toda vela* (Nº. 4376/65). *Ejercicios de vela de la Escuadra Real en Vigo. Agosto 1881* (Nº. 4384/73). *Fragatas Zaragoza y Almansa. Barcelona*



Fig. 8.- Agua de Colonia



Fig. 9.- Carabela siglo XV



Fig. 10.- Vista de Marín

1869 (Nº. 4389/78). Los croquis de los cuadros que se exponen el Museo Naval de Madrid: *Croquis para un cuadro que representa el Combate de Abtao según el plano visto desde R* (Nº. 4393/82). *Croquis del cuadro que representa la derrota de las fuerzas navales inglesas que atacan el castillo del Morro de La Habana en junio de 1762, en su heroica defensa al mando del capitán de navío Velasco* (Nº. 4394/83).

Nueve dibujos. Del 4404 al 4412

Dibujos para la construcción de la carabela *Santa María* que hizo en 1892 para las fiestas del Centenario del Descubrimiento de América. Resaltamos los magníficos estudios y dibujos de la carabela del siglo XV. *Croquis del plano de una carabela latina del siglo XV, para reconstrucción de la Niña en 1892* (Nº. 4404/93). *Carabela siglo XV: Restitución según los datos más positivos que se han encontrado hasta hoy* (Nº. 4405/94) y *Restauración de una nave redonda de final del siglo XV montada por Cristóbal Colón con el nombre de carabela Santa María* (Nº. 4406/95).

Los álbumes de dibujos

Contienen éstos toda la temática que el autor trasladó a sus cuadros, Bodegones, Pintura de historia, Figuras, Pintura marítima o Marinas, Paisajes, Retratos de buques y Arquitectura naval, en su mayor parte apuntes ligeros, muchos tomados del natural.

Los Bodegones dan muestra de su poder observador. La Pintura de Historia es referencia

inexcusable para el estudio del hecho histórico representado. Las Figuras recogen esbozos de personas en distintas actitudes. La Pintura Marítima y los Paisajes están ejecutados en su mayoría con cuatro líneas y dan muestra de la calidad estética del autor. Los Retratos de buques recogen embarcaciones de todos los tipos, países y época y en unión con la Arquitectura naval están formados por apuntes, calcos, croquis, estudios y dibujos que debían de constituir su obra inédita “Las construcciones navales bajo su aspecto artístico”; muchos son estudio de ingeniería naval y en ellos se da muestra de la justa y admirable firmeza del dibujo del autor.

Álbum Primero. - Del 4413 a 4588

“Embarcaciones, detalles de las mismas, vistas de poblaciones, marinas, etc.- Apuntes ligeros del natural, que llenan por ambos lados 176 hojas. Casi todos con lápiz; repasados con tinta. P. bl. amarillento. F.ap. Lienzo.”⁶

Mayoritariamente son embarcaciones realizadas con intención documental, al detallar elementos estructurales, maniobra, armamento, etc. de éstas; algunas veces incorpora características y medidas. Son embarcaciones concretas estando a menudo señalado el tipo y el nombre. Muchos de ellos corresponden a los de la Marina Militar española.

También se incluyen vistas costeras del Cantábrico: Gijón y Laredo. Galicia: Vigo y Pontevedra.

⁶ BARCIA, A.M. Catálogo de dibujos españoles s. XIX. Pág. 438



Fig. 11.- Barca del bou convertidas en viviendas

Atlántico: Lisboa y Cádiz. Mediterráneo: Valencia y Alicante. Inglaterra, Bélgica y Holanda. Paisajes terrestres de Cuenca, Madrid con la Casa de Campo, Retiro, Moncloa etc. Dibujos de edificios notables: Colegio Naval de San Fernando, Ministerio de Marina, Palacio de Liria. Otros dibujos de interés son los relativos a hechos históricos como *La excursión real de Comillas a Suances en 1881* (Nº. 4586/C).

La disposición es anárquica, en cuanto al tema y la fecha, de la cual muchos de ellos carecen. Se entiende que el autor los realiza como recordatorio sin preocupación artística. La cronología es amplia. Los dibujos más tempranos están fechados en 1863 *Vistas de Cuenca* (Nº. 4459/C y 4450/E) y *Naufragio* (Nº. 4575/C) y los más tardíos en 1881 como *Vista de Marín* (Nº. 4480/C) aunque la mayoría de los referentes a las embarcaciones lo están en el periodo comprendido entre 1867 y 1870. Intervalo de tiempo tan grande, 18 años, que engloba desde su época formativa a su plena madurez, por lo que no es posible trazar cualquier tipo de evolución histórica artística.

Los dibujos están realizados con lápiz negro sobre papel amarillento y en algunos casos retocados con pluma o aguada. En algunos de ellos se encuentran referencias a la percepción del color, al apuntar el autor los diferentes tonos y sensaciones cromáticas en el boceto para posteriormente aplicarlas a la obra definitiva. Así a modo de ejemplo en *Peñíscola cerca de Benicarló* (Nº.

4471/C), escribe en la esquina superior derecha " tono general gris caliente. Iglesias cárdeno. Murrallas doradas con cambiantes. Casas muy blancas, pequeñas, muy variadas y los techos negros". Este tipo de descripciones abunda en todos los álbumes, lo que señala la lejanía de Monleón de la pintura al aire libre, remitiéndose a plasmar en sus cuadros las sensaciones obtenidas del exterior filtradas a través de su formación.

Álbum Segundo. Del 4589 al 4924

"Apuntes hechos en sus álbumes de viaje. Marinas, vistas de poblaciones, barcos, etc., etc.- Casi todos con lápiz, algunos con tinta o manchados ligeramente a la aguada; hechos por ambos lados de las hojas, las que son de varios tamaños. 336 apuntes. F. ap. Lienzo"⁷

Generalmente sobre papel blanco amarillento, algunos sobre papel azul, pegados en el álbum y enmarcados con una línea negra. Algunos están dibujados por ambas caras.

En este álbum predominan los paisajes y son muestra de su buen hacer en este campo, hoy día tan olvidado en su obra. En tres grandes grupos temáticos se pueden agrupar los dibujos: el primero "paisajes belgas y holandeses", con sus canales navegables y molinos dentro de la más genuina tradición de la pintura de paisaje de los Países Bajos. Señalamos como ejemplo: *Middelbrongre, Holanda, Nov 1869*" (Nº. 4708/120 y 4709/121) y El segundo "embarcaciones navegando" en la que algunas veces se repiten apuntes de la misma en la misma hoja y en horizontes paralelos. Ejemplo: *Fragata a vela navegando* (Nº. 4720/132). Y el tercero "la costa de levante", imagen de su tierra, que tan bien conoce y siente, recogida en composiciones sencillas, unas veces con ausencia de cualquier elemento que pueda distraer la contemplación del accidente que se dibuja y otras añadiendo su nota pintoresca, al incluir personajes como campesinos, pescadores o mariscadoras y sus viviendas como *Orillas de la Albufera. Valencia 1868* (Nº. 4873/285) o *Barca de bou convertida en vivien-*

⁷ BARCIA, A. M. op. cit. pag. 438



Fig. 12.- Camino de Navacerrada

da (Nº. 4833/245). Merecen citarse también las vistas de ciudades como Londres: *Orilla derecha del Támesis y catedral de San Pablo* (Nº. 4655/67) y Sevilla: *Torre del Oro* (Nº. 4721/133).

En general carecen de fecha, el más antiguo es de 1867 y el más reciente de 1874. Estas indicaciones cronológicas no aportan nada a la evolución artística del pintor.

Álbum Tercero. Del 4925 al 5287

“Apuntes de paisaje hechos en sus álbumes de viaje. Están por uno y otro lado de las hojas; la mayor parte con lápiz; algunos con tinta manchados a la aguada. 363 apuntes. F. ap. Lienzo”⁸

Están numerados por el autor y pegados en las hojas de un álbum de 24.5 x 36 cm. de color ocre. Algunos dibujos están pegados por las dos caras y otros pegados en cuatro.

Sobresale en su contenido los paisajes terrestres de la sierra madrileña y el Monasterio de Piedra (Zaragoza). La Sierra de Guadarrama y los montes de Gredos están estudiados con detalle. Son apuntes tomados del natural sobre las configuraciones rocosas. Los Siete Picos son contemplados desde distintas perspectivas y del mismo modo otros accidentes notables de estas sierras, eludiendo cualquier detalle anecdótico; así la naturaleza está representada como protagonista como hacia su maestro Carlos de Haes.

También los bosques y sus árboles en general pinos y están personalizados, describiendo sus entramados ramajes, troncos y raíces añadiendo algunas veces comentarios como en *Camino de Navacerrada*. (Nº. 5149/225) y *Pino de las cumbres uno de los doscientos que cada año arrancan los huracanes* (Nº. 5150/225). Esta descripción detallada se funde con las imágenes de la montaña en evocaciones románticas y de sugerencias subjetivas. En el Monasterio de Piedra en varios apuntes recoge las configuraciones geológicas, cascadas, rocas, estanques como en *Estanque criadero de truchas. Monasterio de Piedra* (Nº. 5110/186).

En el contexto anterior también es notorio los que añaden anotaciones sobre lo que se contempla *Desembocadura del río Miño primer término España, segundo término Portugal*. (Nº. 5024/100).

Figuran además vistas de las costas holandesa, cantábrica y gallega y ciudades como Huelva, Cádiz, Barcelona, Zaragoza, Bruselas y Madrid con varios del parque del Retiro y de la Casa de Campo y escenas populares *Mujeres en distintas actitudes* (Nº. 5249/325), campesinas *Escena campestre* (Nº. 5135/211) o de la mar *Pescadoras de la playa de Hys* (Nº. 5008/84), viviendas campesinas.

Las pocas anotaciones existentes sobre las fechas son de la década de los 90 siendo la última en 1898, por lo que es probable que estas obras fueran realizadas en plena madurez del artista, recordando su época de aprendizaje con Haes, cuando salían al campo a tomar sus modelos de la propia naturaleza.

Álbum Cuarto. Del 5288 al 5324

“Apuntes ligeros de barcos, paisaje, etc. Casi todos a lápiz. Algunos a pluma o con ayuda de tinta de China. P. bl. 37 hojas. 4º ap. Lienzo”⁹

A diferencia de los demás álbumes, en que los apuntes proceden de hojas sueltas que han sido pegadas formando un álbum, éste es claramente un cuaderno de apuntes de viaje en el que se ha dibujado directamente. Todas las hojas están pintadas por ambas caras, incluso las contraportadas.

⁸ BARCIA, A. M. op. cit. Pág. 438

⁹ BARCIA, A. M. op. cit. pag. 438

El cuaderno recoge los viajes que realizó a Francia (Tolón) y Gran Bretaña entre los años 1887 y 1888, para visitar los astilleros donde se estaban construyendo buques para la Armada Española.

En su viaje a Gran Bretaña recoge las ciudades de Liverpool, Newcastle, Glasgow y otros parajes menos conocidos que son dibujados en plena explosión industrial; chimeneas, puentes, astilleros, se entremezclan con torres y cúpulas de otros tiempos, creando un nuevo paisaje, lejos del bucólico campesino, el industrial, símbolo de finales del siglo. A éstos se añaden las innovaciones tecnológicas de la construcción naval como *Ferry-boat de Liverpool 1888* (N.º. 5299/13), o de los modernos buques de guerra ingleses *Ancla del acorazado inglés Victoria* (N.º. 5312/31) y los buques de la Armada española que se construían por aquellos años en los astilleros de Glasgow *Crucero español Reina Regente amarrado a una boya* (N.º. 5316/39), *Crucero de 3ª clase Isla de Cuba atracado en Yard Amstrong ago 1887* (N.º. 5313/33) y *Torpedero español Rayo* (N.º. 5296/9).

En su viaje a Tolón en 1887, donde se construía el acorazado español *Pelayo, Detalle de la proa* (N.º. 5306/21), también dibuja diferentes vistas del arsenal y zonas contiguas a los astilleros.

Álbum Quinto. Del 5325 al 5516

“Marinas y Paisajes: - 192 dibujos (cinco tienen número duplicado). La mayor parte apuntes que iba haciendo en este álbum de los cuadros que había pintado; con notas autógrafas relativas a los mismos. Láp. n. y bl. de acuarela. Algunos a la pluma o a la aguada. P. de color; algunas hojas p. bl. 4º m. ap. Lienzo.”¹⁰

De todos los álbumes éste es el que reviste mayor interés por tratarse de los dibujos realizados “a posteriori” partiendo de sus obras mayores y que a modo de catálogo recogen la mayoría de su producción de óleos, en ellos deja constancia de su hacer, al incorporar informa-

ción sobre exposiciones y premios recibidos, destino de la obra, regalo o compra señalando la persona o el organismo, medidas del cuadro lugar de elaboración y características formales tales como “efecto gris con resaca” o “cielo azul, terreno amarillo oscuro” o “efecto viento” etc., cada uno aplicado al tema que está desarrollado y en general la fecha y lugar de su realización. La datación de los cuadros es una valiosa ayuda para orientar la investigación global de la obra, al permitir localizar y fechar una parte importante de sus cuadros.

Los dibujos realizados con lápiz negro retocados algunas veces con aguada blanca, lápiz blanco o tinta china están numerados casi todos por el autor, aunque la numeración seguida por Barcia no corresponde secuencialmente con la de autor en algunos casos por falta de número del este.

Junto a éstos hay una serie de obras sueltas, dibujos a lápiz y aguada sobre papel blanco o lila, que no corresponde a obras terminadas. Entre ellas destacamos por curiosidad, dos dibujos de su tarjeta de visita N.º. 5510/181 y 5511/182.

De los doscientos títulos existentes ciento noventa y uno corresponde a obras terminadas. La primera realizada en 1866 *El naufragio* (5375/5) y la última en 1985 *La costa de Inglaterra* (5379/56). Según su temática se distribuyen en Bodegones, Paisajes rurales; Paisajes urbanos, Pinturas de historia y Marinas.

Bodegones. Cuatro paneles decorativos para un comedor, representando las cuatro estaciones de año con un motivo común y, una cabeza de ciervo, un paisajes de Holanda, la Casa de Campo de Madrid y el Puerto de Valencia según las estaciones.

Paisajes rurales. En ellos se recogen cuatro paisajes con tema El Escorial y sus alrededores e igual número de la Casa de Campo de Madrid, dos paisajes holandeses, uno de la tarde en San Vicente de la Barquera y otro de una casa de labor valenciana.

¹⁰ BARCIA, A. M. op. cit. pag. 438. Además de los cuadros reseñados existe 33 fotografías de cuadros de diferentes temas pintados por el autor (27 pertenecientes al Legado Monleón (Relación de fotografías) en la Biblioteca Nacional y 6 en en Álbum de Rafael Monleón del Museo Nacional de Cerámica “Gonzalez Marti” de Valencia.



Fig. 13.- Naufragio del crucero Gravina. (Museo Naval)



Fig. 14.- El Guadalquivir por encima del puente de Triana

Paisajes Urbanos. Todos sobre temas de Bélgica y Holanda. Del titulado “Casa del siglo XVI en Amberes vulgarmente llamadas casas españolas”, el autor realizó un aguafuerte (145 x 225 mm).

Pintura de Historia. Del conjunto el más interesante es el *Combate de Trafalgar*, al que nos hemos referido con anterioridad. De los acacimientos de la flota del Pacífico de Méndez Núñez, *La fragata Numancia pasando el estrecho de Magallanes* y cuatro obras sobre la varada de la fragata *Resolución* en la islas Malvinas, dos de las cuales se pueden contemplar en el citado museo de igual manera que el *Naufragio del crucero Gravina en la bahía de Musa en 1894*. Dos obras sobre las actividades de la flota en las Cantonales de 1873; y por último el apresamiento de una goleta norteamericana por un crucero español en aguas de Filipinas.

Marinas. Estos dibujos recogen los viajes y estancias del autor en España y en el extranjero, de los que deja una amplia muestra; no escapa a su lápiz todo lo relacionado con la mar. El puerto de Ostende es recogido en sus distintas facetas, los canales holandeses, con sus barcos y barcas, las mareas, la resaca, la tarde, las rachas de viento, los ríos Escalda y Mosela, la playa de Heys (Bélgica), el canal de Villebroek... Valencia y su puerto, los barcos y barcas de bou, las playas, Javea, Gandía, Denia,... La costa cantábrica con sus temporales y naufragios son tema recurrente en especial estos últimos. San Sebastián, San Vicente de la Barquera, Laredo, Gijón, La Coruña...

son recogidos en distintas vistas. Completan esta amplia muestra, el río Tajo y sus embarcaciones recuerdos de su viaje a Portugal. De su estancia en Inglaterra el Canal y el Támesis son temas preferentes. De Francia, Biarritz y la roca horadada; de sus estancias en Andalucía, el Guadalquivir, el Puerto de Santa María y Cádiz y los buques y embarcaciones menores de distintos tipos navegando en la mar abierta, con distintos mares, entrando o saliendo de puerto. En total ciento sesenta y dos dibujos.

Álbum Sexto. Del 5517 al 6252

“Apuntes, calcos y estudios para la ilustración de su obra *Las construcciones navales bajo su aspecto estético*.- 736 dibujos. La mayor a la pluma; aguada, lápiz. P. bl. P. de calcos, etc. F. m. Lienzo.”¹¹

Este álbum se encuentra en muy malas condiciones de conservación; está partido entre las ilustraciones 5493 y siguiente, algunas hojas se han desprendido del tomo y otras están despegadas del papel base al ser éste de escaso grosor. En resumen necesita una restauración en su conjunto. Dibujados en una hoja o varios en la misma hoja sin orden ni concierto, y en muchos casos sin ninguna anotación sobre el tipo de embarcación a que se refiere. En otros casos añade la bibliografía de donde se puede encontrar información de la embarcación.

Numerados por el autor, contiene detalles técnicos, planos y embarcaciones para la navegación fluvial o marítima de múltiples países y épocas.

¹¹ BARCIA, A. M. op. cit. pag. 438

Así se encuentra en el secciones, alzados, cascos, cubiertas, maquinarias y croquis propios de la arqueología naval, buques de guerra, mercantes de transporte de viajeros, detalles de banderas; canoas primitivas, barcos egipcios, persas, asirios, griegos, romanos extraídos de estelas y columnas, embarcaciones de oriente asiático, de la Polinesia, Filipinas, China, Japón, Corea; embarcaciones de la Edad Media, carabelas de los descubrimientos, galeras, galeazas, galeones, navíos, buques de ruedas, de vela-vapor, cruceros, acorazados, trasatlánticos... En general la evolución de las embarcaciones a través de los tiempos.

Muchos de estos dibujos fueron la base de su obra "Historia de la construcción naval bajo su aspecto artístico desde la antigüedad hasta nuestros días" y "Catálogo descriptivo de los principales tipos de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestros días, colocadas por orden alfabético, y que sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval de Madrid" citadas anteriormente y de las numerosas colaboraciones gráficas en las revistas de la época en especial en *El Mundo Naval Ilustrado*.

NO INCLUIDOS EN LA CATALOGACIÓN REALIZADA POR DON ANGEL M. DE BARCIA Y EXISTENTES EN LA SECCIÓN DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Del 1-18-571 al 1-18-604 y el 1-18-577-1 y 1-18-577-2

Entre apuntes y bocetos son 36 en hojas independientes. Realizados con lápiz de grafito sobre papel amarillento, cuyas dimensiones en las hojas horizontales alrededor de 10 x 17,3 cm. y en las verticales de 17 x 12 cm. Se distribuyen prácticamente entre marinas y paisajes. En muchas hojas aparecen mezclados los temas. Entre las marinas destacan las referentes a la costa mediterránea, playas, puertos, accidentes notables -Bahía de Altea, Cabo San Antonio, Cabo Ifach, etc.- y barcas y botes de remo y vela en algunos con marineros abordo. Los paisajes en general, bosques, árboles y casas de campo. Una muestra de los molinos holandeses y el apunte del crucero *Vizcaya* de la Armada española, con notas de color. Como tema repetitivo en su obra *La corbeta belga escuela de pilotos entrando en Ostende*



Fig. 15.- La corbeta belga escuela de pilotos entrando en Ostender

(Nº. 1081-597). En resumen trabajos de campo en distinto grado de terminación. A través de Internet (Biblioteca Nacional) se tiene acceso a las fichas correspondientes.

Del AB 546 al AB 605

Comprenden 59 hojas independientes y numeradas del 546 al 605 (falta la Nº. 552/C) de tamaños diferentes, muchas de ellas cortadas de un bloc, la Nº. 589/C es la pasta de uno. El color de las hojas es en general amarillento de distintas tonalidades, aunque existen algunas hojas azules y rojas. A efecto de este catálogo se han contemplado todas como hojas de color.

La mayoría de las hojas están dibujadas por las dos caras, de ellas 33 en blanco y 12 contienen apuntes que se han considerado que no tienen ningún valor, ya por contener trazos sin significación concreta o palabras sin sentido, de los que resulta que entre dibujos, apuntes y bocetos son 71. El lápiz ha sido la técnica más empleada, aunque hay alguna plumilla.

La temática es desigual, correspondiendo seis a detalles de arquitectura naval. Cuatro son bodegones siendo el más interesante unos *Capiteles Corintios* (Nº. 551/E). Dos grupos de figuras, *Tres campesinas* (Nº. 560/C) y *Marineros varando un bote en la playa* (Nº. 585/E) interesante en su ejecución. La temática más abundante son las marinas, veinticinco, en ellas se recogen embarcaciones de distintos tipos, navegando en la mar abierta o la avista de costa. Los paisajes rurales reproducen la sierra de Madrid y en los urbanos molinos de viento holandeses y como más in-

terezante las columnas de la portada plateresca de la catedral de Calatayud (Nº.550/C y 551/C). El buque Coolen Aar (Agua de Colonia) (Nº. 596/E) son los más interesantes como retratos de buque y pintura de historia.

CONCLUSIÓN DE LOS DIBUJOS EN LA SECCIÓN DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

En resumen todos los dibujos, apuntes o bocetos existentes en la Biblioteca Nacional contemplan: marinas, vistas de poblaciones, paisajes campestres o urbanos, relatos históricos, figuras, bodegones, etc, en su mayoría son apuntes realizados con pocas líneas de lápiz y en ellos se recoge la rápida capacidad de percepción de los objetos y de la naturaleza con un fuerte y rápido dibujo, donde se confunde lo grandioso con lo vago, lo armonioso con lo desordenado. Las embarcaciones están tratadas con exactitud, detalle y meticulosidad que asombra y todo dentro del más profundo estudio de ingeniería naval, en la que fue eminente arqueólogo marítimo.

DIBUJOS EN EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA “GONZÁLEZ MARTÍ” DE VALENCIA DEL 7000 AL 7050 AMBOS INCLUIDOS

Son veintisiete dibujos incluidos en un álbum de setenta y nueve hojas, que contiene además, fotografías, aguafuertes y pequeños oleos pintados sobre cartón. En muchos de ellos aparece el sello de la Testamentaria de Rafael Monleón¹². Son de interés 9 letras capitales, compuestas con motivos marineros¹³; 4 escudos; el *Croquis para la lamina que se repesita El combate de Lepanto para celebrar el centenario de Cervantes*¹⁴ (Nº 7050). Es interesante la *Marina* (tinta y aguada, sobre cartulina; 30 x 22 cm.) con la siguiente dedicatoria “A mi querida sobrina Amelia en el día de su santo, 1890”. Firmado y rubricado. (Nº 7050).



Fig. 16.- Letra capital “E”. Museo de Cerámica

DIBUJOS EN EL MUSEO NAVAL DE MADRID

Incluidos en el Álbum Marino de Fernández Duro de la Biblioteca del museo, existen seis dibujos, en páginas independientes, que recogen pequeños dibujos que abarcan toda la temática del autor. Están catalogados con N^{os} 8000/SN y 8005/SN.

DIBUJOS EN COLECCIONES PARTICULARES

Ocho dibujos enmarcados, catalogados del N^{os} 9000/SN al 9007/SN: De todos resulta muy interesantes el retrato de Carolina en Bruselas (Nº 9007/SN), ama de llaves del autor, un conjunto de seis letras capitales enmarcadas en un solo cuadro y la *Nao Santa Maria* (Nº 9006/SN)

¹² Los contenidos del álbum pertenecieron a la sobrina de Rafael Monleón Amelia Cunat Monleon, casada con González Martí creador de la colección de cerámicas , que forman parte del Museo de Cerámica “González Martí” de Valencia

¹³ GLEZ DE CANALES Y LÓPEZ-OBREIRO, FERNANDO; *Álbum de letras capitales de Rafael Monleón Torres*; Inédita. Conjunto de letras que el autor dibujo para su colaboración con la prensa. Muchas de ellas son magníficos dibujos que abarcan diferente temática relacionada con la mar.

¹⁴ Con este tema participa con un óleo en los Juegos florales de Murcia donde obtiene medalla de plata por su cuadro *La batalla de Lepanto*. - al no haber visto este cuadro, no se puede asegurar que el dibujo sea un trabajo preliminar.. En 1880 dibuja para La Ilustración Española y Americana *El combaste de Lepanto* (7 de octubre de 1571).

CONCLUSIÓN

Teniendo en cuenta que en las 2201 páginas, existen más de un esbozo, apunte o dibujo y hasta doce en algún caso, se ha estimado que el número de dibujos esta cerca de los tres mil.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

BANDA Y VARGAS DE LA, ANTONIO, *Los dibujos sevillanos de Rafael Monleón*, *Archivo Hispalense*, Separata nº 117, 1958.

BARCIA, ANGEL M. DE; *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*; Madrid 1906

FERNÁNDEZ DURO, CESÁREO; *Álbum Marino*, Museo Naval.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE; *Pintores del mar, Una Escuela española de Marinistas*, Valencia, 1950.

GÓMEZ CEDILLO, ADOLFO; *Los álbumes de dibujos de Rafael Monleón en la Biblioteca Nacional*, Inédito, Madrid, mayo 1991.

GONZÁLEZ DE CANALES Y LÓPEZ-OBREIRO, FERNANDO y DE LA GUARDIA, FERNANDO; *Historia de la construcción naval en la obra de Rafael Monleón*, Valladolid, 2006.

GONZÁLEZ DE CANALES Y LÓPEZ-OBREIRO, FERNANDO; *Catálogos de Pinturas del Museo Naval Tomos I al VIII*. Madrid, 2000-2006.

- *Álbum de letras capitales dibujadas por Rafael Monleón*. Inédito, Madrid, 2007

- *Inventario general de Pintura del Museo del Prado, Nuevas adquisiciones*. Madrid, 1996

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE; *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1946

MONLEON TORRES RAFAEL; *Catálogo descriptivo de los principales tipos de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestros días, colocados por orden alfabético, y que sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval*. Edición facsimil Lugnwed.

- *Catálogo descriptivo de los principales tipos de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestros días, colocados por orden alfabético, y que*

sirve de complemento a la colección de acuarelas existentes en el Museo Naval. Apéndice Original manuscrito Museo Naval.

- *Álbum Monleón del Museo de Cerámica González Martí de Valencia*.

- *Historia de la construcción naval bajo su aspecto artístico desde la antigüedad hasta nuestros días*. Colección de 90 acuarelas. Museo Naval.

MONTALVO, FEDERICO; *Desde la Toldilla*, Madrid 1887 BMN 7786

O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, HUGO; *El Museo Naval a través de sus colecciones. Las joyas del Museo Naval*, Madrid, 1992

OSORIO Y BERNAL, MANUEL; *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 2ª ed. 1883-84

PAEZ R. ELENA; *Grabados españoles. Repertorio de Grabados españoles*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982

PANTORBA, BERNARDINO DE; *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948

PÉREZ GUILLÉN, INOCENCIO V. *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. Castellón, Institut de Promoció Ceràmica, 2000

PULIDO ORTEGA, ILDEFONSO; *El Museo Naval a través de sus colecciones; el Museo Naval*, Madrid, 1992

SOLER FERRER, M^a PAZ Y PÉREZ CAMPS, JOSEPH; *Historia de la cerámica valenciana; Vol IV*. Valencia, Vicent García, 1992

VV. AA., *Cien años en la pintura española y portuguesa 1830-1930*, Madrid, 1988

VV. AA., *Diccionario ESPASA*

VV. AA. *La nao Santamaría. Memoria de la Comisión Arqueológica ejecutiva 1892, Dibujos de R. Monleón* Ed. Facsimil, Universidad de Alicante

REVISTAS

El Centenario. Revista ilustrada.

Órgano oficial de la Junta directiva encargada de disponer las solemnidades que han de conmemorar el descubrimiento de América, N° Madrid 1892.

Revista general de Marina

MONLEÓN TORRES, RAFAEL; *Las carabelas de Colón*, Mayo 1891

O'Donnell y Duque de Estrada, Hugo; *Rafael Monleón y Torres (1840-1900). Pintor restaurador del Museo Naval*, agosto-septiembre 2003

El Mundo Naval Ilustrado

Rafael Monleón y Torres, Biografía Tomo II, págs. 20-21
RAFAEL MONLEÓN Y TORRES; *Recopilación de dibujos publicados por el autor*.

Revista Oro de Ley

GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL; *Doce artistas valencianos del siglo XIX. Rafael Monleón, el "Marinista"* Valencia, 30 de junio de 1928

Ars Longa. Cuadernos de Arte

PIQUERAS GÓMEZ, MARIA JESÚS; *Rafael Monleón: El pintor del mar y su historia*, Universidad de Valencia, cuaderno 2º, 1991

Ilustración Española y Americana

RAFAEL MONLEÓN Y TORRES; *Recopilación de dibujos publicados por Fernando González de Canales y López-Obrero*.

Mundo Naval Ilustrado

RAFAEL MONLEÓN Y TORRES; *Recopilación de dibujos publicados por Fernando González de Canales y López-Obrero*.

PERIÓDICOS

Las Provincias

GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL; *Reivindicación del pintor Monleón*, 24 de octubre de 1965

- *Páginas de Arte Ochocentista; Rafael Monleón Marinista y Paisajista (I)*; 20 de enero de 1946

- *Páginas de Arte Ochocentista Rafael Monleón Aguafuertista (II)*, 20 de enero 1946

Levante (Suplemento Valencia)

GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL; *Rafael Monleón, pintor erudito en arqueología naval*. 14 octubre 1960

EXPOSICIONES CATÁLOGOS

Carlos de Haes (1826-1898), octubre-diciembre 2002, Fundación Marcelino Botín. Madrid, Fundación Carlos de Amberes

Exposición de acuarelas de Don Rafael Monleón y Torres (1840-1900), Museo Naval, diciembre 1966

Exposición de obras de Rafael Monleón (1840-1900) Ayuntamiento de Valencia, febrero 1968

Pintura Valenciana: El mar. Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, mayo 1988. Zaragoza, 1989

Rafael Monleón Torres Pintor y Arqueólogo Naval; (1843-1900), Museo de Bellas Artes de Valencia, enero-febrero 2008

MANUSCRITOS MUSEO NAVAL

Ms S/N Monleón.- Aprobando las condiciones que Monleón ofrece por pintar un cuadro sobre *El combate del Callao*. (20 abril 1969).

Ms 2931.18. Monleón - Nombramiento de Pintor honorario del Museo Naval. (14 mayo 1870).

Ms 2931.18. Monleón.- Propuesta de pintar el cuadro que represente la *Defensa del castillo del Morro de la Habana atacado por los ingleses en 1762*. (20 octubre 1873).

Ms 2931.18. Monleón.- Aceptación para pintar el cuadro *Defensa del arsenal de la Carraca por las fuerzas leales al gobierno de la nación contra los insurgentes en agosto de 1873*. (26 diciembre 1874)

Ms 2931.18. Monleón.- Concesión de la Cruz de Segunda clase de la Orden del Mérito Naval con distintivo blanco. (23 enero 1877)

Ms 2931.18. Monleón.- Autorización para asistir al viaje regio al Departamento de Ferrol, a fin de que pueda tomar apuntes y bocetos. (30 julio 1881).

Ms 2931.18. Monleón.- Nombramiento de Pintor Restaurador del Museo Naval. (5 de enero de 1882)

Ms 2931.18. Monleón.- Escrito del director del Museo Naval al ministro señalando la laboriosidad y celo del autor y llamado la atención sobre el estado de la obra: "Historia grafica de la construcción naval" (12 enero 1887).

Ms 2931.18. Monleón.-Autorización para viajar al extranjero para terminar su obra sobre arqueología naval. (14 agosto 1887).

Ms 2931.18. Monleón.-Concesión de la Cruz de 3ª clase de la Orden del Mérito Naval con distintivo blanco. (5 septiembre 1892).

Ms 2931.18. Monleón.-Petición de cambio de categoría laboral. (8 agosto de 1892).

Manuel de Falla: 98 referencias al paisaje

“La primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria, después de haberlo hecho estado de conciencia, reflexionar sobre éste y elevarlo a idea.”

Miguel de Unamuno
Frente a los negrillos, 1915

José Mansergas

Conservatorio Superior de Música de Valencia

RESUMEN

El presente artículo trata sobre el sentimiento del paisaje en la figura de Manuel de Falla y su significación, en el contexto del pensamiento de los hombres de la generación del 98, a través de referencias al mismo en un breve recorrido por la vida y la obra del compositor.

Palabras clave: paisaje, Granada, Castilla, ILE, generación del 98, Falla, excursión, patriotismo.

ABSTRACT

The present article deals about the feeling for the landscape in the figure of Manuel de Falla and its meaning, in the context of the “generation of ’98” men’s thinking, through references to the same in a brief trip across the composer’s life and work.

Key words: landscape, Granada, Castilla, ILE, generation of ’98, Falla, excursion, patriotism.



Fig. 1.- Manuel de Falla.

“PODER DE EVOCACIÓN”

Manuel de Falla, en su aspiración hacia la consecución de un arte musical puramente sonoro, no renunció nunca a la utilización de elementos visuales como base emocional para la elaboración del discurso musical. La posibilidad, no tanto de describir sino más bien, de suscitar el recuerdo de *lugares, sensaciones o sentimientos*¹ con ayuda de asociaciones pictóricas, le llevó a desarrollar toda

una “estética de la evocación”, mediante la cual, las impresiones anímicas producidas en su interior ante la contemplación de imágenes o paisajes de la naturaleza, le sirvieron, en numerosas ocasiones, de fuente de inspiración e importante pretexto para el estímulo de su labor creativa.

El paisaje estuvo siempre presente a lo largo de toda su vida y de su obra. *La biografía de Falla*, como indica Federico Sopena, *hay que seguirla nota a nota, año por año, paisaje por paisaje*²...

Con la intención de representar el carácter de la nación y del pueblo españoles, en un intento de dar voz a la propia tierra, profundizó en las raíces más recónditas del suelo de la patria³ a través de la observación directa del paisaje y de la asimilación de los aspectos más esenciales de la *música natural* en una sociedad pre-industrial que a la sazón comenzaba a sufrir la actual y progresiva eliminación global del folclore.

El compositor realizó, en este sentido, algunas declaraciones, tales como las que figuran en una carta a Henri Collet, [París, 15 de abril de 1909] a propósito de *Montañesa*, la tercera de las *Cuatro piezas españolas*, subtitulada por Falla como “paisaje” e inspirada en el paisaje asturiano (“Mi idea en música sería poder hablar y poder pintar con ella. La relación entre los colores y los sonidos me interesa de tal modo que un cuadro o una vidriera antigua me han sugerido muchas veces ideas melódicas o combinaciones armónicas. Estos ideales me llevan a considerar a música como un arte de evocación;...”⁴) o las que

¹ Ver notas al programa del estreno de *Noches en los jardines de España*. Vid. *infra*, nota 50.

² SOPEÑA, Federico; “Prólogo” a: FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 12.

³ Federico Sopena y Antonio Gallego utilizan el concepto unamuniano de *intrahistoria* (la historia que transcurre por debajo de la historia y que se manifiesta en el “paisaje”) en relación con el paisaje de *La vida breve* y *El amor brujo*, respectivamente. SOPEÑA, Federico; “La espiritualidad de Manuel de Falla”, en: QUADERNI DELLA RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA. Nr. 21; *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Ed. Leo S. Olshki. Firenze, 1989. Pág. 75. GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 149.

⁴ Texto citado en: CRIVILLÉ, Josep; “Las *Cuatro Piezas Españolas* de Manuel de Falla”, en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*. Actes du Colloque International (Sorbonne, 18-21 novembre 1996), textes réunis par Louis Jambou. Ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Paris, 1999. Pág. 375.

aparecen en una entrevista publicada en el Daily Mail el 18 de julio de 1919, poco antes del estreno londinense de *El sombrero de tres picos* (“Para el corazón del músico, la música está implícita en todas las cosas: en el aspecto de las gentes, tanto como en la cadencia de su manera de hablar, en el color del río y en el perfil de las montañas de un paisaje”⁵).

GRANADA

Cuando Manuel de Falla compone *La Vida Breve*⁶ aún no conoce la Granada del libreto en que Carlos Fernández Shaw sitúa la acción dramática⁷ y con la intención de evocar, no sólo con su imaginación, el sentimiento del paisaje granadino y ciertas visiones interiores de lugares y situaciones que encierra el espacio escénico de la ópera, en el verano de 1904, decide tomar unos “apuntes del natural”⁸ para empaparse de los ritmos y sonidos de fragua, de fuelle y de martilleo de los gitanos, y pide a algunos amigos⁹ que le faciliten algunos detalles descriptivos sobre la ciudad. Tradicionalmente se considera

el final del primer acto, donde se describe la progresiva puesta del sol sobre el Sacromonte granadino¹⁰, como uno de los fragmentos más bellos de la ópera, sobre todo a partir de la crítica de Pierre Lalo¹¹ quien, tras las representaciones parisinas en l’Opéra-comique, escribirá en su columna de *Le Temps*: «La page la mieux réussie est le finale du premier acte qui peint le crépuscule à Grenade: page de poésie pénétrante qui garde en sa sensibilité et son accent mélancolique quelque chose d’intime et de concentré»¹². En este sentido, años más tarde, Joaquín Turina (1912-1949) declarará: “Uno de los trozos más bellos es el cuadro sinfónico que representa una vista panorámica de Granada tomada desde el Sacromonte. Comienza a plena luz y, poco a poco, va ensombreciéndose el paisaje, hasta que llega la noche.”¹³ Para Guido Salvetti¹⁴, esta escena del crepúsculo, a la que define como un *Intermedio orquestal y coral de impronta idílica y paisajística*, constituye el núcleo de la ópera, al situarse justo en el centro de la misma y al tener una *duración*, dada su brevedad, *correspondiente aproximadamente a un*

⁵ Texto citado en: DEL PINO, Rafael; “Lo visible y los sentidos interiores”, en: “La opinión de Granada”. 3 de julio de 2005

⁶ Entre el 5 de julio de 1904 y el 31 marzo de 1905, plazo correspondiente a la convocatoria del concurso de composición musical organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el que Manuel de Falla (1876 – 1946) tomó parte y, finalmente, fue laureado en la sección de ópera en un acto con *La Vida Breve*; el murciano Bartolomé Pérez Casas (1873 – 1956) obtuvo, por su parte, el premio en la sección sinfónica con el poema sinfónico *A mi Tierra*. SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Pág. 34.

⁷ Una casa de gitanos del Albaicín, una vista panorámica de Granada desde el Sacromonte y el patio de una casa en una pequeña calle de Granada.

⁸ Antonio Gallego menciona, entre los apuntes y borradores de la obra, una hoja en la que se recogen dichas anotaciones. GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 28.

⁹ Federico Sopena reproduce una carta del 08/11/1904 en la que Antonio Arango responde a su amigo Falla facilitándole de memoria algunas referencias sobre Granada, referencias más bien escasas e imprecisas, dado que éste hacía diez años que no había visitado la ciudad. SOPEÑA, Federico; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Turner. Madrid, 1988. Pág. 42.

¹⁰ Las indicaciones para la escena reflejan gradualmente la paulatina caída del crepúsculo (“A plena luz. Vista panorámica de la ciudad, desde el Sacro Monte”, “Atardece”, “Anochece”, “Anocheció”). FALLA, Manuel de; *La Vida Breve*. Manuel de Falla Ediciones. Madrid, 1999. Págs. 53-65.

¹¹ Hijo del compositor Édouard Lalo (1823-1892).

¹² «Le Temps», 6 de marzo de 1914.

¹³ TURINA, Joaquín; “Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos”. Conferencia pronunciada en la Universidad de Oviedo, con motivo del IV Curso de Verano en 1943. Cfr. *Escritos de Joaquín Turina*. Recopilación y comentarios por A. Iglesias. Madrid, 1982. Págs. 218-219.

¹⁴ SALVETTI, Guido; “La Vida Breve, specchio deformante de di naturalismo e folklore”, en: QUADERNI DELLA RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA. Nr. 21; *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze, 1989. Pág. 133-135.

tercio del total. Con todo, la crítica de Lalo, y aun reconociendo que se trataba de una de las obras más agradables que se había escuchado en la Opéra-comique en muchos años, restaba importancia a las escenas de amor y a los momentos de expansión sentimental, por reconocer en ellos ciertos rasgos característicos de la música italiana, cuya influencia había dominado durante tanto tiempo la música española, y valoraba especialmente los momentos de descripción paisajística por considerarlos como los más representativos de las señas de identidad del carácter español: «Le meilleur de l'œuvre se rencontre dans la note pittoresque: l'impression de la terre d'Espagne, le sentiment du paysage, du ciel, du jour, de l'heure, enveloppe à tous moments les personnages comme un atmosphère subtile; le pittoresque est intimement lié à la vie du drame. Et l'enchantement de l'atmosphère est singulièrement intense»¹⁵. En esta dirección apuntaban también los comentarios que aparecieron, tanto en el programa de mano del estreno de la ópera en el Casino Municipal de Niza¹⁶ en el que se puntualizaba que las cualidades folclóricas de la obra se ambientaban en la región de Andalucía («...génial compositeur andalou [...] non seulement un très belle science musicale, mais aussi un goût de terroir très particulier et d'un intense saveur: tout l'Andalousie, tout sa mélancolie, tout sa rudesse pittoresque, passe dans l'œuvre de M. de Falla»¹⁷), como en una reseña aparecida en el «Mercure de France»¹⁸ en la que

Jean Marnold consideraba que tanto el texto – en dialecto andaluz – como la música estaban supeditados al carácter folclórico de la obra («C'est l'expression d'une sensibilité autochtone que nous apporte enfin cette œuvre en son authenticité originelle [...] cet ouvrage d'un artiste indigène pourrait démontrer que le lyrisme espagnol est prisonnier de son folklore autant que la musique en est esclave [...] quelque langage vraiment humaine dans ce dialecte si spécial»). Resulta, sin embargo, paradójico que Manuel de Falla profesara la búsqueda de la “autenticidad” en la evocación del sentimiento exacto de un paisaje de granadino, que, por un lado, aún desconocía – circunstancia que, como indican algunos de sus biógrafos, el compositor mantuvo siempre en secreto por incomodarle enormemente – pero que, por otro lado, anhelaba y le fascinó hasta tal punto que, incluso mucho tiempo antes de llegar a descubrirlo, decidió premeditadamente que algún día establecería allí su residencia¹⁹.

Entre los factores que, en su etapa parisiense, contribuyeron decisivamente a aumentar su creciente pasión por Granada, cabe destacar: en primer lugar, la amistad con dos músicos españoles que *durante las largas veladas le describían la ciudad en toda su magnificencia*²⁰, el guitarrista y compositor Ángel Barrios (1882-1964) – hijo de Antonio Barrios, “El Polinario”, *guitarrista y cantaor de flamenco* y dueño de una de las tabernas más populares de Granada, *en la calle Real de la Alhambra*²¹, a pocos pasos de la Alhambra,

¹⁵ Vid. *supra*, nota 12.

¹⁶ El 1 de abril de 1913.

¹⁷ Cit. en: SALA, Emilio; “In margine alla “première” della *Vie breve*”, Inc. en: QUADERNI DELLA RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA. Nr. 21; *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze, 1989. Pág. 121.

¹⁸ «Mercure de France», 1 de febrero de 1914.

¹⁹ Melchor de Almagro San Martín, en su artículo “Silueta de Falla” que apareció en ABC el 6 de agosto de 1944 declara: “Conoció a Falla en París hace treinta y dos años. Era el mes de enero. Yo acababa de llegar a la capital de Francia. [...] Entre pausa y pausa, me dijo, sin ningún entusiasmo aparente, su preferencia por los compositores franceses, especialmente Debussy, sobre los alemanes. También me comunicó su deseo, que decía ardiente, aunque lo expresaba con palabras frías, de residir hasta el resto de sus días en algún carmen de Granada”. Cit. en: SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Págs. 37-39.

²⁰ HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 236.

²¹ GIBSON, Ian; *En Granada, su Granada...* Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1989. Págs. 98-99

con quien años más tarde volvería de nuevo a coincidir²² – y su amigo íntimo Isaac Albéniz (1860-1909) – cuya composición *La Vega*²³, donde se evoca la llanura que se extiende delante de Granada, Falla debió ciertamente conocer – ; en segundo lugar, el descubrimiento, por azar²⁴, de un libro titulado *Granada, Guía emocional*, publicado por los hermanos *Garnier* en una edición de lujo que contenía bellísimas *fotografías* de la ciudad y *heliografías* en profundos tonos negros de los lugares más recónditos de la Alhambra²⁵, y firmado por Gregorio Martínez Sierra, a quien junto a su mujer María Martínez Sierra (nacida Lejárraga) Falla conocerá en los últimos meses de su estancia en París²⁶, y con quienes, posteriormente, colaborará en diversos proyectos a partir de su regreso a Madrid; y, en tercer lugar, la conocencia de la obra *Jardines de España* del pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol (1861-1931), otro artista enamorado de Granada con quien Manuel de Falla también entraría en contacto, aunque todavía no se ha podido determinar el momento exacto.

Según Vinyet Panyella²⁷, Santiago Rusiñol realizó cinco viajes a Granada, entre los años 1887



Fig. 2.- Santiago Rusiñol.

y 1922, llegando incluso a permanecer allí durante prolongados espacios de tiempo. Desde que realizara su primer viaje, en 1887, quedó para siempre atraído por el paisaje granadino²⁸. Más tarde, tras su marcha a París en otoño de 1889, el vivo recuerdo de la Alhambra le hizo regresar de nuevo

²² En 1919, tras haber perdido a sus padres en Madrid, Falla visitó Granada con objeto de encontrar un lugar donde alojarse e instalarse allí de forma definitiva a partir del año siguiente, en septiembre de 1920. El periodista Molina Fajardo reproduce el testimonio que John Brand Trend, crítico musical inglés amigo de Falla, recoge al respecto en su libro “Un cuadro de la España Moderna”: “una tarde el señor Falla me llevó a una casa junto a la Alhambra. En el patio [...] se oía un ligero murmullo de agua que corría a la alberca. Don Ángel Barrios, [...] estaba sentado, sin cuello y con toda comodidad, con la guitarra sobre sus rodillas. [...] Después se nos unió su padre, y el señor Falla le preguntó si podía recordar cantes antiguos. El viejo señor se sentó allí con los ojos semicerrados...” MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Págs. 29-30.

²³ Escrita en París en 1897.

²⁴ En el escaparate de la Librería Española de la *rue de Richelieu* de París. CADIEU, Martine; *Manuel de Falla*. Carré Musique, 11. Ed. Séguier. Anglet, 2001. Pág. 40.

²⁵ HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 236.

²⁶ María Lejárraga, en sus memorias, se acuerda de aquel primer encuentro. MARTÍNEZ SIERRA, María; *Gregorio y yo*. Ed. Gandesa. Ciudad de México, 1953. Pág. 120.

²⁷ PANYELLA, Vinyet; “De los jardines de la Alhambra al jardín abandonado”, en: *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Ed. “Sa Nostra”. Palma de Mallorca, 1999. Págs. 226-233.

²⁸ Según cuenta José Pla, aquel viaje lo realizó conjuntamente un grupo de amigos compuesto por Rusiñol, Utrillo, Mas y Fontdevila, un pintor aficionado llamado Oller y un pintor francés llamado Bonet-Pichon. La propuesta inicial fue de Utrillo, cuya idea era ir a la Meca en busca de un escenario árabe, pero dada la lejanía hubo que desistir y, finalmente, *persistiendo la idea de ir a un país musulmán, se acordó ir a Andalucía*. Partieron en tren desde Barcelona, pasaron por Sitges, por Madrid, donde *estuvieron el tiempo justo para dar una ojeada al Museo del Prado*, por Córdoba, que *encontraron de un islamismo pasado por agua, y decidieron continuar hasta Granada*. PLA, José; *Rusiñol y su tiempo*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, [1942?]. Págs. 177-178.

a Granada, en otoño de 1895, para una prolífica estancia de cinco meses²⁹ en la que, entre muchas otras cosas, gestará sus célebres *Jardines de España*; en este tiempo se instaló en un *carmen* cercano al Generalife y conoció, entre otros, al escritor granadino Francisco de Paula Valladar, quien le puso en contacto con la intelectualidad de Granada y le condujo a la taberna de Antonio Barrios, “El Polinario”, taberna que, según el periodista Molina Fajardo, desempeñaba las funciones de un verdadero ateneo cultural³⁰. La despedida de Granada, que para Rusiñol se había convertido en *el medio y el espacio propicios* donde desarrollar su *camino artístico*, fue tan triste que – como señala Panyella – tras la conferencia pronunciada en marzo de 1896 en el Ateneo Barcelonés, titulada *Andalusia vista per un català*, escribe a Valladar: “Desde que me fui de Granada no tengo otra idea que volver a ella”³¹. Así, dos años más tarde, en diciembre de 1897, Rusiñol decide realizar su tercer viaje a Granada para una estancia de seis meses³² con la intención de reanudar sus trabajos sobre cuadros de jardines, que luego continuará en La Granja y en Aranjuez.

Al año siguiente, en 1899, al trasladarse Rusiñol a París para someterse a una cura de

desmorfinización³³, se produce un reencuentro con Albéniz del que Josep de C. Laplana³⁴ nos da detallada noticia: “...se fue allá con su colección de jardines. [*Jardines de España*] Mientras el pintor solucionaba los problemas con la droga, dejó los cuadros en casa de su amigo el músico Isaac Albéniz, en el 53 *rue de Boulanvilliers*.” Los cuadros de la colección de *Jardines de España*³⁵ de Rusiñol que, en la primavera de 1899, permanecieron en casa de Albéniz, fueron exhibidos en sendas exposiciones monográficas, primero en la galería *L’Art Nouveau Paris*, a los pocos meses³⁶, al tiempo que el pintor se reponía del tratamiento de desintoxicación, y poco después en la Sala *Parés de Barcelona*³⁷, a principios del año siguiente, durante su convalecencia de una intervención quirúrgica en los riñones a vida o muerte. Posteriormente, en 1903, la casa Thomas de Barcelona editó un álbum con cuarenta reproducciones de sus mejores jardines glosadas con poesías y prosas de sus escritores favoritos. Debió ser, quizás, a través de Albéniz que Manuel de Falla, en sus años de París, en algún momento entre 1907 y 1914, conociera personalmente a Santiago Rusiñol (aunque en esto no todos los autores se ponen de acuerdo³⁸) y supiera de sus *Jardines de España*, a

²⁹ De octubre de 1895 a febrero de 1896.

³⁰ “Las reuniones en la taberna de “El Polinario” tenían una marcada significación de veladas artísticas, pero del más puro arte popular...” MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 37.

³¹ *Vid. supra*, nota 27. Pág. 226.

³² De diciembre de 1897 a mayo de 1898.

³³ En el sanatorio de Boulogne-sur-Seine. *Vid. supra*, nota 27. Pág. 227.

³⁴ C. LAPLANA, Josep de; “Los Jardines de Santiago Rusiñol”, en: *Jardines de España*. Ed. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 1999. Pág. 57.

³⁵ *Se trataba de treinta y dos cuadros, todos de Granada, menos dos de Sitges, dos de Tarragona, uno del Laberinto de Horta (Barcelona), otro de Aranjuez y otro de la Granja. Vid. supra*, nota 34. Pág. 58.

³⁶ Entre octubre y noviembre del mismo año

³⁷ Aquí cabe puntualizar que, como indica Laplana, *los mejores cuadros de la colección expuestos en París ya habían encontrado comprador. Vid. supra*, nota 34. Pág. 59.

³⁸ Molina Fajardo habla de una “antigua amistad” de Manuel de Falla con Santiago Rusiñol, “sellada con la estancia del compositor en Sitges” (MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 36), sin embargo Yvan Nommick es contrario a considerar que Falla y Rusiñol se conocieran por mediación del amigo común, Albéniz, ya que, por un lado, cuando Falla llegó a París (en 1907) Rusiñol ya no residía allí y fue sólo en alguna ocasión y, por otro lado, no existe ninguna referencia a Rusiñol en la correspondencia de Falla ni en sus escritos de aquel periodo. (NOMMICK, Yvan y GALLEGÓ, Antonio; *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Ed. Archivo Manuel de Falla. Granada, 1996. Pág. 7-15.)

pesar de que el primer encuentro documentado entre ambos haga referencia a una etapa posterior, al verano de 1915, cuando, tras el estreno madrileño de *El amor brujo*, Falla aceptó acompañar a los Martínez Sierra en su gira por Cataluña y permaneció tres semanas en Sitges³⁹, invitado por Rusiñol para trabajar con el viejo piano de su casa-museo, el *Cau Ferrat*, en la finalización de sus *Nocturnos*, *Noches en los jardines de España*⁴⁰.

Años más tarde, ambos artistas volverían a coincidir, cuando Manuel de Falla invitara a Rusiñol en 1922 a asistir en Granada al célebre Concurso de Cante Jondo que organizó junto

con Federico García Lorca⁴¹. Así pues, cuando Manuel de Falla inicia la composición de *Noches en los jardines de España* en París, en 1909, pretende de nuevo evocar un paisaje granadino que todavía desconoce y que trata de reconstruir con ayuda de diversas fuentes de inspiración, que incluyen principalmente la colección de cuadros *Jardines de España* de Santiago Rusiñol⁴² y la poesía de diversos autores⁴³. El primer testimonio de analogía entre ambas obras y ambos artistas fue pronunciado por José Pla en *Rusiñol y su tiempo (1940?)*⁴⁴ y, posteriormente, recogido por Ángel Sagardía en *Vida y obra de Manuel de Falla (1967)*⁴⁵.

³⁹ Entre junio y julio de 1915. Falla residía en el hotel Subur y sólo iba al *Cau* que para trabajar y poderse consagrar en su obra de la mejor forma mientras Rusiñol estaba ausente de Sitges. TRENC BALLESTER, Eliseo; «Autour du Musée Symboliste, Le *Cau Ferrat*, Santiago Rusiñol et Manuel de Falla», en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*. Actes du Colloque International (Sorbonne, 18-21 novembre 1996), textes réunis par Louis Jambou. Ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Paris, 1999. Pág. 157.

⁴⁰ Suzanne Demarquez ofrece una excelente descripción del clima de trabajo en aquellos días: «Falla travaillait également dans la luxueuse villa du peintre, *El Cau Ferrat*, sur un très vieux piano de famille, mais dans une ambiance idéale de solitude, parmi des tableaux du Greco, de précieux azulejos de Talavera, des ferronneries médiévales, et dominant la mer la plus bleue de son balcon ouvragé.» DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. Paris, 1963. Pág. 84.

⁴¹ «Falla y Rusiñol tenían una amistad antigua, sellada con la estancia del compositor en Sitges. En el «Cau Ferrat», la casa de Santiago Rusiñol, y en su viejo y desafinado piano rodeado de preciosidades, pudo dar fin a las «Noches en los jardines de España». Aquí, en la Alhambra, vuelven a encontrarse, saboreando los impresionantes melismas del *cante jondo*.» MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y «el cante jondo»*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 36.

⁴² Después de Manuel de Falla, otros autores han continuado con el motivo de los *Jardines de España*; , en *Paisaje de España visto por los españoles (1941)*, consagra todo un capítulo, titulado *Jardines de España*, a la descripción de jardines de casas solariegas, de catedrales, de conventos o de claustros de monasterios típicos de la vieja Castilla; además, dedica unas páginas al comentario de otro libro de jardines que insiste en la temática: *Jardines clásicos de España*, de Xavier Winthuysen. AZORÍN; *El paisaje de España visto por los españoles*. Ed. Austral. Madrid, 1959. Págs. 121-128.

⁴³ Tales como Paul Dronot y Rubén Darío, según Michael Christoforidis, o Francis Jammes, según el testimonio del compositor y gran amigo de Falla Henri Collet, recogido por Suzanne Demarquez. CHRISTOFORIDIS, Michael; «Falla, Manuel de», en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 908. DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. Paris, 1963. Pág. 85.

⁴⁴ En relación con el primer viaje de Rusiñol a Granada, el propio Pla relata: «El día de la llegada a Granada, Utrillo, [...] propuso un paseo nocturno para ver la ciudad. [...] Llegaron [...] a [...] la plazoleta de Realejo. En el centro de ella, tocada por la luna, había una glorieta de cipreses. Rusiñol se quedó contemplándola durante largo rato. La suavidad de la noche, el silencio de la ciudad, la luz espectral de la luna, los grandes nubarrones en el cielo de un azul profundo, la palidez de los muros encañados, daban a los cipreses de la plaza un aire de ensueño elegante. Esta glorieta fue la madre de los Jardines de España. Años después, don Manuel de Falla quiso corresponder al prodigioso efecto que los jardines de España produjeron en Rusiñol y glorificar las consecuencias que produjo el descubrimiento inesperado y compuso en el *Cau Ferrat* de Sitges, la «Noche en los jardines de España». PLA, José; *Rusiñol y su tiempo*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, [1942?]. Págs. 179-180.

⁴⁵ «...las *Noches en los jardines de España* son una muestra de amplitud de espíritu y de cordial comprensión de Falla hacia Rusiñol, creador del amplio ciclo pictórico *Jardines de España*, que lo forman más de treinta lienzos, puesto que los jardines plasmados por Rusiñol se cree fueron la causa de que Falla compusiese sus Impresiones sinfónicas o Nocturnos *Noches en los jardines de España*.» Sagardía relata, además, la siguiente anécdota al respecto: «Falla [...] al principio pensó confiar los nocturnos al piano, pero al indicar tal propósito a Albéniz, éste [refiriéndose, evidentemente, a los lienzos de Rusiñol] le dijo: «Nada de tablillas. ¡Cuadros! ¡Cuadros!, y Ricardo Viñes, que se hallaba presente, abundó en la idea y aconsejó los escribiese para piano y orquesta, indicación que siguió Falla. SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Pág. 69-70.

Ahora bien, el documento concluyente es una carta del 13 de enero de 1909, publicada por Yvan Nommick, en la que Falla pide a su familia que le envíen a París unos *Jardines*⁴⁶ que no pueden ser otros que las reproducciones de jardines de Rusiñol recopiladas en el antedicho álbum editado por la casa Thomas en 1903.

Manuel de Falla, según afirma Carol A. Hess⁴⁷, declaró en una ocasión que *Noches en los jardines de España* está concebida más bien en un sentido sensual y pictórico que programático. De hecho, como se indica en las notas al programa⁴⁸ del estreno de la obra⁴⁹ “... la sola enunciación de sus títulos debería constituir una guía suficiente para la audición. Aunque en esta obra [...] el autor haya seguido un plan determinado desde el punto de vista tonal, rítmico y temático, un análisis detallado de su estructura puramente musical podría quizás desviar el fin para que fue escrita, fin que no es otro que el de evocar lugares, sensaciones y sentimientos”⁵⁰. En el primer nocturno, *En el Generalife*⁵¹, Falla evoca con gran sutileza los aromáticos perfumes de la noche y el murmullo producido por los juegos de agua en las fuentes y los estanques del célebre jardín granadino⁵², por medio de *texturas cristalinas* en la parte del piano, que recuerdan a los *Jeux d'eau* de Ravel, en los números 3 y 17 de ensayo de la partitura⁵³:



Este tipo de filigranas, que emanan de una escritura pianística propensa a la continua improvisación habitual en el cante jondo, producen, al mezclarse con los diseños de la orquesta, un efecto de complejidad rítmica y tímbrica que, de manera casi imperceptible, participa de la predilección del arte musulmán por la ornamentación y, mediante el cual, como señaló el distinguido crítico de la obra de Falla, Ronald-Manuel, el compositor imita las construcciones características de la arquitectura de la Alhambra: «Les dessins que le piano mêle à l'orchestre sont de subtiles arabesques ayant des correspondances avec celles de l'Alhambra⁵⁴». Molina Fajardo, parafraseando al crítico francés, añade: “Roland-Manuel coincidió en señalar la similitud de la construcción íntima de las *Noches* con la música andaluza *grande* y las decoraciones árabes granadinas. Precisó que los

⁴⁶ “Respecto a los “Jardines” a ver en qué forma pueden venir, si por ferrocarril o cómo. Indudablemente debe haber algún medio. Pero no los podría traer por la sencilla razón de que no volverá de España por ahora.” NOMMICK, Yvan y GALLEGO, Antonio; *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Ed. Archivo Manuel de Falla. Granada, 1996. Pág. 7

⁴⁷ HESS, Carol A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 92.

⁴⁸ Que Yvan Nommick atribuye al propio Manuel de Falla. *Vid. infra*, nota 50. Pág. 3.

⁴⁹ El 9 de abril de 1916, en el Teatro Real de Madrid, con José Cubiles al piano y bajo la dirección de Fernández Arbós.

⁵⁰ NOMMICK, Yvan y GALLEGO, Antonio; *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Ed. Archivo Manuel de Falla. Granada, 1996. Págs. 17-18.

⁵¹ Del árabe *Yannat al-'Arif*, que significa “El más noble de los jardines”. PÁEZ, F., *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, Ed. Istmo, 1998.

⁵² Santiago Rusiñol realizó descripciones de juegos de agua producidos en los jardines de la Alhambra: “El agua pasa corriendo en baños de blanquísimo mármol al lado de la alcoba, desde ésta se divisan panoramas de verde perenne por entre las columnitas de prodigioso encaje...”. Vinyet Panyella comenta, en este sentido, la diferencia en el tratamiento de los efectos de agua en dos óleos de Rusiñol: *El patio de los Arrayanes* (1904), donde el pintor plasmó la calma y la mansedumbre del agua quieta, y *El Generalife* (1898), donde el agua se vuelve más juguetona.” PANYELLA, Vinyet; “De los jardines de la Alhambra al jardín abandonado”, en: *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Ed. “Sa Nostra”. Palma de Mallorca, 1999. Págs. 228, 231.

⁵³ HESS, Carol A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 92.

⁵⁴ DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. París, 1963. Pág. 90.

dibujos que el piano mezcla sin cesar a la trama orquestal evocan y delinean, por sutiles pero irresistibles correspondencias, la geometría caprichosa de los decoradores de la Alhambra⁵⁵”.

Años después, Manuel de Falla retomará de nuevo el motivo del *jardín* como tema de inspiración cuando para el malogrado proyecto de *Don Juan* con los Martínez Sierra proponga a la libretista algunas ideas de escenografía⁵⁶ y, posteriormente, una vez ya instalado en Granada, el compositor volverá a revivir su fascinación por la Alhambra, con *Psyché*⁵⁷ (1924), al evocar un paisaje interior del palacio árabe, el “tocador de la Reina”, en cuya intimidad Falla imagina un concierto cortesano⁵⁸ celebrado con motivo de la visita que en 1730 el rey Felipe V y su mujer Isabel de Farnesio

hicieron a la ciudad de Granada⁵⁹. Para Salazar⁶⁰, este *camarín es como el alma misma de la Alhambra*; la música de Falla es *luminosa y guarda en todo instante ese clásico afán de medida, de contención, semejante al de esos pintores franceses, cuya inspiración suave y discreta evoca tan bien el poema de Aubry*⁶¹.

En la primavera de 1915, poco antes del estreno en Madrid de *El amor brujo*⁶², Manuel de Falla acompaña a María Lejárraga en un viaje por Andalucía⁶³ con la intención, sobre todo, de conocer Granada, a más de ambientarse en el paisaje de la obra *recorriendo las calles de las pequeñas ciudades de Andalucía* y poder perfilar su orquestación lejos de *las distracciones de la capital*.⁶⁴ Así pues, Falla descubrió Granada por primera vez con María Lejárraga⁶⁵; la ciudad

⁵⁵ MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 21.

⁵⁶ “Pienso mucho en *Don Juan* y creo haber hallado algo que tal vez sea útil. Me refiero al cuadro luminoso que nos hacía falta para el segundo acto. [...] *Voilà maintenant le Tableau*: “Jardín con *melanges* de Arabia y renacimiento (muy pocos detalles arquitectónicos, sólo los precisos para dar esa idea). *Mucho jardín*, en cambio: magnolias, bojés, rosales. [...] Es medio día. Cielo azul, negro, rojo, como de Sevilla.” GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 69.

⁵⁷ Poema breve compuesto por el escritor y crítico musical francés G. Jean-Aubry, quien, a comienzos de 1923, pide a su amigo Manuel de Falla que ponga en música. HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 299.

⁵⁸ La instrumentación de la obra es eminentemente camerística: para voz femenina (mezzo) acompañada de cinco instrumentos (flauta, arpa, violín, viola y Violonchelo).

⁵⁹ El propio Falla, en el prólogo a la obra, describe la puesta en escena de este ambiente galante y dieciochesco, que recuerda tanto la música del Renacimiento como a Ravel: «[...]Me rappelant que Philippe V et sa femme isabelle Farnèse ont habité vers 1730 le palais de l’Alhambra, j’ai imaginé, en composant cette *Psyché*, un petit concert de cour qui aurait lieu dans ce boudoir de la reine que nous nommons «tocador de la Reina» et qui placé sur une haute tour, découvre une vue parfaitement magnifique. L’intérieur de cet appartement est décoré dans la manière qui a illustré cette époque, ma musique s’est efforcée de lui ressembler et il n’y a rien que de très naturel à ce que les dames de la reine jouent et chantent sur un sujet mythologique fort en honneur en ce temps-là. [...]». FALLA, Manuel de; “Prólogo” de *Psyché*. Ed. Chester. Londres, 1926.

⁶⁰ Cit. de: SAGARDÍA, Ángel; *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Ed. Escélicer. Madrid, 1967. Pág. 98 -100.

⁶¹ Las palabras de Salazar se aproximan, en este sentido, a uno de los manifiestos del grupo de los seis (Milhaud, Honneger, Auric, Poulenc, Durey y Tailleferre) publicado en 1920, en el que se declara: “...Se debe recuperar las auténticas tradiciones francesas, que se basan en el miedo al énfasis y a las exageraciones emocionales. Lo que vale es desterrar todo espíritu romántico y establecer el adecuado equilibrio entre los sentimientos y la razón, que caracteriza al clasicismo francés.” Cit. de: DÖMLING, Wolfgang; „...alles in meiner Art nachkomponieren”; Inc. en: *Über Strawinsky*. Laaber – Verlag. Regensburg, 1985. Pág. 86.

⁶² El 5 de abril, en el Teatro Lara, con Pastora Imperio en el papel de Candelas y bajo la dirección del José Moreno Ballesteros, padre de Federico Moreno Torroba, que interpretó la parte del piano.

⁶³ Antonio Gallego ha realizado una detallada reconstrucción de aquel viaje, de cuyo itinerario aquí se hace una resumida exposición: a finales de marzo llegaron a Granada, de allí marcharon a Ronda, y, desde Ronda, por Algeciras (el 4 de abril) a Cádiz (5 de abril). Al día siguiente marcharon a Sevilla en el expreso. Falla continuó a Madrid para asistir a su estreno y Lejárraga se quedó en Sevilla para encontrarse con Turina. GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 17-20.

⁶⁴ HESS, Carol. A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 77.

⁶⁵ Pasado el tiempo, María Lejárraga se referirá en sus memorias a la primera visita de Falla a la Alhambra en aquella ocasión. MARTÍNEZ SIERRA, María; *Gregorio y yo*. Ed. Gadesa. Ciudad de México, 1953. Pág. 135.

que tanto le cautivó y que, pese a conocerla sólo de referencia, había evocado ya en dos ocasiones, primero con la *Vida breve*, y luego con *Noches en los jardines de España*. Tradicionalmente se ha considerado, por parte de los autores que han dedicado trabajos monográficos al compositor, que *El amor brujo* se ambienta en una cueva de gitanos del Sacromonte granadino⁶⁶ (Julio Jaenisch, John Brand trend, Suzanne Demarquez, Manuel Orozco, Jean-Charles Hoffelé...), sin embargo la controversia, de que la acción se supusiera en Cádiz, se suscitó primero con Enrique Franco⁶⁷ y después con Antonio Gallego⁶⁸, para quien las referencias al mar que se suceden en las descripciones del folleto al estreno de la obra la hacen, sin duda, gaditana⁶⁹. En estos años Manuel de Falla realizó varios viajes por España que le permitieron profundizar en la personalidad histórica del país a través de la toma de contacto con paisajes y folclores de distintas regiones; María Lejárraga, en sus memorias, hace referencia a otro viaje en 1915 con los Martínez Sierra por el Norte de África (Ceuta, Melilla, Tetuán), Andalucía, Levante y con destino en Barcelona, para ambientarse en la instrumentación de *Noches en los Jardines de España*⁷⁰. Cabe, además, hacer alusión a sus famosos viajes por España con Serguei Diaghilev y Léonide Massine en 1916 y 1917,



Fig. 3.- Zuloaga

respectivamente, así como su participación, en octubre de 1917, en la célebre excursión a Fuentedetodos⁷¹, organizada por Zuloaga para inaugurar las escuelas que, a sus expensas, se construyeron junto a la casa natal de Goya⁷².

⁶⁶ Lo que supondría que Falla hubiera pretendido de nuevo, y por tercera vez, evocar la Granada que aún no conocía.

⁶⁷ “La acción tiene lugar en unas cuevas de gitanos, en la provincia de Cádiz. De ahí que en la introducción, la orquesta nos dé la primera versión musical del “mar” que tanto inquietaría a Don Manuel...” FRANCO, Enrique; “Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 44.

⁶⁸ GALLEGO, Antonio; *El Amor Brujo*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1990. Pág. 20 y 42-43.

⁶⁹ Carol A. Hess confirma la tesis gaditana: “Then the curtain rises on a gypsy cave in Cádiz...” HESS, Carol. A.; *Sacred passions*. Ed. Oxford University Press. New York, 2005. Pág. 81.

⁷⁰ MARTÍNEZ SIERRA, María; *Gregorio y yo*. Ed. Gandesa. Ciudad de México, 1953. Pág. 133-134.

⁷¹ La revista madrileña “Mundo Gráfico” hizo alusión al evento refiriéndose a una *caravana de 30 automóviles*, en el trayecto de Zaragoza a Fuentedetodos, formada por *varios escultores y pintores aragoneses, el maestro Falla, la artista rusa Labowska y los corresponsales periodísticos*. Cit. en: DEL PINO, Rafael; “Falla ante Goya: una romería espiritual”, en: “La opinión de Granada”. 26 de noviembre de 2006.

⁷² Los continuados viajes a Aragón, por parte de Zuloaga, fueron siempre clara muestra de su estrecha vinculación con el paisaje aragonés, especialmente, a través de su compromiso personal con la figura de Goya; se sabe, al menos, de su visita a Graus en 1909, a Zaragoza en 1912, a Fuentedetodos en sucesivas ocasiones entre 1913 y 1917 (para ultimar la compra de la casa natal de Goya y el edificio anexo en el que hizo construir las escuelas que, finalmente, se inauguraron en octubre de 1917) y de una última visita a Fuentedetodos en 1939. TUDELILLA LAGUARDIA, Chus; “La memoria del paisaje”, en: *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*. Ed. MNCARS. Madrid, 2000. Págs. 51-52

Según Jaime Pahissa⁷³ Falla aceptó la invitación de su amigo Zuloaga para penetrar mejor en el carácter de la *jota* que compuso para la *Danza final* de *El sombrero de tres picos*, obra en la que, además, como apunta Christoforidis⁷⁴, el compositor, *expande la procedencia geográfica del material folclórico usado, citando melodías de varias regiones españolas para representar los distintos personajes, como la jota para la molinera de Navarra y el paño para el molinero murciano*⁷⁵. Picasso, por su parte, realizó, para el estreno del ballet de Falla⁷⁶, una recreación nostálgica, de ambiente regional y casi lugareño, del *paisaje granadino* del Guadix estamental – tierra natal de Pedro Antonio de Alarcón, donde se supone que se desarrolla la acción original del *romance popular que sirve de base para la novela*⁷⁷ – mediante la confección de unos *lienzos de fondo* que, como recuerda Hoffelé, *fueron pintados pensando en las colinas que rodean Granada, en la Sierra que hay justo al lado*⁷⁸. Ahora bien, *El sombrero de tres picos*, escrito en lenguaje tonal y

eminentemente en modo mayor, hace referencia, en un contexto costumbrista, al paisaje sonoro diurno y luminoso de la España Blanca, que resulta fuertemente contrastante respecto de las dos obras inmediatamente anteriores, *Noches en los jardines de España* y *El amor brujo*, donde el uso de la modalidad, como materia arcaica, y la presencia de elementos arabescos derivados del más puro y primitivo *cante jondo*, confieren a la música un profundo atributo de nocturnidad⁷⁹, con inclinaciones hacia una sensualidad y un refinamiento genuinamente orientales⁸⁰.

Desde su establecimiento en Granada, aparte de los *amplios paseos por el Generalife* y las *visitas a los cármenes amigos*⁸¹, Manuel de Falla realizó numerosas excursiones al campo granadino acompañado por algunos de sus amigos, en especial por Lorca, con la intención de recopilar *canciones folclóricas*⁸² y *romances* de la tradición oral popular. Elena Torres Clemente cita una carta de Federico García Lorca a Manuel de Falla⁸³,

⁷³ PAHISSA, Jaime; *Vida y obra de Manuel de Falla*. Ed. Ricordi americana. Buenos Aires, 1947. Págs. 109-111.

⁷⁴ CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 910.

⁷⁵ El reflejo de la plural y multicultural realidad española del momento que se da en *El sombrero de tres picos*, a través de la incorporación de elementos folclóricos de tan variada procedencia geográfica, conecta con la idea que expuso Federico García Lorca en su conferencia “Canciones de cuna españolas” de *hacer un mapa melódico de España* a partir de las nanas infantiles, aprovechando la capacidad que tiene *la melodía, mucho más que el texto, para definir los caracteres geográficos de una región*. GARCÍA LORCA, Federico; “Canciones de cuna españolas”, conferencia, en: F. GARCÍA LORCA. OBRAS, VI. PROSA, I. Ed. Akal. Madrid, 1994. Págs. 293-309.

⁷⁶ El 22 de julio de 1919, en el Teatro Alhambra de Londres, con los Ballets rusos, coreografía de Léonid Massine y dirección musical de Ernest Ansermet.

⁷⁷ LOPEZ-CASANOVA, Arcadio; “El sombrero de tres picos. Creación y antecedentes”, en: ALARCÓN, Pedro Antonio de; *El sombrero de tres picos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. Págs. 31-33.

⁷⁸ HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 200.

⁷⁹ En palabras de Federico García Lorca: *El cante jondo* canta siempre en la noche. [...] *el cante jondo* canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos pasionales como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche en la noche azul de nuestro campo. GARCÍA LORCA, Federico; *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo*. Conferencia leída en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, e incluida en: MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Págs. 194-195.

⁸⁰ La noche tiene, además, connotaciones orientales; tradicionalmente se la ha representado dirigiéndose hacia Occidente, pero con la mirada puesta hacia Oriente.

⁸¹ MOLINA FAJARDO, Eduardo; *Manuel de Falla y “el cante jondo”*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1962. Pág. 45.

⁸² CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 900.

⁸³ [Asquerosa, Granada] [Julio de 1922] [A.M.F. Carpeta de correspondencia nº 7022] TORRES CLEMENTE, Elena; “Manuel de Falla y El retablo de Maese Pedro: una reinterpretación del romance español”, en: REVISTA DE MUSICOLOGÍA. Vol. 28, Nº 1, 2005. Pág. 843-844.



Fig. 4.- Unamuno

en la que se alude a un viaje proyectado – y, finalmente, llevado a cabo – por Falla y Lorca a la Alpujarra, con la finalidad de *no sólo escuchar, sino también interpretar “romances de crímenes” y de “asuntos moriscos”, e incluso apunta la posibilidad de que Manuel de Falla formara parte de la comitiva*

de intelectuales que sirvieron de anfitriones a Menéndez Pidal durante las excursiones realizadas por Granada en septiembre de 1920. Es muy posible, por tanto, que Manuel de Falla entrara en contacto con el ideario estético de la Institución Libre de Enseñanza (fundada por Francisco Giner de los Ríos en 1876, en el año del nacimiento de Falla)⁸⁴ a través de su gran amigo Federico García Lorca quien, por otra parte, como atestigua Jorge de Persia, habla con entusiasmo a sus amigos de la Residencia en Madrid de un don Manuel dinámico, lleno de proyectos y de ideas jóvenes⁸⁵.

CASTILLA

Generalmente se considera que Manuel de Falla desde principios de 1919, poco antes de establecerse en Granada y coincidiendo con el inicio del proceso creativo de *El retablo de Maese Pedro*, comienza a abandonar progresivamente su estética andalucista, en un giro estilístico renovador que orienta su mirada hacia la tradición musical de la meseta castellana, en su doble vertiente, culta y popular; de manera que, si en los años de París sonó con la Andalucía berebere, una vez en Granada comenzará a enfrentarse con el paisaje castellano y con la Castilla de Cervantes. La presencia en *Retablo*, *Concerto* y *Atlántida*, de elementos tomados-prestados de la música general hispánica, que provienen tanto del *canto llano*⁸⁶ como

⁸⁴ La doctrina de Francisco Giner de los Ríos, o de Cossío, miembros fundadores destacados de La Institución Libre de Enseñanza, que tanto influjo ejercería posteriormente en los hombres de la generación del 98 que a ella estuvieron ligados, confería especial relevancia al interés por la naturaleza – en concreto, a través del fomento del excursionismo y de la enseñanza de la geografía como disciplina – con la finalidad de impulsar el amor por la patria y el sentimiento de identidad nacional a través de un mejor conocimiento del paisaje. Así, el paisaje sería considerado por Unamuno como el rostro de la patria que nos permite conocerla y amarla en sus imperfecciones y, en este sentido, la excursión como el medio idóneo para cobrar apego a la misma y aproximarse a ella a través del conocimiento del paisaje. En palabras de Unamuno: “No ha sido en libros, no ha sido en literatos donde he aprendido a querer a mi patria; ha sido recorriéndola, ha sido visitando devotamente sus rincones”. (UNAMUNO, Miguel de; “Excursión” (1906-1909), texto citado en: *OBRAS COMPLETAS I, Paisajes y ensayos*. Ed. Escélicer. Madrid, 1966. Pág. 12.) Más tarde, el propio García Lorca concebirá *Impresiones y Paisajes* (1918) como un vademécum de las excursiones pedagógicas realizadas por España en su etapa de estudiante de la Universidad de Granada. (GARCÍA LORCA, Federico; *Obras*, VI. Prosa, I. Ed. Akal. Madrid, 1994. Pág. 7.)

⁸⁵ PERSIA, Jorge de; “Imágenes e imaginaciones”, en: *REVISTA DE OCCIDENTE*, Número 187; Edita Fundación José Ortega y Gasset. Madrid, 1996. Pág. 51.

⁸⁶ “Aparte de sus trabajos para *El Retablo*, Falla había explorado músicas primitivas, como el repertorio de las *Cántigas de Santa María* y del *Llibre Vermell*, principalmente en las transcripciones incluidas en el *Cancionero* de Pedrell.”CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 913.

del *pregón*⁸⁷, así como de líneas melódicas, ritmos y modos característicos de la música religiosa, romancera y popular de la época de Cervantes (que Falla, en su juventud, tuvo la ocasión de conocer gracias a Cecilio de Roda⁸⁸ y cuyo estudio, posteriormente, profundizaría a partir de la composición de *Retablo* mediante la consulta de diversos *cancioneros*⁸⁹), ha posibilitado reconocer en estas composiciones la expresión de una identidad propiamente castellana e hispanizante. En este sentido, la evolución de Manuel de Falla hacia la consecución de un arte nacional inicia a partir de *Retablo* un proceso de *despojamiento* que le llevará paulatinamente a liberarse de los galicismos característicos del periodo parisino (*Noches*) y a desprenderse de todo lo no-esencial en un estilo compositivo riguroso y una escritura instrumental concisa – de una transparencia cristalina en la economía de medios y de una crudeza descarnada en la asociación de timbres recios y agrios – que ponen de relieve su voluntad de representar el

misticismo y la austeridad característicos del paisaje sonoro de la propia tierra de Castilla⁹⁰.

Ahora bien, la búsqueda de la identidad nacional se produce en Manuel de Falla no solamente a través de la exploración del *paisaje castellano*, previamente descubierto y convertido ya en símbolo de la “esencialidad de España” por la generación del 98, sino también, y muy especialmente en concordancia con la concepción del artista-erudito heredada de Pedrell, por medio de la recuperación de las grandes formas tradicionales de la Polifonía Clásica hispana⁹¹ (que ineludiblemente hacen referencia al mito del glorioso pasado patrio en el que, desde Castilla, se forjó la nación española⁹²) y de su renovación lingüística como expresión de un arte nacional que, por extensión, aspira a conectar con el sentimiento universal de la historia y la cultura europeas. Precisamente, el empleo del clavecín⁹³, olvidado desde el S. XVIII, y la re-utilización de texturas y ornamentos clavecinísticos típicamente scarlattianos, aportan

⁸⁷ En particular, de la tradición del *pregón* castellano que, como indica Hoffelé, todavía estaba muy viva en aquella época. HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 271

⁸⁸ En 1905, según Demarquez, siendo aún alumno del Conservatorio de Madrid, Falla tuvo la ocasión de asistir, en el marco de los actos conmemorativos del tricentenario de la publicación del *Quijote*, a unas conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid por el crítico musical Cecilio de Roda sobre “El Quijote y su posible música” que se desarrollaron en dos sesiones “Los instrumentos músicos y las danzas... Las canciones de Quijote...” y se editaron con ejemplos musicales (en su mayor parte, según Enrique Franco, temas de Gaspar Sanz) que Falla conservó y utilizó años más tarde en *Retablo*.

DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. París, 1963. Págs. 117-118. FRANCO, Enrique; “Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 51-52.

⁸⁹ Sobre todo el *Cancionero de Pedrell*, el tratado de Salinas *De Musica libri septem*, y el método de guitarra de Gaspar Sanz *Instrucción de musica*, además de *El Cancionero de Palacio*, *El Cancionero de la Colombina* y *El Cancionero de Medinaceli*. (HOFFELÉ, Jean-Charles; *Manuel de Falla*. Ed. Fayard. Paris, 1992. Pág. 271.) Sobre la utilización del *Cancionero de Pedrell*, por parte de Falla, como fuente para la composición musical véase NOMMICK, Yvan; “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, en: RECERCA MUSICOLÒGICA XIV-XV. Ed. Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions. Barcelona, 2004-2005. Págs. 289-300

⁹⁰ Para Roland-Manuel la perfección y la sobriedad en el estilo de *Retablo* tienen que ver con *la evocación de la Castilla austera*. ROLAND-MANUEL; *Manuel de Falla*. Cahiers d’Art. Paris, 1930. Pág. 24.

⁹¹ Manuel de Falla en un ensayo dedicado a Felipe Pedrell y publicado en la “Revue Musicale” (París, febrero de 1923) reproduce las palabras del que fuera su maestro: “A esto añade Pedrell “el carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos del arte.” FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 86

⁹² Unamuno se encargó de dar esa visión de Castilla como el “corazón” de España: “En España llevó a cabo la unificación Castilla, que ocupa el centro de la península,...y el espíritu castellano era el más centralizador, a la par que el más expansivo...”. UNAMUNO, Miguel de; “II. La casta histórica Castilla”, en: *En torno al casticismo*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1991. Pág. 68

⁹³ Cuya idea de utilización le viene a Falla a consecuencia de un viaje a Toledo para pasar la Semana Santa; allí conoce a un tal Don Angel Vegue y Goldric, catedrático de Bellas Artes, que posee una importante colección de instrumentos antiguos, entre los que se halla un clave en excelentes condiciones. DEMARQUEZ, Susanne; *Manuel de Falla*. Ed. Flammarion. París, 1963. Pág. 121

una sonoridad arcaica que evoca la atmósfera de la España barroca y que, a su vez, enlaza con el deseo noventayochista de recuperación de los grandes clásicos del *siglo de oro* (Cervantes⁹⁴; Calderón⁹⁵; Velázquez⁹⁶; el Greco⁹⁷; Scarlati, el otro Doménico⁹⁸, ...), a los que Manuel de Falla concede unos atributos de austeridad y sobriedad que, siguiendo los preceptos geográfico-deterministas que manejaban los hombres del 98⁹⁹, son perfectamente compatibles con el carácter severo del paisaje castellano: “La simplicidad en los medios de expresión fue también patrimonio de los compositores de nuestra edad de oro, y de ella hicieron gala dentro de las mismas formas escolásticas. El barroquismo musical y la inútil complicación no son cosas que se compaginen con el carácter reciamente



Fig. 5.- Azorín

- ⁹⁴ En *La ruta de don Quijote*, Azorín realiza descripciones de ciudades históricas supuestamente relacionadas con la novela original.
- ⁹⁵ Unamuno encuentra el espíritu de la España Castiza en el Teatro calderoniano. UNAMUNO, Miguel de; “III. El espíritu Castellano”, en: *En torno al casticismo*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1991. Págs. 89-120
- ⁹⁶ Los fondos paisajísticos de El Greco (Toledo) y Velázquez (el Guadarrama) fueron tomados por parte de la Institución Libre de Enseñanza como puntos referenciales de la tradición clásica española en la revalorización del paisaje castellano. BRASAS EGIDO, José Carlos; “La Castilla de la Generación del 98 y su visión en el arte español”, en: LOS 98’ IBÉRICOS Y EL MAR; Exposición Mundial de Lisboa 1998, Pabellón de España [coordinador: Valeriano Bozal Fernández; comisario: Luis Miguel Enciso Recio]. TF. Editores. Madrid, 1998. Pág. 81
- ⁹⁷ El fervor por el Greco adquiere, para la generación del 98, la categoría de verdadero signo generacional; Azorín lo incluye expresamente como uno de los rasgos fundamentales: “Aman los viejos pueblos y el paisaje... Intentan resucitar los poetas primitivos... Muestran su predilección por el Greco...” ELIZALDE, Ignacio; *Personajes y temas barrojanos*. Ed. Universidad de Deusto. Guipúzcoa, 1975. Pág. 55.
- ⁹⁸ Al que Falla, según Enrique Franco, consideraba tan español como al Greco. FRANCO, Enrique; “Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 46.
- ⁹⁹ Unamuno reconoce la influencia de las teorías de Taine en las descripciones del paisaje castellano de *En torno al casticismo* “Pero sin duda lo que influyó más algunas páginas de esos ensayos [los cinco ensayos que forman *En torno al casticismo*] fue Taine. Toda aquella descripción de Castilla, paisaje, etc... responde a las de Taine de los Países Bajos. Leía yo mucho a Taine entonces”. (UNAMUNO, Miguel de; “Excursión” (1906-1909), texto citado en: *OBRAS COMPLETAS I, Paisajes y ensayos*. Ed. Escélicer. Madrid, 1966. Pág. 27). Azorín, por su parte, encuentra antecedentes de la dimensión antropológica del paisaje, por un lado, en el pensamiento de Gracián (“Gracián achaca al medio, en gran parte, la condición de las personas. ... Participa el agua las cualidades buenas o malas de las venas por donde pasa y el hombre las del clima donde nace. Los españoles somos como somos gracias al clima...”). Según Pedro Ignacio López García, esta idea de Gracián recogida por Azorín en su libro *Lecturas españolas* fue señalada expresamente por Manuel de Falla, en la página 90 de su propio ejemplar que actualmente se conserva en el Archivo Manuel de Falla; texto cit. en: LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio; “Azorín y Manuel de Falla”, en: REVISTA DE OCCIDENTE. N.º 187. Edita Fundación Ortega y Gasset. Madrid, diciembre 1996. Pág. 73) y, por otro lado, en las reflexiones de uno de los ensayos del padre Feijoo, el titulado *Mapa intelectual y cotejo de naciones* (“La inteligencia no es patrimonio de ningún pueblo del planeta; todas las naciones del mundo tienen un fondo análogo de inteligencia;...[...] No negaré que haya entre determinadas naciones alguna desigualdad en orden al uso del discurso. Sé que éste depende de la disposición del órgano, y en la disposición del órgano puede tener su influencia el clima en que se nace. ...[...] Siendo la inteligencia idéntica en todos, lo que varía es la modalidad de esa inteligencia. Escribía Feijoo a principios del siglo XVIII”; texto cit. en: AZORÍN; *El paisaje de España visto por los españoles*. Ed. Austral. Madrid, 1959. Págs. 132-135).

sobrio y expresivo que campea en las obras más ilustres de los clásicos españoles¹⁰⁰.”

El interés de Manuel de Falla por el *paisaje castellano* coincide, además, plenamente con el desarrollo de su postura estética contraria al romanticismo¹⁰¹ (período en el que, dicho sea entre paréntesis, se desestimaba el paisaje de Castilla por ser considerado como *antipictórico* y *antiartístico* y se prefería otros espacios más atractivos, como los de la periferia¹⁰²); en voz del propio compositor: “...Empezaremos por el “romanticismo”. Efectivamente: cuantos nacimos dentro del pasado siglo le hemos pagado en mayor o menor grado nuestro tributo. Así lo acusan en lo que a mi música se refiere, la “Vida breve” y las “Noches”; pero en cuanto al romanticismo tiene de

ilimitación, de fórmulas de engañosa profundidad, de egoísmo, de exasperación dramática..., nada más contrario a mis simpatías. En cambio, cuanto el romanticismo revela de fuerza evocadora y de lírica expansión (siempre que haya sido expresado de modo simple y natural, y sin mezcla de orgullosas intenciones) me inspira altísima simpatía, y el reflejo de esta misma simpatía es el que puede encontrarse en los trabajos antes citados. Por el contrario, nada creo más opuesto a la ideología romántica que mis producciones últimas a partir del “Retablo”¹⁰³.

Falla, desde la periferia y con una mínima demora de apenas veinte escasos años, sintió la atracción del inmenso imán de Castilla del mismo modo que su gran amigo el pintor vasco Zuloaga¹⁰⁴

¹⁰⁰ FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 87

¹⁰¹ Postura que, como señala Federico Sopeña, será *mucho más recta y consecuente que la del Strawinsky panegirista de Tchaikowski*. FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Pág. 17

¹⁰² “Los viajeros y curiosos románticos no se habían detenido en Castilla. El pintoresquismo decimonónico se había orientado hacia otros escenarios de perfiles más amables... [...]... desde el punto de vista pictórico... Castilla era la negación del paisaje. Se la juzgaba en exceso árida, monótona y desolada. Era el suyo un paisaje “impintable”, que no resistía comparación con el que ofrecían otros escenarios, como el de la “España húmeda”, de exuberante verdor y por ello paisaje pictórico por excelencia”. BRASAS EGIDO, José Carlos; “La Castilla de la Generación del 98 y su visión en el arte español”, en: LOS 98’ IBÉRICOS Y EL MAR; Exposición Mundial de Lisboa 1998, Pabellón de España [coordinador: Valeriano Bozal Fernández; comisario: Luis Miguel Enciso Recio]. TF. Editores. Madrid, 1998. Págs. 81-82

¹⁰³ Carta de Falla a Darío Pérez (9 de octubre de 1929), en FALLA, Manuel de; *Escritos sobre música y músicos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Págs. 130-132

¹⁰⁴ Además de su consabida labor como retratista de Falla, Zuloaga tuvo la ocasión de colaborar directamente con él en la realización conjunta de distintos proyectos, como en la confección de los decorados en el célebre concurso de *cante jondo* (Granada, 1922) o en la representación parisina de *Retablo* en la Opéra-Comique, en 1926, con motivo del cincuenta aniversario del compositor. Asimismo cabe referirse al proyecto lírico malogrado *La Muerte del Cid*, que Falla esbozó durante la composición de *El retablo de Maese Pedro* y que propuso a Zuloaga, en común colaboración, inspirándose en el antiguo Romancero español, en términos muy acordes con el renovado estilo castellano de Zuloaga. Ver correspondencia entre julio y agosto de 1921 citada en: SOPEÑA, Federico; *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942*. Ed. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1982.

(que hubo efectuado el cambio de estilo con anterioridad¹⁰⁵) y demás miembros literatos de la generación del 98¹⁰⁶, de quienes se sabe que don Manuel (que desde su juventud sintió verdadera vocación literaria¹⁰⁷) fue, según alusiones a su biblioteca¹⁰⁸, un magnífico y continuado lector¹⁰⁹.

¹⁰⁵ “...precisamente en 1898 cuando decide instalar estudio en Segovia ... y descubre la meseta castellana...[...]... comienza un proceso de progresivo alejamiento del pintoresquismo de su etapa andaluza para rendirse sin condiciones ante la grandeza heroica del paisaje castellano...” TUDELILLA LAGUARDIA, Chus; “La memoria del paisaje”, en *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*. Ed. MNCARS. Madrid, 2000. Pág. 47.

¹⁰⁶ “Todos ellos, con la excepción de Benavente que había nacido en Madrid, eran hombres de la periferia. Unamuno, Baroja y Maeztu eran vascos; Machado andaluz; Azorín alicantino, y Valle Inclán, gallego. Subieron a la meseta con la intención de saber qué significaba Castilla en la complejidad del espíritu español. Y gracias a este deseo crearon toda una estética del paisaje.” BLANCO AMOR, José; *La Generación del 98*. Falbo Editor. Buenos Aires, 1966. Pág. 47

¹⁰⁷ “Sus primeras tendencias artísticas no se manifestaban hacia la música, sino hacia la pintura y la literatura. [...] ... fue hacia 1894 cuando se decidió claramente por la música; él mismo dice que su vocación se había definido después de una serie de conciertos organizados en la Sala de Zurbarán del Museo de Cádiz.” CHRISTOFORIDIS, Michael; “Falla, Manuel de”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV. ICCMU. Madrid, 1999. Págs. 894-895.

¹⁰⁸ Integrada por *varios miles de ejemplares de libros y partituras*. OROZCO, Manuel; “La Casa de Manuel de Falla”, en: *Casa Museo de Manuel de Falla*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1968. Pág. 27-30.

¹⁰⁹ “En la biblioteca personal de Falla constan cerca de sesenta libros de autores pertenecientes a la Generación del 98. Entre ellos, llama la atención la presencia de 22 obras de Azorín.” (NOMMICK, Yvan; “Falla lector de Azorín”, en: “La opinión de Granada”. 2 de octubre de 2005) Precisamente de Azorín, *La ruta de don Quijote*, fue uno de los últimos libros adquiridos por Falla en Argentina, que le sirvió de inspiración para tomar algunas notas sobre el *paisaje manchego*, con vistas a la representación bonaerense de *Retablo* que tuvo lugar en el Teatro Colón, el 12 de octubre de 1942, con motivo del 450 aniversario del Descubrimiento. (LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio; “Azorín y Manuel de Falla”, en: REVISTA DE OCCIDENTE. N° 187. Edita Fundación Ortega y Gasset. Madrid, diciembre 1996. Pág. 76)



Joan Genovés, de miedos, soledades e introspecciones

Hablar de arte es hablar sobre todo de ideas. La pintura es una expresión, un motivo para pensar. Pintar es reflexionar. Cuando me pongo a pintar un cuadro paso más tiempo reflexionando que pintando.

Joan Genovés¹

In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur.
Ortelius refiriéndose a Brueghel²

Román de la Calle

Universitat de València-Estudi General

RESUMEN

Se plantea un recorrido por la trayectoria artística del pintor valenciano Juan Genovés (1930), haciendo referencia a sus conexiones críticas con el entramado social, al contenido de sus entrevistas y el análisis de algunos de sus trabajos. Asimismo se intentan formular, en este ensayo, las claves de su poética, un modo de entender la pintura que ha sido calificado como realismo sociopolítico.

ABSTRACT

This essay is based on the artistic career of the Valencian painter Juan Genovés (1930), referring to his critical connections with social framework, the content of his interviews and the analysis of some of his works. In the same way, this essay attempts to formulate the fundamental elements of his poetics, a way of understanding painting, with an important international impact, which has been called as social political realism.

- ¹ “Entrevista con el pintor Juan Genovés. Hablar de arte es hablar de ideas”. Manuel García. Texto incluido en el catálogo Genovés. Retrospectiva 1992-2002. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 2002, página 33.
- ² Ramón Barce nos recuerda, en un interesante trabajo titulado “Cazadores en la nieve” dedicado a la célebre obra de Brueghel, la opinión del humanista Ortelius respecto al famoso pintor y amigo suyo, cómo “en todas sus obras siempre hubo más pensamiento / reflexión que pintura”. (“Intelligitur / pingitur”) *Revista de Ideas Estéticas* n° 143. Madrid 1978.

Siempre he pensado que las imágenes de Joan Genovés han postulado —para sí— como referente fundamental las claves de su propia poética, es decir su particular “programa de intervención plástica”, así como su correspondiente “concepto de arte”. Lo cual viene a ser de alguna manera lo mismo que afirmar —diacrónicamente— que cada obra de Genovés nos remite, de manera paradigmática y comparativa, al conjunto global de su aportación artística.

Tal ocurre, por supuesto, por el hecho sintomático de que sus características imágenes han devenido autoemblemáticas, durante décadas, para todos nosotros. Cualquiera de ellas nos habla, por supuesto, de sí misma, pero a la vez también apunta abiertamente hacia el resto de la trayectoria pictórica en la que se incardina. Es decir nos remite a su origen y al reconocido lenguaje que explicativamente la sustenta.

De ahí que nos reframamos a su “poética” en cuanto síntesis operativa de un programa (de un lenguaje, de un interno “modus operandi”) y asimismo de una particularizada concepción artística. Sólo cuando programa y concepción artística se incardinan plenamente, entre sí, cabe hablar resueltamente del nervio poético, caracterizador del lenguaje artístico de una trayectoria pictórica, como es el caso evidente de Joan Genovés Candel (Valencia, 1930).

Es así como la reflexión en torno a todo itinerario artístico supone, al menos, el cruce articulado de esos dos ejes: (a) el vector histórico que cruza el repertorio de las aportaciones artísticas particularmente efectuadas y (b) el vector sistematizador que articula la estructuración teórico-normativa que a su vez

preside el desarrollo de ese núcleo de poética operativa.

Siguiendo los planteamientos del primero de los ejes indicados, nos topamos con las etapas y las series de la actividad pictórica del artista, mediada siempre por la correspondiente contextualización socio-cultural. Rastreando los engranajes del segundo eje, nos afincamos en los supuestos, los rasgos y las pautas que regulan, desde dentro, esa sostenida acción operativa y conformadora, que hemos convenido en reconocer como “la poética” de Joan Genovés, que posibilita y coordina las distintas series y obras.

Hace ya algunos años, hacia finales de la década de los ochenta, refiriéndome a la trayectoria de Joan Genovés, titulaba un texto de catálogo con la expresión “Del espacio del miedo a los espacios de la soledad”³. Hoy, más o menos tres lustros después, de nuevo me gustaría retomar —como reto y deuda personal— el hilo de aquellas particulares reflexiones de entonces, aunque quizás ahora desde un título revisado, como índice diferente que apunta ya hacia otros contenidos de reflexión, y con perspectivas más ampliadas de interpretaciones plurales. Todo ello frente a una trayectoria —la de Genovés— sin duda ya también más extensa y diversificada, que ha profundizado intensamente en sus principios poéticos y en las claves de su lenguaje, pero sin por su parte renunciar, a mi modo de ver, a ninguno de aquellos escalones precedentes, que dieron curso y sentido al despliegue de aquel sólido itinerario.

Desde mi punto de vista actual, arriesgaría posiblemente un título nuevo: “Del espacio del miedo a los espacios de la introspección, pasando por los sugerentes ámbitos de la soledad”. Y

³ El texto apareció primero en valenciano (“Joan Genovés: de l’espai de la por als espais de la soledat”) en el catálogo nº 56 titulado *Joan Genovés*. Centre Municipal de Cultura d’Alcoi, Alacant, enero-febrero 1989, páginas 15-23. Luego, vertido al castellano, se recogió en la publicación de la muestra *Juan Genovés: retrospectiva 1965-1987*. Casa de la Cultura. Ayuntamiento de Majadahonda, Madrid, mayo 1989.



es que la diacronía pictórica de Joan Genovés, que he podido seguir con intermitente asiduidad —tanto por responsabilidad profesional como por compartida simpatía— se ha ido ocupando básicamente de la representación plástica de las complejas relaciones del sujeto con su entorno, es decir de la persona con su medio.

“El gran tema de mi pintura ha sido siempre la imagen del ser humano ante las circunstancias que le rodean. Creo haberlo reflejado en cada etapa de mi obra. Quizás es lo que más salta a la vista. Pero hay también otras cuestiones en mi pintura. [...] Por ejemplo el espacio. Es básico el sentido espacial de mi obra. [...] El espacio, para mí, es tan importante como la propia figura humana. [...] Mi preocupación prioritaria, ahora mismo, es esa especie de suspensión de las formas en el espacio”⁴.

De ahí el claro protagonismo que indiscutiblemente el diálogo entre la figura humana y el espacio siempre ha mantenido en la totalidad de su producción plástica, como ejes —lo humano y lo espacial— de una tensa representación, desde principios de los años sesenta ⁵, cuando centra su atención y sus investigaciones pictóricas en las posibilidades de una “nueva figuración”, en el seno del “Grupo Hondo”, hasta la actualidad

de sus más recientes propuestas introspectivas, particularmente en las inquietantes y reiteradas representaciones (dibujos/técnicas mixtas) que de sus personales sueños —como experiencia— ha programado disciplinadamente a lo largo de todo un año (1995-96)⁶.

¿Hasta qué extremo —me pregunto— ha pesado en ese largo recorrido de Joan Genovés el eterno dilema de la autonomía del arte frente al compromiso social de la acción artística? ¿En qué grado las perspectivas existenciales de raíz ética, propias de cada momento histórico, han ayudado a Genovés a traducir las experiencias efectivas —del miedo, la soledad y la introspección, por ejemplo— en pensamiento crítico llevado a la práctica pictórica?

No injustificadamente he considerado, con frecuencia, que la actividad pictórica de Joan Genovés, preñada siempre de tensiones comunicativas, a menudo se convertía —para él— en una necesidad evidente de transformar aquellas experiencias y reflexiones críticas —que, al fin y al cabo, constituyen el pulso de la vida— en pintura.

“Pintar para mí es reflexionar. Cuando me pongo a pintar un cuadro, paso más tiempo reflexionando que pintando”. Sus palabras no dejan, pues, lugar a dudas en esos juegos y enlaces entre

⁴ Entrevista citada en la nota 1. Página 40 *op. cit.*

⁵ No vamos a reiterar aquí las ya conocidas adscripciones activas de Joan Genovés Candel a distintos grupos artísticos, en las décadas de los cincuenta y sesenta. Concretamente cursó estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de Valencia (1946-1950). Entre 1950-54 es fundador y miembro activo del grupo *Los Siete*, formados por estudiantes y artistas valencianos (V. Castellano, V. Fillol, J. Genovés, V. Gómez, R. Hueso, Llorens Riera, Masiá Sellés. Más tarde, al dejar el grupo Masiá Sellés, V. Fillol y el propio J. Genovés, con su traslado a Madrid, ingresan en el grupo J. Michavila, Ángeles Ballester y Eusebio Sempere). También estuvo vinculado coyunturalmente a la primera etapa del *Grupo Parpalló* de Valencia /1956-1961). Pero será en el *Grupo Hondo* (1960-63), en Madrid, donde, como cofundador, junto a Mignoni, Jardiel y Gastón Orellana, se fue articulando su compromiso con una nueva figuración. José Vento y Sansegundo se incorporarán al grupo después de su constitución. Pero en esa época Genovés, reaccionando frente a los informalismos, ya ha conseguido las claves básicas de sus códigos de representación y se atreve a plantearse y experimentar las líneas generales de su propio lenguaje. Quizás por eso le impactó tan intensamente la desintegración del “Grupo Hondo”, al que se sentía profundamente vinculado. Puede ser de interés, para los aspectos biográficos y autobiográficos de Genovés, la consulta al trabajo de ordenación de ciertos escritos de Joan Genovés, llevado a cabo por Beatriz Aisenberg y Yedra García Aguirre, recogidos bajo el título de “Apuntes autobiográficos” y publicados en el catálogo *Genovés. Obra: 1965-1992*, del Palacio de Revillagigedo, en Gijón, en 1992, páginas 11-72. Para la bibliografía referente a la historia del Grupo Parpalló, remitimos al mejor de los estudios existentes hasta el momento: Pablo Ramírez *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Edicions Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia, 2000.

⁶ Sin duda, esta serie de dibujos, de cuño confesadamente onírico, hay que reconocer que se trata de una magnífico material que podría hacer las delicias de algún estudioso psicólogo. Comprende 366 dibujos sobre papel, técnicas mixtas, formatos 25 x 38 cms, realizados entre el 10 de diciembre de 1995 al 9 de diciembre de 1996. Existe una edición completa, a color, con estudio previo del propio Genovés, como segundo volumen de 195 páginas, del catálogo *Genovés. Secuencias y Sueños*. Consorcio de Museos. Comunidad Valenciana, 1999.

sentir y pensar, entre intuir y reflexionar, a la hora de poner en marcha esa especie de dramaturgia existencial donde habita y se constituye el sujeto, captado por la incisiva mirada de Genovés frente a las experiencias espaciales del miedo, de la soledad y/o de la introspección onírica. Es decir que la actividad pictórica deviene claramente actividad eidética, desde el momento en que la preparación de la misma acción artística se inicia.

In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur, recordábamos en nuestro *motto* inicial, reproduciendo la expresión del humanista Ortelius, referida al pintor Brueghel, y que en el marco de estas reflexiones referidas a Genovés adquiere, sin duda, un eco de ratificación sobrevenido⁷.

Con ello se acentúa el grado de autoconsciencia del propio proceso operativo, a la hora de adecuar las posibilidades del lenguaje pictórico y sus capacidades expresivas con la planificación de los contenidos y su plausible versatilidad semántica. Y esa mutua correlación entre la atención al plano significativo de la expresión plástica y el interés por el plano de los contenidos fue, desde un principio —para él—, un marcado leitmotiv de preocupación.

No en vano, a menudo, era ésa la principal acusación que determinados contextos críticos formalistas hacían, en general, a las figuraciones críticas de la época: la de despreocuparse un tanto de los valores de superficie de la propia plasticidad (materiales y formales) frente al agudo interés concedido, en cambio, a los valores vitales y comunicativos de la obra.

He ahí, sin duda, un caballo de batalla que, de alguna manera, ha seguido cabalgando al ritmo mismo del hilo de la historia, metamorfosándose siempre de maneras distintas. Hora mostrándose bajo el dilema *formalismo vs. contenedidismo*, hora convirtiéndose en la alternativa *esteticismo vs. compromiso*, hora transformándose en la oposición *autonomía vs. Instrumentalismo / heteronomía* o decantándose hacia la dicotomía hermenéutica propia de la tensión *aislacionismo vs. contextualismo*, por no citar aquí sino las fórmulas más socorridas y destacadas de aquella plural batalla, que intermitentemente parece reanudarse y cobrar nuevos impulsos históricos y conceptuales, una y otra vez, con la menor excusa y justificación⁸.

De hecho, recuerdo bien cómo a principios de los ochenta, al igual que sucediera con anterioridad en las décadas precedentes, desde ciertas bisagras postmodernas, se volvió a replantear —con motivo de determinados cambios en las estrategias artísticas y temáticas de la pintura de Joan Genovés, en esas fechas de la transición política⁹— el tema de las conexiones entre los dominios de la ética y de la estética.

No en vano el conocido libro de Peter Sager, consagrado a estudiar las *Nuevas formas de realismo* en el arte contemporáneo, que había tenido un cierto predicamento internacional y nacional, en los ámbitos especializados, encuadraba la obra de Genovés precisamente en el capítulo dedicado al “Realismo crítico” como realismo político¹⁰, subrayando que “lo decisivo en dicha opción artística no es su valor estrictamente informativo y

⁷ Ver nota 2.

⁸ Para un breve recorrido general por estas cuestiones, puede consultarse el oportuno texto / vademecum de Luigi Pareyson, *Els problemes actuals de l'estètica*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1998. En especial los capítulos III, IV y V tocan el tema. También el volumen colectivo *Arte y Funcionalidad*, editada por AVCA & Universidad Politécnica de Valencia, 2002, incide íntegramente en tales cuestiones referidas al hecho artístico contemporáneo.

⁹ Conviene traer a colación cómo en torno al inicio de los ochenta Genovés, tras la dilatada etapa dedicada a los “Espacios del miedo” (1965-1980) inicia una nueva fase de su investigación plástica dedicada a los “Paisajes urbanos” en cuanto ámbitos de soledad, con características propias. Yo mismo redacté un extenso artículo para el suplemento de “Artes y Letras” del rotativo *Las Provincias*, 17 diciembre 1981, titulado “Genovés: del espacio del miedo al protagonismo de lo anónimo”, con motivo de una muestra de pintura de Genovés en la ciudad de Valencia, en la galería Theo, en el cual abordaba justamente esa específica problemática.

¹⁰ Peter Sager *Nuevas formas de Realismo*. Colección Alianza Forma nº 19. Editorial Alianza. Madrid, 1981. Incluso reproduce (figura 147 del libro citado) la obra de Genovés “Fila sin fin” (1968), que es comentada.

documental, sino el grado de intensidad con que alcanza y activa el conocimiento resultante y los específicos modos de lograrlo”.

Conseguir tal eficacia comunicativa a través de las imágenes pictóricas —insistía Peter Sager— supone imponerse y destacar, en medio del ambiente sobresaturado de información que rodea al sujeto actual. Y para ello —apostillaba— hay que ser capaz de combinar adecuadamente la selección temática y la hábil adopción de ciertas técnicas visuales, ampliamente experimentada ya en los “mass media”, trasladándolas adecuadamente al propio contexto pictórico.

De esta manera, la fórmula del realismo político pasaba estratégicamente a relacionar directamente, en grado de competencias informativas, el hecho artístico con los medios de comunicación, subrayando los préstamos e influencias que tales medios ejercen y aportan, por lo común, sobre las manifestaciones artísticas, constituidas por una intensa y plural “transvisibilidad”¹¹. Esa misma transvisibilidad que el pop art y las nuevas figuraciones se encargaron históricamente de ratificar con suma eficacia, en sus implicaciones con las imágenes propias de la vida cotidiana y sus frecuentes y abundantes conexiones con los mass media y sus potentes y contrastadas estrategias visuales.

Fueron justamente el impacto y la resonancia conseguidos a nivel nacional e internacional por las imágenes de Joan Genovés¹² los hechos que demostraron cómo, sin detrimento de su concreta procedencia referencial —la dictadura franquista— ni de la intencionalidad socioestética que las hizo posibles, sus obras llegaron a simbolizar, con profunda intensidad, situaciones humanas fundamentalmente prototípicas en las sociedades actuales. “Se convirtieron, para todos, en imágenes genéricas de la violencia, de la huida, el terror y la muerte” (Peter Sager). “Imágenes de los espacios del miedo” fue ciertamente una acertada expresión (Josep Renau)¹³, para denotar ese significado pánico que con tanta fuerza e impacto emanaba de sus pinturas.

En las primeras propuestas de Genovés, propias del ecuador de los sesenta, predomina técnicamente, como es sabido, el “principio collage”¹⁴. Aquellas ropas oscurecidas, directamente encoladas sobre el soporte pictórico, eran plenamente un fragmento real del drama vivenciado históricamente, eran, a nivel retórico, una sinécdoque continuada, cargada de ecos tomados en préstamo —la parte por el todo— sin contemplaciones ni disimulos.

¹¹ La noción de *transvisibilidad* resulta para nosotros de gran interés en el contexto del arte contemporáneo de este final de siglo. Quizás la idea de *transtextualidad*, desarrollada por Gérard Genette en referencia a la literatura, sea una excelente matriz explicativa. En la cultura visual contemporánea, una imagen no hace sino remitir sistemáticamente a otras imágenes. De ahí que el sentido de una imagen siempre apunte contextualmente hacia otras imágenes, en una red interminable de referencias y conexiones semánticas y sintácticas. De hecho, el arte contemporáneo, al igual que la literatura, necesita imprescindiblemente ser interpretado a través de toda una serie de categorías transvisuales, tal como nos propone el citado trabajo de Genette, que clasifica dichas categorías en cinco bloques: *la paratextualidad*, *la metatextualidad*, *la bipertextualidad*, *la architextualidad* y *la intertextualidad*. Para más referencias sobre esta plexo de interesantes cuestiones consúltese el texto de Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Ediciones Seuil. París, 1982.

¹² Conviene recordar que Genovés entra a formar parte de los artistas vinculados en exclusividad con la galería Marlborough ya en el año 1966, tras su participación en la XXXIII Bienal de Venecia, obteniendo en ella una Mención de Honor por parte del jurado internacional.

¹³ Es ya conocida la anécdota, que relata el propio Joan Genovés, de cómo fue Josep Renau (1907-1982) al visitar su taller de Aravaca, cuando regresó del exilio, y viendo sus obras exclamó: “Amigo mío, has creado en tus cuadros el espacio del miedo”. Sin duda la expresión fue acertada y asumida.

¹⁴ Sólo como obligada referencia de aquella serie inicial de intervenciones a base de collages, citaremos algunas de las más conocidas obras de Genovés de esa época: “Contra la pared” (1965); “El preso” (1965); “Hombre colgado” (1965); “El atentado” (1964); “Personaje a cara y cruz” (1963). Todas ellas siguen estrictamente las técnicas del acrílico y collage sobre tela. También en la década de los setenta desarrollará una serie de obras cargadas de intensa dramaticidad, acrílicos sobre tela, donde pintará la expresividad de los ropajes de las personas recogidas en la figuración, pero ya no recurre al collage: “Seis jóvenes” (1975), “Entrada prohibida” (1975), “Obreros” (1975), “Caras tapadas” (1975), “Documento no...” (1975), “La silla vacía” (1976), “El grito” (1977), “Ojos vendados” (1977) o el famoso y emblemático “El abrazo” (1976) ejemplifican esa serie de planos medios y generales donde los personajes actúan con intensa teatralidad y fuerte carga emotiva.



Fig. 2.- *El preso*, 1965. Acrílico y collage sobre tela, 116 x 116 cm.

En su simplicidad y agudeza de concepción, aquellas imágenes se transformaron históricamente en anónimas y tipificadas esquematizaciones de determinadas situaciones sociopolíticas —crónica de una realidad vivida día a día y fijada con toda su fuerza en la memoria—, capaces de acrecentar su carga significativa y su acción crítica, incluso en la medida que Genovés parecía ejercitar, en determinadas obras, estrategias puramente descriptivas en la planificación de sus composiciones, como si simple y neutralmente se ciñera, sin más, a levantar acta de unos acontecimientos dramáticamente cotidianos. Pero junto a esas estrategias denotativas, propias de la representación propiciada, también las connotaciones se arracimaban abiertamente en la serie de lecturas posibles. La mirada del espectador siempre ha sido un elemento fundamental, muy tenido en cuenta por Genovés.

“El espectador de las bellas artes necesitaría, más que nunca, ser incitado a una contemplación reposada [...] a fin de que entre en acción el proceso de pensar en la obra de arte, que es de lo que se trata, en última instancia, al mirar un cuadro [...]. Hay que prestar más atención a la contemplación y a la reflexión de las obras de arte”¹⁵.

“El espectador es quien siempre tiene la última palabra” [...] “Porque un cuadro es lo que “dice” el pintor, pero también puede ser muchas cosas más”¹⁶.

Algo más tarde, siguiendo esta línea que estamos bosquejando en la diacronía artística de Genovés, vendrían, aunque casi con una cierta simultaneidad, como alternativa a la presencia reiterada de individuos aislados, las numerosas composiciones hormigueantes de las multitudes humanas corriendo, en medio de silencios espectrales, de sombras expresivas y de espacios deshumanizados, donde la dramaturgia existencial parecía palpase con la ayuda de la mirada y el recurso paralelo de la memoria¹⁷.

De hecho los sobrios y ascéticos planteamientos estructurales, que sus composiciones pictóricas siempre propiciaron, no se distanciaban de la espontaneidad narrativa y del dramatismo expresivo, subyacentes habitualmente a cierta clase de imágenes-reportaje, ofrecidas y potenciadas por los medios de comunicación (en especial, sin duda, la fotografía, el cine o la televisión). Antes al contrario, las pregnantes imágenes de Joan Genovés supieron hacer transvisualmente rentables, en el ámbito de la pintura, las mediaciones lingüísticas tomadas de las estrategias visuales de esos medios¹⁸.

Así la serialización, los montajes en paralelo, los recursos de contraste, las correlaciones de afinidad o los juegos compositivos basados en las alternancias de imágenes, las perspectivas violentadas, los zooms, las centralidades de teleobjetivos dobles o simples, las angulaciones

¹⁵ “Entrevista con el pintor Juan Genovés. Hablar de arte es hablar de ideas”, *cit. supra*. Página 35 de la edición citada. Para completar las referencias, ver nota 1 de estas reflexiones.

¹⁶ “Entrevista con el pintor Juan Genovés”. Manuel García. (Valencia, noviembre, 1992). Páginas 32-33 del catálogo *Genovés. Secuencias 1993-1998*. Consorcio de Museos Comunidad Valenciana. Valencia, 1999.

¹⁷ Ejemplos bien conocidos de esta serie de propuestas plásticas pueden ser las siguientes obras: “La cuña” (1967); “Agrupamiento” (1966); “Aproximación” (1966); “La fuga” (1965); “La espera” (1965); “Punto de mira” (varias versiones) (1966); “Rebasando el límite” (1966). Las técnicas empleadas son ya acrílicos y/o óleo sobre tela. Esta serie de composiciones se multiplican asimismo en la década siguiente, hasta el principio mismo de los ochenta, en la que se abre otra línea de propuestas pictóricas. Nosotros aquí sólo hemos referenciado las piezas que inician ese lenguaje de los espacios del miedo en el consolidado itinerario de Genovés.

¹⁸ La noción de “architextualidad / archivisualidad” como subcategoría de la transtextualidad (G. Genette), consistiría precisamente en esas estrategias de “reelaborar una imagen en otra imagen (una obra en otra obra) perteneciente la segunda a otra clase de género artístico (Ver al respecto, cita 9 anterior). Justamente Eduardo Subirats, en su texto de colaboración para el catálogo de la exposición *Genovés del IVAM, Valencia, 1992-93*, titulado “La mirada y el poder. Una introducción a la pintura de Juan Genovés” desarrolla este mismo enfoque: “Hay una eficaz manera de incorporar la experiencia y la visión de la producción técnica de las imágenes, de una manera distanciada, compleja, contradictoria y reflexiva: consiste en incorporar las imágenes técnicamente producidas, tratándolas y reflejándolas en otro medio técnicamente distinto. [...] De este modo Genovés reproduce, en el medio técnico de la tela y el óleo, la concreta visión de masas humanas producidas por el medio técnico del teleobjetivo”. Página 15.

osadas, los enfoques intencionales, los planos diversificados (generales, medios, primeros planos), los virados y los encuadres desequilibrados o forzados pueden ser citados, a vuelapluma, como otros tantos ejemplos de recursos y modalidades expresivas, tomados en préstamo directamente a otros lenguajes visuales, en especial de sello cinematográfico¹⁹ y consagrados iconográficamente en las propuestas plásticas de Joan Genovés, en su “realismo político”²⁰.

“Creo que todo arte es político. Todo gesto es político. Ahora bien, no estoy seguro de que yo sea un pintor político. Incluso en aquella época, cuando era un pintor realista, creo que era yo más político como persona que como pintor. Creo que mi pintura siempre ha reflejado un estado social”²¹.

Seguirá asimismo en esa sostenida línea testimonial y autorreflexiva, cuando a principio de la década de los ochenta, tras la experiencia del frustrado golpe de estado, que intentó desestabilizar la frágilmente pactada transición política, centre su actividad en torno al espacio de la ciudad. Hablábamos entonces del tránsito del espacio del miedo al espacio de la soledad, refiriéndonos precisamente a esta variación temática en las series pictóricas de Joan Genovés.

De hecho esta mirada de Genovés hacia el medio físico donde habita el sujeto no es nueva,

pero sí que es nuevo el descubrimiento del espacio urbano. Ha variado, realmente, el contexto y la situación en los que actuaba aquel sujeto que huía rodeado por el terror, la represión y la desesperanza, aunque fuese esa misma esperanza en el futuro la que le empujaba a permanecer en tales escenarios y participar en sus extremas acciones.

La mirada sobre la ciudad y sobre el paisaje urbano va a desarrollar no obstante versiones diferenciadas sobre ese mismo entorno. Pero versiones que seguirán recurriendo sistemáticamente a las imágenes prestadas de los medios tecnológicos y cinematográficos.

(a) Así la década de los ochenta representa, en el itinerario investigador de la pintura de Genovés, la atención a la ciudad como arquitectura y como espacio, justamente como escenografía disponible y como ámbito de intervención abierto, en aquellos momentos en que el sujeto humano se halla ausente de tal contexto urbano. Diríase que los urbanitas se han replegado a sus respectivos reductos privados y han transformado el paisaje urbano en espacios de la soledad y del aislamiento.

Son las grandes panorámicas las que predominan ahora. Planos generales, descriptivos de la ciudad, que preanuncian algo sin llegar a mostrarlo. Una suma de miradas que se ofrecen al espectador como único habitante virtual de la

¹⁹ Nuestro trabajo “Los espacios de la representación. Reflexiones ante la pintura de Juan Genovés” se centra justamente en esa bisagra entre cine y pintura, atendiendo muy especialmente a la cuestión de los espacios narrativos y de representación en la pintura de Genovés. Revista *Creatio. Artes y letras*. Círculo de Bellas Artes. Valencia, verano 1996, páginas 11-16. En este sentido, ciertos comentaristas subrayan la fuerte atracción que Genovés sintió habitualmente por el cine de Eisenstein y sus impactantes movimientos de masas, sus recursos expresivos y sus famosos encuadres analíticos. De algún modo, aquellas críticas secuencias, escenas y montajes cinematográficos tuvieron sus réplicas pictóricas en los trabajos de Joan Genovés.

²⁰ Obras que ejemplifican esa base cinematográfica del lenguaje plástico de Genovés hay muchas, precisamente en esa época de los espacios del miedo, en la que esa retórica comunicativa de los mass media se potencia al máximo en su quehacer pictórico. Citamos sólo algunas por su carácter paradigmático: “Los manifestantes” (1975) como desencuadre intencional; “La redada” (1973) como plano general con equilibrio compositivo en el encuadre; “Rebasando el límite” (1966), “Las manchas de sangre” (1972), “Uno, dos, siete, siete” (1968), “Dentro o fuera” (1967), “El hombre” (1968) o “Doble fila” (1971) como recursos a imágenes de teleobjetivos combinadas o aisladas; “Identificación” (1966), “Aproximación” (1966), “Agrupamiento” (1966), “Detrás del azul” (1967) o “Cinco minutos” (1969) como instantáneas contrastadas extraídas de una secuencia temporal; “Transposición” (1969), “La calle” (1969) o “Superposición” (1971) como virados expresivos mediante el recurso al color añadido; “La mano” (1969), “El brazo” (1969), “M. 141” (1971) o “La paloma” (1972) como recurso al zoom. Todas las obras citadas en esta nota como ejemplificación de estrategias compositivas son acrílicos y óleos sobre tela.

²¹ “Entrevista con el pintor Joan Genovés”. Aravaca / Madrid, 23 de mayo de 1998. Realizada por Manuel García y recogida en el catálogo antes citado *Genovés. Secuencias (1993-98)*. Consorcio de Museos. Comunidad Valenciana, 1999, página 39.



Fig. 3.- *La paloma*, 1972. Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.

imagen. Arquitecturas geoméricamente bosquejadas, calles diseñadas en un espacio imaginario. Lejos ya de las pautas realistas, hay mucho de onírico en tales escenografías desiertas y solitarias, tomadas aún en perspectiva frontal, como si se tratara de abordar la realidad soñada con el gran angular de la ensoñación y del duermevela. Pesadillas quizás de un mundo deshabitado, donde los espacios se definen en cuanto vacíos e inmóviles y devienen así temibles, sospechosos y amenazadores. ¿Es ése el resultado material de la obra urbana del ser humano cuando se des-humaniza su quehacer y sus objetivos se convierten en aleatoriamente in-humanos?

“Simplemente he pasado de pintar el ser humano a pintar el medio donde se desenvolvía el ser humano. La jaula donde reside el hombre. Es una aproximación fotográfica pero poco más. Me gustaría que quedara claro que, frente a estas obras, no me considero un pintor realista”²².

Es cierto que el medio urbano ha sido el entorno específico en el que Genovés situaba referencialmente su obra en las décadas precedentes: masas o individuos lo habitaban, en él se refugiaban y defendían, en él podían perder la vida y dejar asimismo sus huellas, hechas de acciones y palabras, de imágenes y silencios. Pero no es menos cierto que en muy pocas ocasiones ese espacio urbano había aparecido representado de manera directa como autónomo y explícito protagonista de sus obras.

De hecho, la urbe era exclusivamente el sustrato donde masas y grupos —como auténtico centro de la narratividad— desgranaban su presencia, materializaban sus intenciones y ejercitaban sus derechos o sus protestas. Por eso no parecía representada como tal, sino como espacio anónimo e indefinido donde las figuras y sus sombras se perfilaban en congelado y detenido movimiento.

En realidad, con la serie urbana de los ochenta, se invierten los términos y la ciudad como ámbito virtual de actividad y convivencia, absorbe ella misma el protagonismo de toda la representación pictórica, aunque sólo aparentemente. No en vano la ausencia radical de la figura humana nos habla también, por defecto, del espacio no ocupado por nadie y de una cierta presencia de la amenaza anónima en esas representaciones elocuentemente desiertas, convertidas en paisajes congelados y petrificados, en medio del misterio de una imperturbable inmovilidad²³.

El medio —la gran ciudad— domina al hombre, que la ha inventado y construido y construido, hasta el extremo de reducir a cero la pública materialización de cualesquiera sentimientos, individuales y colectivos. El asfalto deviene indiscutible naturaleza alternativa. Y esa ausencia de latidos humanos se convierte en impactante metáfora de la perplejidad y del aislamiento del individuo, precisamente cuando una buena parte de las soñadas utopías, de los compromisos y de las aspiraciones reivindicativas aún permanecen borrosas e indefinidas en sus auténticas posibilidades y son claramente amenazadas por la violencia.

(b) A su vez, en la década de los noventa la obra de Joan Genovés, permaneciendo fiel a las coordenadas temáticas del espacio urbano, va a desarrollar asimismo un nuevo tipo de representación del contexto de la ciudad. Una representación que seguirá siendo enigmática, distanciada y esotérica en sus respectivas definiciones visuales.

Es curioso cómo, por ejemplo, una variación de escala y de perspectiva pueden alterar la concepción misma del espacio y no sólo ciertas claves de su representación. En ese concreto sentido, Joan Genovés va a pasar de la “perspectiva frontal” a la “perspectiva cenital”. Pero no como meros recursos visuales expresivos sino

²² “Entrevista con el pintor Juan Genovés” Valencia, noviembre de 1992. *Cit. supra*, nota nº 13. Página 33 de dicho catálogo.

²³ Adecuados ejemplos de esta serie pictórica, dedicada a la ciudad, escalonan la década de los ochenta. Nos limitaremos a citar sólo algunas obras de Genovés, características de este tipo de representaciones: “Paisaje urbano: los prismáticos” (1983), “Paisaje urbano: la estación” (1983), “Paisaje urbano: la televisión” (1984), Paisaje urbano: calle mojada” (1984), “Paisaje urbano: el muro de un lado” (1984), “Paisaje urbano: monumento público” (1985).

como claves sistemáticas de una diferente concepción de lo real, al ser contemplado el entorno desde un punto de vista, en principio, inusitado: el punto de vista aéreo.

“La perspectiva fue, sin duda, una preocupación común de la mayoría de los artistas. Pero el punto de vista del pintor puede cambiarse. No tiene porqué ser sólo frontal. Yo he hecho el intento de salirme de un punto de vista unívoco. Creo que al cambiar de punto de vista podemos cambiar asimismo el concepto de las cosas”²⁴.

“Con este nuevo recurso a la perspectiva tengo una libertad que antes no tenía. Con la perspectiva frontal me daba cuenta de que unas cosas tapaban a otras.. Sin embargo, con la perspectiva aérea [en el sentido aquí expuesto] podía hacer lo que quisiera. Tenía más libertad dentro de la figuración que practicaba. Yo, que me considero muy plástico, el lenguaje de la pintura lo veo precisamente desde ese perfil de la plasticidad. De hecho, todos los problemas de la pintura, que son en el fondo de carácter abstracto, no me han impedido hacer una pintura figurativa”²⁵.

Bien es cierto que Genovés había recurrido en las décadas anteriores al uso del picado o “vista de pájaro” para potenciar la fuerza y la expresión de sus composiciones pictóricas, al igual que pudo optar, si lo hubiera considerado oportuno, por el recurso al contrapicado o “vista de hormiga” para personificar la mirada aterrizada del sujeto amenazado. Especialmente en

la descripción de aquellos espacios del miedo, la mirada angulada, cenital o de una cierta perspectiva superior fue muy recurrente y eficaz como imagen metonímica del poder, de la persecución y de la vigilancia generalizada²⁶.

Sin embargo, en la serie de los paisajes urbanos de los años ochenta, como hemos comentado, fue la perspectiva frontal la habitualmente preponderante. No obstante, existen determinados ejemplos en los que ya se acude, aunque más o menos excepcionalmente, a esa introducción del punto de vista superior. Incluso podrían citarse algunas obra concretas como preparación paulatina de la nueva metodología empleada para describir el punto de vista sobre la calle o la perspectiva superior del territorio urbano, potenciando su extensión escenográfica²⁷.

Sin lugar a dudas, la conocida imagen de los medios tecnológicos para vigilar, controlar y conocer exactamente las pautas del entorno y los movimientos humanos, al mínimo detalle, ha atraído fuertemente a Genovés en esta última década. Y aunque generadas estas series en torno al siempre impactante tema de la ciudad, de alguna manera, recuperan también la presencia —mínima en dimensiones— de las figuras humanas y sus sombras.

Bien es cierto que el grado de aproximación de la imagen cenital puede ser sumamente variable, como corresponde al hecho de ser transmitida tecnológicamente por un ojo no-

²⁴ “Entrevista con el pintor Juan Genovés. Hablar de arte es hablar de ideas”, recogida en el catálogo publicado en el 2002, *Genovés Retrospectiva 1992-2002*, citado anteriormente, páginas 40-41. Ver nota 1.

²⁵ “Entrevista con el pintor Juan Genovés”. Manuel García. Mayo de 1998. Publicada en el catálogo *Genovés. Secuencias 1993-98*, ya citado anteriormente, páginas 40-41. Ver nota 14.

²⁶ Simplemente citaremos algunos ejemplos de obras, en ese sentido: “La fuga” (1965), “Rebasando el límite” (1966), “Dentro o fuera” (1967), “El detenido” (1968), “M. 126” (1971) o “M. 136” (1971). Todos ellos, por lo general, acrílicos y/o óleos sobre tela.

²⁷ Puntualmente me gustaría llamar la atención sobre las piezas: “El cruce” (1981) y “Panorama: conversaciones” (1986), ambas acrílicos sobre tela. En el primer caso se nos ofrece la figura de una persona que se asoma a un balcón, representada en cuatro imágenes que se reparten el espacio de la pintura, en momentos diferentes, pero siempre ubicada la figura en el primer plano de la composición, lo que nos permite a su vez, al hallarse la mirada del espectador en un punto superior, constatar aquello mismo que el personaje observa: la calle, con diminutas figuras que la ocupan. Realmente esas escenas callejeras, representadas cenitalmente, son ya un claro antecedente de las obras propiciadas una década más tarde. También la otra obra citada “Panorama: conversaciones” recurre a una estrategia parecida, pero de perspectiva más angulada que cenital, que nos muestra a dos numerosos grupos de personas que conversan reunidas, como preparando una concentración. De alguna manera, pues, las estrategias pictóricas de la representación cenital de la ciudad y de los espacios habitados por figuras observadas a vista de pájaro, se iban perfilando paulatinamente en la trayectoria de Genovés, hasta constituirse en etapa autónoma y característica.

humano, tal como nos tienen ampliamente acostumbrados ya los medios de comunicación en sus reportajes, dossiers, documentales y noticiarios, pero también en sus sofisticadas narraciones de ficción. Y en ese sentido cabe diferenciar en esta serie de propuestas plásticas de Genovés dos subconjuntos de obras, según se trate de imágenes planteadas a gran altura sobre el entorno habitado²⁸ o, por el contrario, imágenes inspiradas en la visión medianamente próxima, como pudieran ser las que facilitarían un helicóptero al desplazarse sobre la ciudad, verificando detalles, sobrevolando edificios y captando instantáneas, transformadas en documentos vitales de información²⁹.

En ambos casos Genovés mantiene una determinada angulación en esa perspectiva tomada/imaginada desde el aire, con el significativo fin de mantener el relevante papel de las sombras en la representación de las figuras, de los objetos y de las edificaciones. Algo que, por otro lado, siempre fue uno de los rasgos básicos de su quehacer pictórico, a través de las diferentes propuestas y etapas, pero que ahora toma un peso intencional muy particular.

Las imágenes parecen alejarse o acercarse al plano de la referencia. Dudamos del sentido de aproximación o de lejanía de ese juego que virtualmente nos ofrece el uso del zoom, en la planificación conceptual de las pinturas. Ante las grandes manchas y los grandes bloques que aquí o allá emergen del espacio, los demás elementos figurativos —entre ellos los minimizados personajes y sus sombras— van desdibujándose, como si irremisiblemente se integraran en una omnipresente y omnipoderosa naturaleza, al límite mismo del

caos y de la indefinición. Es el sentido pánico de las relaciones de los individuos con el todo lo que, de este peculiar modo, se tematiza visualmente en estos cuadros, que siguen teniendo al espacio como obligado horizonte de significación.

También en los trabajos más recientes de Genovés cabe puntualizar asimismo determinados extremos. Tanto en el conjunto de series que conforman sus dibujos —Serie “Las Piedras” (1990), “Serie Blanca” (1991-92), Serie “Encierros” (1992), Serie “Vestigios” (1993), la extensa serie de los “Sueños” (1995-96) y la serie “Pensant amb Max Aub” (1998)— como en el amplio bloque de sus pinturas —tanto la serie de “Pinturas Matéricas” (1993-94) como la extensa y abierta serie denominada “Secuencias” (1993-2001)— se combinan e intercalan claramente los temas de las ciudades, a vista de pájaro, con las escenas de las figuras humanas observadas asimismo desde el aire, junto con el recurso de la perspectiva aérea y el uso de la angulación pertinente como para que figura y sombra dialoguen plenamente, integrando además las estrategias estructurales y compositivas con las opciones cromáticas.

Sombra y mancha devoran el protagonismo de las figuras humanas, conformando círculos, espirales y líneas de tensión compositiva a base de estos mínimos elementos figurativos, cada vez menos referenciales y con más carácter sígnico y expresivamente gestual.

Por su parte la reiterada mirada urbana deviene cada vez más antropológica y etnográfica, aportando así otra reflexión añadida sobre el medio humano. Tal sucede, de manera muy evidente, en algunas series de sus dibujos, como

²⁸ La visión lejana a vista de pájaro sobre entornos urbanos y no sólo propiamente urbanos sino de carácter industrial, arqueológico, estratégico, militar u operativo en general ha sido muy usufructuada por el reciente Genovés a lo largo de más de tres lustros. En consecuencia las obras producidas son numerosísimas. Testimonialmente citaremos algunas como referencia directa de sus aportaciones plásticas. En ciertos casos se han producido en subseries: “Las piedras” (1992), “Los fosos” (1992), “Los encierros” (1992). Todas ellas pigmentos sobre papel. En otros casos son obras independientes: “Salida al promontorio” (1990), “Densidad” (1992), “Donde no hay horizonte” (1993), “Viernes a las seis” (1993) o “Corto recorrido” (1994).

²⁹ Respecto a la visión de la ciudad desde el aire, pero con una aproximación descriptiva superior, en función de la proximidad de la imagen, pueden citarse a modo de ejemplo pertinente las siguientes obras de Genovés: “Alrededores” (1990), “Eclósión II” (1990), “Puntos vitales” (1991), “Detectores” (1991), “Subsector” (1991), “A veces no pasa nada” (1993), “Para idéntica estructura” (1994) o “Sombra pareja que me sigue” (1994).



Fig. 4.- *Espacio dilatado*, 1994. Acrílico sobre tela, 260 x 340 cm.

es el caso de la serie *Vestigios*, de máxima sutileza en su realización³⁰.

Sin duda, la obra de Joan Genovés ha sido históricamente un elocuente registro de los diferentes avatares por los cuales ha transcurrido nuestra existencia cotidiana y sus esfuerzos se han dirigido hacia el objetivo de poder hallar los recursos plásticos y expresivos necesarios para poder comunicar tales avatares a través de sus particulares intervenciones pictóricas. De ahí el persistente interés por la espacialidad como medio donde habita el sujeto humano, ya que no en vano el espacio es parte esencial de la vida humana en tanto sensorial, intelectual, espiritual y afectiva. Nunca pudo la persona vivir en el vacío: necesita transformar e interpretar su espacio vital e incluso se ha atrevido históricamente a especular sobre los espacios absolutos y metafísicos.

Siempre el sujeto humano ha proyectado su inteligencia imaginativa en inquisición y respuesta de los problemas e interrogantes surgidos de su entorno. Tampoco ha dejado de memorizar y representar la historia de la civilización como espacio cultural, la historia de un espacio llamado “ecumene” y “polis”: los espacios habitados y convertidos en habitables o inhabitables por para el sujeto.

¿Cuántas veces la mirada interrogativa humana, al cruzarse con los espacios del propio entorno, muestra la sospecha de que hay poderes y fuerzas que controlan su desarrollo? Entre el orden y el caos se distiende, pues, la historia de nuestra existencia. Y Genovés sabe muy bien que un espacio humano especialmente inseguro y carente de horizontes de libertad pronto se convierte en cárcel. No en vano, sus obras han sido durante décadas otras tantas respuestas desoladoras —explícitas o implícitas: justamente en ese orden— del fin de la seguridad y de la ausencia de libertades.

Pero, en principio, el espacio puede asumir las funciones de ser la “casa” común o la “ruina” residual, puede ser asimismo el “auditorio” donde resuena esencialmente la palabra y la razón (el logos) o transformarse en el “desierto” donde simplemente se refugia el silencio. Tantas cosas puede ser el espacio como rostros y muecas conforman nuestra memoria humana, en él desarrollada.

En resumidas cuentas, puede ser —el espacio— miserable o celestial, en aras de un sospechoso y reiterado dualismo, muy caro a nuestra tradición cristiana. Dualismo tierra / cielo que roe el núcleo mismo de nuestra civilización y que ha ido desde el extremismo apocalíptico (arrastrar los cielos a la tierra, para ubicar aquí el “paraíso”) hasta el extremismo escatológico (barrer con diluvios de agua / fuego esta tierra de sensibilidades tan mermadas e insuficientes). Pero Genovés sin duda huye de lo uno y de lo otro, para permanecer siempre con los pies bien fijos en los compromisos pactados con la tierra.

Algunas veces esos espacios de Genovés, en su radical exterioridad expresiva, no acogen ni al yo ni al nosotros: están desesperadamente vacíos. Pero, en otros casos, incluso rezumando dolor, sus espacios se definirían (muy leibnizianamente) como reciprocidad de presencias, como constelación de individualidades y de destinos compartidos. Sumas de seres y de sombras, de imágenes y de sombras. Espacios y sombras: dos elementos clave en la pintura de Genovés.

“Cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, ya me pusieron en broma el mote de “Sombra”, por mi preocupación, desde joven, por el tema de las sombras en la pintura. Al fin y al cabo la sombra es el reflejo de la luz. La sombra nos acompaña siempre”³¹.

La sombra reproduce nuestros movimientos e incluso anuncia nuestra presencia o nos sirve de escueta despedida, tras la huida de nuestros

³⁰ Desarrolladas en 1993, las obras de la serie *Vestigios* son técnicas mixtas sobre papel, 75 x 50 cms, registradas en números romanos, seriadamente tras el título “Vestigios”, tienen mucho de documentos expuestos, en su espontaneidad y libertad de gestos y manchas. Para una documentación bibliográfica referente a las últimas series de obras de Joan Genovés, lo más adecuado es acudir a los distintos catálogos editados periódicamente por la galería Malborough.

³¹ “Entrevista con el pintor Juan Genovés” (Aravaca / Madrid, mayo de 1998). *Cit. supra.*, página 43. Ver nota 19 para más referencias.

pasos, según las correspondientes decisiones de las estrategias de luz, que la dibujan. Pero en la pintura —que congela sistemáticamente el espacio y el tiempo y también el movimiento— se da la potente paradoja de “la idea del movimiento quieto”. Algo que tampoco nunca ha dejado de impresionar y fascinar a Genovés a la hora de construir y habitar los espacios pictóricos con sus figuras, sus sombras y sus ineludibles estados de movimiento congelado, a partir de las siempre complejas relaciones establecidas entre los elementos concertantes.

¿Acaso es otra cosa el espacio que un juego complejo de enlaces y de encuentros que nos definen como personas? Interpretar y significar esa relación de reciprocidades entre los sujetos y los lugares es la tarea que plásticamente, desde siempre, se autoimpuso Joan Genovés en el conjunto de su pintura. Por eso cada uno de sus espacios, más que un newtoniano “sensorium Dei”, se ha transformado, para la historia de la pintura, en un recurrente “sensorium hominis”, en espejo de tantas persistentes y palpables tensiones y encuentros entre la estética y la ética, entre los valores formales y la vitalidad de las experiencias humanas, a ellos prendidos.

Muy agudamente, en esta línea de cuestiones, Manuel Vázquez Montalbán nos ha dejado unas oportunas reflexiones en torno al pintor Genovés³², en las cuales se aproxima directamente a esa pretendida dualidad entre el rigor ético e histórico y el rigor formal. Discusión que tan a menudo se proyecta sobre su trayectoria artística.

“El interesado descrédito del *realismo social* [...] ha creado la imagen del artista arrepentido que, en cuanto abandona la tentación de *influir socialmente*, consigue la gracia de una calidad superior de creación. Liberado del argumento, de la idea, de la intención histórica, el artista penetra en el templo idealizado del arte, donde le esperan las verdaderas musas. Sería un error pensar que el Genovés que en los años sesenta convertía su pintura en un vehículo de protesta careciera entonces de rigor

formal, como si sólo se pudiera tener rigor formal desde el no rigor histórico o ético. Aquel Genovés tenía su poética y eso le distinguía de muchos otros artistas prometedoramente miméticos, pero incapaces de dar avisos sobre su singularidad. El Genovés actual, que no soporta una lectura unidimensional, estaba ya en aquel pintor solitario con el sufrimiento concreto de los vencidos y los rebeldes. Y su poética de entonces, basada en las provocaciones exteriores de su conciencia, estaba dotada de la lingüística que más tarde desarrolló cuando se quedó a solas con su mismidad, a solas con sus códigos, obligado a respetar la lógica interna de su discurso pictórico”.

La ironía y la sagacidad afloran plenamente de esta amplia cita, que hemos considerado ineludible aportar aquí, como justo recuerdo a su aguda visión del problema que nos ocupa, entre la equívoca alternancia presentada a partir de los valores vitales y los valores formales, como si ambos no fueran a la vez —de suyo— valores artísticos propios de la obra y su rompimiento fuera a todas luces siempre obligado.

El recurso de Vázquez Montalbán a la “poética” —esa suma de programa y concepción del arte, que nosotros hemos abordado ya al comienzo del presente escrito— para solidificar el programado y normativo enlace entre el rigor formal y el rigor histórico, ético o político, es sin duda un paso clave tanto para asegurar la continuidad investigadora del itinerario de Genovés como para escamotear y dejar al margen cualquier lectura unidimensional de su obra.

En la “poética de lo humano”, donde ya hace casi un cuarto de siglo intentaba, por mi parte, justificar las claves pictóricas del itinerario de Joan Genovés, se efectúa, a mi modo de ver, una especie de concepción interaccionista entre la función moral del arte y la concepción que considera a la experiencia estética como supremo y exclusivo objetivo existencial del sujeto.

Es decir que en ambos casos (tanto en la concepción moralista como en la concepción

³² Manuel Vázquez Montalbán “Genovés. El pintor y su sombra”. Catálogo *Genovés. Retrospectiva (1992.2002)*. Consorcio de Museos. Comunidad Valenciana. Valencia, 2002, páginas 25-29.



Fig. 5.- *Movimientos subjetivos*, 2004. Acrílico sobre tela y tabla, 160 x 183 cm.

esteticista) se trata de opciones radicalizadas, que a lo sumo pueden ser tenidas en cuenta como “nociones límite” en un mapa académico de posturas y fronteras ideológicas. Frente a la tensa dualidad de las dos concepciones, una concepción interaccionista subrayaría, más bien, que los valores estéticos y éticos desarrollan “distintas funciones” en el ámbito de lo real, aunque, por otra parte, nunca pueda legítimamente considerarse que la realidad humana esté conformada a base de escuetos compartimentos estancos.

De ahí que en cualquier caso ética y estética, arte y moral mantengan estrechas y

necesarias relaciones de complementaridad en el marco global de la existencia humana. Y sumergido plenamente en esa concepción interaccionista de la vida y del arte, que argumentalmente respaldamos, Genovés ha venido propiciando, en su acción artística de ayer y de hoy, un intenso diálogo entre las opciones éticamente testimoniales de sus imágenes y su consolidada vehiculación y desarrollo estéticos. Es así como podemos afirmar que, en su trayectoria investigadora y creativa, siempre se ha esforzado con el fin de que los valores sensibles y formales se armonicen y articulen, en sus obras, con los valores vitales pertinen-



Fig. 6.- *Ovalos (IV)*, 2005. Gouache sobre papel, 35 x 50 cm.

tes, sorteando de este modo el riesgo tanto del simple moralismo a ultranza como de cualquier tipo de esteticismo³³.

En una curiosa autoexplicación didáctica el mismo Vázquez Montalbán habla, en el mismo texto, del encuentro de ambas dimensiones en el contexto del quehacer artístico como de una obligada y pertinaz tensión existente “entre la geometría y la com-pasión” (el pathos de lo humano, el con-sentimiento con la realidad). Ninguno de ambos extremos anularía al otro en las poéticas ejercitadas por Joan Genovés en las series de sus trabajos artísticos. En cada una de sus etapas, geometría y compasión, valores formales / sensibles y valores vitales mantendrían una especie de juego de equilibrio, abriéndose en determinados momentos la conciencia ética hacia la explicitación plástica de las imágenes de urgencia de los sesenta y setenta, del espacio del miedo, de la huida y de la violencia política, mientras que en fases posteriores, donde los espacios de la soledad y los paisajes urbanos han abordado otras situaciones existenciales, han sido los testimonios éticos e históricos de lo humano los que han aflorado asimismo en su poética. *Nulla aestetica sine etica*.

Por supuesto que no ha faltado la “geometría” junto a la “com-pasión”, que implica la presencia humana en los espacios de las representaciones que sigue proponiéndonos actualmente Joan Genovés, siendo ambas dimensiones capaces de interactuar eficazmente. *Nulla etica sine aestetica*.

¿Por qué no podrían adscribirse las aportaciones pictóricas de Genovés bajo una única rúbrica analítica e incluso bajo un título englobante y dotado de la máxima coherencia unificadora? Tal epígrafe, mínimamente descriptivo y con fuertes acentos de cierta clasicidad, quizás pudiera ser: “De humano spatio meditatio quaedam”.

Al fin y al cabo, en cada una de sus plurales propuestas siempre ha anidado, más o menos, una determinada meditación sobre el espacio, una intensa y comprometedora reflexión plástica sobre los espacios humanos, transformados pictóricamente en sugerentes espacios de representación.

Sabe bien Joan Genovés que el hecho ver la realidad fuera de su contexto habitual nos empuja a que veamos y experimentemos esa realidad ya desde otros ángulos, ayudándonos a transformar y a convertir en móviles y revisables —criticables— determinados acontecimientos, principios o categorías, que veníamos considerando como fijos e incluso como plenamente inamovibles. Sólo así el acto de observar, más allá del simple ver, se transforma autoconscientemente en el acto siempre relevante de *ser testigos*.

Necesitamos “ser nuestros propios testigos” y, en consecuencia, también testigos/testimonios de nuestra época. Y no estará nunca de más que las acciones artísticas —entre los momentos de autonomía y de heteronomía, que constantemente se agitan en su entorno, reclamando sus respectivos derechos y exigencias— nos ayuden y nos pongan, al menos, en condiciones y en situación de poder serlo.

³³ No obstante me gustaría puntualizar que con igual posibilidad podría hablarse actualmente tanto de un “moralismo político” como de un “esteticismo político”. En ambos casos los valores morales y/o los estéticos se supeditarían a un inmediato y pragmático funcionalismo político. Su heteronomía es clara. Por ejemplo, la denominada “estética difusa” tan predominante en la actualidad, en las sociedades del espectáculo y de la alta tecnología, no es sino una clara y nueva reformulación de la instrumentalización política de la estética.

Aproximación

a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (*Uruguay, 1959*): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar.

“De donde se ve que hay un mundo de criaturas, de vivientes, de animales, de entelequias, de almas, basta en la menor parte de la materia. Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es también un jardín o un estanque similar”¹.

Monadología. G.W. Leibniz

Ricard Silvestre

Universitat de València

RESUMEN

El trabajo, que consiste en una investigación sobre la poética del escultor uruguayo Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1959), considera las claves estéticas que desde finales de los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad han ido configurando su horizonte creativo a partir de la comprensión, despliegue, e implicación de la idea de Naturaleza, que culmina en las propuestas de un quehacer artístico ambiental y ecológico desarrollado en el entorno natural valenciano.

ABSTRACT

This study, which seeks to provide insights into the poetics of the Uruguayan sculptor Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1959), reflects on the aesthetic elements which have shaped his creative vision since the late 1980s through to the present day, through the understanding, display and implication of the idea of nature, culminating in the proposals of an environmental and ecological artistic work created in natural Valencian surroundings.

¹ Leibniz, G.W. *Monadología*. Ed. Alhambra. Madrid, 1986. Pág. 37.

Es muy posible que la adversidad a través de la cual ha tenido que navegar toda propuesta artística comprometida con el desarrollo de una poética estéticamente coherente, tenga algo que ver con la ruptura de los grandes relatos que la postmodernidad logra asentar como principal y característico elemento identificador del horizonte teórico al que aún miramos. Las dificultades planteadas por aquello adverso, están vinculadas, fundamentalmente, a las aspiraciones que abogarían por la configuración de un hilo conductor donante de sentido, estructurador del quehacer creativo del artista mediante el que éste último habría articulado el conjunto de su obra.

Hablamos de algo similar a una estrategia más o menos pautada, interna –una intrahistoria- a partir de unos objetivos que regularían la búsqueda personal del artista, ya se dirijan éstos conforme a la revisión de ciertas posibilidades expresivas en donde los técnicos puedan generar cambios compositivos, o simplemente se formulen otras vías conceptuales que reactiven, transformen o complementen las investigaciones llevadas a cabo.

De algún modo, todo ello se ha ido diluyendo en los planteamientos artísticos actuales, más dados a la experimentación que a buscar motivos para anudar los cabos de una poética estable cuyo aparecer, desde la creatividad, precise las líneas de actuación de una trayectoria artística. Y dado que en nuestro tiempo tienen vigencia, paradójicamente, la fugacidad y el abandono, la mirada del hombre contempla la realidad como si ésta fuera tan lejana que hasta la mera observación se convierte en algo eventual, transitorio, ficticio, y desmaterializado, es decir, prescinde de toda relación física con dicha realidad, pues lo visual no es aquí otra cosa más que la constatación de la lejanía.

Hay, sin embargo, que apreciar los logros de aquellos creadores que desde una praxis continuada en pugna con la atmosfera anterior, desfiguran lo postmoderno convencido trazando un recorrido de descubrimientos que no sucumbe a la dispersión ni a un parecer esporádico, puesto que va estableciendo un eje argumental en donde el palpito de la naturaleza late con un ritmo cadencioso y equilibrado, al que nunca se podría calificar de dominador, y a partir del cual el ejercicio de la escultura se torna un viaje sin sobresaltos ni estridencias, continuado y reflexivo, humanista, social y expresivo, por lo general simbólico y siempre auditado por la experiencia vivida en un pausado modo de retornar allí donde el arte puede actualizar lo perdido.

Sergio Ferrúa es uno de estos creadores para los que *reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar* deben ir de la mano a la hora de perfilar o tratar de aproximarnos a las claves de una obra materializada a lo largo de casi un cuarto de siglo de itinerancias y aprendizajes.

Ocurre con el artista uruguayo que confluye una doble pervivencia, establecida ya tanto desde su originario entorno vital, como en los inicios de su primera etapa formativa. Una pervivencia que irá tomando diferentes dimensiones a medida que su trabajo plástico recorra lugares y proyectos abiertamente asignados a soluciones de carácter integrador, a las que en ningún momento escapará una confrontación sensible respecto del contexto canalizador de sus propuestas artísticas. Nos referimos, por un lado, a la proximidad de una naturaleza desbordante, calculadamente intervenida por el hombre, desprovista de su función reguladora y planificadamente violada en sus recursos como mecanismo para, cuanto menos, mantener los niveles de opulencia de las sociedades humanas. Ferrúa observa así a la naturaleza actual en el contexto valenciano –que

adolece de propuestas artísticas similares-, pero vuelve sus piezas hacia el trasfondo difuminado de un tiempo en el que el hombre no era un mero explotador, y hacía confluír su progreso con la peculiar protección del entorno natural.

Posible matices “rousseauianos” al margen, el otro lado de aquella doble pervivencia tiene mucho que ver con la elección de la cerámica como disciplina artística, que reconquista permanentemente su presencia escultórica en el quehacer de Ferrúa. Sus estudios de cerámica no se apartan de una deliberada complicidad con lo escultórico, como tampoco lo hace su experiencia en la talla en piedra, ambas posibilidades inscritas en el camino hacia las tres dimensiones que hasta sus intervenciones más recientes ha comportado la integración o combinación de las mismas.

La piedra y el barro son, pues, los materiales que encaminan, alrededor de los años ochenta, el compromiso con un modo de pensar la escultura estrechamente enraizado en el territorio y en la tradición antropológica que éste atesora. Corren parejos, visto así, la vivencia de un paisaje connatural a la identidad personal del escultor, junto a unos comienzos para los que la técnica ampara el adiestramiento en la profundización de lo “térreo”, hasta alcanzar las cotas que cuecen el ideario contemporáneo de su escultura más allá de las iniciales convenciones académicas, abriendo el paso por ejemplo, al concepto de instalación o a una marcada inclinación por intervenir directa y sutilmente en una naturaleza liberada del destino cosificado que, por lo común, le señalaron algunos artistas del land art, en definitiva, convertirla en soporte de actuaciones más próximas a la agresión que al lirismo, apuntadas en ocasiones sobre la habilidad para vulnerar los espacios y muy distantes a la hora de considerar sus enigmas o conocer con paciente cautela y dedicación extrema. Cualquier matiz proclive a ser desvelado como centro vital de alguna de sus piezas.

Pero hasta que tales extremos abracen con humildad las copas de los árboles, se deslicen en-



Fig. 1.- Federico. 1982. Buenos Aires. 50 x 55 x 45 cm. Cerámica esmaltada con óxidos.

tre los remansos de los ríos o escondan su fuerza creativa en una montaña de arena, el artista vuelve sobre sí su mirada empezando por respaldar la convicción de convertirse en portavoz de su decir interior. El despliegue de estas inquietudes quedará certeramente adscrito al autoreconocimiento como ser humano. Preguntarse por qué es ese ser que yo soy y *reconocerse* como tal, constituirá el primer paso para hilvanar la poética del artista de San José.

De hecho, la figura humana se convertirá en objeto temático de su obra escultórica². Coincidiendo en el tiempo con los cambios de regímenes políticos en muchos países sudamericanos, una cuestión que puso sobre el tapete público tanto la situación convulsa y difícil de amplios sectores de la población, como las consecuencias emocionales que subrayaban las tragedias personales y

² Véase, sobre este aspecto: Becho. “Ferrúa: entre intuición y meditación”. Los Principios. San José. Uruguay. 14/10/1993.

colectivas insertas en los corazones de sus habitantes, los personajes creados por Ferrúa parecen ser la huella profunda de un contexto también “natural”. Una contenida rebeldía queda retorciéndose en la mayoría de las piezas que en la primera mitad de los ochenta intentan apoyarse sobre sí mismas, empujándose sus masas como si la presión ejercida por el informe volumen de los troncos pudiera hacer surgir una nueva extremidad. Tal vez los hombres y mujeres de Henry Moore, sin vacíos, unidos a la expresividad de los escuálidos individuos de Giacometti, resultarían ilustrativa combinación de la malformaciones y anomalías que moldean a estas gentes sin esperanza, deformados ante los reveses de la vida –vida social y política–, seres sabedores de su sufrimiento, descoyuntados, encerrados en un tiempo de fracasos palpables en las texturas de su cuerpo mórbido y erosionado por los óxidos que patinan la cocción y por las horas de soledad e indiferencia³. Morfologías que reaccionan desde la conciencia de las heridas abiertas por las dictaduras militares que, con la superación del Estado de derecho, la ruptura de las esperanzas y el silencio impuesto al pensamiento libre, las ocasionaron violentamente.

Son figuras que enfatizan aquellas circunstancias, táctiles en su epidermis, pero configuradas visualmente presentando el hastío afinado en la existencia humana, y son obras, además, que recibirán reconocimiento institucional con la concesión del premio a extranjeros en la sección del VII Salón Nacional de Arte Cerámico de Buenos Aires otorgado por el Ministerio de Educación y Justicia argentino a la obra “Serie

Bocetos” (1985), en dónde la escala humana de las esculturas reforzará el cúmulo de sentimientos encarnados. Muestras expositivas anteriores al citado galardón serán las que irán reafirmando su lenguaje cerámico. Así, en el caso de las realizadas en galerías de arte de Montevideo, en el Museo Blanes de la misma ciudad junto a su participación en la exposición del 60 aniversario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en el Centro Cultural Las Malvinas (Buenos Aires) –ciudad en la que residiría desde 1980 a 1986–, van sirviendo al escultor para depurar no únicamente la diversidad de sus articulaciones formales o el recubrimiento de las mismas, sino que se verá impulsado a extender, sin sustituir, la acotación de sus referentes conceptuales.

La “ampliación” del mundo creativo del ceramista heredará, por una parte, la experiencia de aquella autoconciencia paciente de los desmanes acaecidos en el contexto sociopolítico, y, por otra, la comprensión de los hechos como evidencias de carácter cultural que no quedan congeladas en una época fija o momento negativo, pues la línea horizontal de la temporalidad poseerá asimismo un antes y un después. De tal manera sedimentan los pasos semánticos de las propuestas de Ferrúa, que el abandono de la figura humana no consiste en una desaparición radical, más bien se funde en la materia que el proporcionaba su existencia, haciendo posible la redefinición de sus inquietudes creativas con una nueva actitud ante el entorno, promovida y reinstalada en un objeto, el ladrillo, convertido en cuerpo receptor de la memoria de lo humano, de su historia.

³ En este momento, las obras de Ferrúa tendrán también un lógico paralelismo expresivo con el hacer de L. Tavela, que por aquella época fue su maestro de taller, respecto de la cerámica, en Buenos Aires-Ramón Castejón lo fue en la talla en piedra- y con quien expuso conjuntamente en 1985 en la ciudad de Montevideo. Tavella comenta: “*La técnica no ocupa el primer lugar en mi obra, me interesa mucho, pero prefiero la expresividad de la forma*”. Véase: Jordan, C., Schwartz, A. “Arte/Diseño - Cerámica/Técnica”, en Universidad Nacional de la Plata (La Plata). *ENLAD 2001. Encuentro Nacional/2001 de Investigación en Arte y Diseño. Anales*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, 2001 [12-13 de diciembre; sección “Áreas del Diseño”] Leo Tavella (Gálvez, -Santa Fé-, Argentina, 1920) inicia sus estudios de pintura y escultura en su provincia natal, dedicándose luego a la cerámica. Ejerce la docencia, dirigiendo el taller que lleva su nombre. Ha dictado cursos en numerosas instituciones educativas. Fue fundador del Centro Argentino de Arte Cerámico (1958). Realizó muestras individuales y colectivas y participó de salones y concursos en el país y en el extranjero. Obtuvo la máxima distinción de la especialidad: el Gran Premio de Honor en el I Salón Nacional de Arte Cerámico (1976) y también el Premio Konex de Platino en 1982. Continúa en actividad. Véase. De Espada, Roberto. “*Dos propuestas expresivas*”. Diario El Día, Diciembre, 1985. Montevideo.



Fig. 2.- *Planta solitaria*. Para el bosque. 2008. Valencia. 8 m. diámetro circunferencia x 1,10 de altura. Frutos de Algarrobo, madera de pino y Citus Albidus.

En cierto sentido, es la idea de una antropología cultural que tendrá que ser visitada entresacándola del pasado y documentándola en el presente, consultando lo primitivo intuyendo en todo ello la vía para alcanzar algún ideal no conseguido o larvado en el alma de sus primeras piezas tan humanizadas. Así, el nuevo y experimental viaje que inicia el escultor comienza por *rememorar* el entorno. La naturaleza vuelve a estar aquí presente, pero no como continente en el que lo social es una dimensión más. Se trataría de plasmar una naturaleza primigenia que resuena en su feminidad y en la búsqueda

de lo sustancial mediante la apropiación de lo que se nos ha ido legando. *Rememorar*, segundo estrato en el periplo artístico, yendo a lo sagrado, al espíritu que atesora el trasfondo de los pueblos, depurando la expresividad de su obra precedente con la racionalidad modulada entre los símbolos que testifican, con la pasión que seguramente expresaría D. Vidart, lo nativo, lo orgánico y lo indígena⁴. Presionando sobre el barro o emergiendo como las figuras femeninas que éste expele, el tránsito de los ochenta a los noventa del siglo pasado aposentarán el corolario de fuerzas que fueron cosechándose en las

⁴ Daniel Vidart (1920) es un eminente investigador uruguayo interesado por la antropología cultural, la geografía, la arqueología, la etnografía y la sociología. En el contexto latinoamericano, se ubica teóricamente frente al europeocentrismo. Entre sus libros, cabe destacar: *Sociología rural*. Salvat. Barcelona, 1960. Sobre este autor véase: Real de Azúa, C. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Tomo II. Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, 1964. Pg. 525 - 528. En Mayo de 1996 Vidart, señalando algunos aspectos en la obra del escultor, dirá: “Sin desprenderse totalmente de la materia matriz, más bien brotando de ella, las figulinas, al ingresar en la atmosfera cobran vida y sentido. Entonces, por invisibles veredas, se encaminan, inevitablemente, hacia las posadas de los símbolos?”. Véase: Vidart, D. *Metáforas de los orígenes*. En el tríptico para la exposición de S. Ferrúa en el Colegio de Arquitectos de Chile.

cerámicas iniciales, mudándose en un paulatina renovación que engarzarán lirismo e intuición, y enlazarán lo alegórico a una fluctuante veracidad, en ocasiones marcándose lo antropomórfico, pero en otras operando lo bidimensional en una “escultura incisa”, pues más que desbastar el barro se presiona sobre él para obtener volumen venciendo su blanda resistencia, algo así como hacer que el objeto sea, para el espectador, prisionero de su perfil, o, si se quiere, el negativo de un *ready-made*. Consideramos pues el modelado de la estructura del ladrillo –elemento/factor clave en la poética de Ferrúa y vehículo, en su condición de soporte como objeto para una práctica significativa ligada a una expresión de marcado carácter intimista- la técnica para una prolongación emotiva del artista.

Se presenta, en estas obras, un horneado que consigue la monocromía de las piezas, dando pie a la percepción de un cuerpo sólido, exento, que contiene una información tomada prestada del entorno. Los ladrillos protegen y difunden un amplio repertorio iconográfico sellado en bajorelieves. Ahí puede observarse también la ostensible voluntad de ordenar las formas según el puzzle compositivo que éstas le permitan encajar en el prisma rectangular el marco tridimensional de su trabajo y foco de expansión de lo etnológico en equilibrio con un primordial saber ritual alimentado abundantemente por la naturaleza.

Una vez más, aquel ritual, alcanza la estrategia del recordar plástico al que sin complejos acaba remitiéndonos. Ferrúa está, en ese momento, valorando cosmologías diversas, antiguas narraciones y fecundidades remotas. No debemos soslayar que aquel componente telúrico de la materia empleada, se experimenta como amplia explanada en donde pueden acampar desde las curvas voluptuosas de Venus neolíticas a la armónica geometría resultante al combinar el negativo de un tornillo y una tuerca rasgando a la vez el barro con incisiones que reparten el espacio –las paredes del ladrillo-, para allanarle el terreno a futuras expediciones.

Aquel sustrato, es evidente, está lleno de nutrientes, y las huellas colectivas ofrecidas por su imaginario pueden ejemplificarse a lo largo de



Fig. 3.- “La casa del perfumista”. 2005. València. Arcilla mezclada con hojas de pino y piedras.

más de una década, poniéndose de manifiesto que cuando el siglo pasado tocaba a su fin, el quehacer artístico del escultor había atravesado los límites de la figuración hundiendo las yemas de sus dedos en la corporeidad de hombres y mujeres reducidos a un “realismo” tamizado por la misma tendencia abstracta e informal que se podría desprender de la forma exterior de una taba o, con suerte, el dibujo de una herradura gastada pero sin herrumbre que pueda absorber la tierra. Conviene recordar, propiciando una vez más el crucial protagonismo de la naturaleza que, con todo lo anterior, el escultor maragato aplica ya a sus propias recetas creativas en un sucederse de nuevas expectativas, aumentadas, reforzadas y, también podríamos decir que distribuidas incluso geográficamente donde amplía su formación. Pues, sin duda, el espacio europeo es un contexto de aprendizaje para Ferrúa, que

le proporcionará, cuanto menos, un respaldo conceptual de mayor riesgo, complejidad y compromiso experimental.

Buena parte de la producción realizada en esos años va madurando a caballo de las ciudades de Venecia, Génova, Roma, París y Madrid, contagiándose de una belleza heterogénea que impresiona al artista como poso de cultura, una toma de contacto con la diversidad de formas arquitectónicas de Roma, el trasunto literario de Venecia junto a la definitoria exaltación del color en sus edificaciones, una visita a Treviso, o un paseo por París. Se trata de nuevos escenarios que irán planteando, no tanto una ocasión de cambio que desactive lo precedente, cuanto una mayor aproximación al lugar pensado como un encuentro con sus características visuales, históricas, es decir, con lo que ha sido su devenir cultural acaecido con naturalidad.

A Ferrúa le interesará aproximarse –integrarse tridimensionalmente- a un espacio que habla, que le dice de un tiempo remoto o presente, reconstruido finalmente por las obras del escultor. Por ello, el entorno –considerado como espacio-, se inclina, poco antes de la década de los noventa, a comprenderse como paisaje. Y el ladrillo, como ya hemos dicho anteriormente, está en ese camino del mismo modo en que lo están toda una serie de piezas para las que la noción de paisaje ya no actúa fundamentalmente desde la obra hacia afuera, sino que el exterior se integra, forma parte, del *modus operandi* de Sergio Ferrúa.

Por eso, en cualquier caso, hemos de tener presente que el paisaje se *reconstruye* en la poética del escultor como eje argumental de la misma. Una reconstrucción vital y lírica, cómplice del

espacio “invadido” al que imaginativamente se responde en 1987 con un dibujo realizado en la Cordillera de los Andes (Chile), donde uno de los arboles representados se distingue del resto al observar la curiosa disposición, ordenada distribución, de pequeñas rocas que rodean en círculo la base del tronco y de las que parten, en algunos casos, las cuerdas que se anudan al mismo, formando, en última instancia la figura de un cono.

Respuestas de aquel calado –al margen de soluciones gráficas-, no faltan tampoco a su vuelta del viaje europeo. Instalado en el taller de su pueblo natal -Villa Rodríguez-, donde el estramonio y la yedra invaden las paredes exteriores, da testimonio de las pequeñas deudas que sus propuestas artísticas van adquiriendo con el lugar y sus condiciones. Pequeñas catedrales y templos precolombinos se reconstruyen en el estudio. Son, tal vez, habitáculos de protección como el que el hornero construye con barro y materiales vegetales⁵, que de nuevo hacen recalcar al artista en su formación de ceramista, ahora volcada en una reconstrucción de la “arquitectura natural” que, como proyecto unitario, se confirmará abiertamente tres lustros después en el jardín Botánico de la Universitat de València.

Hasta que aquello llegue, en buena medida la importancia de la geología está en concordancia con el continuum reconstructivo de “Historia de la salvación” (1994-95), un mosaico realizado en la capilla del cerro Campanero de la ciudad de Minas (Uruguay), organizado con cantos rodados del lugar y con tierra de color. Color entresacado también de las viviendas que orientan el quehacer del escultor en la intervención

5 El hornero común, ave nacional de Argentina, es natural de América del Sur. Su distribución comprende Brasil, Bolivia, Paraguay, y Uruguay hasta el centro de Argentina. Habita en lugares donde la vegetación no es sumamente densa; puede ser arboleda, vegetación secundaria, las savanas, zonas urbanas. Se le documenta desde el nivel del mar hasta los 3.800 metros de elevación, aunque normalmente se mantiene bajo los 2500 metros. De longitud mide de 18 a 20 cm. y pesa 49 gr. El nido lo construye sobre las ramas de los árboles, postes del tendido eléctrico o cualquier estructura a unos metros del suelo, aunque pueden hacerlo en la tierra. Lo hace de barro con pajas en forma de horno. Construye uno nuevo cada año, pero es posible que modifique otro ya existente. Los dos miembros de la pareja trabajan juntos hasta que la obra es terminada. Hay veces que construyen dos o más nidos simultáneos, llegando a verse condominios de 11 unidades. En el interior hacen una pared que separa la cámara de incubación de la entrada. Una vez terminado -en unos 18 días, si el clima no es desfavorable- agregan paja u otro material suave a la cámara de incubación. El nido pesa unos 4.1 kg.



Fig. 4.- "Indicios de América II". 1998 Montevideo, Uruguay. 50x140x55 cm. Madera de curupay y piedra alabastro.

acomodada al lado de la experiencia espiritual de la Comunidad de los Hermanos de la Sagrada Familia, que allí se acoge, y piedra ubicada

como en lo que se calificará de "frisos" –visualmente hablando-, haciendo referencia esta vez a las obras que un año más tarde expondrá en la sala P. Figari del ministerio de Relaciones externas de Uruguay.

Geologías también presentes en la rotundidad de la vertical fraguada por el hormigón de "Indicios de América I", o en la estabilidad que sugiere la madera de "Indicios de América II", ambas piezas elaboradas en 1998 a partir de una reflexión alrededor del paisaje cultural latinoamericano⁶. La primera remitiéndonos a la búsqueda de la identidad de los pueblos del cono sur en un intento de conciliar los orígenes indígenas con las emigraciones europeas, siendo ésta última temática el leit motiv de la segunda cuando las vigas de madera encontradas en el puerto, y la piedra que les acompaña se transforman en metáfora de todos aquellos que un día bajaron del barco dando un vuelco a su vida⁷. Madera en donde se evita toda imposición formal que no se deje llevar a través de las direcciones que impulsa la veta, y piedra que se adapta a los volúmenes dulcificado por Ferrúa en similar tratamiento al que en 1997 aplicará a los alabastros extraídos de las canteras de Mariscalá, creaciones para las que la naturaleza volverá a ser el punto de partida,

⁶ Hay, en estas piezas, una búsqueda de "lo primero" desde la materia originaria, así como una recuperación del pasado común. En cierto modo se trata de una especie de homenajes que, en alguna medida, recordarían el enfoque de la obra de Néstor Basterretxea, ya sea la asociada directamente con Euskadi o la que se imbricaba en la historia de sus "Américas primeras". En este sentido, el profesor J.A. Blasco Carrascosa escribe: La recreación mitológica de Basterretxea no es anecdótica ni descriptiva. Al contrario, se centra en las obsesiones, los temores, las supersticiones, los leggendes, las creencias, las esperanzas, de la seva cultura étnica". Véase: Blasco Carrascosa, J.A. *Néstor Basterretxea, escultor*. Del catálogo *Néstor Basterretxea*. Palau Gravina. Centre Eusebi Sempere. Alacant, 1993. Pg. 4.

⁷ Tal vez es conveniente recordar aquí el origen italiano de Ferrúa, para destacar, además de la constatación de una experiencia íntima del paisaje de Nasino (Albenga, Italia) -el pueblo de sus abuelos paternos en la Liguria-, la interiorización de la problemática del emigrante, desplegada, en cierto sentido y momento, en los planteamientos creativos del artista. No podemos dejar de citar al artista uruguayo-catalán Joaquim Torres-García (1874 - 1949), o al uruguayo-italiano Gonzalo Fonseca (1922 - 1997), ambos ejemplificando esta cuestión fundamental. Con todo, habría que reparar en ciertos paralelismos del quehacer de Ferrúa con algunos aspectos de la poética de Fonseca. Precisamente de éste último, matizando el poso arqueológico que se evinencia en su obra, y vinculando su trabajo con las propuestas de C. Simonds (Nueva York, 1945), escribe K. Barañano: "En los análisis que se han hecho de la obra de Fonseca siempre aparecen inevitables asociaciones, ya sea con la arqueología o con la arquitectura como forma narrativa o evocativa. Los propios títulos de sus obras, desde los Columbaria en madera hasta las piedras de travertino rojo convertidas en las distintas Piazza (Plaza) confieren una nostalgia engañosa. La obra de Fonseca no es una ventana o un mostrador arqueológico, como se presenta en cierta manera la obra de Charles Simonds en su propio cuerpo o en los rincones de la ciudad". Véase: de Barañano, K. "Gonzalo Fonseca: arqueología de la memoria". Catálogo de la exposición Gonzalo Fonseca. IVAM. València, 2003. Y para la obra de C. Simonds, también con el fin de aproximarse a las "moradas" del norteamericano -("Morada del Guardián" - Algarrobo (2006) es una pieza de Ferrúa que establece la relevancia de la semilla, de su ADN, y del medio ambiente frente a los cultivos transgénicos, que pueden desplazar a las variedades autóctonas conservadas durante siglos)-, véase: Catálogo de la exposición Simonds. IVAM. València. 2003.

reconstruyéndose después conforme a las formas abstractas cinceladas por la mano del escultor.

Atendiendo a la ya esencial observación y estudio del entorno, las postrimerías del siglo XXI parecen afianzar esta metodología de trabajo en proyectos escultóricos con los que Ferrúa se explicita en la eficaz vinculación entre los factores inherentes al lugar y los aspectos sociales siempre latentes en su quehacer artístico. Hablamos, por ejemplo, del encargo para la realización de una pieza ligada a la viticultura. “Tiempos de vid” (1999) supondrá el diseño de dos pequeños estanques que evoca los pozos de agua del área geométrica, además de un mural de ladrillos grabados con objetos representativos del cultivo de la vid, equilibrando finalmente la construcción de lo que es ya una fuente, y detrás de la cual se ubicará la obra “Cinco sentidos + uno” (1999) en referencia a la percepción de la sensación que venía asociada con el disfrute del vino por los antiguos griegos y fenicios, formando, con todos los elementos, el ordenamiento de la plaza.

También convirtiéndose en parte del lugar, y de características similares al anterior, la extensión de lo museístico al espacio público se pone de relieve en la ciudad chilena de Futrono, para la que realizará el proyecto de remodelación del Museo al aire libre “Plaza de la madera” teniendo presente una vez más la historia socioeconómica y cultural de la población, en donde se desarrolló una importante actividad en el sector de la explotación forestal⁸. Resaltando, pues, los valores culturales y reforzando los turísticos, la obra consistirá en la instalación de aquella maquinaria pesada utilizada entre los siglos XVII y XX, concibiendo un recorrido que organice una plaza/itinerario. Tractores, cepilladoras, carros para el transporte de troncos, locomóviles a vapor que cumplían la función de aserradero y una fuente central se reuniría en un espacio en donde el objeto ha sido seleccionado cuidadosamente. En este sentido, la memoria y la naturaleza volverán a interrelacionarse de un modo muy especial en el

proyecto, atendiendo precisamente a la pieza central de la plaza con la citada fuente. En ella se han tematizado esos vínculos a través de la ubicación de un montículo de hierba asemejando las ondulaciones de la cordillera de los Andes, y sobre el cual reposa la denominada “Carreta Chancha”, símbolo y recuerdo tangible de un modo de vida atemperado a la realidad natural del entorno. Construida con varas de avellano y optando por el laurel para las ruedas y la luma para las estacas, esta carreta del siglo XVII prende en el espectador como un despertar a lo genealógico, como reconocimiento al pasado humano que ha transformado el lugar, pero además va desplegando la predisposición poética del artista sobre las versiones significativas que los materiales de la naturaleza otorgarán, también metonímicamente, a su quehacer artístico actual.

Otra revisión del paisaje, otra reconstrucción simbólica de su biodiversidad, en esta ocasión mirando hacia la fama avícola de la región tanto como a su riqueza botánica, se concretará en “Santuario de la Naturaleza” (1999) en el parque Saval (Valdivia, Chile), otro diálogo, materializado en hierro, que rescata con el movimiento ascendente de su estructura el raudo y elegante vuelo de las golondrinas o la altivez aristocrática del cisne de cuello negro, un trabajo en el medio natural. Creación artística ambiental para la que el lugar específico (specific site) modula cada vez más sus proyectos, intensificándose en el conjunto de sus instalaciones e intervenciones posteriores.

Hasta que aquella consideración se lleve a efecto y tenga como escenario privilegiado el entorno natural valenciano, Ferrúa parece destilar toda su tarea creativa anterior en una nueva *reconstrucción* conceptual que se extiende cronológicamente desde finales de los noventa del siglo XX hasta los primeros años del s. XXI. En ese tránsito, el escultor, a nuestro modo de ver, incorpora lo aprendido hasta ese momento tanto en lo que se refiere a las coordenadas formales y compositivas como a las mediaciones escultó-

⁸ Véase: Piñero, C. *El escultor maragato Sergio Ferrúa lleva su arte a la República de Chile*. Primera Hora de San José. Uruguay. 29/03/2000.

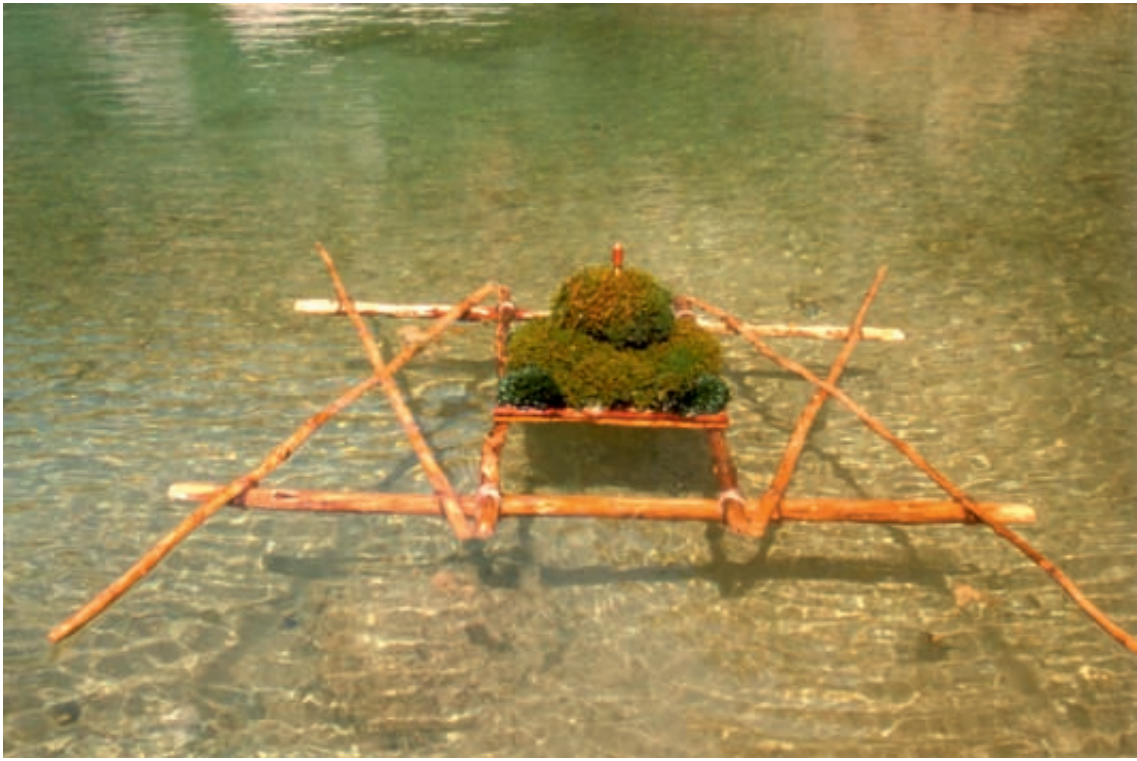


Fig. 5.- “Semilla solitaria”. 2007. València. 40 x 1,45 x 1,45 cm. Musgo, madera de pino y bellota. Fotograma de video.

ricas con el lugar. El rendimiento de materiales/soportes que siempre le habrá acompañado, el fenómeno espacial planteado a partir del olvido de lo monumental, la orientación pública acumulada tanto en la afección ambiental como en un permanente compromiso sociocultural, la atención a lo arquitectónico, o la querencia hacia lo artesanal, se pondrán en evidencia en las instalaciones “Código-casa” (1998), “Ladrillo, producto de exportación” (2000) y “Later crudus” (2001).

En las tres obras, marcadas por el aprovechamiento del sistema modular que ineludiblemente subyace a la combinatoria del ladrillo, se reconduce el estatus utilitario de la pieza hacia una

genuina tensión artística entre discurso auto-referencial y trasfondo social. Así, poniendo de relieve la mera literalidad, los ochocientos adobes de “Código-casa” rehacen un recuerdo, pero también cobran vida en el proceso de la acción que consistirá en el movimiento de ir ordenándolos bajo el sol, a cuestras con el calor que progresivamente los secará, edificando así, y también con el olor producido en su deshidratación, el relato del habitar suburbial de todos aquellos que en el extrarradio de las ciudades se dedicaban a elaborarlos en el pisadero⁹.

Ciertamente se emprende una desmaterialización del ladrillo cuando éste adquiere el poder

⁹ Se trata de una porción de terreno de perímetro circular y unos 30 centímetros de profundidad, en donde se pone la tierra para ligar. Pudiendo variar según la modalidad de adobe o la tradición en su construcción, en general, el proceso consiste en mojar la tierra y, tras unas horas de reposo se le echaba la yeguada para pisar en su interior, se “rompía”, es decir, se pisaba unos 20 minutos, para que el barro se mezclara. Cuando el barro estaba hecho, “encartado”, el caballo, al caminar con el vaso, dejaba el barro liso, como una manteca. A los caballos había que hacerlos dar vueltas y cada tanto cambiarlos de sentido. En ocasiones se ponía una persona en el centro de la circunferencia, en pisaderos grandes, para que el caballo trabajara hacia la orilla, porque el equino busca instintivamente dar vueltas en el medio con el fin de no trabajar tanto.

simbólico de remitir al espectador a un espacio vivencial que, teniendo experiencia de éste, abordaría la marginalidad del mismo y su conflictividad social sin cercenar la percepción de una belleza normativa, en parte consecuencia de los paralelismos identificables con el minimalismo¹⁰, como así ocurre en “Ladrillo, producto de exportación”. Precisamente esta obra, radicaliza aún más el diálogo con el lugar mediante la paradoja de su descontextualización, pues es en las salas del MAC “El País” en donde se agrupa el conjunto de prismas regulares que únicamente el concepto devuelve a su espacio origen. Se da, así, el juego de la desterritorialización con el fin de mantener la tensión especulativa volviendo a los hornos que frecuentaba el artista en su Uruguay natal, o incorporando, en el Museo Tajamares de Santiago de Chile, la antigua muralla de ladrillo -construida en el siglo XVII- que retenía las aguas del río Mapocho a su paso por la ciudad andina, como un elemento determinante en el montaje que se tituló “Later crudus” (2001), instalación en la cual el artista empleará por primera vez medios audiovisuales como recurso visual y más allá del acompañamiento escenográfico.

Desde entonces a hoy, el carácter efímero de sus instalaciones, que devenía de la reelaboración constructiva que posibilitaba su obra, se erige en noción básica de su producción artística, cada vez más estrechamente ligada al *bios* de la naturaleza en su diversidad, riqueza cultural y pregnancia poética, lo que consiguientemente da pie al empleo de la fotografía y el video no tanto como materiales artísticos, sino más bien documentales.

Es el momento de mayor acercamiento a lo vivo en Ferrúa, un modo de hacer en la naturaleza, de intervenir en ella partiendo de la multiplicidad de lugares descubiertos, de la vegetación que los cubre, les da forma, expresión plástica y un profundo sentimiento de proximidad. Se sumerge emotivamente en una arte

vivo que participa de los valores ambientales y ecológicos, deteniéndose en la importancia de la preservación del paisaje, de los seres que lo habitan, también comprendiendo sus procesos vitales, implicándose en la situación sociocultural que los ha llegado a transformar, localizando espacios para la protección o soñando con una arquitectura de barro, una arquitectura viva que parece dar cobijo a los pobladores, fabulados o no, de los bosques de Buñol.

La consolidación de esta tarea artística está, por tanto, no solo en el interés que el escultor ya había demostrado respecto de conceptos como el de tradición e identidad, sino en la idea de una naturaleza concebida como garantía y protección de los nuevos “ecosistemas” inventados en alguna gruta o ladera. El contacto directo con la realidad, casi una observación aristotélica que “visualizaría” una *physis* griega, atiende también al nexo insoluble que la naturaleza posee con la variedad de lugares visuales propios del romanticismo, tal vez sin componentes trágicos, pero adquiriendo misterio, un tono ilustrado que pone el acento en la libertad, y la tendencia a *reinterpretar* las relaciones del hombre con su entorno, un hombre que se orienta por una profunda convicción moral del paisaje.

Cuando Ferrúa se interna en los paisajes de la sierra de Buñol, comprobando el *Natura non facit saltum* que Darwin recoge en el Origen de las especies¹¹, acepta verse sorprendido mientras –insistimos en ello– “su” naturaleza se *reinterpreta*. Este proceder es el que domina en sus pequeñas construcciones de arcilla mezclada con hojas de pino, como la que se adhiere al tronco de un *brachychiton populneum*, un árbol cuyo exotismo y consiguiente lejanía con lo mediterráneo es utilizado, básicamente a partir de las características de su fuste, para ubicar el refugio en forma de pirámide truncada que lo cubre a una determinada altura, rodeándolo, y colgando junto a

¹⁰ Estos vínculos con el minimalismo son frecuentes en las instalaciones de Ferrúa en esos años. Véase: Acosta Torrado, S. “Del adobe al Ladrillo, de resultados, perspectivas y otros avatares”. Primera Hora de San José. Uruguay. 28/8/2000. Pg.5; Echedo Acosta, C. “Ladrillo. Producto de exportación”. Opción veintiuno. Montevideo, Uruguay. 24/11/2000.

¹¹ Darwin, C. *Textos fundamentales*. Ed. Altaya. Barcelona, 1993. Pg. 151.

éste, en sus ramas, las puertas a pequeña escala que darán título a la obra y una proporcionada escalera realizada con hilo de yute mediante la cual un tropel de diminutos pasajeros tendrían acceso a la casa.

“Puertas del lugar” (2005) es la primera de una serie de piezas que conformarán la idea de “Protección, intimidad y sueños”, un proyecto¹² de aproximación al sentir humano involucrado con la naturaleza, una revisión de sus carencias, pero también instando a la expresión de un diálogo producido a partir de sugerencias que podrían desencadenarse desde lo olfativo y lo mítico, lo visual y lo científico, lo táctil y lo literario, en realidad planteando un retorno a *mapu*¹³, la madre tierra de aquella especie evolucionada que debe ahora hacer la revolución¹⁴.

Con lo anterior, es evidente que todos y cada uno de los objetos y materiales con que Ferrúa compone sus obras no está meramente para construir la pieza, sino para reinterpretar la naturaleza

revisando nuestra existencia el verdadero valor de nuestras ideas, esperanzas y, sin duda, experiencias. De hecho, así ocurre y a ello se apela en parte cuando “La casa del perfumista” (2005) se desplaza casi a la base del tronco de un ciprés, de no ser que lamentablemente nunca se haya tenido la oportunidad de oler el aroma desprendido por sus hojas a poco que se presen en la palma de una mano, delicadamente, alguna de ellas. Y en semejante nivel de asociaciones y sensaciones se sitúa “Para los insectos” (2006), en donde a las hormigas se les ofrece casa bajo los volúmenes arborescentes del “adobe autóctono” con que el escultor la construye sobre las ramas, pues apela al papel desempeñado por estos pequeños himenópteros en el equilibrio ecológico¹⁵, una existencia que en su unidad es unicidad en la metáfora de la bellota dentro del círculo rascado en el barro, semilla, por excelencia, para descubrir la naturaleza más plástica y espiritual de la que nos habla J. Hillman¹⁶, o aquella que reside en el proceso evo-

¹² Del alcance conceptual y artístico del proyecto se da buena cuenta en el diálogo mantenido entre el escultor y la profesora Carmen Gracia. Véase: Gracia, C. *Albirar nous horitzons en la naturalesa*. Revista Mètode, nº 55. Universitat de València. València, 2007. Pg. 7-9.

¹³ En la lengua del pueblo mapuche, el *mapudungum* (lengua de la tierra), la palabra *mapu* –tierra- es esencial en su contexto cultural y esta ligada profundamente al mito y a lo sagrado.

¹⁴ Nos referimos a la revolución propuesta por el paleontólogo Eudald Carbonell respecto de la especie humana y su subsistencia como tal. En este sentido, Carbonell habla de un cambio absoluto en la forma de pensar y de gestionar, pues la próxima gran revolución – que implica la constitución de una nueva especie, el *Homo ex novo*- ya no será científico-técnica, sino humana, y de ella dependerá que se destruya o perviva el sistema homínido generado hace millones de años, que se ha ido desarrollando hasta la actualidad. Véase: Carbonell, E. *La consciència que crema*. Ara Llibres. Barcelona, 2008.

¹⁵ El científico Edward Osborne Wilson (Alabama, 1929) es el mayor experto mundial en hormigas e impulsor del gran proyecto *Enciclopedia de la Vida*. Wilson, investigador de la Universidad de Harvard, es conocido por sus trabajos con insectos, pero también por sus aportaciones a la sociobiología y la conservación, siendo él quien acuñó el término “biodiversidad”. Véase: Hölldobler, B.; Wilson, E. O. *Viaje a las hormigas: una historia de exploración científica*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1996.

¹⁶ Sobre la teoría de la bellota de J. Hillman, que se expone ampliamente en su libro “El código del alma”, el autor –cabeza visible de la denominada psicología arquetípica– los sintetiza del siguiente modo en una entrevista: “...es más un mito que una teoría. Es el mito de Platón de que un alma no llega al mundo común destino, aunque emplea la palabra “paradigma” o arquetipo en lugar de destino. La teoría de la bellota dice que existe una imagen individual que le pertenece al alma. El mismo mito puede encontrarse en la kabbalah. Los Mormones también lo tienen. Los Africanos también lo tienen. Los Hindúes y los Budistas también lo tienen de diferente manera –lo vinculan más con la reencarnación y el karma, pero aún así uno llega al mundo con un destino particular. Los indios americanos también lo tienen y muy fuerte. De modo que todas estas culturas a lo largo del mundo tienen esta comprensión básica de la existencia. Sólo la psicología americana no la tiene”. Véase: http://www.scottlondon.com/interviews/hillman_spanish.html. Última consulta 8/06/2008, o también Hillman, J. *El código del alma*. Martínez Roca Editores. Madrid, 1998.



Fig. 7.- "Autoretratosfera". 2007. Acción en La Jarra, Bunyol. València

lutivo del musgo, adecuado a la evolución tratada por C. Darwin en *El Origen de las especies*¹⁷.

Y es que la escultura del artista italo-uruguayo se mueve en lo exterior, más que en lo expandido, y va de la etnobotánica a la zoología *reinterpretando* el suave deslizamiento del zancudo que se ayuda de la corriente para patinar, o funciona desde las históricas propuestas de un arte povera para el que los materiales no son ahora los únicos protagonistas, a un arte ecológico en el que los procesos vitales se acentúan en las obras, relaciones que en ocasiones mostrará en soporte video, constatando movimiento y tiempo, nociones inherentes al carácter físico de las mismas.

No se mitiga pues este aspecto procesual que en colaboración con lo tecnológico, en todo caso potencia la experiencia creativa subrayando el componente “performativo” de las piezas, obras como culminación de ciertas acciones llevadas a cabo conscientemente por el artista, o aquellas otras que naturalmente realizan los animales, como aquellos pequeños túneles abiertos por los gusanos en algún montículo de arena, los picotazos del carbonero investigando la refracción de la luz en las paredes ocre de los nidos artificiales “encaramados” a las ramas secas de los pinos

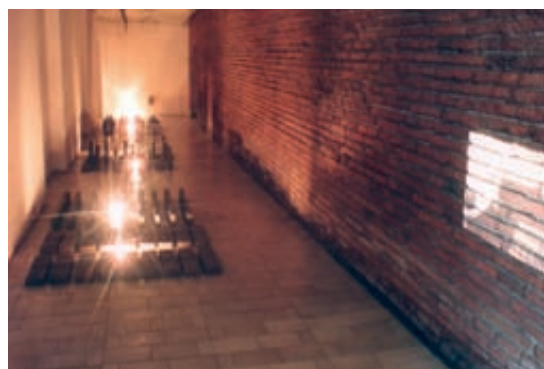


Fig. 4.- Later Crudus. 2001. Montevideo, Uruguay.
80 x 3,20 m. Adobes y proyección

halepensis, o el vaivén de los bruñidos pétalos de la flor del *Carpobrotus edulis*¹⁸ cuando una libélula se posa sobre ellos participando, tal vez, de la ofrenda creada para la ocasión, alertada por la presencia solitaria de la gran bellota del macrocarpa¹⁹. Obviamente, toda una declaración de principios artísticos fundamentados en una ética de la sostenibilidad creativa alejada del eslogan y la marca, y en donde el valor no es el de la producción sino la proyección futura de un verdadero diálogo, a través del arte, entre el hombre y una naturaleza que se continúa deseando infinita.

¹⁷ Cuando en Cambridge Darwin desarrolló el hábito de la investigación, el raspar el musgo de los árboles viejos durante el invierno conservándolo en un saco, fue uno de sus métodos de campo. De la relevancia temática de la planta del musgo para Ferrúa, da buena cuenta el parágrafo que se incluyó al respecto en el tríptico editado por la Universitat de València con motivo de su exposición en el Jardí Botànic: “*El musgo ha sido fuente de inspiración de poetas y compositores: Baudelaire, Rimbaud, Wagner, y aparece ya citado en la Celestina. Además de tener importancia ecológica para la naturaleza y el hombre, actúa como sumidero de CO₂, y es el componente principal de las turberas como alternativa al combustible. En la actualidad se está experimentando con extractos de diversas especies como agentes antitumorales y antibióticos, ya que muchas sustancias producidas por los Briófitos tienen efectos biológicos. También, los extractos de musgos sirven para elaborar la base aromática de algunos perfumes, las denominadas “notas del musgo”.* Véase: *Espai de Protecció, Intimitat i Sommnis. Obra i fotografies. Sergio Ferrúa*. Tríptico. Jardí Botànic de la Universitat de València. 2007.

¹⁸ Originaria de África del Sur es una planta que se ha desarrollado con gran profusión –casi invasora– en toda la zona litoral, siendo utilizada, fundamentalmente, para aterrazamientos de zonas rocosas ajardinadas y en zonas de dunas. En el área mediterránea se la conoce como “Diente de león”.

¹⁹ Se trata del imponente roble americano ubicado en el extremo norte del Jardí Botànic de la Universitat de València, un *Quercus macrocarpa* del que Ferrúa guardó alguna bellota de las que, maduras, el árbol deja caer sobre la alfombra de *Agapanthus* de flores blancas y azules que tapizan el suelo. Es un caducifolio centenario que vigila al resto del bosque desde su esquina del jardín, un ser vivo de belleza y fortaleza indescriptible.

Las cinco naves de las atarazanas del Grao de Valencia.

Propuestas de uso para un recuperado
espacio histórico.

Miguel Ángel Catalá Gorgues

Director de Museos del Ayuntamiento de Valencia

RESUMEN

El presente artículo se estructura en los siguientes apartados: historia del edificio de las atarazanas, sus características arquitectónicas, usos actuales y optimización de su espacio con algunas propuestas de usos alternativos. El Encuentro Europeo de Astilleros Históricos: Territorios y Espacios para la Cultura, celebrado en Sevilla los días 14, 15 y 16 de mayo de 2008, y el haber sido designada Valencia como sede del Encuentro de 2010, determinan una seria reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro de tan singular edificio así como respecto a la procelosa vinculación del mismo con el proyecto y realidad del museo marítimo.

ABSTRACT

This article is divided into the following sections: history of the building of the Atarazanas, its architectural features, current uses and optimization of its space with some proposals for alternative uses. The European Meeting of Historic Shipyard: Territories and Spaces for Culture, held in Seville on 14, 15 and May 16, 2008, and Valencia have been designated as the seat of Encounter 2010, identifies a serious reflection on the past, the present and future of the building as unique as well as the tempestuous linkage with the same project and the reality of the maritime museum.

HISTORIA DEL EDIFICIO.

Antes de abordar propiamente este apartado debe hacerse constar que en Valencia, además de las atarazanas del Grao, existieron las llamadas atarazanas reales o *draçana del Senyor Rei*, edificio que debió estar situado, probablemente, cerca del emplazamiento del actual, esto es en el propio Grao. De ellas existe documentación al menos desde el año 1321¹ y es en esas atarazanas donde debieron construirse, por encargo de reyes como el propio Don Jaime el Conquistador o su hijo Pedro III, algunas de las naves que participaron en las expediciones militares por el Mediterráneo durante el último tercio del siglo XIII; es posible, de otra parte, que tales atarazanas fueran una ampliación de las ya existentes en época musulmana pues hay constancia que el citado Pedro III mejoró las de Barcelona, Tortosa y Valencia;² estas últimas consistirían quizá en sólo unos terrenos próximos a la playa y al embarcadero donde construir las naves al aire libre, provistos de unos simples cobertizos o *barraques* para almacenar materiales, bancos de *fustería*,

pollines, *grills* y otras herramientas y pertrechos, similares, probablemente, dichos cobertizos, a los que en la misma zona de la Vilanova del Grao servirían para concentrar y depositar a buen recaudo las mercancías que se cargaban y descargaban a través de reducidas naves o por medio de unos rudimentarios embarcaderos de madera.

Otras atarazanas, éstas situadas intramuros y dependientes del municipio —la *Taraçana que es dins de la ciutat*—, anteriores a las que la propia ciudad construiría en el Grao, estaban ubicadas en concreto en una zona comprendida entre el final de la calle de les *Barques* y el de calle del *Mesó de la Nau*, existiendo memoria de una antigua calle de la *Taraçana*, lo que podría fijar con más exactitud la localización de este edificio de la *Taraçana vella* entre la derribada Casa de las Coronas, al comienzo de la actual calle del Poeta Quintana o en el solar de la misma casa según señala el P. Teixidor,³ hasta más allá del actual Palacio de Justicia o antigua Aduana, llegando posiblemente sus instalaciones y dependencias

¹ Efectivamente un documento fechado el 30 de septiembre de ese año (A.M.V., *Manual de Consells*, sign., A-1, f. 173), citado por Gemma Contreras Zamorano y Amadeo Serra Desfilis, “L’arsenal de la Ciutat: les drassanes del Grao”, *El port de València i el seu entorn urbà. El Grao i el Cabanyal-Canyamelar en la història*, València, 1997, pp. 29-56, hace constar ya la existencia de una *draçana del rei*, *pròxima al camí que unia el Grau amb la ciutat i a les carnisseries de la Vilanova*. Ello demuestra por tanto que durante un tiempo hubo más de una *drassana* en el propio Grao. De otra parte una *Lletra misiva*, fechada el 5 de noviembre del año 1334 y dirigida por la ciudad de Valencia al *amat Mestre Pau de Corçavi*, *Guarda de la Draçana del Senyor Rei, del Grao de la Mar de la Ciutat de València*, (A.M.V., *Lletres misives*, sign., 1334-1337, fol. 24, trascripción documental y comentarios de A. Janini de la Cuesta en “El Justicia y las Atarazanas del Grau de la Mar de València a principios del siglo XIV”, *XVIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1970, II, pp. 241-252), avala la existencia de un oficial real responsable de esas otras atarazanas.

² Así, Ramón Muntaner describe en su *Crónica* (edic., a cura de Vicent Josep Escartí, València, 1999, I, p. 97-98) el arreglo que hizo el rey *Pere el Gran* de las atarazanas de Tortosa, Barcelona y Valencia en estos términos: *Lo dit senyor rei En Pere anà endreçant sos regnes... E puis ell endreçà totes ses drassanes, així en València e en Tortosa e a Barcelona, que les galees esteguessen en cobert; e feu darassanals per tots los llocs on li paria que galees degues tenir... Los dos de necessitat fossen la u a Barcelona e l’altre a València, per ço com són les dues ciutats en què ha major poder de hòmens de mar, que en ciutat que ell baja.*

³ En *Antigüedades de Valencia*, Valencia, edic. 1895, II, p.12. Llamábase Casa de las Coronas por el privilegio concedido en 1530 por Carlos V a Don Juan de Cervelló, señor de Oropesa, al permitirle *poner por todas las almenas alrededor de ella la insignia de unas Coronas reales, como hasta hoy permanece*

anexas a ocupar parte del actual *Parterre*, no lejos por tanto del antiguo cauce del río Turia.⁴ Dedicadas a la construcción de embarcaciones pesqueras de pequeño calado, allí se guardaban también pertrechos marineros como velas, remos y jarcias; una deliberación de la ciudad de 1403 daba cuenta de la queja del prior del convento de Santo Domingo por el ruido que armaban calafates, herreros, barqueros y carpinteros, *ab graan enuig del golpejar* en su cotidiano trabajo. En la citada disposición precisan los jurados que, como *la dita plaça e totes altres de la ciutat* eran de uso público, desestiman aquella protesta por la construcción de embarcaciones, pues alegan que *en tots temps sia estat acostumat fer barques en la dita plaça sens alcuna contradicció*.⁵ Caídas en desuso a principios del siglo XV, si no antes, pasaron dichas atarazanas a ser propiedad del gremio de pescadores, rodeándosele, a finales de 1416, de un huerto.⁶ En tiempo de las *Germaníes*, esto es hacia 1521, el antiguo edificio de la *Taraçana* se habilitó como depósito de artillería, en estrecha vinculación, quizá con la *Escopetería* o Casa de Armas, a cargo también del *Consell de la Ciutat*.

Centrándonos ahora en las atarazanas subsistentes –*les Drassanes del Grau de la Mar*–, restauradas

en la década de los años ochenta del pasado siglo, hay que subrayar de inmediato que las primeras referencias explícitas a unas atarazanas dependientes de la ciudad en el Grao –escalón o *grau*, en el sentido de puerto–, zona del entonces simple embarcadero marítimo, vienen a datarse en torno al año 1338. Así lo hace constar concretamente una provisión del *Consell general* de la ciudad, de 28 de agosto, por el que se acuerda proyectar un edificio adecuado para guardar convenientemente las velas, remos, jarcias y demás pertrechos navales pertenecientes a la municipalidad.⁷

Años después, a mediados del siglo XIV, es razonable pensar que el edificio comenzara a levantarse, próximo a *les drassanas reials*, en la misma explanada por tanto donde, como ya se ha indicado, se construía, a cielo abierto y junto a la misma orilla del embarcadero, por los calafates y *mestres d'aixa* o carpinteros de ribera, todo género de embarcaciones. Al menos, ya en 1377, hay noticia documental acerca de la producción y avituallamiento –a expensas de la ciudad y en edificio construido *ex profeso*–, de grandes embarcaciones o galeras utilizadas para el comercio, fletadas sobre todo para asegurar la importación de trigo desde Sicilia así como la exportación a

⁴ M. A. de Orellana precisa con exactitud la ubicación de estas atarazanas al referirse a la desaparecida calle de la *Taraçana*, en su *Valencia antigua y moderna*, Valencia, edic., 1924, II, p. 625-627. Restos de esas atarazanas se descubrieron en 1965 al derribar los edificios de viviendas situados entre las calles de Colón y Poeta Quintana, la plaza del Picadero o actual de los Pinazo y la calle de Cerdán de Tallada: los viales o relejes que, hendidos sobre el suelo, se apreciaron entre aquellos restos no eran sino parte de las rampas o gradas de deslizamiento de las embarcaciones construidas en ese edificio hasta su transporte al lecho del cauce del río, entonces con el suficiente caudal como para ser depositadas allí y surcar, aprovechando la corriente fluvial, hasta la desembocadura del río y el no lejano mar. La información me la facilitó hace años Alberto Tomás Cebriá, antiguo operario del S.I.A.M., que intervino en dichos hallazgos. De otra parte, en las proximidades del antiguo convento de Santo Domingo, y no lejos por tanto de esas atarazanas, se localizaron, en 1995, con motivo de la remodelación del edificio Oliag de viviendas, proyectado por el arquitecto Sebastián Monleón, un conjunto de estacas de madera con trazas de haber formado parte de un antiguo embarcadero de época islámica. Vid al respecto Josefa Pascual y Josep Vicent Lerma, “Embarcadors i fondeaders d'època islàmica a València”, *Historia del Puerto de Valencia*, Valencia, 2007, pp. 48-49.

⁵ V. Vidal Corella, “Construcción de barcas en la plaza de Tetuan”, *Las Provincias*, 24 de enero de 1982.

⁶ J. Hinojosa Montalvo en *Cuentas de la industria naval (1406, 1415)*, Valencia, 1973, pp. 55-57, documenta los pagos o *missions* que libró la ciudad en 1407 a cuenta de *les portes noves del portal maior de la Taraçana que es dins de la ciutat*.

⁷ La citada provisión indica textualmente lo siguiente: *Encara ordenaren que dels diners de la imposició fos feta una casa convenient al Grau de la Mar, en la qual les vetles, remes e exàrcies e altres coses que són de la Ciutat bonament pusquen star, per esquivar loguer de casa, jassia que en lo dit Grau a present no haga casa sufficient a obs de les dites coses.* (A.M.V., *Manual de Consells*, sign., A-3, f. 236 r), documento publicado por Francisco Almela y Vives en *Las Atarazanas del Grao*, Valencia, 1953, p. 6, quien añade por su parte la siguiente traducción: *también acordaron que del dinero de la imposición (o contribución) se construya en el Grao de la Mar una casa a propósito, en la que las velas, los remos, las jarcias y otros objetos de la Ciudad puedan guardarse convenientemente para evitar alquiler de casas, aunque de todos modos no haya ahora en el mencionado Grao una casa que baste para dicho fin.*



Fig. 1.- Fachada principal de las atarazanas. Fotog. de Josep Manel Vert.

la misma de productos textiles, velas inclusive, o cueros manufacturados en Valencia a más de todo tipo de artilugios metálicos.⁸ (Fig. 1)

El permiso de armar naves concedido a la ciudad por Pedro IV en 1386, ampliándose así la facultad hasta entonces sólo privativa del bayle general, debió activar la industria naval a cargo del *Consell* sin que mediaran para ello, por esta vez, razones puramente coyunturales o de fuerza mayor, franquicia aquélla que pudo constituir un negocio rentable, lucrativo, y fuente segura de ingresos para las arcas municipales.⁹

En 1389 es posible que estuviera ya muy avanzada la construcción de las actuales únicas cinco naves de que consta el edificio de las atarazanas, pues el 3 de junio de ese año el administrador de la obra Guillem Valat paga la cantidad de 3.052 libras por los gastos en los *porxes, clausura e cuberta de la draçana del Grao de la mar (...)* a *obs e per necessitat de guardar e estar a cubert a aquelles dues galeres que segons voler del dit Consell son estades fetes per decesió d'aquella*.¹⁰ Y dos años después, en 1391, debían estar en pleno uso las atarazanas a juzgar por la siguiente no-

⁸ El 11 de marzo de ese año se paga a Pere Borraç la cantidad de 45 libras, 15 sueldos y 8 dineros por *adobar lo camí de la mar en diverses lochs com en adobar la draçana on estàn les exàrcies e armes e arneses de la Ciutat com encara en tacar la galea Sent Vicent, la qual és pròpia de la dita Ciutat e estava sobre vaser*. (A.M.V., *Censals, Albarans*, sign., 1-9, f. 40 v., documento publicado por Gemma M. Contreras Zamorano en *Las Atarazanas del Grao de la Mar*, Valencia, 2002 p. 48, y facilitado por Amadeo Serra Desfilis).

⁹ L. Piles, en op., cit., *supra*, p. 123, indica que la franquicia de armar naves por parte de la ciudad debía acompañarse de una garantía o *determinación de fianzas ante el Bayle General*; estas fianzas serían: 15.000 florines de oro por galera; 10.000 por galeota de 25 letras banco; 6.000 por galeota de veinte bancos y 4.000 por cualquier otra nave de remos.

¹⁰ A.M.V., *C. Com. Albarans*, sign., J-23, ff. 31 v- 32 r., documento citado por Gemma Contreras y Amadeo Serra en "L'arsenal de la ciutat: les drassanes del Grau", *El port de València i el seu entorn urbà. El Grao i el Cabanyal-Canyamelar en la Història*, Valencia, 1997, p. 30.

ticia: *Lo que diu aquest acort pres en lo Concell de 17 d'agost es que les dues galeres noves de la dita Ciutat, les quals són a present en la draçana del Grau de la mar d'aquella, sien acabades a tots obs, axi dobra com darmes e de exarcies e d'altres coses.*¹¹

Poco tiempo después, en 10 de mayo de 1396 concretamente, se paga a Jaume Falomir la cantidad de 2.000 sous *per a obs de la obra de les voltes de la draçana del Grau de la mar.*¹² Y dos años después, el 28 de septiembre de 1398, es posible que todas las cubiertas del edificio estuvieran ya a punto de ser concluidas en la forma esencial que hoy presentan, y ello a tenor de la noticia reseñada en el *Libre de memòries* y que recoge cierto documento publicado posteriormente también por Francisco Almela y Vives.¹³ La centuria inmediata pues, prácticamente todo el siglo XV, coincidirá con la gran época de esplendor y actividad de estas atarazanas, asociadas a la intensa prosperidad económica del reino de Valencia y a su floreciente comercio marítimo –la ciudad almacenaba productos italianos, flamencos y otros procedentes del norte de África que posteriormente redistribuía por el interior de la península– y a las campañas navales de Alfonso el Magnánimo.¹⁴ La documentación relativa a la intensa actividad industrial de carácter naval sufragada por el erario municipal



Fig. 2.- Un aspecto de la fachada porticada de las atarazanas en la que resulta visible una de las gárgolas con el escudo de la Ciudad. Fotog. de Josep Manel Vert.

¹¹ *Libre de memòries, sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat de València (1308-1644, Valencia, 1930, I, edic., S. Carreres Zacares, p. 176, en donde también se especifica lo siguiente: Com la ciutat provehy que les dites Cases de la Tarassana del Grau fossen acabades e fornides de armes e de sarcies per a les galees.*

¹² A.M.V., *Sotsobreria de Murs i Valls*, sign., d3-7, f. 216 v., documento publicado por Contreras y Serra, *ibidem*, 1998, p. 32.

¹³ Y que a la letra dice: *En el Concell de 21 d'octubre se prengué aquest acort que lliteralment diu: Item, fet a relació al present Concell com lo racional de la dita ciutat duptava e recusava escriure en lo compte de les dates dels bonrats Jurats e Clavari de l'any passat una quantitat de 92 florins quel bonrat en Jboan Suau, J. dels dits jurats, se havia, fets tacxar e dar, estant jurat, per sos treballs de solicitar o tenir a prop la obra de les galeres noves e dels porches de la Draçana del Grau, la qual fubía e feu fer la dita Ciutat. Almela y Vives, en *ibidem*, 1953, p. 6, traduce y reseña esta noticia en los siguientes términos: Un jurado llamado Juan Suau, planteó determinada cuestión administrativa acerca del Racional en relación con las bóvedas (las cubiertas cabría decir más bien) de las Atarazanas, obra que tenía a su cargo, así como intervenir en dos nuevas galeras de la Ciudad.*

¹⁴ L. Piles Ros, *Apuntes para la historia económico social de Valencia durante el siglo XV*, Valencia, 1969; M. Llop Catalá, *La economía valenciana en el siglo XV (los precios)*, Valencia, 1973; J. Hinojosa Montalvo, *Cuentas de la industria naval. 1406, 1415*, Valencia, 1973; E. Belenguier Cebriá, *València en la crisi del segle XV*, Barcelona, 1976; R. Ferrer Navarro, *La exportación valenciana del siglo XV*, Zaragoza, 1977; J. Hinojosa Montalvo, "Aspectos de la economía valenciana entre 1406 y 1415", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1977, LIII, pp. 87-117; idem, "Intercambios y relaciones entre Valencia y las ciudades marítimas del norte europeo", *I Congreso Internacional Cívitas Europa*, Valencia, 1996; A. Díaz Borrás y R. Cariñena Balaguer, "La ruta marítima Valencia-Alejandro y la promoción comercial de la construcción naval durante la Edad Media", *La construcción naval y la navegación. Actas del I Simposio de la historia de las Técnicas*, Santander, 1996, pp. 441-451; A. Borrás, "La Valencia marítima durante el reinado de Alfonso el Magnánimo", *Ausias March y su tiempo*, Valencia, 1997; P. Navío Latorre, "Armamento de naves en Valencia a principios del siglo XV", *XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, València, 2005, I, pp. 975-984; I. Aguilar (coordinación) y V.V.A.A., *El comercio y el Mediterráneo. Valencia y la cultura de la mar*, Valencia, 2006, etc.

es abundante,¹⁵ no siendo menor la generada por intervenciones puntuales relativas a obras de mantenimiento, reparación y mejoras del edificio. No debieron ser escasos tampoco los trabajos de reparación realizados en las propias naves y que exigían su traslado, en ocasiones, a las propias atarazanas; sólo para el año 1401 se contabilizan trabajos de este tipo en más de cincuenta embarcaciones.¹⁶ (Fig. 2)

Por no incidir directamente en el tema ahora abordado, dejamos de lado la construcción, entre 1416 y 1418, del *bell porxe* en piedra, un gran edificio destinado no sólo a almacenar determinados efectos relativos a la construcción naval sino también, a modo de una prestigiosa sede institucional, donde celebrar determinados actos oficiales de la Ciudad en ocasión de recepciones a altos dignatarios. Obra desde luego de cierto porte monumental, en su realización consta la intervención de Joan del Poyo, el *obrer de vila* valenciano más importante de las

primeras décadas del siglo XV al servicio del municipio.¹⁷

Durante el siglo XVI sin embargo, el conjunto arquitectónico y los anexos de las atarazanas van perdiendo su función propia y primordial como casa y taller de construcción, depósito y reparación de naves con carácter exclusivo, si bien aquella otra parte de ese conjunto —*obra... bona e profitosa e convenible a la honor de la ciutat*—,¹⁸ de la que no ha quedado rastro material, siguió sirviendo de digno marco de alojamiento y recepción, como el tributado a Fernando el Católico y a su segunda esposa Doña Germana de Foix, durante su visita a Valencia en 1507.¹⁹ Pocos años después, en 1512 concretamente, a juzgar por un inventario de esa fecha, las atarazanas eran utilizadas ya como arsenal o depósito y fábrica de fundición de municiones de guerra, además de polvorín, manteniéndose de su primitiva función servir sólo de taller de reparación de naves pero no ya como propia-

¹⁵ Baste subrayar que en 1374 la ciudad arma y construye dos galeras, tres en 1385, dos en 1388, tres más en 1393, éstas como aportación de la ciudad a la conquista de Cerdeña, un número indeterminado en 1398, seis en 1329, dos entre 1401 y 1402, otra en 1418, y otro número indeterminado de naves en el año siguiente, y dos galeras y una nave en 1420. Sin olvidar que, años antes, en 1398 concretamente, se reunió una flota valenciano-mallorquina formada por más de setenta embarcaciones que el 27 de agosto de ese año atacó la ciudad de Tedeliz, en el norte de África, expedición que adquirió carácter de cruzada local y que prosiguió dos años después con otra flota de más de cien naves. Investigadores como los citados A. Díaz Borrás y R. Cariñena Balaguer han demostrado por su parte que en las décadas de 1410 y 1420 la ciudad apoyó y subvencionó diversas iniciativas para financiar viajes y construir galeras y naves de gran tonelaje, hechos que contribuyeron a revitalizar el tráfico directo con los puertos de Siria y Egipto. Años después, los astilleros valencianos comienzan a construir embarcaciones a mayor escala, sobre todo a partir de la primera expedición de Alfonso el Magnánimo a Nápoles: Valencia contribuyó a esta empresa de manera decisiva, y de sus atarazanas salieron gran número de galeras, entre ellas la real, en la que había de viajar el propio monarca.

¹⁶ Piles, *ibidem*, 1969, 136.

¹⁷ F. Iborra Bernard y M. Miquel Juan, “La casa de las atarazanas de Valencia y Joan del Poyo”, *Anuario de estudios medievales*, enero-junio de 2007, pp. 387-409.

¹⁸ Almela y Vives, *ibidem*, 1953, 8.

¹⁹ Ese recibimiento tuvo lugar concretamente el 20 de julio de 1507 según consigna el citado *Libre de memòries*, II, p. 750. Ya un siglo antes, el 20 de agosto de 1409, se celebró en las atarazanas una cena en honor del Papa Benedicto XIII con motivo de su embarque a Perpiñá (*Libre de memòries*, 1930, I, p. 457), lo que indica el uso polivalente a que desde bien temprana fecha tuvo este edificio. Diez años después tenía lugar en las mismas atarazanas otro convite *per raó de la mostra que la Galera Real féu partint de la platja del dit Grau* (A.M.V., *Clavería comuna*. sign., *Comptes*, O-7, ff. 140v-141r, noticia dada a conocer por Contreras-Serra, *ibidem*, 1997, 37). Y en 1421 hubo allí mismo una importante reunión del *Consell Secret* —esto es el gobierno ejecutivo de la ciudad, integrado por los jurados, racional y síndico— (A.M.V., *Manual de Consells*, sign., A-27, fol., 280 v.), documento dado a conocer por Contreras, *ibidem*, 2002, 93.

mente astillero.²⁰ El edificio de las atarazanas, dada su amplitud y funcionalidad, comenzó a destinarse también a almacén de trigo y de otros cereales dado que su estructura cubierta y ubicación junto al puerto favorecía tener depositadas a buen recaudo las reservas de trigo importado desde el sur de Italia, como paso previo a su concentración en el edificio del *l'almolí*²¹ y ulterior traslado de los excedentes a los *sitges* en Burjassot.²² Ello parece anticipar el periodo de franca decadencia en todo lo relativo a la construcción naval a cargo de la ciudad, una decadencia que se prolonga por todo el siglo XVII sin posibilidad de recuperación en lo sucesivo, toda vez que la industria municipal astillera comienza a ser asumida casi exclusivamente por la Corona o por armadores privados. Esa situación, parangonable con la acaecida en las atarazanas de Barcelona y de Sevilla, no dejó de repercutir negativamente en la conservación y estructura del propio edificio.²³

Habiendo perdido pues Valencia —la *Ciutat e Regne*— toda competencia en ese orden, como sucedió también en otros municipios españoles portuarios, a partir de 1707 —dadas las restrictivas medidas impuestas por la nueva administración borbónica tras la consecuente pérdida de autonomía por parte de las instituciones forales como el propio Ayuntamiento, consecuente todo ello a

los decretos de Nueva Planta—, las atarazanas devienen pronto en simple almacén de provisiones, primero, y depósito de sal o *alforí*, poco después, quedando su cuidado a cargo de administradores dependientes de la Corona.

En manos ya de arrendadores, lo que subsistía del edificio de las atarazanas fue transferido a la Real Hacienda en 1802 como compensación de la deuda que tenía contraído el municipio por la contribución de los “trescientos millones”. Enajenado el histórico inmueble, el propio gobierno central vendió las cinco naves a otros tantos particulares en 1840, lo que determinó el encegamiento o tabicado de los arcos paralelos a los ejes de la nave y la consecuente incomunicación de éstas entre sí, acelerándose con todo ello el progresivo deterioro arquitectónico de tan amplia construcción.

Así y todo, el 11 de noviembre de 1949 (B.O.E. de 24 de noviembre) se promulga el decreto de declaración de monumento histórico artístico a favor del histórico edificio, muy degradado a la sazón y desde hacía mucho tiempo por seguir utilizándose como naves industriales e incluso, una de ellas, haber servido con anterioridad de teatro y posterior sala de cine hasta 1936, en tanto en otra se integró una vivienda de dos plantas con fachada modernista; otra de las naves sufrió considerables desperfectos por efecto de la ex-

²⁰ Almela y Vives, *ibidem*, 1953. Al respecto debe subrayarse que en la progresiva inutilización de las tradicionales atarazanas como astilleros fue determinante el paulatino aumento de volumen y tonelaje de las embarcaciones, debiendo abordarse su construcción no en el interior de recintos como hasta entonces sino en zonas emplazadas al aire libre debidamente preparadas al efecto, soportando los carpinteros de ribera y calafates las inclemencias del tiempo. Como ha precisado I. González Toscón en “Ingeniería portuaria. Los nuevos astilleros”, *Los genios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 183-184, a diferencia de las atarazanas, estos astilleros estaban formados por simples gradas al aire libre, con el único requerimiento de que no se desplomaran bajo el peso del galeón en construcción, para lo cual era necesario muchas veces cimentar en los arenales y bajíos costeros mediante pilotes de madera y crear la plataforma de madera adecuada para la botadura del barco. Se necesitaban además almacenes para pertrechos y barracones para el alojamiento de los carpinteros y calafates que construían las embarcaciones. Nada más conveniente y a mano por tanto que las propias antiguas atarazanas para estos usos complementarios.

²¹ I. Aguilar, “Arte, cultura y sociedad”, *L'Almodí de València i els espais del comerç*, València, 1996, pp. 75-108; idem, *El Almudín de Valencia*, Valencia, 1996, y M. Gómez-Ferrer Lozano, “L'Almodí del Senyor Rei de la ciutat de València. Precisiones sobre su historia constructiva”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVIII, 1997, pp. 69-80.

²² R. Blanes, *Los silos de Burjassot*, Valencia, 1992.

²³ En el caso de Sevilla, la desaparición del uso y función de sus atarazanas como astilleros se anticipa incluso ya al siglo XV, toda vez que el tamaño de los nuevos navíos imposibilitaba su construcción en el histórico edificio, que atenderá desde entonces funciones tan heterogéneas como la de almacén de pertrechos para las flotas de Indias, pescaderías municipales, lonjas de mercaderes, depósitos de azogue, maderas, cinabrio, etc., utilizándose algunas de sus naves, desde finales del siglo XVI, como dependencias de la aduana.

plosión de una bomba durante la guerra civil.²⁴ (Figs. 3, 4 y 5)

El texto introductorio de aquel decreto, con buen sentido, afirmaba entre otras cosas: *Se impone adoptar las medidas oportunas para atajar la desnaturalización de edificaciones que deben perdurar como vivo testimonio de grandeza y estímulo de continuidad. Pero, no obstante la promulgación de dicho decreto, simple declaración de intenciones, para que las cosas cambiaran aún habría que esperar casi treinta años, hasta 1978 en concreto, cuando, siendo alcalde Miguel Ramón Izquierdo, se plantea por fin la recuperación del edificio con la expropiación y adquisición, primero, de tres de sus naves por parte del Ayuntamiento de Valencia, operación que se prolonga y culmina durante los años 1980 y 1982 con la compra de*

las otras dos naves.²⁵ Sólo a partir de entonces será posible iniciar la restauración a cargo de la Dirección General de Bellas Artes, costosa intervención llevada a cabo de modo intermitente bajo la supervisión del arquitecto Manuel Portaceli y que culmina con la inauguración del edificio, tras su completa restauración, el 9 de noviembre de 1992.²⁶ (Fig. 6)

CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS

Aunque el nombre de atarazanas se aplica genéricamente al conjunto de la zona donde tiene lugar la construcción naval y el almacenamiento de efectos relacionados con esta importante industria, interesa subrayar que aquí nos referimos únicamente al edificio subsistente de cinco naves,

²⁴ Inmediatamente antes de su expropiación en los años 70 del pasado siglo eran sus propietarios Enrique Illueca (tres naves, dos de ellas destinadas a talleres metalúrgicos, la otra convertida en teatro y luego en el cine “Alhambra”, clausurado desde 1936), Luís Ballester Merelo (nave la suya destinada a almacén de efectos navales, con anterioridad bodega y garaje) y Bernardo Prieto (almacén de hierros). De las varias intervenciones realizadas a principios del pasado siglo en las diferentes naves (reformas de fachadas, reparación de cubiertas, sobre todo), bajo la dirección del maestro de obras Juan Bautista Gosálvez Navarro o de su hijo el arquitecto Víctor Gosálvez Gómez, ha de destacarse la llevada a cabo por este último en la nave cuarta (en la época, calle de las Atarazanas, nº 4), cuyo proyecto de remodelación y reforma a instancias del propietario de esta nave Don José Borrás, fechado el 3 de marzo de 1913 (A.M.V., *Policía urbana*, 1913, expte., nº 19) disponía la construcción de una sobria fachada de aire un tanto *Sezession*, de tres y cinco vanos en la planta primera y segunda, respectivamente, esta última con balcón entre dos miradores, aquélla con paramentos llagados; coronábase la fachada mediante curvilíneo cimacio, recrecido y con un óculo, decorado con guirnalda festoneada sobre el tramo central, lo que contribuía a conferir gracioso movimiento en contraste con las horizontales dominantes. La vivienda que tal fachada cerraba ocupaba dos tramos de esa nave, destinándose las restantes a almacenes de la empresa del propietario.

²⁵ Santiago Bru y Vidal, cronista oficial de la ciudad e inspector jefe de archivos, bibliotecas y museos del Ayuntamiento de Valencia a la sazón, escribía en su opúsculo *Las Rocas del Corpus y su refugio temporal en las Atarazanas*, Valencia, 1981, pp. 62-63, lo siguiente: *La intención del Ayuntamiento de Valencia ha sido y es dedicar esta antigua construcción a Museo Marítimo, y a ello van dedicándose tanto las etapas de su adquisición, hasta la totalidad, como los trabajos de limpieza llevados a cabo en lo adquirido hasta hoy y el comienzo de las obras de restauración, que ya han comenzado en parte. Obras que continuarán en lo sucesivo hasta la recuperación arquitectónica de todo el conjunto.* Significativamente, diez años antes, José Martínez Ortiz, predecesor del anterior en el cargo de inspector jefe de archivos, bibliotecas y museos municipales, daba a la luz un folleto de divulgación (el texto de su conferencia pronunciada en 1971 en el Ateneo Marítimo) con el expresivo título de *Las atarazanas y el museo marítimo de Valencia* y en el que, con un optimismo que el tiempo se ha encargado de diluir, no vacilaba en dejar escrito en la página 26: *Las atarazanas están en condiciones para que, una vez conseguida la propiedad y realizadas en ellas las obras pertinentes de restauración y acomodo, su destino sea –jamás puede ser otro– el de servir de albergue al Museo Marítimo Municipal. Valencia cuenta ya con numerosos objetos para el mismo.* Y el propio Martínez Ortiz, llevado de un legítimo pero ingenuo entusiasmo –*sancta simplicitas!*–, todavía se permitía fantasear: *Será uno de los mejores de la Ciudad, ubicado donde corresponde, abierto al mar –que deberá verse desde sus puertas– y a las gentes, para lo cual lo ideal sería que el edificio de las Atarazanas no fuera cerrado por líneas de edificaciones que lo encallejonaran (sic) y que, dando el mismo nombre a su plaza, actualmente con amplio solar, se mostrara con la dignidad que le corresponde. Todas las comparaciones son odiosas, pero ahí tenemos el Museo Marítimo de Barcelona, magníficamente emplazado e instalado en sus propias Atarazanas. ¿Hemos de ser también en esto menos los valencianos? Ni lo somos ni lo queremos ser.* ¡Pues, a ver, que se note!, añadido por mi parte con cierto escepticismo.

²⁶ M. Portaceli, “Las Atarazanas de Valencia vuelven a la vida”, *Rehabilitación*, Valencia, 1994, 1, pp. 4-9. Sin embargo, un informe de 9 de septiembre de 1994 hubo de hacer constar, entre otros extremos, la existencia de filtraciones de aguas fluviales desde el exterior y cubiertas de las naves primera y segunda, lo que determinó la clausura del edificio y de todas sus actividades hasta que pudieran subsanarse esas y otras deficiencias.

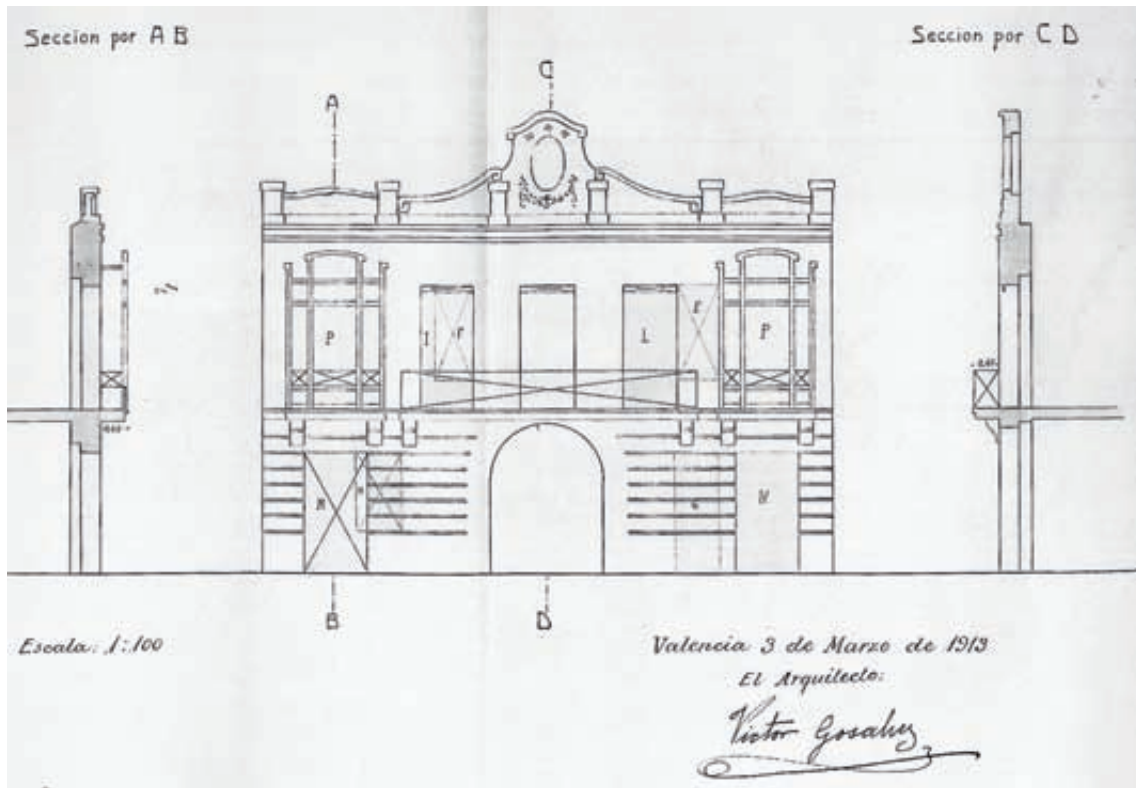


Fig. 3, 4 y 5.- Interior de una de las naves de las atarazanas, antes de su restauración, vista exterior de las mismas y proyecto de fachada modernista de la nave nº 4.

una construcción que ocupa un solar considerablemente extenso en forma de planta rectangular de 48 metros de longitud por 68 de ancho, lo que arroja una superficie total de algo más de 3.500 m², con fachada principal orientada, lógicamente, a levante, esto es al antiguo puente o embarcadero, la actual dársena interior del puerto.²⁷

Construidas las atarazanas a base de tapial o enfoscado de mortero de cal y arena revestido de ladrillo en arcos y pilares, verdugadas de ladrillo y calicanto en cerramientos, y *atobons*, esto es, ladrillos de barro cocido macizo, vigas de madera y teja moruna en las cubiertas,²⁸ nada tiene de extraño que su estructura y revestimiento hayan tenido que sufrir sucesivas intervenciones de reparación y mantenimiento a lo largo de sus más de cinco siglos de existencia.

Una descripción sumaria del edificio permite apreciar que cada una de las cinco naves está dividida en ocho tramos o crujías, resultantes de la intersección de nueve arcos diafragmáticos de ladrillo –cuarenta y cinco en total–, de 10,40 metros de luz, altura en el vértice de 9 metros y un grosor de 82 centímetros. Dichos arcos se apean sobre pilares rectangulares, transversales así mismo al eje mayor de las naves, de 2,70 metros de

altura, 2,90 metros de anchura y 0,95 metros de espesor, pilares comunes para los arcos perpieños de las distintas naves excepto en los muros de cerramiento norte y sur, ya que aquí un lado de los arcos descansa sobre contrafuertes, visibles al exterior de la fachada norte e integrados en el recinto interior los de la fachada meridional. Los cinco arcos de la fachada posterior están tabicados, por constituir el cerramiento posterior del edificio, si bien a determinada altura se han abierto ventanales. La conversión de la fachada principal en un nártex recayente a la vía pública –plaza del pintor Juan Antonio Benlliure–,²⁹ a la manera de un zaguán porticado, resultante de la apertura de la antigua fachada, ha permitido el que sus arcos permanezcan en la actualidad descubiertos en su totalidad como lo fueran en su origen, para así permitir la salida y entrada de las embarcaciones a efectos de su botadura o reparación. Los cinco arcos del siguiente tramo se presentan en la actualidad parcialmente tabicados por situarse allí el moderno cerramiento con sus respectivos ventanales.³⁰ (Fig. 7)

Arriostan los arcos diafragmáticos, en sentido perpendicular a éstos, una serie de arcos apuntados formeros, en número de treinta y

²⁷ Anejo al edificio de las atarazanas existían otras construcciones interrelacionadas con éstas como los ya citados *porxes*, importante obra realizada en piedra proyectada ya en 1409 y de la que subsiste abundante documentación (vid. Contreras, *ibidem*, 2002, 72-96), pero no vestigio material alguno, así como una serie de dependencias íntimamente vinculadas a la función del astillero naval, tales depósitos de madera, balsas donde sumergir éstas para su empleo ulterior, el embarcadero propiamente, etc. Una curiosa noticia inserta en el tantas veces citado *Libre de memòries* (I, p. 479), a propósito de prestar la Ciudad al rey Alfonso el Magnánimo, en diciembre de 1418, para su viaje a Barcelona, cinco galeras –dos de ellas las tituladas *Real* y *Sant Jordi*–, señala que para tenerlas a punto se enviaban a *hòmens destres a buscar en los bosch acostumats fusta de carrasca e altra que sia obs tro a forniment de tres o quatre galeres, e aquella sia tirada ab carriu tro al Grau e mesa en estany o basses prop la Draçana al Grau de la mar a fi que quant obs sia la Ciutat no puxa fer sos fets*.

²⁸ Lo que las hace un tanto equiparables a las reales atarazanas de Sevilla, comenzadas a construir en el Arenal del Guadalquivir en 1252 por mandato de Alfonso X el Sabio y de las que subsisten siete naves de un total de diecisiete, difiriendo por ello, las de Sevilla y Valencia, de las de Barcelona, los arcos de cuyas once naves son de piedra, las más antiguas de la época de Jaime el Conquistador. El mejor estado de conservación de las de Barcelona y de las mismas siete naves de las atarazanas de Sevilla respecto a las de Valencia, objeto de la profunda repristinación a que se ha hecho referencia, débese a que tanto las de Barcelona como las de Sevilla fueron reutilizadas durante el siglo XVIII como maestranzas de artillería dependientes del ramo de la guerra, sin que su enajenación viniera a parar a manos de particulares como lo ocurrido en las nuestras, lo que determinó su fraccionamiento y progresivo deterioro por la tan inapropiada destinación de sus cinco naves.

²⁹ Hasta 1939 recibía la denominación más apropiada de calle de las Atarazanas, rotulación que perpetuaba el uso del edificio y que nunca debió cambiar por la otra, puramente coyuntural y susceptible de emplearse en otro entorno.

³⁰ Con esa articulación del referido zaguán porticado en el ámbito de la plaza, actualmente peatonal, a más de dotar a la fachada del edificio de una mayor monumentalidad, se vislumbra ya desde el exterior su peculiar estructura arquitectónica interior, lo que permite también situar a cubierto pero bien visible en este tramo inmediato a la vía pública piezas emblemáticas de grandes dimensiones como alguna imponente ancla antigua, un poderoso timón, una hélice de regulares dimensiones, etc.



Fig. 6.- Vista interior de una de las naves de las atarazanas. Fotog. de Josep Manel Vert.



Fig. 7.- Aspecto del interior de las atarazanas tras su restauración. Fotog. de Josep Manel Vert.

dos, de 7 metros de altura, 5,30 metros de luz y un grosor de 0,85.³¹ Dichos arcos permiten la comunicación de las cinco naves entre sí lo que determina la obtención de hasta cuarenta tramos rectangulares en retícula que tienden a dar sensación de amplísimo espacio único, diáfano, y a su vez interrelacionado, mediante un total de setenta y cinco arcos, a modo no muy diferente de lo que acaece en otros edificios del gótico catalán donde todas las naves –caso de las lonjas de Barcelona, Valencia, Palma de Mallorca o Zaragoza– presentan la misma altura.

Como es norma constante en todos los edificios cubiertos con armadura de madera sobre arcos perpiaños,³² las cubiertas a dos aguas de las atarazanas de Valencia están formadas por co-

rreas de madera y una cumbre, hendidas sobre el trasdós, en ángulo muy abierto, de los arcos diafragmáticos. Un entramado de pares de madera sustenta los tableros de ladrillo sobre los que se instalan a su vez las tejas árabes. Las aguas vierten directamente al exterior a través de cuatro grandes canalones internos que corren a lo largo de toda la longitud de las naves, los cuales se prolongan en voladizo a modo de gárgolas, apoyándose sobre sendos sillares talonados, resaltando sobre la superficie latericia de las fachadas principal y posterior por aparecer, tallado en piedra, en su frente, el escudo barrado y coronado de la ciudad en forma tetragonal o de losange, a semejanza del empleado por primera vez en 1385 en un sello del *Consell general de la Ciudad*.³³ (Fig. 8)

³¹ Sigo las dimensiones ofrecidas por R. Ferrando Pérez y J. Sánchez Adell en “Las atarazanas de Valencia”, *Saitabi*, 1947, núms. 23-24, pp. 60-63.

³² Sus ejemplos podrían multiplicarse. Recordemos como muy representativas de éste género de construcción las enfermerías de las abadías cistercienses de Fossanova o Cassamari, los hospitales de Ollesa de Bonesvalls, Coll de Balaguer, Vich o el de la Santa Cruz de Barcelona, los dormitorios o refectorios monásticos de Fountaine, Fontfroide, Guérard, San Galdano, Poblet, Santes Creus y Benifassá. Vid. L. Torres Balbás, “Naves cubiertas con armaduras de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII”, *Archivo Español de Arte*, 1960, XXXIII, pp. 19-43, quien, sólo para la provincia de Sevilla, enumera nada menos que quince templos dotados de este tipo de cubiertas.

³³ M. A. Catalá Gorgues, “Las Atarazanas góticas del Grao de Valencia”, *Goya*, 1995, n° 245, pp. 264-272. En “Les Drassanes del Grau de la Mar. Dades per a la història i la recuperació d’un edifici monumental”, artículo publicado en el suplemento del diario *Levante* “Territorio y Vivienda” el 13 de marzo de 1994, saludaba yo mismo la rehabilitación del edificio en estos términos: *La recent obertura de l’edifici de les Drassanes de València ha propiciat, a més que la recuperació d’un monument força interessant, per part de molts valencians, d’un conjunt arquitectònic fins ara inaccessible i absolutament alterat dintre i fora de la seua fisonomia, tot i que havia restat fins fa poc segmentat en tants espais com propietaris posseïa i destinat, a més a més, a usos gents adients.* Y de cara a su inminente apertura volvía a la carga: *Properament està previst inaugurar una primera fase del Museu Marítim –caldrà incidir en la necessitat d’uns criteris museogràfics i unes dotacions econòmiques raonables-, havent-se traslladat a una de les cinc naus de les Drassanes, els fons, -tan anecdòtics i insuficients- de dit museu.*



Fig. 8.- Otro aspecto del interior de las atarazanas. Fotog. de J. M. Vert.



Fig. 9.- Vista de las naves trasversales. Fotog. de Josep Manel Vert.

Tratándose de un edificio derivado desde el punto de vista estructural de las antiguas *navalia* romanas, emparenta morfológicamente por tanto con las famosas Reales Atarazanas de Barcelona, anteriores en su origen a las de Valencia,³⁴ existiendo similitudes arquitectónicas entre éstas últimas y determinados templos de estructura así mismo muy funcional existentes en la propia región valenciana (hasta casi un centenar, iglesias rurales y simples ermitas incluidas), destacando entre aquellos templos los conservados en Lliria, Xàtiva, Sagunt, Segorbe, Catí, Coratxà, Morella, Ternils, Traiguera, Forcall, Godella, Alzira, Albocàsser, Sant Mateu, Altura, etc. o, sin salirnos de la propia ciudad de Valencia, la iglesia primitiva del ex convento del Carmen, a más de otras construcciones de carácter civil como algunos hornos medievales aún hoy subsistentes en Sant Mateu, Alpuente, Lliria, Ludiente; almacenes o alhóndigas –los de Ollería, Sant Mateu, Vil lareal–, los hospitales medievales de Gandía, Morella o Lliria, cierta posada como la de Sagunt, etc., edificios todos ellos caracterizados por sus arcos perpiños transversales a la nave y cubiertos con armadura de doble vertiente,

una solución pragmática que abarataba los costes de la construcción al evitar el cuantioso maderamen de las cimbras inherentes a las cubiertas abovedadas.³⁵

Volviendo a las atarazanas del Grao hay que subrayar que el proceso de su construcción debió ser relativamente rápido, en torno quizá al último tercio del siglo XIV, lo que se refleja en la sorprendente unidad estructural del conjunto del edificio, adaptándose sus sucesivas e inmediatas etapas constructivas a una idea preconcebida apenas alterada, tendente a satisfacer las necesidades derivadas de su destinación específica durante un período que pronto se revelaría con fecha de caducidad más bien temprana así como de los otros usos que hubo de sufrir, persistentemente, el histórico inmueble. El mismo número de cinco naves –tan habitual en edificios de gran amplitud– pudo significar una elección prevista desde el principio, no contemplándose la adición eventual de cualquier otra, algo determinado también por la interrumpida progresión de la industria naval a cargo de la ciudad, aspecto este que no hay que olvidar y que explica la diferencia de las atarazanas de Valencia respecto a las de Barcelona y Sevilla, ambas dependientes

³⁴ Unas y otras comparten un discurso arquitectónico común con las de Sevilla, Málaga o Palma de Mallorca e incluso con las de Venecia, Génova y Pisa.

³⁵ A. Zaragoza Catalán, “El espacio de la vida cotidiana: naves de arcos de diafragma y de techumbres de madera”, *Arquitectura gòtica valenciana. Siglos XIII-XV*, Valencia, I, 2000, pp. 21-42, y “Arquitecturas del gòtico mediterráneo”, catálogo de la exposición *Una arquitectura gòtica mediterránea*, Valencia, 2003, pp. 110-128.

de la Corona y dotadas por tanto de generosos subsidios que permitieron sucesivas ampliaciones en orden a su uso específico de astilleros bien que en detrimento de la unidad estructural tan característica de las de Valencia. El que la fachada lateral septentrional esté provista de contrafuertes sobre los que estriban los arcos perpieños por este costado, contrafuertes de los que carece la fachada lateral opuesta, ya que se hallan aquí integrados en el recinto interior, explícate aquello quizá por estar más expuesta esta otra vertiente a los embates del viento NE y del propio oleaje, cuyas violentas acometidas debía amortiguar la escollera o muro de contención todavía existente adosado al tramo comprendido entre el primer y segundo contrafuerte.³⁶ (Fig. 9)

USOS ACTUALES

Desde el momento mismo en que se planteó rehabilitar el edificio de las atarazanas siempre se pensó en destinarlo a Museo Marítimo.³⁷ Sin descartar que, dada su considerable capacidad y amplitud, tal uso pudiera ser compatible con otros fines culturales íntimamente relacionados con su finalidad museística, habilitando determinados espacios para salas de exposiciones, audiovisuales, conciertos, conferencias, etc.³⁸ Voces autorizadas así lo entendieron sin descartar que la verdadera función del edificio fuera albergar ese museo.³⁹ (Fig. 10)

Al tiempo de plantearse la restauración del edificio, una vez expropiadas sus cinco naves y

³⁶ Personas de edad todavía recuerdan la existencia de una parte de la muralla posterior que circundaba las atarazanas por detrás.

³⁷ A principios de 1974 se optó por una solución negociada entre las administraciones central y municipal para la recuperación de las Atarazanas: la expropiación a los adventicios dueños de las cinco naves del edificio por parte de la Dirección General de Bellas Artes, su restauración por parte del Ministerio de la Vivienda y la urbanización del entorno a cargo del Ayuntamiento, todo con la vista puesta en destinar el histórico inmueble a Museo Marítimo. Vid, al respecto, entre otros artículos aparecidos por entonces en la prensa, el reportaje de V. Fayos, “Solución mixta para el rescate de las Atarazanas. Bellas Artes, expropia; el Ministerio de la Vivienda, restaura, y nuestro Ayuntamiento, se encarga del entorno”, *Levante*, 2 de mayo de 1974, así como el de O. Real, “Museo Marítimo de Valencia. Su situación, provisional, en las torres de Serranos. Las atarazanas del Grao, albergue definitivo”, *Levante*, 10 de marzo de 1974.

³⁸ Muchos años antes incluso que el edificio de las atarazanas pudiera estar acondicionado para tal fin se sentaron las bases de dicho museo marítimo, materializadas en una selección de objetos museables –maquetas de modelos náuticos, piezas de arqueología y artillería naval, alguna bitácora, etc.–, expuestos en los bajos de las torres de Serranos desde finales de 1974. Lo que nunca pasó de conato de museo de la navegación demuéstralo una grandilocuente declaración de intenciones reflejada en el “Reglamento del Museo Marítimo de Valencia” –copiado en realidad del de Barcelona publicado en 1959–, aprobado por acuerdo del Ayuntamiento Pleno de 3 de marzo de 1972 y cuyo artículo 1º proclamaba: *El Museo Marítimo Municipal es un centro cultural perteneciente al Excmo. Ayuntamiento de Valencia, dedicado a estudiar, recoger, conservar y exponer aquellos objetos históricos, artísticos y científicos vinculados con el mar en su más amplio sentido, contribuyendo con ello a difundir y exaltar el pasado marítimo español y a dar a conocer el de otros países, así como a la investigación y progreso de las ciencias y actividades relacionadas con la navegación y especialmente la contribución de Valencia a la Marina Nacional.* Preveía, además, en su artículo 5º, la agrupación de los objetos a exponer de acuerdo con las siguientes secciones: 1) *Marina: Arquitectura y construcción naval.- Maquinaria naval.- Industrias navales.- Marina de guerra: Armas y defensas navales. Arsenal.- Marina mercante.- Marina pesquera.- Marina deportiva y actividades subacuáticas.- Banderas.- Costas y puertos.- Aeronáutica naval.* 2) *La navegación y sus ciencias auxiliares: Navegación.- Cosmografía.- Geografía.- Cartografía.- Oceanografía.- Meteorología.- Astronomía náutica.- Maniobra.- Electricidad y radio.* C) *Arqueología e historia: Documentos.- Numismática y filatelia.- Viajes y exploraciones.- Objetos de interés arqueológico.- D) Sociología y economía marítima: Derecho marítimo.- Comercio marítimo.- Industrias pesqueras.- Usos y costumbres marineras.- Gentes de mar.* E) *Arte: Modelismo naval.- Dibujo.- Grabado.- Pintura.- Escultura.- Cerámica.- Fotografía.- Otras manifestaciones artísticas.* Contemplaba así mismo la creación de una biblioteca especializada y, en un fantástico alarde de desconocimiento de la prosaica realidad municipal y de sus restrictivos imperativos político-burocráticos, el artículo 10º determinaba que el Consejo Asesor tendría las siguientes atribuciones: *Proponer el presupuesto y programa de actuación al principio de cada Ejercicio.- Informar los asuntos relativos al Museo Marítimo que deban decidir los órganos rectores del Excmo. Ayuntamiento, según la competencia que corresponde a los mismos con arreglo a lo dispuesto en los artículos que regulan aquella (...)- Informar sobre las personas que deben cubrir las vacantes que se produzcan en su seno.- Promover la adquisición y depósitos de las piezas.- Estimular las donaciones, herencias, legados y depósitos de los particulares.- Promover la realización de conferencias, exposiciones y actos culturales en general sobre materia de la competencia del Museo.- Promover todas las actividades necesarias para que el Museo pueda desarrollar eficazmente la función educativa, cultural y artística que le compete y las demás que se le asignan en este Reglamento.*

³⁹ La prensa de la época es muy explícita al respecto, recogiendo inclusive declaraciones de los propios responsables municipales del momento.

recuperadas por la ciudad,⁴⁰ la Consellería de Cultura, Educació i Ciència elaboró en 1983 un ambicioso *Avantprojecte d'estructura i de treball per a l'organització d'un Museu de la Romanització Valenciana* del que nunca más se supo.⁴¹

En 1987, sin embargo, una moción de la concejalía de Educació, Acció Cultural i Patrimoni Històric de 22 de octubre, era así de explícita, luego de hacer referencia a los orígenes y situación del museo marítimo en su sede provisional de los bajos de las torres de Serranos:

La peculiar estructura de las Atarazanas, edificio entrañado íntimamente en la historia de la navegación

valenciana, resulta muy adecuado a los fines de un museo marítimo, y así se ha reconocido en los últimos años. Las características y naturaleza de un museo de este carácter exige grandes espacios para disponer con holgura la exposición de modelos náuticos reproducidos a escala real o para la instalación, inclusive, de embarcaciones auténticas en progresivo desuso pero susceptibles aún de rescate, evitando así la desaparición irreversible de tipos tan genuinamente autóctono como los “albuferecs”, “bous”, “pailabots”, etc.

De otro lado, la destinación de las Atarazanas del Grao como museo marítimo ha fundamentado, además, toda la actuación legal emprendida hace años por diversas corporaciones municipales en pro, primero, de la expro-

⁴⁰ Reivindicada la propiedad históricamente municipal del edificio desde hacía años, en junio de 1974 el Ayuntamiento de Valencia, de una parte, y las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Arquitectura de la Administración Central, de otra, convinieron la expropiación de las atarazanas, en manos entonces de particulares, por parte del Ayuntamiento, que devendría así en titular del inmueble luego de haber estado enajenado durante casi dos siglos, confiando la restauración de las mismas y la dignificación de los entornos, dentro de la actuación prevista en el plan parcial nº 14, a las citadas direcciones generales y al propio Ayuntamiento. Un informe del arquitecto Manuel Portaceli, de fecha 8 de julio de 1983, cifraba el presupuesto estimativo de la restauración de las cubiertas de las dos primeras naves y del interior de la primera, así como de la restauración o sustitución de las cubiertas de las tres naves restantes, limpieza y restauración de los interiores de cuatro de las naves, pavimentado y restauración del conjunto de las fachadas en la cantidad de 165.388.000 pesetas, cantidad que pronto se revelaría insuficiente a todas luces.

⁴¹ Contemplaba dicho proyecto (poseo fotocopia del mismo), auspiciado e incluso redactado por el prestigioso y recordado arqueólogo Enric Llobregat, los siguientes apartados: *I. Emplaçament i estructura.- A les drassanes gòtiques de la ciutat de València, prop del port, cinc naus de coberta en armadura, sobre pilars i arcs. Es necessari respectar la identitat i volum essencial del bastiment, donat el seu valor monumental. Això suposa que tan sols es pot aïllar a dintre d'ell un àrea per a exposicions transitòries i visionat d'un vídeo resum del museu, amb caràcter pedagògic, la qual cosa obliga a tindre ben a prop, o àdhuc adosat a les drassanes un altre edifici dedicat a: magatzems, laboratoris de restauració, oficines de la direcció i conservadors, oficines administratives, sala de juntes, biblioteca, arxius, gabinet fotogràfic i gabinet pedagògic. II. Composició i fons del Museu.- Cal comptar amb una sèrie de convenis previs amb altres museus ja existents que garantitzen el dipòsit o la cessió de fons i materials a exposar. Al mateix temps cal tindre en compte que la romanització valenciana no es en absolut la d'Andalucía o del nord d'Àfrica, amb riquesa, d'objectes bells i significatius ans una zona marginal amb pocs monuments i tan sols dues colònies. Abast de la instal·lació: desde la II Guerra púnica fins a l'aparició dels musulmans (714-d.J.C.). Donada la manca de monuments i de grans obres d'art cal fer èmfasi des d'una òptica de mapes, plànols i maquetes sobre: procés de la conquesta i de la romanització, xarxa viària, urbanització i urbanisme, ocupació del camp, vil·les rústiques, centuriacions, etc., conreus i indústries: ceràmica comuna (àmfores), saladura de peixos, seques i encunyacions monetàries, etc. Fons abastables.- Museu Provincial de Belles Arts de València: cal un conveni o acord amb la Direcció General de Belles Arts del Ministeri de Cultura, propietaria de bona part dels objectes (epigrafia, mosaic d'El Pouaig, 5/7 escultures, mosaic de Severina, sarcòfag paleo-cristià, relleu d'Attis, restes visigodes, etc.). Servei d'Investigació Arqueològica Municipal (epigrafia, mosaic de la Medusa, abundant ceràmica). Museu Marítim J. Saludes (ceps d'ancla, àmfors, maquetes de vaixells, etc.). Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació Provincial (estatua de bronze d'Àpol·lo, ceràmiques, material tardoromà, inscripcions, objectes visigots del Pla de Nadal). Possibles dipòsits d'altres museus (Provincial de Castelló, Provincial d'Alacant, Municipal d'Elx, Municipal de Borriana, Municipal de Dènia, Monogràfic de l'Alcúdia d'Elx). Reproduccions o fotografies indispensables (estates del teatre de Sagunt al Museu del Prado, fons Ibarra en el Museu Arqueològic Nacional de Madrid). Possibilitat d'exposició de mosaics no exposats en altres museus per manca d'espai. III. Tipus d'exposició.- Agradable visualment i poc atapeïda, predominància de gràfics i explicacions visuals, amb poca lletra. Fer èmfasi en maquetes, gràfics i fotografies. Preveure l'ús de holografies. Recorregut A.: procés històric diacrònic. Recorregut B.: instal·lació temàtica, sincrònica. Abans de la visita, contemplació d'un vídeo o curmetratge comprensiu de tot el que es veurà al Museu que servirà d'introducció i de comentari, evitant explicacions ulteriors. (Muntatge a càrrec del gabinet pedagògic en col·laboració amb el departament fotogràfic). Àmbits delimitats per panells mòbils, que puguin deixar sempre en relleu la importància de l'àmbit arquitectònic. Maquetes dels grans monuments (arc de Cabanes, conjunt del castell i teatre de Sagunt, torre de Sant Josep, La Vila-Joiosa, Tossal de Manises d'Alacant, L'Alcúdia d'Elx i Portus Illicitanus). Dejamos de lado los planteamientos, un tanto utópicos, acerca de la constitución de un Consejo Asesor, responsable de las grandes líneas científicas y de las propuestas museográficas concretas, así como el ambicioso organigrama integrado por un numeroso contingente estructurado en equipos de montaje, restauradores, técnicos facultativos, arqueólogos, bibliotecarios, archiveros, responsables del gabinete didáctico, etc.*



Fig. 10- Las atarazanas habilitadas como salas de exposiciones temporales. Fotog. de Josep Manel Vert.

*piación del inmueble y, sucesivamente, del proceso inicial de su deseada restauración integral y puesta a punto, siendo aspiración unánime, sentida por el vecindario de la zona, la ubicación definitiva en dicho edificio del museo marítimo.*⁴²

Años después, en 1992 concretamente, otra moción suscrita por la misma titular de dicha concejalía en 14 de septiembre de ese año lograba el siguiente acuerdo de la Comisión de Gobierno fechado cuatro días después: *Que las Atarazanas sean destinadas a Museo Marítimo estable y a sede de actos socio-culturales de la ciudad.*

Culminado el lento proceso de rehabilitación del edificio, el 9 de noviembre de 1992 las atarazanas fueron inauguradas solemnemente por los reyes de España y comienzan a ser utilizadas como salas de exposiciones temporales y de otros eventos culturales desde el día 17 de febrero de 1994.⁴³ (Fig. 11)

Tras la primera exposición allí celebrada –la que reunió concretamente una muestra antológica del pintor y escultor valenciano Manolo Boix–, dos de las cinco naves, en principio y luego sólo una, acogieron las colecciones del llamado Museo Marítimo, instituido en 1971 e inaugurado con carácter provisional, el 11 de diciembre de 1974, en los bajos de las torres de Serranos, compartiendo espacios, simultáneamente, con otras exposiciones temporales.⁴⁴

⁴² La moción, de la que poseo copia mecanografiada, proponía en su parte conclusiva, lo siguiente: *Arbitrar los medios adecuados para ubicar en la nave restaurada de las atarazanas los fondos del Museo Marítimo provisionalmente instalado en las torres de Serranos, procediéndose al consecuente acondicionamiento de dicho local y, aprovechándose la infraestructura existente en los locales desocupados de las torres de Serranos, ubicar en los mismos una exposición permanente de carácter museal eminentemente didáctica sobre las históricas puertas y murallas, sistemas defensivos, milicias urbanas de la Ciudad, etc.*

⁴³ A pesar del citado acuerdo municipal de la comisión de gobierno de 18 de septiembre de 1992 disponiendo que el edificio de las atarazanas debe destinarse a *museo marítimo estable y a sede de actos socio-culturales de la Ciudad*, su actual uso ha quedado prácticamente reducido al de utilitario contenedor de exposiciones temporales como es público y notorio.

⁴⁴ Entre las exposiciones temporales de mayor relevancia celebradas en las atarazanas destacaríamos: “Nous Fons Municipals” (1994); “Restauracions Pictòriques Municipals” y “Artistas valencianos contemporáneos” (1995); “Arte Ibérico”, “Intermon” y “Aromas de al-Andalus” (1996); “Encuentro e Tendencias”, “Arte español para fin del siglo”, “Ecos de la materia”, “Rostro de la Semana Santa Marinera” y “El port de València i el seu entorn” (1997); “Fábricas de la Corona”, “Homenaje a José Mateu”, “Antológica de la pintora María Roca” y “Antológica del pintor Blas Parra” (1998); “El arquitecto Tolsá en las dos orillas”, “Los Mayas”, “Antológica de la pintora Rosa Torres”, “Javier Calvo” “Gilbert and George” y “XX de escultura española” (1999); “Antológica Elena Nogueroles”, “Cerámica fin de siglo”, “Colombia siglos de la humanidad”, “Optical Allussions”, “Antológica del artista de Pilar de Aristegui”, “Grabados de Philips Morris” y “Antológica de Jacinta Gil” (2000); “Trayectorias”, “Pepe el Hortelano”, “Bienal de Arte”, “Antológica de Félicien Rops” y “Antológica de Andrés Cillero” (2001); “Luís Marco Pérez”, “Antológica de Cristina Navarro”, “Antológica de Ángela García” y “Antológica del pintor Horacio Silva” (2002); “Ver y sentir. Valencia fotografiada”, “Las Bellas Artes en el siglo XX. Valencia, 1940-1990”, “Microutopías: Bienal de Valencia”, “Antológica de Vicente Peris” y “Las Bellas Artes del siglo XX. En el 250 Aniversario de la enseñanza de las Bellas Artes” (2003); “Antológica de Lluís Pla”, “Marylin Monroe”, “Contigüidades, convivencias, libertades y pluralidad en el arte valenciano” y “Derechos fundamentales y libertades en el arte” (2004); “25 Años de Arte en España. Creación con libertad”, “José Vento González”, “America’Cup Mariscal”, “Recorrido por la Pasión”, “Moski”, “Premios y Becas de Arte de Caja Madrid” y “José Quero” (2005); “Autor-Retrat. José Morea”, “El Paisatge innovat. Pepe Biot”, “Memoria de un Instante. Eugenio del Toro”, “La persecución de un sueño. Leonardo Nierman”, “Pintores, escultores y ceramistas de Paterna”, “Premios y Becas de Arte de Caja Madrid”, “Fernando Moreno Barberá. Arquitecto” (2006); “Pinturas. Enrique San Isidro”, “Un mar de mujeres”, “Navegando el mundo. Colectiva”, “Premios y Becas de Arte de Caja Madrid”, “50 años de la Escuela de Arte Barreira”, “Maquetas de Fallas de la Sección Especial” y “La memoria del temps. Aurora Valero” (2007); “Antológica del pintor Mariano Maestro” y “Antológica del pintor Adriá Pina” (2008).

El traslado de esas colecciones al edificio de las atarazanas, destinadas en principio para albergar el ansiado y definitivo Museo Marítimo,⁴⁵ generó lógicamente las más favorables expectativas, tan-

to por parte de los miembros del propio consejo asesor de dicho museo, instituido ya en la lejana fecha de 1972, tras su aprobación por acuerdo del Ayuntamiento Pleno de 3 de marzo de ese año,⁴⁶

⁴⁵ El 5 de agosto de 1993, previendo el próximo traslado del Museo Marítimo, desde las torres de Serranos al edificio de las atarazanas, tantos años diferido, elaboré un razonado “Proyecto-diseño museográfico de instalación del Museo Marítimo en las Atarazanas” como director de los museos municipales. Pero presentado ese proyecto a la Delegación de Cultura y al Servicio de Patrimonio Histórico Cultural del Ayuntamiento de Valencia, dicha propuesta debió caer en saco roto ya que no mereció ser siquiera tomada en consideración. De otra parte, algunos de los contenidos expositivos que allí se planteaban han quedado satisfactoriamente atendidos tras la creación del Museo de las Ciencias “Príncipe Felipe” y del Oceanográfico anejo así como por el nuevo Museo Municipal de Ciencias Naturales que incluye la colección conquiológica legada a la ciudad por Eduardo Roselló. En aquel “Proyecto”, planteaba la utilización de dos de las cinco naves con arreglo al siguiente discurso museográfico distribuido en los siguientes ámbitos: en el primer tramo situaba los servicios propios de acogida al visitante como el departamento de información y de visitas guiadas, el de control y seguridad, el de una tienda de “souvenirs”, “kits” náuticos, reproducciones arqueológicas y navales y librería especializada. El tramo siguiente acogería cuanto hiciera referencia al medio geofísico de la costa mediterránea, estando dedicados los sucesivos tramos, siguiendo un itinerario secuencial y debidamente singularizado, a la biota mediterránea en sus diversas manifestaciones, pasando así, desde un nivel puramente geográfico, a otro biológico o de ecosistema, punto de arranque para mostrar la interdependencia del Mediterráneo con su hábitat humano, a la realidad de este mar como vínculo de culturas, medio difusor y actuante de singulares civilizaciones, vehículo de intercambios de todo tipo, etc. Ello conectaría con los espacios expositivos dedicados a reunir piezas de arqueología subacuática y a cuanto se refiere al apasionante mundo del patrimonio arqueológico submarino, así como con otras áreas expositivas relacionadas con la historia de la navegación en general y de modo particular a la que incumbe a esta área del Mediterráneo, desde sus mismo orígenes a nuestros días, dando a conocer la evolución y progresos técnicos de la náutica y enfatizando, en lo posible, la exhibición de réplicas de embarcaciones autóctonas, sin descartar inclusive la presencia de algún modelo original o reproducido a escala real, tales la galera mediterránea, la fusta, el londró, la saetia, la polacra, el jabeque, el esquife, el *llaüt*, el pailebot, la tartana, el mismo *albuferenc*, *el caero*, etc. Complementarios en cierto modo a estos contenidos, proponía en dicho “Proyecto” incorporar series de aparejos navales, instrumentos de navegación, cartas marinas, bitácoras, piezas de motonería, herrajes, nudos y labores, fanales, exvotos marineros, etc., así como una selección de facsímiles de documentos concernientes a la historia de la navegación y del comercio marítimo valenciano, a instituciones como el *Consolat del Mar*, el Tribunal y Consulado del Comercio, a las mismas atarazanas durante su periodo activo como astilleros históricos, a las compañías navieras valencianas, las cofradías de pescadores, la Junta del Puerto, la antigua Comandancia de Marina, etc. Tampoco me parecía inoportuno dedicar un sector a la memoria de valencianos ilustres destacados por su vinculación a la marina en sus más variadas dimensiones así como a la historia, evolución y proyectos del Puerto de Valencia por medio de maquetas, planos, fotografías, grabados y textos explicativos. Distribuidas por las distintas estancias visitables y el museo, no dejaba de imaginar la incorporación de reproducciones de óleos de la escuela valenciana de pintores marinistas de los siglos XIX y XX, sin olvidar tantas obras de recreación estética –no sólo plástica sino literaria e incluso musical– que el Mediterráneo, el “Mare Nostrum”, ha suscitado en tantos artistas y autores valencianos. Sorprendentemente, un escrito de 17 de mayo de 1994 –en flagrante contradicción con el arriba citado acuerdo de la Comisión de Gobierno de 18 de septiembre de 1992 y la propia moción de la concejalía–, respondía a una consulta relativa al citado Proyecto en los siguientes términos: *Por decreto de la Teniente de Alcalde Delegada de Patrimonio Histórico y Cultural de 11 de marzo de 1994, activando la Delegación conferida por Resolución de Alcaldía n° 73 de fecha 26 de febrero de 1993, se ha dispuesto lo siguiente.- Visto el escrito de Don Miguel Ángel Catalá Gorgues, de fecha 27 de octubre de 1993, notifíquese que no es oportuno autorizar la aplicación del Proyecto-Diseño del Museo Marítimo de las Reales Atarazanas, por no estar aprobado el proyecto de ubicación de dicho museo.- Lo que le comunico a usted para su conocimiento y efectos oportunos.- El Secretario General. P. D. (firma ilegible). ¿Hasta cuándo habrá que esperar para resolver una vez por todas la incierta y definitiva ubicación del museo marítimo si es que todavía sigue en pie el llevar adelante su realización?*

⁴⁶ Su inauguración efectiva en las torres de Serranos con el nombre de Museo Marítimo “Joaquín Saludes”, tuvo lugar el día 11 de diciembre de 1974. Desgraciadamente el fallecimiento del citado Joaquín Saludes Talens, presidente del Centro de Investigaciones Subacuáticas y empresario de gran ascendente e impulsor de la creación del museo marítimo, frustró prematuramente cualquier expectativa en orden al acrecentamiento del incipiente museo así como a su dinamización. Con ello se iniciaba el reiterado infortunio del museo, situación no conjurada a fecha de hoy. Por lo que se refiere al contenido básico de ese museo hay que recordar que estaba constituido, fundamentalmente, por alrededor de setenta y cinco maquetas navales de diferentes modelos náuticos, cuarenta y cinco de ellas donadas por el extinto Patronato de la Escuela de Artes y Oficios el 11 de noviembre de 1983 o donadas en diversas fechas por particulares; además de ello dos bombardas de bronce del siglo XVI, cinco culebrinas navales de bronce del siglo XVII, once áncoras de anclaje del siglo XVI, dos anclas redondas de piedra, cuatro ánforas romanas completas, ocho ánforas romanas incompletas, etc., poco en conjunto pero en absoluto desestimable como núcleo inicial de un museo marítimo con la vista puesta en el futuro.

como de asociaciones y particulares vinculados al mundo del modelismo naval o de la arqueología submarina.⁴⁷

Sin embargo, esas expectativas, lejos de haberseles dado cumplida satisfacción, han merecido más bien cierta frustración y desencanto, primero al ser reducido el ámbito expositivo museal a sólo dos de las cinco naves, luego a una sola, sucesivamente a otra pero ya esta vez no con carácter visitable, más bien como simple almacén, hasta haberse decidido –hace unos cinco años– trasladar la mayor parte de esos fondos

a otras dependencias municipales, no accesibles al público, parte de las maquetas navales en concreto a una biblioteca municipal, los fondos arqueológicos a los depósitos del Servicio de Investigación Arqueológica Municipal.⁴⁸

Así las cosas, cuatro de las cinco naves del edificio de las atarazanas se vienen utilizando para albergar exposiciones temporales, la mayoría de ellas dedicadas a arte actual y organizadas, algunas, por el Consorcio de Museos y Exposiciones de la Generalitat Valenciana, ente al que pertenece el propio Ayuntamiento, titular del

⁴⁷ Evidenciando descoordinación y, lo que es peor, no inusual desconsideración hacia el trabajo de competentes técnicos, otro informe o, mejor, “Proyecto de creación de un Museo Marítimo y del Comercio en las Atarazanas del Grao”, firmado el 17 de diciembre de 1992 por la arqueóloga municipal Josefa Pascual Pacheco, quedó así mismo sobre la mesa. Por la validez de muchas de sus propuestas así como por la remarcable ejemplar honestidad profesional de la citada arqueóloga merece la pena desempolvarlo así mismo: *La rehabilitación de las Atarazanas del Grao ha permitido recuperar un edificio significativo de nuestro patrimonio arquitectónico, posiblemente una de las mejores muestras del gótico civil valenciano, que la desidia había condenado al olvido. La instalación en ellas del museo marítimo y del comercio constituye, en nuestra opinión, un doble acierto. En primer lugar, por la propia especialización temática del museo, que en cierta manera recupera el sentido originario del edificio, contribuyendo a la rehabilitación del conjunto. Por otra, por la propia ubicación del edificio en una zona particularmente desatendida en dotaciones culturales, como es el barrio del Grao. A pesar del gran interés que despierta entre el equipo de arqueólogos, debo manifestar nuestra perplejidad ante el encargo del proyecto a este departamento, ya que, en nuestra opinión, trasciende mucho más allá de nuestro limitado ámbito de cobertura. En los fondos arqueológicos municipales se guardan gran cantidad de contenedores cerámicos de transporte de todas las épocas –desde el siglo II a.C hasta la época moderna–, así como otros restos que testimonian un comercio ultramarino por su procedencia extranjera. No obstante, decantar la temática general del museo hacia contenidos marcadamente arqueológicos creemos que sería un desacierto, existiendo otros temas que podrían centrar más acertadamente el discurso museológico. En nuestra opinión, el futuro museo no puede entenderse como un nuevo emplazamiento del conjunto de maquetas navales y demás objetos ubicado actualmente en las Torres de Serranos –Museo Joaquín Saludes–, sino que debe obedecer a un proyecto emblemático, acorde con la realidad marítima de Valencia y capaz de incidir en la revitalización de los poblados marítimos. Debería incidir en todos aquellos aspectos que recalcan la relación entre Valencia y el mar, contribuyendo a la recuperación de todo un conjunto de manifestaciones de valor histórico y/o etnográfico en proceso de desaparición. A título meramente informativo, proponemos algunos de estos temas: –Los “mestres d’aixa” o carpinteros de ribera –un oficio artesanal casi desaparecido por la competencia de los nuevos materiales aplicados a la construcción naval y por la propia crisis del sector. Otros oficios tradicionales relacionados: “soguers”, “calafats”, “velers”, etc. La arquitectura naval: los astilleros de Valencia- La pesca. Pesca de altura y de bajura. Las artes de pesca y la especialización piscícola. La comercialización: la lonja de pescadores. Las gentes y sus tradiciones –devociones, folclore, indumentaria, culinaria ...–. El barrio de pescadores. –. Historia de la navegación. Tipología de las naves. –Las costas valencianas. Evolución crográfica y procesos de remodelación de los fondos. Fauna y flora marina. Vientos dominantes y corrientes amrinas del litoral levantino. La contaminación en el Mediterráneo.– El puerto de Valencia. Proyectos de obra y evolución histórica. – Relaciones comerciales ultramarinas de la ciudad de Valencia. Exportaciones e importaciones desde una perspectiva histórica. Influencias sobre la economía valenciana. Tipología merceológica. Fletes y “nolits”. – La configuración de los poblados marítimos: el Grao, el Cabañal, la Malvarrosa y Nazaret. Evolución histórica. Los valencianos y el mar, el disfrute de las playas: balnearios e instalaciones de uso estival. – Las atarazanas. Evolución histórica del edificio. Proyecto de rehabilitación. Dada la multiplicidad de aspectos que podrían entrar en consideración, la redacción de un proyecto museológico exigiría la intervención de especialistas de diferentes áreas: etnología, historia, biología, sociología, coordinados por un museólogo y asesorados por un especialista de la comunicación. Cabe hacer notar que el edificio en sí no cuenta con espacio suficiente para los servicios complementarios que requiere todo museo –salas de reserva, salas de restauración, despachos de administración, archivo, biblioteca, salón de actos, etc.–, por lo que sería conveniente habilitar inmuebles complementarios donde ubicarlos. En este sentido, sería aconsejable tratar de recuperar la proyección marítima del museo, hoy por hoy encajado entre edificaciones que lo ocultan al mar, abriéndolo hacia una posición más preeminente, bien adquiriendo y destinando a los mencionados usos algún solar frontero al puerto habilitando alguno de los inmuebles del mismo. Dado el evidente interés social de un museo de estas características, se podrían buscar fuentes de financiación privadas para la realización práctica del proyecto museográfico, como por ejemplo, la Junta del Puerto Autónoma de Valencia o las diferentes compañías consignatarias radicadas en el barrio. Una vez puesto en marcha, estamos convencidos de que, si se dota a la institución de un contenido atractivo, ésta sería perfectamente autofinanciable. Valencia, 17 de diciembre de 1992, Josefa Pascual Pacheco.*

⁴⁸ Un valioso contingente de volúmenes de la incipiente biblioteca del Museo Marítimo, adquirido en el año 2003, se ha incorporado a la biblioteca municipal del barrio de Nazaret.



Fig. 11 y 12 Aspecto de las atarazanas con la exposición dedicada a la obra del pintor Mariano Maestro. Fotog. de Josep Manel Vert.

histórico edificio y cuya Delegación de Cultura promueve también, como producción propia, otras exposiciones. Sin perjuicio del interés de las mismas, su montaje en las atarazanas ha determinado el apanelamiento postizo, la compartimentación artificial de tan enorme espacio, lo que desvirtúa no poco su diaphanidad originaria y aun la misma lectura de la singularidad arquitectónica del monumento.⁴⁹ (Fig. 12)

No está demás subrayar de otro lado que el Museo Marítimo, ya en su accidentada singladura en su sede de las atarazanas, mereció el reconocimiento como tal Museo a los efectos establecidos en la orden de 6 de febrero de 1991, en virtud de la resolución de la Conselleria de Cultura de 28 de febrero de 1995 cuya parte dispositiva explicitaba:

Primer.- Reconèixer el Museu Marítim de València, com a Museu, als efectes establerts en l'Ordre de 6 de Febrer de 1991 de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

Segon.- Publicar la present resolució en el Diari Oficial de la Generalitat Valenciana.

OPTIMIZACIÓN DEL ESPACIO Y PROPUESTAS ALTERNATIVAS DE USO

A pesar de haber quedado aparcadas algunas propuestas en orden a plantear el relanzamiento, o casi refundación más bien, del Museo Marítimo, tales las ya citadas de 1992 y 1993 o la que planteó el Consell Valencià de Cultura en octubre de 1999,⁵⁰ sin olvidar tampoco el proyecto museográfico elaborado por el Servicio de In-

⁴⁹ Algo que pugna en cierto modo con la *Carta de Venecia*, concretamente con la parte 2ª de su artículo 5, al determinar explícitamente: “La conservación de monumentos siempre resulta favorecida por su dedicación a una función útil a la sociedad; tal dedicación es por supuesto deseable pero no puede alterar la ordenación y decoración de los edificios. Dentro de estos límites es donde se deben concebir y autorizar los acondicionamientos exigidos por la devolución de los usos y costumbres”.

⁵⁰ Sugiriendo como espacio museal no ya las atarazanas sino el edificio de los *doks comercials* del puerto. Una moción del grupo municipal socialista de 10 de julio de 1996 proponía por su parte que el Museo Marítimo tuviera como sede el edificio de las atarazanas. Quedó sobre la mesa, sin efecto alguno, lo propio que una moción de fecha 21 de enero de 1997, del grupo municipal de *Esquerra Unida- Els Verds*, planteando prácticamente lo mismo sólo que cambiaba la denominación de Museo Marítimo por el de Museo de Ciencias del Mar. La misma suerte ha corrido el proyecto de un “Protocolo de intenciones entre el Ayuntamiento de Valencia y el Consell Valencià de Cultura sobre el futuro Museo Marítimo de Valencia”, presentado en octubre de 1999, así como las conversaciones mantenidas tres años antes entre la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura, la Autoridad Portuaria, la Dirección de la Escuela de Artes y Oficios y la propia Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Valencia, atendiendo la propuesta de ésta última de constituir un ente consorciado con la participación de aquéllas y otras entidades y organismos al objeto de potenciar las dotaciones presupuestarias y de recursos de todo tipo en orden a la deseable optimización del Museo Marítimo. Entre tanto la nave de las atarazanas anteriormente destinada a acoger los fondos de dicho museo que habían estado expuestos en su sede de las torres de Serranos fue clausurada, primero, como ya se ha indicado, y posteriormente trasladadas, parte de esas colecciones, desde la inmediata nave en que estuvieron un tiempo depositadas a los almacenes del S.I.A.M., y a la biblioteca municipal de Nazaret.



Fig. 13.- Imagen virtual de las atarazanas como Museo Marítimo. Cortesía de Albert Ribera.

investigación Arqueológica Municipal en 2004,⁵¹ creo que debe seguirse profundizando en el tema ya que no debemos resignarnos a mantener indefinidamente el edificio de las atarazanas como salas de exposiciones temporales o de puntuales eventos culturales.

Así, en fecha relativamente reciente, cierto diario local, haciéndose eco de un estado de

opinión bastante generalizado, hacía hincapié en esa situación, cuestionándose el actual uso y el haber quedado aplazado *sine die* la puesta en marcha del Museo Marítimo y su adecuación a un marco tan idóneo como el de las atarazanas.⁵²(Fig. 13)

Pareciendo sin embargo insuficientes, quizá, las colecciones del antiguo Museo Marítimo para articularlas en un espacio tan considerable como es el de las atarazanas,⁵³ a pesar de que a esas colecciones se podrían incorporar las maquetas que se expusieron en las salas del edificio del Reloj del Puerto de Valencia en 2004,⁵⁴ piezas algunas realmente muy representativas de la tipología náutica mediterránea –en la que predomina casi exclusivamente el uso de la vela triangular–,⁵⁵ todas ellas de extraordinaria calidad y de regular escala (entre 1:15 y 1:40), acaso fuera razonable plantear de nuevo un uso compartido del edificio, en una primera etapa, donde pudieran seguir celebrándose como hasta ahora exposiciones de carácter

⁵¹ Titulado “Museo Marítimo. Un proyecto para la ciudad de Valencia”, y teniendo presente la celebración de la 32ª edición *América’s Cup*, lo aborda su autor –Albert Ribera Lacomba, jefe del S.I.A.M.– como soporte de un proyecto museístico específico dentro del ámbito de un amplio plan urbanístico en el que confluyen diversas acciones de rehabilitación, intervenciones de nueva planta, mejoras urbanísticas, jardines, etc., poniendo en valor un nexo, incluso visual, con un área urbana en evolución a partir del plan de reforma interior de las atarazanas redactado en 1999 que contemplaba un área peatonal, de una superficie de 9300 metros cuadrados, alrededor del histórico edificio. Además de ello, planteaba también una construcción de nueva planta anexa (de 1640 metros cuadrados construidos en cuatro niveles) como complemento y servicio del museo donde tendrían cabida actividades complementarias del mismo como tienda, recepción, salas de video, aseos, administración y posibles aulas taller y simuladores de climatología y navegación, previendo su inauguración en 2007. Pasando al terreno de lo concreto, dicho informe proponía explicar la relación de la ciudad con el mar y las artes náuticas, siguiendo una secuencia cronológica y estableciendo tres áreas para la exposición permanente, las denominadas “Ruta A. Emporio”, “Ruta B. Puertos” y “Ruta C. Navegación y arquitectura naval”, en cuatro de las cinco naves reservando la restante nave para exposiciones itinerantes o temporales. Los propuestos contenidos museales se ilustran en este proyecto con sugestivas imágenes virtuales de aleccionadora eficacia visual.

⁵² “Valencia lleva 30 años esperando su anhelado Museo Marítimo. Tras ser ubicado en las Torres de Serranos y las Atarazanas, el proyecto sigue sin sede oficial”, *Valencia bui*, 23 de marzo de 2008.

⁵³ Un resumen de sus contenidos lo publiqué en la *Guía de Museos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1991, pp. 271-273, o en la *Guida Europea ai Musei del Mare del barcino mediterraneo*, Roma 1993, pp. 472-474.

⁵⁴ M. A. Catalá Gorgues, catálogo de la exposición *Maestros del modelismo naval*, Valencia, 2004, en la que figuraron modelos de embarcaciones del tipo goleta, bergantín-goleta, coca, carabela, *llaiüt*, jabeque, *falutx*, *caero*, *velatxer*, balandro, barca de *bou*, etc., realizados por especialistas tan acreditados en la materia como José Carrión Vicente, Francisco Cuello Martínez, Joaquín López Martínez, Félix Moreno Sorlí y Francisco Serra Tronchoni, quienes han consagrado y siguen dedicando gran parte de su tiempo libre a la recreación de tan magníficas reproducciones y a la investigación científica de los modelos originales. Todas o casi todas esas maquetas se hallan en la actualidad depositadas por sus dueños y artífices en locales dependientes de la Autoridad Portuaria de Valencia. Fallecido recientemente J. Carrión, vaya mi modesto homenaje a este gran valenciano, luchador incansable en pro del Museo Marítimo en las atarazanas del Grao

⁵⁵ V.V.A.A., *Mestres d’aixa, calafats i mariners. Del modelisme naval a la fusteria de ribera a les costes valencianes*, València, 2000, y Arturo Catalá Benet, *Proyectar para el mar. Conocimientos básicos de proyectación en interiorismo naval*, Valencia, 2006 (2ª edic.).

temporal, más otras de carácter permanente relacionadas con la funcionalidad originaria de las atarazanas. También resultaría de la máxima oportunidad, como elemento didáctico de ingeniería portuaria clásica, incorporar al recinto de las atarazanas, debidamente contextualizados (incluso recuperando los niveles originarios de su asentamiento) los restos –unos 21 metros de estructura– del antiguo puerto del siglo XVII, proyectado por Tomás Güelda,⁵⁶ objeto de espectacular hallazgo entre 2002 y 2003 con motivo de la construcción de un aparcamiento subterráneo.⁵⁷

Y, progresivamente, ir ganando terreno en este sentido, hasta liberar el edificio de cualquier uso que no fuera el tendente a potenciar su valor histórico, a poner en valor la singular entidad arquitectónica del mismo, a explicar todo lo relativo a su destinación primigenia y eventuales sucesivas funciones, resaltando de este modo lo que fue su razón de ser: casa de

fabricación de naves. Ello aconsejaría el incluir en su interior la misma reproducción de embarcaciones a escala real evocando la importancia que tuvieron aquí estos astilleros históricos⁵⁸ así como la recreación del complejo proceso de construcción naval de las mismas, con todas sus sucesivas operaciones, desde las fases iniciales hasta el momento mismo de hacerlas navegables, dotarlas de arboladura, aparejos, armamento, etc.⁵⁹ Contando todo ello con el apoyo del equipamiento que las nuevas tecnologías museográficas y una imaginativa didáctica posibilitan a más de incorporar elementos lúdicos y participativos, lo que potenciaría por supuesto la interacción entre el visitante y unos escogidos fondos, incluyendo por tanto proyección de audiovisuales, imagen virtual, talleres de carpintería de ribera y modalismo naval, etc. Aún se está a tiempo por tanto de hacer realidad el “Museo del Mar, su Historia y sus Artes” o como quiera llamarse, que Valencia merece,

⁵⁶ V. García Ortells, “El puerto de Tomás Güelda”, *El comercio y el Mediterráneo valenciano y la cultura del mar*, Valencia, 2006, p. 154.

⁵⁷ Dichos materiales, confórmanse básicamente por una ataguía simple delimitada por dos enfilaciones paralelas de tablazones de madera de pino, arriostada por estacas hincadas en el fondo marítimo y afianzadas con piedras, sin ningún otro tipo de sujeción o de refuerzo, estructura aquella que servía de encofrado a la plataforma de piedra sin labrar sobre la que se alzaba la obra en superficie. Los materiales de esa estructura se encuentran depositados en el almacén climatizado del S.I.A.M. Un eventual traslado de estos materiales exigiría desde luego una cuidadosa instalación, a base del equipamiento de una sala dotada no solo de un sistema de climatización sino también de los dispositivos de custodia y tratamiento físico-químico de salinización que garantizara la preservación de los mismos.

⁵⁸ F. A. Roca Traver ha escrito de estas atarazanas, en *El tono de vida en la Valencia medieval* (Castellón de la Plana, 1983, p. 114) que, no pudiendo dar abasto el país a la demanda de nuevas construcciones navales, se llegó a una situación de *verdadera carestía de mano de obra, determinante que los más hábiles calafates –mestres d’aixa–, abandonaran su habitual destino para avecindarse en Valencia, en donde sería los menestrales mejor pagados...*

⁵⁹ Afortunadamente, todavía quedan en Valencia carpinteros de ribera o *mestres d’aixa* y calafates, artesanos de la madera aplicada a la construcción naval si bien su número ha quedado prácticamente reducido a dos talleres valencianos estables, el de los hermanos Vicente y Jorge Benedito y el de Rafael Carrió, habiendo cerrado ya otros astilleros de gran raigambre como Astilleros Valencia, Astilleros Atlántida así como otros asociados a nombres como José M.^a y Vicente Lacomba, Ricardo Palau, José Blasco (Pepín), Enrique Rams, Rocafull, el *Moratxo*, etc. Dado el nivel y prestigio de los calafates valencianos (en los astilleros Lacomba se construyó en 1951 una magnífica reproducción de la carabela “Santa María”, que fue donada por el Ministerio de Marina al Museo Marítimo de Barcelona), ha de mencionarse también, entre aquellos calafates, por sus sólidos conocimientos y dilatada experiencia, a Joaquín López Martínez. Dado el previsible riesgo de extinción que amenaza la supervivencia de estas técnicas tradicionales, compete por ello a los responsables culturales de la Comunidad Valenciana y de su capital el apoyarlas resueltamente siendo, precisamente, la revitalización del Museo Marítimo –en las atarazanas del Grao, en el mejor de los casos–, ocasión del todo propicia, vinculando a las mismas la creación de una escuela-taller. Para más datos sobre esa tradicional industria naval, vid. P. Martorell, *El món mariner del Cabanyal*, València, 2001, especialmente el capítulo “La construcció d’embarcacions”, pp. 35-56, y reseñas como la de Lola Soriano, “Los hermanos Benedito y Rafael Carrió capitanean la última generación de calafates en el puerto de Valencia”, *Las Provincias*, 11 de mayo de 2008.



Fig. 14 y 15.- Posibilidades que brindan las naves de las atarazanas para exponer modelos de embarcaciones a escala real. Cortesía de Albert Ribera.

vinculándolo al mundo mediterráneo,⁶⁰ tanto más en un momento como el actual con la tan traída y llevada celebración de la 32ª edición de la *America's Cup*.⁶¹ (Fig. 14)

Todo ello sin perder de vista que el protagonismo de ese espacio museal debe concedérsele al propio edificio, dada su singularidad y funcionalidad específicas, lo que no dejaría de contribuir a la sostenibilidad de la visita siempre gratifi-

cante de las atarazanas del Grao, eliminando de otra parte servidumbres e interferencias que no contribuyen precisamente a facilitar la lectura de tan interesante monumento, testimonio histórico y exponente de una ciudad como Valencia, punto de encuentro de civilizaciones y puerta abierta al mar Mediterráneo, vehículo por su parte de todo tipo de intercambios culturales y del tráfico comercial desde hace más de 2.500

⁶⁰ La conexión con atarazanas de otros puertos del Mare Nostrum haría muy sugerente y atractiva la visita y las posibles exposiciones programadas y programables..., sugerencia esta última que agradezco a Felipe V. Garín Llombart. De otra parte, el positivo ejemplo de una institución de tan dilatada trayectoria como es el Museo Marítimo de Barcelona –a destacar por ejemplo su nueva área expositiva “La gran aventura del Mar”–, debe significar un permanente estímulo si bien no podemos evitar cierto sentimiento de frustración por tantos años desaprovechados, a este respecto, en el caso de Valencia.

⁶¹ Con motivo del Encuentro Europeo de Astilleros Históricos. Territorios y Espacios para la Cultura, consistente en unas jornadas culturales en las que han participado los responsables de las atarazanas de Sevilla, Barcelona, Valencia, Chania, Génova, Gouvia, Hvar, Nápoles, La Valetta, Palermo, Pisa, Toulón y Venecia, actos que han tenido lugar en Sevilla entre los días 14, 15 y 16 de mayo, se ha firmado un documento de gran trascendencia y proyección de futuro: la Red Europea de Astilleros Históricos. La constitución de dicha Red supone un eficiente instrumento de trabajo en vistas a acelerar y promocionar acciones encaminadas al estudio, difusión y conservación de tales edificios históricos, exponentes de un singular patrimonio arquitectónico y cultural de los pueblos del Mediterráneo y verdadero tesoro todavía en cierto modo pendiente de potenciar y redescubrir. A este respecto se ha fijado que en dos de las ciudades en las que se conservan atarazanas monumentales, como son Pisa y Valencia, acojan y organicen los dos próximos Encuentros, a celebrar en 2009 y 2010 respectivamente, de acuerdo con las orientaciones fijadas por una comisión permanente de trabajo y la propia Red Española de Atarazanas en la que figuran los responsables de las de Barcelona, Sevilla y Valencia. Aceptada por aclamación la propuesta –a iniciativa del Sr. Don Roger Marcet, director del Museo de las Atarazanas de Barcelona– de que Valencia fuera sede del Encuentro Europeo de Astilleros Históricos. Territorios y Espacios para la Cultura del próximo año 2010, a reserva desde luego de que el equipo de gobierno municipal con la Delegación de Cultura, ratifiquen la celebración efectiva de esos Encuentros en nuestra ciudad durante el año 2010, acontecimiento que reforzaría sin duda el prestigio y la proyección de Valencia de cara al exterior, en el marco del panorama no sólo cultural sino también político, económico y turístico de la Unión Europea y de otros países mediterráneos e incluso más allá de estos ámbitos, según es prueba evidente cuanto está significando la 32ª edición de la *America's Cup*.

años.⁶² La experiencia de otras ciudades del mismo entorno no puede ser al respecto menos aleccionadora.⁶³

En este sentido, y a pesar del tiempo transcurrido, todavía siguen siendo válidos los criterios y propuestas planteados por la delegación de Sevilla de la Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico-Artístico, en su ponencia sobre “Museos en edificios históricos”, dada a conocer en el I Congreso del Patrimonio Histórico que tuvo lugar en Madrid entre los días 12 al 14 de octubre de 1979.⁶⁴

Es más, dado que el edificio de las atarazanas se halla desconectado respecto al frente marítimo inherente a él (por haberse construido enfrente moderno edificio de viviendas que actúa de pantalla) y que, de otra parte, resulta poco atractivo el anodino muro de calicanto correspondiente al



Fig. 16.- Otra imagen virtual de las atarazanas como Museo Marítimo y de las Ciencias del Mar. Cortesía de Albert Ribera.

⁶² Al respecto debería propiciarse la creación de un Consorcio de las Atarazanas constituido por el Ayuntamiento de Valencia, titular del inmueble como se ha dicho, y otros organismos como la Generalitat Valenciana, la Diputación Provincial, la Autoridad Portuaria, Bancaixa, la Capitanía Marítima de Valencia, etc., integrando desde luego en dicho ente las asociaciones de modelismo naval y de arqueología subacuática que ya figuraban en el consejo asesor del Museo Marítimo desde su constitución en 1972, además de otros colectivos cívicos. Es el caso del Museo Marítimo de Barcelona que, desde 1993, está gestionado por un consorcio formado por el Ayuntamiento de Barcelona –propietario de las atarazanas donde el museo tiene su sede– la Diputación de Barcelona, titular del museo, y la Autoridad Portuaria; al año siguiente, esto es en 1994, el consorcio de las atarazanas de Barcelona, respondiendo a los objetivos fijados en sus estatutos, entró en contacto con la empresa Aldeasa y estableció un convenio que ha permitido la creación de una nueva área expositiva titulada “La Gran Aventura del Mar” y la instalación de una nueva área comercial con tienda-librería y cafetería. Una experiencia muy positiva y aleccionadora por tanto, como lo es también la que está llevando a cabo la Fundación Reales Atarazanas de Sevilla, constituida en 2007, en la línea de lo recomendado desde hace años por la UNESCO o el Consejo de Europa, al objeto tanto de estimular el mecenazgo como la puesta en marcha de programas educativos e informativos mediante la difusión de políticas de comunicación y de sensibilización cultural ciudadana. Criterios y didácticas bien explícitas en este sentido se establecieron ya en la Convención sobre el Patrimonio Mundial y Cultural, organizado por la UNESCO en 1972 en París; en la Recomendación relativa a la Protección de Conjuntos Históricos, elaborada en Nairobi en 1976, también auspiciada por la UNESCO, o en lo dictaminado en la Convención de Granada, en 1985, por el Consejo de Europa. La misma ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 apunta ya, en su título IV, las medidas de fomento en este orden, lo propio que la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, y cuyo título VI referido a las medidas de fomento de interés público es así de explícito: *Se reconoce de interés público todas las actividades de conservación y promoción del patrimonio cultural valenciano y su carácter de fuente de riqueza económica para la colectividad.* Así lo han entendido, en el propio entorno de la Comunidad Valenciana, ayuntamientos como los de Dénia, Guardamar del Segura, Santa Pola o Torrevieja al constituir y promocionar sus respectivos museos marítimos.

⁶³ No nos resistimos por ello a citar el ejemplo de Sevilla y su fundación Museo-Atarazanas cuyos fines fundacionales establecidos en sus estatutos persiguen precisamente *promocionar, fomentar, divulgar, prestigiar y defender el patrimonio monumental e histórico que representan las Reales Atarazanas de Sevilla y contribuir a la conversión del citado monumento en un gran museo que albergue la extraordinaria, rica y universal historia de Sevilla y del río Guadalquivir, así como en un punto neurálgico y operativo de encuentro con Iberoamérica para promover el intercambio sociocultural y económico entre las distintas sociedades y estados.* La fundación –prosigue el texto de dichos estatutos– *ha de contribuir igualmente a consolidar y mantener el futuro museo de las Reales Atarazanas, así como difundir su conocimiento nacional e internacionalmente.*

⁶⁴ Publicadas las actas de este congreso en 1980, la base b de la ponencia de Adelpha-Sevilla, “Acoplamiento de museos a edificios” especificaba concretamente: *En el caso de edificios absolutamente excepcionales por su significación histórico-artística, máxime cuando su estructura y decoración se conserven y tengan características de preciosidad o fragilidad, deberá respetarse y ordenarse su eventual dotación mobiliaria o localizarse un fondo museístico que complete su ambientación histórica, aunque dicho museo carezca de carácter orgánico”.*

cerramiento lateral del histórico edificio, visto desde la avenida del Puerto, procedería plantear una más idónea articulación de las atarazanas con su entorno mediante una actuación urbanística que enfatizara, a través de la actual plaza ajardinada, otros elementos relevantes singulares como son el templo parroquial de Santa María del Mar, alguna vivienda modernista del Grao o el propio refugio antiaéreo construido durante la guerra civil a pocos metros de las atarazanas.⁶⁵ Al modo de la experiencia realizada en otras ciudades, este edificio debe recuperar por tanto el carácter referencial que nunca debió perder, lo que contribuiría a devolver la caracterización que tanto definió en otras épocas al Grao de Valencia.⁶⁶ Un edificio por cierto que, según pone de relieve la misma documentación gráfica conservada, ha constituido referente bien signifi-

cativo del paisaje urbano de este barrio marítimo a lo largo de los siglos.⁶⁷

Habiendo contribuido, de modo muy eficiente, el Encuentro Europeo de Astilleros Históricos: Territorios y Espacios para la Cultura, celebrado en Sevilla entre los días 14, 15 y 16 de mayo de 2008, a una mayor toma de conciencia del rico legado patrimonial, hoy afortunadamente puesto a salvo, que es el edificio de las atarazanas del Grao de Valencia, un primer paso en este sentido es ya, en el marco de este Encuentro, el “Manifiesto de Sevilla”, una de cuyas finalidades ha sido “constituir una red de cooperación entre las diversas atarazanas históricas mediterráneas con el objetivo claro no sólo de potenciar su valor y conservación”, sino también para encontrar nuevas fórmulas que permitan su mejor disfrute y aprovechamiento.⁶⁸ Propuesta la ciudad de

⁶⁵ Agradezco a los arqueólogos Don Xavier Martí y Don Josep Vicent Lerma, del Servicio de Investigación Arqueológico Municipal, así como también al arqueólogo y divulgador de Patrimonio Don Vicent Moreno, las sugerencias que me han brindado en este orden. En lo que respecta al citado refugio, ubicado en la plaza del Conde de Pestagua –hoy en tramo incorporado al campo de baloncesto del Instituto de Enseñanza Secundaria del Grao–, constituye aquél uno de los pocos ejemplares conservados de la arquitectura promovida por la Junta de Defensa Pasiva Antiaérea bien que en estado muy degradado; es más, su abandono lo ha convertido en foco de suciedad no obstante la posibilidad de aprovechamiento del recinto como vestuarios, archivo o simple almacén (usos los dos últimos en conexión con las propias atarazanas o el centro educativo en cuyo espacio se integra, según más convenga), lo que aseguraría, además, su preservación como interesante vestigio de este tipo de construcciones urgidas por las trágicas vicisitudes de la guerra civil. Esperemos que la revisión del Plan General de 1988 –el llamado P.A.I., o Plan de Actuación Integral del Grao– tome en consideración la protección de este refugio y su acondicionamiento para el uso que se determine, ya que no todo consiste en “embellecer un entorno como el del Grao o el de Nazaret, históricamente afectados por la realidad portuaria, que en un futuro inmediato tendrán una magnífica urbanización”, en declaraciones recientes de un edil a la prensa. De igual modo procedería vincular la puesta en valor de las atarazanas y su potenciación como edificio histórico y lo que él significa con otros edificios, así mismo singulares del Grao como es su antigua estación ferroviaria, la lonja de pescadores, *la casa dels bous* o el almacén de vinos de Cherubino Valsangiacomo, sin olvidar la reposición de los monumentos dedicados a José Aguirre Matiol o a Juan José y Dómine y la reubicación y reconstrucción, en lo posible, de acuerdo con el proyecto originario del arquitecto Mora Berenguer, del monumento a Sorolla erigido en la Malvarosa en 1933.

⁶⁶ Precisamente entre los objetivos marcados por el I.C.O.M., para el Día Internacional de los Museos del año 2008, se citan el transmitir la idea de la importancia de los museos como recursos para el conocimiento de la propia identidad, difundir el “rol” de las mismos como resorte eficaz y necesario para el desarrollo cultural y social de una comunidad y generar la participación activa de los jóvenes (y de todo el colectivo ciudadano, añadido por mi parte) en el conocimiento y divulgación del patrimonio cultural, objetivos éstos que hacen bueno el lema escogido para este año: “Los museos. Agentes de Cambio Social y Desarrollo”.

⁶⁷ J. V. Boira y A. Serra, *El Grau de València. La construcció d'un espai urbà*, València, 1994, p. 75.

⁶⁸ Con ello se persigue iniciar un trabajo común y responsable para utilizar la gestión y conocimiento de las atarazanas históricas del Mediterráneo, permitiendo a su vez el intercambio de información sobre una problemática compartida, elementos de difusión, alianzas estratégicas así como la obtención de apoyos y fondos económicos, fundamentado esto último en la especial importancia que los organismos comunitarios otorgan a aquellos bienes del patrimonio que mejor representen los valores que dan solidez histórica y cultural a la propia idea de una identidad europea; consecuentemente, es del caso apelar al artículo 151 del Tratado de la Unión Europea en el que se estipula apoyar e incentivar las iniciativas de los Estados Parte encaminadas a la protección del patrimonio cultural de importancia europea.

Valencia (y tal candidatura aceptada por unanimidad) como sede donde celebrar el Encuentro de 2010, tras el próximo de Pisa, según ya se ha dicho, parece oportuno articular dicho evento con una magna exposición en el propio edificio de las atarazanas con el título, por ejemplo, de “Valencia, capital cultural del Mediterráneo. Recuperando la mirada al mar de cara al siglo XXI en el primer centenario de la Exposición Nacional de 1910”. Ello potenciaría el uso y disfrute cultural de las atarazanas como referente singular bien monumental y significativo de la proyección marítima de Valencia en un entorno urbanístico hoy tan revitalizado como es el del Grao y su “balcón al Mediterráneo”. (Fig. 15)

La citada exposición podría estructurarse en los siguientes apartados de amplio contenido interdisciplinar y cultural:

A) Valencia, encrucijada de pueblos de diversas culturas y confluencia de rutas, artistas y mercaderes. La ciudad, hoy, en el marco de la globalización actual y en su permanente vocación integradora y progresista.

B) Decisiva influencia de Valencia en la política marítima de la Corona de Aragón y en la promoción de su riqueza cultural y económica.

C) Valencia, sede del más antiguo Tribunal del *Consolat de Mar* (1283-1707). La Real Junta Particular y Consulado de Comercio (1762-1829). Los tribunales del *Consolat de Mar* de Mallorca (1343), Barcelona (1347) y Perpignan (1388). El *Llibre de Consolat de Mar*.

D) Valencia y sus relaciones con Florencia, Génova, Lombardía, Malta, Marsella, Nápoles, Nárbona, Pisa, Roma, Sicilia, Venecia, Grecia, Oriente y el norte de África.

E) Valencia y sus tres atarazanas: *les reals drassanes*, *la drassana del Grao* i la “*araçana*” intramuros. Las atarazanas de otras ciudades del Mediterráneo.

F) El puerto de Valencia y los demás puertos de la Comunidad Valenciana. El baluarte del *Grao*, la torre *Nova de les Salines*, la torre de la *Gola de l'Albufera* o *Casa del Rei* y otras atalayas costeras o torres de *guaita*.

G) Portulanos y cartas marinas. *Guaitges*, contratos de seguros y patentes de sanidad.

H) Los valencianos y el mar. Marineros ilustres (el corsario Albesa, Arnau Cardona, Pedro y Ventura Caro y Maza de Linaza, José Caruana Reig, Salvador Carvia Caravaca, Gabriel y Francisco Ciscar y Ciscar, Romeu de Corbera, Manuel Cubells Serrano, Gilabert y Jofré de Cruilles, Julio Guillem Tato, Jorge Juan y Santacilia, Roger de Lluria, Francesc Martí Claramunt, Mateu Mercer, Hug de Moncada, Diego Ramírez de Arellano, etc). Escritores (desde Ausias March hasta Manuel Vicent pasando por Vicente Blasco Ibáñez). Pintores (desde Juan Reixach hasta Ribera Berenguer, sin olvidar a Vicente Salvador Gómez, Mariano Sánchez, Rafael Monleón y la escuela de marinistas valencianos del siglo XIX, Joaquín Sorolla y tantos otros. Músicos (desde las “batallas” del organista Juan Bautista Cabanilles a las óperas de Salvador Giner o Manuel Palau, el “Mar de las Sirenas” de Bágüena Soler, etc).

I) *Mestres d'aixa*, *calafats*, carpinteros de ribera y astilleros valencianos. El marqués de Campo, impulsor de compañías náuticas valencianas. José Juan y Dómine, Juan José Sister y Cubells, los hermanos Larroda, Ernesto Anastasio Pascual y otros navieros valencianos. La Unión Naval de Levante. Empresas familiares de astilleros.

J) Tipología náutica autóctona o más usual en esta zona del Mediterráneo.

K) El patrimonio inmaterial ligado al mar. La memoria oral.

El proyecto de exposición –que deja intencionadamente de lado aspectos más directamente relacionados con la economía por haberse abordado ya en la obra de conjunto titulada *El Comercio y el Mediterráneo*, publicada en 2006 por la Conselleria d'Infraestructures i Transport y en la que han colaborado eminentes especialistas–, debería coincidir, de ser asumido, con la apertura del citado Encuentro Europeo de Astilleros Históricos. Territorios y Espacios para la Cultura en mayo de 2010, y en ella no pueden dejar de implicarse, con el Ayuntamien-

to de Valencia, titular del histórico edificio de las atarazanas, toda una serie de instituciones y entidades cívicas.

El Encuentro y la Exposición contribuirían, a no dudar, de consuno, a potenciar el desarrollo sostenible, equilibrado, y la dinamización exigidas por un edificio como el de las atarazanas del Grao, monumento aún no del todo puesto en valor para el turismo cultural o como signo de identidad de una zona de tanta personalidad como la de los poblados marítimos y elemento generador de vínculos estratégicos para la captación de fondos europeos y de la UNESCO, en sintonía con lo ya realizado o proyectado por otras ciudades mediterráneas dotadas así mismo de astilleros históricos.

Con ello se garantizaría preservar el edificio de las atarazanas de toda interferencia o agresión a su identidad como espacio cultural y museístico *per se*, asegurando así ese mantenimiento sostenible y equilibrado que postulamos, dotado desde luego de gran calado socio-cultural para el propio desarrollo del entorno urbanístico en que se ubica y provisto de unos nexos que lo vinculan, histórica y funcionalmente, a otros espacios afines, constitutivos todos ellos de una identidad común europea y, por tanto, hitos de una memoria compartida.⁶⁹

Las atarazanas devendrían así en un generador de identidad y riqueza, modelo de dinamización del patrimonio cultural, plataforma de diálogos de la diversidad, nexo de unión

del pasado con el presente mirando al futuro en razón a su amplia transversalidad, físico-espacial inclusive desde el punto de vista arquitectónico, lo que permite un uso polivalente, armonizando las colecciones permanentes a reunir en el edificio, pensando en ese museo naval, lo que no es incompatible con las exposiciones temporales, ya que éstas contribuyen a crear potentes medios de comunicación siempre renovables.

A poner en valor la singularidad y significación histórica del edificio contribuirá la escenificación evocadora y aun dramática de secuencias de ambientación retrospectiva, basado en el rigor histórico, la emoción y el goce estético, incluso reforzando sutilmente el valor de lo intangible y simbólico. No estaría de más, por ello, plantear el diseño y realización de una alberca perimetral recayente a la fachada de levante de las atarazanas, cuyas aguas, agitadas por juegos de surtidores o por dispositivos *ad hoc*, evocaran de modo efectivo la vecindad inmediata del edificio con el mar y su antiguo embarcadero, artificial y progresivamente distanciado según lo prueban los hallazgos recientes del puerto seiscentista.

De este modo, los valencianos y sus instituciones más representativas no haríamos sino corresponder con creces al legado que otras generaciones nos han transmitido, contribuyendo por nuestra parte a que las atarazanas no sean oportunista contenedor de eventos coyunturales, simple vestigio o memoria evanescente.⁷⁰ (Fig. 16)

⁶⁹ No se olvide que fue el mar, surcado por muchas de las naves que fondearon en el embarcadero de Valencia o construidas y reparadas en sus atarazanas, los medios habituales que permitieron relacionarla no sólo con otros países ribereños del “Mare Nostrum” sino también con los del Atlántico, debiendo subrayarse que por mar llegaron también a nuestra ciudad el impulso humanístico y de las artes del Renacimiento.

⁷⁰ Sobre el cabal aprovechamiento del patrimonio cultural valenciano valga esta luminosa, admonitoria, reflexión expresada por Martín Domínguez en su discurso de ingreso de la Real Academia de San Carlos pronunciado el día 11 de junio de 1968 y publicado en el nº XXXIX de esta misma revista *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 104-113: *...més que per la naixença, s'es bord si es balafia l'heretat patrimoni.* O este otro realista dictamen del propio académico: *sense arrels són les terres* (y también el mar de nuestro entorno) *pur espai geològic.*



L'obra escultòrica de Josep Esteve Edo

a la parròquia de Maria Auxiliadora
d'Algemesí

Enric Olivares Torres
Universitat de València

RESUMEN

Amb aquest breu article volem fer un repàs a l'obra escultòrica realitzada pel valencià Josep Esteve Edo per a la parròquia de Maria Auxiliadora d'Algemesí, la qual ha celebrat recentment el seu cinquanta aniversari. L'estudi se centrarà en l'anàlisi de la imatge titular, Maria Auxiliadora; un Crist pertanyent a un Sant Sopar inacabat; quatre relleus dels Tetramorfos per a una custòdia i, finalment, un Crist crucificat, realitzat en bronze i encarregat l'any 2006.

ABSTRACT

With this brief article we want to do a revision to the sculptural work realized by the valencian Josep Esteve Edo for the parish of Maria Auxiliadora of Algemesí, that celebrated recently its fiftieth anniversary. The study will focus on the analysis of the titular image, Maria Auxiliadora; a Christ belonging to an unfinished Last Dinner; four relieves of Tetramorphos for a custody and, finally, a Christ crucified, realized and entrusted the year 2006.

L'ART RELIGIÓS EN LA POSTGUERRA

Els desastres de la guerra del 1936, i la consegüent penúria econòmica i cultural que suposà el període d'autarquia posterior, deixaren un país en runes i donaren pas, dins del context de les arts plàstiques, a una etapa d'aïllament intel·lectual i d'involució creativa. Els avanços aconseguits per les avantguardes durant els anys de la República, amb escultors de la talla de Vicent Beltrán Grial, Ricard Boix o Rafael Pérez Contel, foren silenciats i oblidats per les noves tendències que aleshores s'implantaren i molts artistes i intel·lectuals es veieren obligats a emigrar.

L'art de renovació produït en els anys anteriors al conflicte, molt més personal i lliure, fou substituït llavors per una sèrie de criteris estètics en els quals imperava un gust per l'academicisme d'arrel classicista, tradicionalista i amanerat. L'escultura pública oficial implantada pel nou règim es tornà grandiloqüent i retòrica. Tot inspirant-se en la estatuària clàssica romana, pretenia mostrar amb una espècie d'encant pel gegantisme, que no per la monumentalitat, la imatge triomfal del poder. Una estètica, que s'ha de dir, fou també la pròpia dels règims totalitaris de la primera meitat del segle XX, com ara el de l'Alemanya nazi, la Itàlia feixista o la Rússia stalinista.

L'art religiós també es veié condicionat per les noves directrius imposades des del poder. En tractar l'obra religiosa realitzada al llarg dels anys quaranta i cinquanta, trobem que l'obligació de retrobar el patrimoni perdut després de la guerra, va crear una devaluació de la qualitat artística en general, ja que s'arribà a produir una imatgeria religiosa superficial, sense inventiva ni personalitat. La major necessitat de recuperar les imatges de culte enfront d'un possible interès de renovació estètica tancà la imatgeria religiosa a nous corrents artístics. A l'escultor li foren de-

manats uns models que responien a uns cànons determinats, els quals es repetien d'una manera mecànica i sense contemplacions. La quantitat d'escultures encarregades per dotar novament els temples de les seues imatges, ja foren tradicionals o, en tot cas, noves invocacions més acordes amb la sensibilitat religiosa del moment, així com el desig dels fidels per reconèixer en elles els atributs i característiques que li eren pròpies, produí un art amanerat, asèptic i decimonònic, el qual no podia deixar de mirar-se en la tradició plàstica autòctona dels segles XVII i XVIII. Amb aquest esperit es decoraren els passos processionals i les capelles de molts temples i confraries, amb figures en fusta i escaiola policromades de trets repetitius, mecànics i sense vida. La seriació d'aquestes obres desembocà en un formalisme barroquitzant i generalitzador que no sols no presentava indicis de modernitat o individualisme, sinó que a més mancava del menor interès estètic.

A aquest tancament formal i conceptual de l'escultura en els anys quaranta i cinquanta a València, però, s'oposaren algunes personalitats artístiques, com ara Silvestre d'Edeta o Josep Esteve Edo, els quals iniciarien un fructífer període de renovació estètica dins el context escultòric valencià.

En el camp de la imatgeria religiosa, Esteve Edo va proposar uns plantejaments distints que, si bé no s'apartaven del camí marcat per la tradició figurativa occidental, obria noves vies per explorar, amb un gran ventall de possibilitats. L'escultura de temàtica religiosa podia deslligar-se, per fi, de l'amanerament al qual havia estat sotmés durant la dècada passada. A partir del final dels anys cinquanta, Esteve Edo inicià una renovació total en l'escultura que el feu allunyar-

se dels esquemes clàssics per a cercar una obra que destacava per la simplicitat de les formes i la puresa de les línies.

ESTEVE EDO. BREU RECURS BIOGRÀFIC

Nascut a València el 3 de març de 1917, l'escultor Josep Esteve Edo va sentir des de ben prompte la vocació escultòrica. Als catorze anys va ingressar en l'Escola d'Artesans i en l'Escola d'Arts i Oficis, on aprengué els rudiments del treball escultòric. Finalitzada la guerra civil, es matriculà a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, on a més d'afermar una sòlida formació acadèmica basada en el rigor formal i la tècnica depurada, va rebre, de mans dels seus mestres José Capuz i Francisco Paredes, una orientació escultòrica que es definia en el gust pel tractament clàssic i realista de la figura.

El 1947, viatjà amb Capuz a Madrid, on entrà en contacte amb l'escultor Juan Adsuara. Amb aquesta relació, la seua obra es va veure impregnada d'una sèrie de valors innovadors que recollien el millor de la tradició figurativa d'arrel mediterrània.

Entre 1948 i 1950, Esteve Edo estudià a l'Escola Superior de Belles Arts de París gràcies a una beca atorgada pel govern francès, fet que li va permetre d'entrar en contacte amb els representants de l'art d'avantguarda d'aquell moment, i amb figures com ara George Braque, Albert Giacometti, Constantin Brancusi o Henry Moore, però sobretot dues que el marcaren definitivament, Ossip Zadkine i l'aragonés Honorio García Condoy, els tallers dels quals freqüentà assíduament tot iniciant una estreta amistat.

Després d'una primera exposició individual a la Maison des Beaux Arts, en la qual aconseguí un gran èxit, Esteve Edo fou pensionat per la Direcció General de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Exteriors per estudiar a Itàlia, on conegué escultors de renom com Giacomo Manzù. Al llarg de l'any 1951, la seua formació artística es va veure enriquida pel coneixement directe dels secrets de la estatuària clàssica i renaixentista, fet que li permeté contrastar-los amb aquells assolits durant la seua anterior estada a París.

El 1952 tornà a València. Fou aleshores quan realitzà, en col·laboració amb l'arquitecte italià Ricard Rosso Olivé, el conegut *Monument a la Verema*, ubicat a Requena. El prestigi que l'escultor havia anat forjant en aquests anys ocasionà que el 1956 fóra seleccionat juntament amb altres creadors valencians per realitzar una sèrie d'obres de rellevància a la República Dominicana durant aquest mateix any.

Una vegada finalitzada l'experiència americana, Esteve Edo preparà oposicions i aconseguí una plaça de professor a l'Escola d'Arts i Oficis de Toledo, on desenvolupà la tasca docent al llarg de dos anys. Durant aquesta estada va mantenir fermes contactes amb el també escultor Victorio Macho.

El 1960, rebé la medalla de plata en el concurs nacional d'escultura mediterrània d'Alacant. Més endavant, entre els anys 1966 i 1967, viatjà per Alemanya i Àustria gràcies a una beca d'ampliació d'estudis. L'any següent, entrà com a professor d'escultura a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, aconseguint la càtedra de preparació de modelatge el 1974. Un any abans, havia realitzat una de les seues obres més conegudes, concretament el gran relleu escultòric ubicat a la façana de l'edifici Bancaixa a l'avinguda del Cardenal Benlloch a València.

En l'any 1979 fou nomenat Degà de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València. El mateix any ingressà com a acadèmic a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València i, cinc anys després, a la Real Academia de Bellas Artes de Toledo. També, el 1992, va rebre la Medalla d'Or de la Universitat Politècnica de València.

Pocs dies després de redactar aquestes línies, el 6 d'octubre de 2004, Josep Esteve Edo va ser nomenat per l'Ajuntament de València com a Fill Predilecte de la Ciutat.

UNA SENDA INNOVADORA QUE TRENARÀ AMB LA TRADICIÓ

L'any 1956, Esteve Edo realitzava per a l'altar major de la parroquial de Maria Auxiliadora d'Algemesí la seua imatge titular. Feia dos anys que s'havia creat la parròquia, en un moment

en què a Algemesí s'experimentava la necessitat d'augmentar el nombre de parròquies a causa del creixement demogràfic de la població. Els primers anys la nova comunitat de Maria Auxiliadora es reunia en torn a la capella del monestir de Fons Salutis. Fou el 24 de maig del 1956, després de la compra de part de l'actual solar, quan s'inaugurà el saló que provisionalment anava a funcionar com a temple, i que fins a hui encara hi manté aquesta funció, ja que el projecte de construcció de l'església, encarregat a l'arquitecte Joan Segura de Lago, no es va poder dur a terme. Per descomptat, es feia necessari dotar al temple d'una imatge titular per a devoció dels fidels, la qual el dia de la inauguració encara no hi era enllestida.

L'obra, encarregada pel rector en Ramon Sancho a Josep Esteve Edo, costà vuit mil pesetes –la meitat va ser pagada amb les donacions replegades per la parròquia, i l'altra meitat foren donació de na Magdalena Machí–, i suposà una revolució en el camp de l'escultura religiosa valenciana. En concebre la imatge de la Mare de Déu i el seu Fill –una obra en fusta de xiprer de grandària natural, molt estilitzada i sense policromar, en la qual es poden apreciar nítidament tots els treballs de la talla–, Esteve Edo acabava d'iniciar una trajectòria caracteritzada per una nova manera d'entendre la imatgeria religiosa, distinta a la concepció barroquitzant que hi havia predominat en la dècada anterior.

En una entrevista realitzada l'agost del 2004, l'escultor ens relatava com es va plantejar aleshores aquella innovadora creació:

“Em vaig plantejar que amb el mínim podia expressar-me millor. Don Alfons Roig em posà en el cap que calia renovar-se, i que tants plecs en una imatge no era positiu. Si es podia expressar el mateix amb menys plecs, molt millor, ja que el que es pretenia era que no distraiguera. Sempre he cercat la part mística del dibuix i d'allò espiritual que ha de tindre una imatge”.

El model que projectà per a Algemesí era del tot innovador. Presenta a la Mare de Déu dempeus sobre una peanya, tot sostenint amb les dues mans el seu Fill, una postura poc convencional



Fig. 1.- Esteve Edo, Josep: *Maria Auxiliadora*. Talla, 1956. Parròquia de Maria Auxiliadora d'Algemesí.

atés que allò tradicional era que la Mare de Déu el sostinguera amb el seu braç esquerre. El Nen Jesús, per la seua banda, conscientment seré i sense moviment, a l'estil de les imatges romàniques, allarga els braços en forma de creu, trencant d'alguna manera la monotonia del conjunt.

Tot formant un conjunt unitari, les dues figures se'ns mostren amb solemnitat hieràtica. Els mínims gestos eviten una superficial comunicació, mentre que els trets dels rostres els aproximen a tradicions d'arrels més bé medievalitzants.

Tant en la Mare de Déu com en el Nen Jesús, les vestidures foren sotmeses a un procés de síntesi i depuració formal, les quals no feien sinó augmentar l'elegància i la gràcia de les seues actituds. La indumentària de la Mare de Déu, abillada amb túnica, mantell i una toca que li cobreix els cabells, presenta un esquema similar al de les *korai* gregues. Amb açò, Esteve Edo retornava a l'art de l'Antiguitat per a fer una relectura d'aquest i avançar formalment en la seua obra.

Com afirmava Vicent Felip Sempere, "a l'escultura religiosa d'Esteve Edo no hi ha res de superflu. Ni plecs recargolats a les vestidures, ni policromies innecessàries. La major part de les vegades, l'escultor deixa que siguen la matèria i els volums els que suggerisquen a l'espectador les sensacions adequades" (Sempere, 1998).

A la senzillesa de línies, hi hem d'afegir un excel·lent domini del dibuix i la matèria, així com de l'equilibri en els volums. L'obra d'Edo combina de manera magistral la sensació de serenitat, pròpia de les escultures clàssiques, amb el procés de depuració formal que aportaren les avantguardes. Així és Maria Auxiliadora, una obra notable dins de la producció escultòrica d'Esteve Edo, tant per la dolçor del seu rostre com per la vital plasticitat de les formes i el ritme del vestit.

La rigidesa del conjunt és trencada lleugerament pel rostre inclinat de la Mare de Déu, única concessió al moviment en la figura, conscientment allargada en favor d'una més propera sensació mística. La Mare es converteix en peanya per al Fill, qui és mostrat als homes i les dones perquè siguen partícips del misteri de l'Encarnació. Al mateix temps, obri els braços en senyal de redempció, com si volguera acollir amb ells tota la

Humanitat. La seua és la mateixa disposició que la del crucificat, el qual, plasmat per Esteve Edo en diverses ocasions, com ara el conegut *Crist de Xàbia*, mostra les mans per donar la pau.

Aquesta manera de compondre les figures fou continuada posteriorment en altres imatges similars com ara la *Mare de Déu de la Pau*, una talla en fusta realitzada en 1970, o la *Madonna de Fernando Poo*, també del mateix any, obra en bronze. En elles, la disposició frontal dels personatges sols és desfeta per la inclinació afectiva del rostre de la Mare vers el seu Fill.

A banda del significat evidentment religiós, algunes d'aquestes imatges, com ara la d'Algemés, les podríem associar amb certes estàtues primitives de caire totèmic, estàtues lligades a les forces primigènies de la terra, enteses com a fenòmens que allotgen alguna realitat simbòlica o representativa de l'espiritualitat amb caràcter protector. Això sí, les imatges d'Edo no perden mai de vista els trets naturalistes que les lliguen al món de les realitats. L'escultor no entén una escultura religiosa abstracta. Com ell mateix afirmava: "L'art religiós ha de ser essencialment figuratiu".

La sintetització aconseguida en el conjunt, l'eliminació d'elements secundaris o decoratius, així com la mancança de policromia en la fusta, factors orientats per la manera de fer dels escultors avantguardistes, com ara Constantin Brancusi, l'encaminaren a cercar la transcendentalitat de les coses en les seues formes més essencials.

"El meu lema, en art, ha estat sempre 'simplicitat i espiritualitat' i, en eixe sentit, el tema religiós és inesgotable. Res més senzill i espiritual que el tema de Maria i el seu Fill, exemple únic de maternitat; una cosa fascinantment commovedora i, al mateix temps, sense límits". (Entrevista realitzada a Esteve Edo per Antonio Ferriz i publicada a Agramunt Lacruz, 1993).

Les inquietuds formals i estètiques d'Esteve Edo el feren concebre una imatgeria que s'apartava radicalment d'allò fet fins a aquell moment. Fou n'Alfons Roig qui l'animà a seguir pel camí de la simplificació de les formes i de la sintetització de les línies, mitjançant les quals podia

arribar a la immaterialitat dels models representats. Esteve volia allunyar-se de la còpia servil i mecànica que aleshores monopolitzava tota la producció escultòrica religiosa sorgida dels tallers d'aquell moment, producció que per a ell no allotjava cap espiritualitat i que recordava amb aquesta anècdota:

“Quan acabava les classes anava al taller d'imatgeria religiosa i veia que passaven una estampa i la copiaven, i això no m'agradava. Un dia li vaig preguntar a un dels mestres: –‘Escolte, ¿i per què?’, –‘Calle, calle, que hi ha que guanyar diners’, contestà”.

A partir de l'obra d'Algemés foren nombrosos els encàrrecs que va rebre, sobretot per part de joves sacerdots, tal com havia fet don Ramon Sancho, amb una formació intel·lectual distinta, noves inquietuds i un desig per canviar l'estètica de les imatges de devoció. Esteve Edo havia creat un estil amb personalitat pròpia, tot trencant els rígids convencionalismes anteriors i sobretot fent que les seues escultures foren reconegudes per una profunda espiritualitat. Un èxit que és més evident si es té en compte el conservadorisme del moment. Reveladora en aquest sentit és l'anècdota que el mateix Esteve Edo ens relatava quan l'arquebisbe de València, Marcel·lí Olaechea, li digué en ocasió de la seua visita a una exposició d'esbossos de l'autor: “*¡Está muy bien! ¡Pero más moderno no, Esteve!*”.

A partir de la imatge de *Maria Auxiliadora* començà a fer-se patent el canvi que marcà l'evolució de l'escultura religiosa d'Esteve Edo. Altres obres destacades –de les nombroses que ha realitzat–, on aquest canvi s'evidencia clarament, són *Pietat*, obra de l'any 1958 realitzada a Toledo, on les figures de Jesucrist i la Verge Maria tendeixen a l'esquematzació i la síntesi. També les de *Sant Antoni Abad* i *Sant Martí*, ambdues del 1959, executades per a la parròquia de Sant Martí de València. Es tracta de dues obres, aquestes últimes, que revolucionaren el panorama de l'escultura religiosa a València. Es distingeixen, principalment, per una construcció a base de plànols molt definits i arestats així com per la una notable verticalitat.

Esteve Edo cercà noves maneres d'expressar el misteri religiós a través d'una sensibilitat allunyada de la tradició escultòrica barroca valenciana, que tan forta empremta tenia encara en aquell moment. És per això que, en ser col·locada la imatge de *Maria Auxiliadora* en l'altar major de la parròquia, la reacció dels fidels algemesinencs, afeccionats al decorativisme tradicional i a una plàstica convencionalitzada, fou més bé de sorpresa i, fins i tot, de rebuig. No estaven certament acostumats a aquestes novetats. Algemesí era en aquell moment una espècie de desert cultural, arrelat a les tradicions i, a l'igual que la resta de l'estat, tancat a tota mena de novetats. Així i tot, ja bufaven vents de canvi. Espanya entrava en l'ONU l'any 1956, i començava a desbarassar-se del seu aïllament internacional. També l'Església, amb el Concili Vaticà II, anava a experimentar una revisió i una posada al dia d'alguns del seus plantejaments.

L'estètica d'Esteve Edo, per la seua banda, suposava tota una revolució en el camp de l'art religiós:

“En la imatgeria religiosa vaig tenir la gosadia de presentar la fusta amb el seus nusos, amb els seus nervis, sense cap capa de pintura, sense cap daurat i això, aleshores, era molt difícil d'acceptar”, comentava el mateix escultor en una entrevista feta ja fa alguns anys.

Esteve presentava una imatge de la Mare de Déu monòcroma i sense quasi atributs ni elements que la feren identificable per als devots. Una prova més, si seguim la trajectòria escultòrica d'Esteve Edo, de l'interés per la depuració de formes i línies, on els elements significants són considerats per l'escultor com a secundaris. Però també de la coherència de les propostes estilístiques de l'autor, coherència que s'aprecia molt més encara si observem l'obra dins l'escenari sacre per a la qual fou concebuda. A propòsit d'aquests plantejaments, l'escultor ho exposava d'aquesta manera:

“L'art religiós ha d'expressar-se en funció d'una profunda espiritualitat, amb l'objecte exclusiu

de què la representació o el significat de l'obra entre en fàcil comunicació amb els sentiments o l'ànima de qui la contempla. Per eixa raó estime que la profusió de detalls en una obra d'art religiosa destorben i distrauen fent difícil eixa comunicació necessària”.

Tot i els trets naturalistes, la imatge de *Maria Auxiliadora* de la parròquia d'Algemesí no presentava cap atribut que la fera identificable fàcilment. Els dos elements més característics de la seua iconografia són la corona i el ceptre, els quals no hi apareixen. La seua advocació, ben antiga, data dels primers temps de l'Església. En la seua condició de mare, la intercessió de Maria Auxiliadora ha estat considerada com la més eficaç de totes. Maria es presenta com a mediadora del món i advocada de la Humanitat. També se la coneix amb el noms de Nostra Senyora de la Consolació o Nostra Senyora de Gràcia i els tipus iconogràfics que d'ella deriven són els de la Mare de Déu de la Misericòrdia, la Mare de Déu del Rosari i la Verge que amamenta el seu Fill. Val a dir, que la seua devoció es va veure potenciada en diversos moments de la història, com ara després de la victòria en la batalla de Lepant contra els turcs, en agraïment de la qual el papa Pius V instaurà la festa del Rosari. D'altra banda, el 1868 fou consagrada a Torí la basílica de Maria Auxiliadora, on s'hi troba una de les imatges més conegudes executades davall aquesta advocació. El constructor de la basílica fou sant Joan Bosc, fundador de la comunitat dels Pares Salesians, els quals han tingut a Maria Auxiliadora com a la seua patrona.

Per inspirar-se, Esteve Edo va recórrer més al fet religiós i allò que els personatges representats expressaven al seu esperit que als significats que la devoció particular de la imatge oferia. La lectura d'autors com ara Giovanni Papini, Gabriel Miró o l'obra de l'arquitecte Miguel Fisac inspiraren les seues teories i treballs, no sols a ell sinó a tota una generació, als quals oferien una nova manera d'entendre la sensibilitat religiosa, l'art o l'arquitectura, així com una manera distinta de relacionar-se entre ells i l'espai sagrat.



Fig. 2.- Esteve Edo, Josep: *Crist en el Sant Sopar*. Fusta, 1957. Parròquia de Maria Auxiliadora d'Algemesí.

Vora un any després d'haver tallat la imatge titular de Maria Auxiliadora, Josep Esteve Edo realitzava novament per a la mateixa parròquia una escultura en fusta de gran interès. Es tractava d'una figura de Crist en el Sant Sopar, de grandària natural, daurada i policromada i que s'ubica actualment en el vestíbul de la parròquia, a l'entrada del temple.

La imatge de Crist és representada per l'escultor amb una forta estilització de la seua anatomia, tot allargant-la en un clar procés d'espiritualització. De la seua esvelta figura destaquen les mans, ¡tan expressives!, lleugerament allargades en senyal d'espiritualitat. Tanmateix, el rostre es mostra idealitzat i seré, encara que allunyat dels ideals clàssics i amb una clara tendència a l'oval. La rigidesa del cos, el qual quasi no és perceptible davall la túnica daurada que l'envolta, sols és trencada pel braç dret, separat de la resta amb un lleuger moviment. També és d'assenyalar la presència d'arestes en la seua configuració, d'una verticalitat absoluta, les quals li confereixen una angulositat que trenca amb els cànons classicistes més tradicionals.

Tot i que l'escultura es presenta amb policromies, l'escultor, en la seua recerca de l'essencialitat de les coses, mostra en la figura de Crist tot el treball de la talla de la fusta i les incisions de les ferramentes per ell emprades; no tant en el rostre i les mans, més polides, on la vitalitat ve donada per l'eloqüent sentit patètic de l'anatomia humana formulat per l'autor.

Josep Esteve Edo s'ha caracteritzat sempre per posseir un excel·lent dibuix, a més de treballar amb mestria la successió de plànols i volums. En les seues figures destaca sobretot la sensació de vida que transmeten, tot i estar definides per un naturalisme tocat de cert expressionisme, on allò superflu és eliminat en benefici de la síntesi i concebut per a mostrar amb els mínims recursos narratius la màxima càrrega significativa, donant pas a figures imbuïdes de misticisme, ingràvides i intemporals situades a mitjan camí entre la materialitat i la insubstancialitat.

Esteve Edo ens ha ensenyat en cada escultura per ell realitzada que no és creador d'un únic

estil. És, més bé, un treballador eclèctic. Gràcies als múltiples viatges que va fer arreu d'Europa i Amèrica, pogué experimentar diferents tendències i satisfer així les seues inquietuds artístiques. En el *Crist* de la parròquia de Maria Auxiliadora d'Algemesí combinà l'espiritualitat de les escultures gòtiques amb la sintetització pròpia de l'art de les avantguardes. Per a la seua execució, l'escultor indagà en l'anàlisi d'altres corrents artístics que anaven més enllà de la tradició barroca valenciana, la qual durant tant de temps havia estat paradigma únic per a la imatgeria religiosa.

Però, allò important és que l'obra que hui en dia trobem situada a l'entrada del temple de Maria Auxiliadora –en un principi estigué guardada a la sagrestia– no va ser concebuda com una imatge aïllada. En origen, la idea era realitzar un grandios i espectacular pas processional per a Setmana Santa que inclouria l'escena del *Sant Sopar*, amb Jesús instituint el sagrament de l'Eucaristia i els seus apòstols reclinats com en un *triclinium*, segons antiga costum romana. Un conjunt que sense cap mena de dubte hauria resultat impressionant per les seues dimensions, qualitat artística i innovadora concepció. Llàstima que aquest no es duguera a terme per no haver-hi diners! Veient la figura de Jesucrist, el qual fou regalat per l'escultor a la parròquia, ens podem fer una idea del trencament formal que hauria suposat tal conjunt en un context en què els passos processionals encara remetien a la tradició barroca.

El rostre del Crist en el Sant Sopar anticipava clarament l'angoixa i sofriment que anava a patir en la creu. En les seues mans duu el pa i el calze amb el vi, símbols del misteri eucarístic, el qual, en aquell moment, revelà als apòstols:

“Mentre sopaven, Jesús prengué el pa, digué la benedicció, el partí i, donant-lo als deixebles, digué: –‘Preneu, mengeu-ne: açò és el meu cos’. Després prengué una copa, digué l'acció de gràcies i els la donà dient: –‘Beveu-ne tots, que açò és la meua sang, la sang de l'aliança, escampada per tots els homes en remissió dels pecats. Vos assegure que des d'ara ja no beuré d'aquest fruit de la vinya fins al dia que bega vi nou amb vosaltres en el Regne del meu Pare’”. (*Mateu 26, 26-29*).



Fig. 3.- Esteve Edo, Josep. *Relleu en fusta del bou, símbol del evangelista Sant Lluç*. 1957. Parròquia de Maria Auxiliadora d'Algemesí.

ALTRES OBRES D'ESTEVE EDO A LA PARRÒQUIA DE MARIA AUXILIADORA

En torn a 1962-1963, Esteve Edo va realitzar quatre relleus en fusta que decoraven la Custòdia de la parròquia. El disseny d'aquesta, en la qual no hi va intervenir l'escultor, era una còpia d'una altra contemporània però més menuda que es trobava a una capella situada al carrer de l'Arxiduc Carles de València. Es tracta d'una custòdia feta en marbre, plata i or, amb forma de creu, de línies molt depurades i una concepció molt moderna, allunyada de la tradició, en aquest cas, de les custòdies realitzades per la família Arfe allà pels inicis del segle XVI, les quals eren encara copiades a mitjans del segle XX en un intent per recuperar les custòdies destruïdes o robades durant la guerra civil.

Els quatre braços que formen el cos de la custòdia estan units per una inscripció feta en plata que resa: "SALVS DEO NOS/TRO QVI SEDET / SVPER THRO/NVUM ET AGNO". En ells, Esteve Edo va incrustar quatre relleus on es representen els símbols dels evangelistes: l'àngel, el lleó, el bou i l'àguila, símbols de sant Mateu, sant Marc, sant Lluç i sant Joan, respectivament. L'escultor aconseguia, dins d'un reduït espai compositiu, quatre xicotetes joies, definides com una obra de gran qualitat tècnica, en la qual treballà amb mestria el relleu en pla i el baix-relleu.

Fidel al seu propi estil, Esteve Edo va trencar amb tot allò que era la tradició. Tal i com li va dir una vegada el seu guia espiritual, n'Alfons Roig,

Esteve Edo tenia el suficient talent artístic com per a no copiar a ningú.

Així doncs, el conjunt artístic que l'escultor Josep Esteve Edo ens va deixar a la parròquia de Maria Auxiliadora: la imatge titular, el Crist del Sant Sopar i els quatre relleus de la custòdia, conforma en la seua totalitat una crònica magnífica de l'estil d'un autor, senzill en la seua humanitat, que en un temps difícil i poc procliu a la creativitat va saber apartar-se de l'àtona corrent general per a cercar un camí propi amb destacada personalitat.

Algemesí, 2004

APÈNDIX

L'any 2006 el nou rector de la parròquia de Maria Auxiliadora des del 2001, n'Avel·lí Castells, encarregava a l'escultor Josep Esteve Edo una nova obra per a la nostra església. Es tractava d'un *Crist Crucificat* realitzat per ornamentar la creu processional del temple.

Aquesta obra en bronze, molt semblant a aquelles per ell realitzades en els anys 1969 i 1972, la tipologia de les quals ja havia esbossat al relleu en bronze de la *Crucifixió* de 1961, presenta la figura de Jesús de manera molt estilitzada. El pany de puresa ha estat reduït a la mínima expressió, no hi ha plecs, tot és simple, sintètic i rotund, a l'igual que la modulació del cos, amb unes costelles esquemàtiques i un rostre contundent. La línia és reflex de l'ésser, i aquesta

respira amor i tranquil·litat. Lluny de qualsevol estridència o violència en el cos del Crucificat, la imatge de Jesús ha guanyat en harmonia gràcies a la suavitat dels seus contorns.

La configuració geomètrica dels volums i l'apreciació dels plànols mostra una herència llunyana del cubisme, transmesa a través de la relació amb l'escultor Ossip Zadkine. Tot seguint el seu propi lema: "simplicitat i espiritualitat", Esteve Edo aconseguix un notable efecte dramàtic a través de la contenció dels signes de dolor en el cos de Crist. Malgrat la violència de l'escena, Edo rebutja qualsevol rictus de sofriment i el

transforma en un sentiment de pau i calma, el que dona la simplicitat de la seua imatge, disposant les mans cap a baix, en senyal d'amor cap a la Humanitat. Què millor que la imatge d'un Crist Crucificat per entendre el sentit de l'essència cristiana.

Tot mirant aquest *Crist* ens adonem de la trajectòria d'Esteve Edo en la seua recerca d'allò espiritual a través de la síntesi. Tal com ell mateix afirmava, la profusió de detalls molesten; quan es busca la intensitat de la imatge allò literari és superflu.

Algemesí, 2006



BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Albatros, València, 1999.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *La lección magistral de José Esteve Edo: aproximación a su mundo escultórico*, Universitat Politècnica de València, València, 1993.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *J. Esteve Edo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *José Esteve Edo, escultor*, Vicent Garcia Editors, València, 1988.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel: *La escultura valenciana del siglo XX*, vol. 1, ed. Federico Doménech, València, 2003.

GARNERÍA, José: *José Esteve Edo, selección retrospectiva*, Ajuntament de València, València, 2000.

L'escultura religiosa d'Esteve Edo (amb pròleg de Vicent Felip Sempere), Direcció General de Patrimoni Artístic, Castelló de la Plana, 1998.

LLANAS SANZ, Ana: *José Esteve Edo, escultor* (tesi doctoral inèdita), Universitat Politècnica de València, València, 1991.

El camino a seguir

“En arte, ha llegado a ser evidente que nada es evidente”
Theodor Adorno (1903-1969)

José R. Cancer Matinero
Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

En esta comunicación, que fue presentada en el XI Congreso de la Asociación Española de Críticos de Arte, celebrado en A Coruña, en el año 2005, se reflexiona acerca de los valores del arte contemporáneo y se cuestiona el papel que desempeñan algunos críticos de arte.

ABSTRACT

This communication was introduced by its author during the celebration of the 11th Congress of the Spanish Association of Art Critics, celebrated during 2005 at A Coruña. It shows thoughts regarding contemporary art values, being questioned the role of art critics.

En los últimos años, se han publicado numerosos escritos denunciando la desnaturalización del arte contemporáneo. Por lo general, todos ellos coinciden al afirmar que la cultura basura nos invade.

Los firmantes de tales declaraciones, no son críticos de arte (salvo contadas excepciones) sino especialistas en filosofía, estética, sicología, medios de comunicación, teoría del arte, etc.

Este grupo de expertos coincide al denunciar un hecho evidente: hoy, asistimos al triunfo de ciertos pseudo-artistas, encumbrados por algunos críticos de arte, periodistas y dueños de salas de arte que los cobijan.

A este tenor, debe añadirse que el ritmo febril en que vivimos obliga a los museos y galerías de arte contemporáneo a una constante rotación de sus exposiciones. Como consecuencia, por exigencias del guión, como suele decirse, se incluyen en las programaciones algunas muestras de objetos ciertamente curiosos, procedentes de áreas tan diversas como el mundo textil, el de la automoción o el pirotécnico, los cuales se exhiben ante los ojos del público transformados en productos artísticos.

A tales objetos no se les exige que sean originales, como antaño, sino eficaces, puesto que como muy bien anotara Brunswick, “el ojo cree en lo que ve”. Y para que esa eficacia se ponga de manifiesto, se recurre por lo general al crítico de arte, quien, con su texto, legitima al objeto exhibido.

La jerarquía de antiguos conceptos tales como *originalidad* y *creación*, ha sido sustituida por *plagio* y *suplantación* en la actual redefinición del arte, fruto de la concepción posmoderna: “arte es todo lo que llamamos arte”.

Tomando este eslogan como bandera, el arte contemporáneo deviene en espectáculo, de la mano de la publicidad y con el apoyo y la aquies-

cencia del gran capital, a la búsqueda siempre del beneficio fácil e inmediato.

La complicidad de ciertos agentes, entre los que se cuentan algunos críticos de arte, ha hecho posible que la impostura, la banalidad y la mediocridad se generalicen cada vez más en el denominado arte contemporáneo.

En muchas ocasiones, lo zafio se ofrece bajo el manto de la provocación, amparándose en un supuesto juego innovador, siendo aceptado silenciosamente por quienes debieran denunciarlo, temerosos quizás de ser tachados de reaccionarios.

Lo banal y anecdótico se magnifican gracias a los medios de comunicación y fundamentalmente a la inmediata difusión que proporciona Internet, ese mundo virtual de convivencias eclécticas, que es aprovechado por la cultura basura como trampolín desde donde lanzar su estrategia de invasión a la par que lo usa de escaparate permanente para exhibirse.

Frente a esta situación, que no es apocalíptica, sino real como la vida misma, puede constatar-se que el crítico de arte ha dejado su verdadera función para convertirse en un mero informador al servicio del medio que le paga y ello es así porque en los medios de comunicación, los apartados supuestamente dedicados a la crítica, en realidad cumplen la función de describir y publicitar, recurriendo en muchas ocasiones al sensacionalismo, para atraer al público. No debemos olvidar que los medios de comunicación son intermediarios creadores de opinión, que actúan esparciendo ideas.

Se sabe que el ser humano, en tanto que totalidad orgánica gobernada por ciertas leyes, responde a los estímulos percibidos con una serie de reacciones *abiertas* es decir, no sujetas a leyes invariables. La actitud del sujeto por interiorizar los estímulos y filtrarlos a través de una subjetiva-

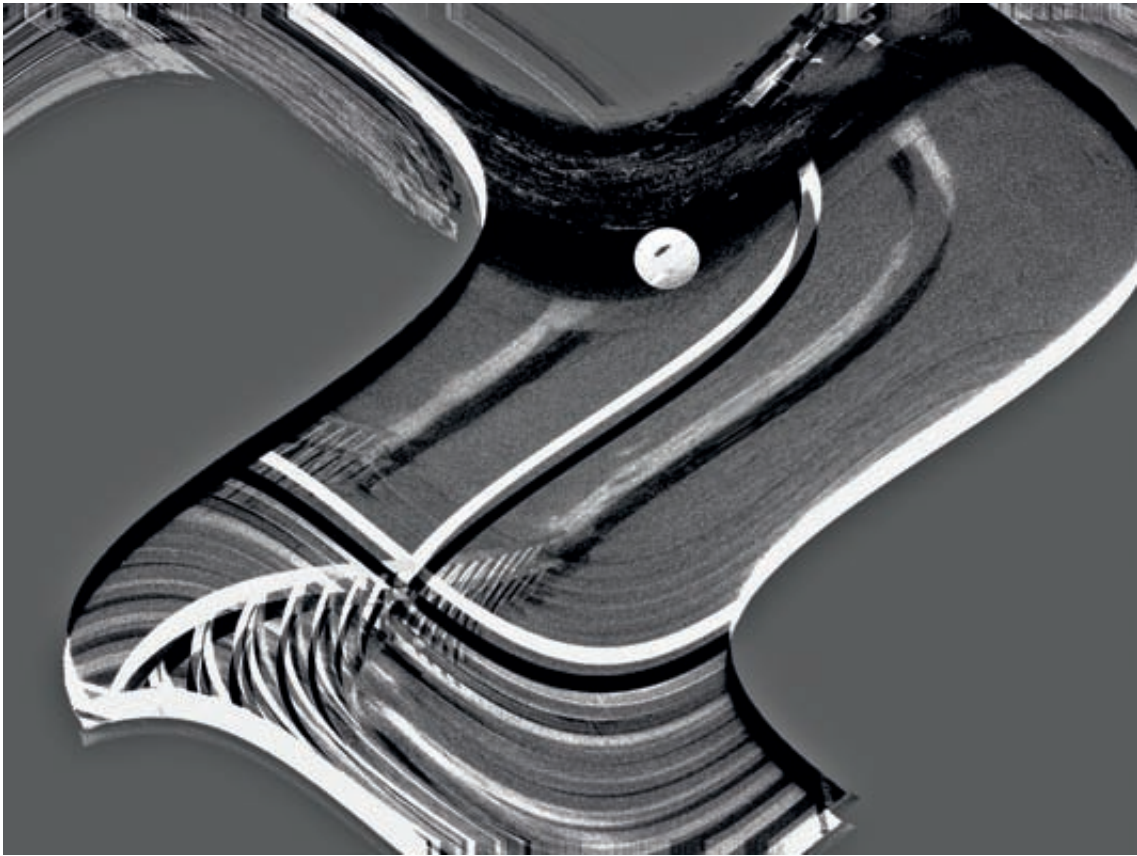


Fig 1.- J.R. Cancer: *Extraterrestre*, 2007 (fotografía digital)

ción, constituye un proceso que recibe el nombre de “reacción en bucle”. En ese proceso, el filtro cultural dejará pasar solamente aquellos mensajes que el receptor reconoce, es decir, los que forman parte de su universo cultural. Y ello es así, porque la percepción de los objetos familiares se relaciona de modo inseparable con las imágenes normativas que el observador conserva en su mente ya que el lenguaje tiende a señalar más bien categorías funcionales que formales.

Teniendo en cuenta todo este proceso, no debe extrañarnos que el arte contemporáneo viva en los últimos años bajo sospecha de impostura, habida cuenta que una parte de los objetos artísticos se presentan en los medios de comunicación con un exceso de provocación trasnochada y gratuita, mientras que otra parte se oferta como mera mercancía de consumo y decoración.

Cabe preguntarse si esta situación de sospecha a que aludimos, no se debe en el fondo a dos cuestiones muy concretas, las cuales, siendo diferentes, aparecen no obstante ligadas íntimamente.

La primera, sería establecer quien, cómo y por qué determinados objetos son sancionados como obras de arte contemporáneo.

La segunda, sería determinar cual es el papel que debe desempeñar el crítico de arte en los medios de comunicación.

Por mi parte, entiendo que el crítico de arte debería retomar su verdadera función y enseñar a diferenciar, si es que no lo ha olvidado totalmente, entre arte y chapuza, separando la originalidad de la imitación; la creación, de la banalidad.

La tarea, no es sencilla, habida cuenta que vivimos un tiempo en el que la tradición se ha fracturado totalmente; la obra de arte ha perdido



Fig 2.- J.R. Cancer: Serie *Transformaciones*, 2007 (fotografía digital)

su aura e igualmente se ha disipado la noción de autoridad.

Es evidente que en estos primeros años del siglo XXI la finalidad del arte es la misma que heredamos del siglo anterior, es decir, el propio arte y como consecuencia, lo transversal, es uno de los signos de identidad del arte contemporáneo.

También hay que tener en cuenta que el arte no constituye una práctica cultural pura, sino que está ligado a las circunstancias temporales, sociales, religiosas y económicas que le rodean.

En esta exposición reflexiva, debemos considerar además que hoy la publicidad se ha convertido en muestra, depósito y receptor (bien juntos o separados) de la transversalidad de las artes, antes aludida.

Así pues, cabe preguntarse una vez más ¿qué papel debe desempeñar el crítico de arte?

La respuesta más cómoda, para muchos, es que el crítico debería continuar el papel que ha venido desempeñando últimamente en los medios de comunicación, esto es, ser un eslabón más en la cadena publicitaria, al servicio del capital.

No obstante, una minoría (en la que me encuentro) opina que es necesario cambiar el rumbo y una forma de hacerlo sería recuperando las raíces o dicho de otro modo, regresando a la tradición.

Me permito recordar que la representación más tradicional de la crítica es la de una anciana de rostro severo, que tiene en una mano un haz de flechas y ramitas de laurel (expresión gráfica del aplauso y la censura) y en la otra una antorcha que enciende en el fuego que con la suya le presta el dios del buen gusto.

Desde hace años se viene cuestionando acerca del modo, de la forma más idónea de ejercer



Fig 3.- J.R. Cancer: *Desesperación*, 2008 (fotografía digital)

la práctica interpretativa también denominada crítica de arte.

A priori, la actividad del crítico debería consistir en marcar diferencias dentro del campo de actividades de lo artístico: juzgar.

El crítico, frente al hecho artístico actúa en base a una hibridación de sensaciones, de prejuicios, de conocimientos... es decir, dicho llanamente, lucha entre la subjetividad del corazón y la objetividad de la razón.

El crítico, cuando observa una obra, trata de verse proyectado en ella; de verla, desde sus planteamientos e inquietudes, intentando en todo momento, si es honesto, de aislarse de la información condicionante anexa.

Pero no debemos olvidar que un espectador anónimo, con espíritu contemporáneo, observa igualmente esa misma obra y la ve a su manera, de acuerdo con su sensibilidad y conocimiento.

Ambas miradas, juzgan y comprueban si ese objeto que se les ofrece bajo la etiqueta de obra de arte les afecta emocionalmente o bien si les resulta indiferente o bien si les parece que su autor no ha puesto el interés debido en su concepción.

Tanto el espectador anónimo como el crítico de arte pasan por la misma fase de “reacción en bucle” antes mencionada, pero sus valoraciones finales difieren. El espectador, juzga mediatizado por los medios de comunicación, mientras que el crítico de arte debería actuar con libre albedrío.

Cuando se cuestiona acerca del modo, de la forma más idónea de ejercer la práctica de la crítica de arte con libre albedrío, muchas veces olvidamos lo más elemental y en este caso sería interrogarse si el pretendido crítico de arte posee las dotes que tradicionalmente se han requerido para el desempeño óptimo de tal función.



Fig 4.- J.R. Cancer: *Contaminación*, 2006 (fotografía digital)

Llegado a este punto, se impone recordar cuales son las dotes exigibles al crítico de arte: vocación manifiesta; probidad intelectual exenta por completo de miras bajas e interesadas; gusto estético depurado y exquisito; cultura extensa y profunda; ausencia de personalismo.

A ello, debe añadirse que el auténtico crítico de arte, emitirá un juicio imparcial acerca de lo que autor dejó consignado en su obra, sin adentrarse en terrenos propios de la criptografía.

Entiendo que si actualmente se exigiera al crítico de arte que demostrara estar en posesión

de las mencionadas dotes, ello redundaría en beneficio de la sociedad y posiblemente afloraría el verdadero arte contemporáneo, con lo cual desaparecería la actual sospecha de impostura que lo envuelve.

El crítico de arte, en tanto que intermediario entre el artista y el público, debe aprender a comportarse en libertad, sin sentirse peligroso ni embarazoso.

Ese es el camino a seguir.



Dossier



Fig. 1.- Marcel Duchamp. *La boîte à valise*, 1955.

Entrevista al profesor Román de la Calle sobre los libros de artista*

Verónica Alarcón Ibáñez
Doctora en Bellas Artes.
Artista-Investigadora

* Esta entrevista se recogió en el apéndice de la Tesis doctoral de Verónica Alarcón *El arte del libro. Unión y colaboración entre disciplinas artísticas*. Páginas 686-689. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Valencia, 2006. Posteriormente también se ha publicado la entrevista en AA. VV. *Livres & Artistes. Vingt oeuvres des collections de Mariemont*. Musée royal de Mariemont, Morlanwelz. Bélgica, 2008. Páginas 9-21, Edición bilingüe: castellano y francés. ISBN-2-930469-15-3. Dépôt légal: D/2008/0451/122. Ahora se ha revisado y ampliado nuevamente en lo que respecta al contenido de las respuestas y se han añadido notas al pie, por parte del entrevistado, para la presente edición. La 1ª entrevista se realizó en 2003.



Fig. 1.- Marcel Broodthaers
y grabados de Jan Sander.
La Bête Noire. 1961

¿Qué entiende usted, respectivamente, por “Libros de Artista”, por “Libros-Objeto” y por “Libros Ilustrados”? Se trataría de aportar unas breves definiciones, clarificadoras y contextuales, en torno al tema.

Por supuesto, habría que diferenciar —tal como ya has matizado muy oportunamente con tu propia pregunta— entre esas modalidades distintas, a la hora de hablar, en general, de la activa presencia de los “libros” en el marco del mundo artístico. Comencemos, arrancando de la noción más extensa, por los llamados *Libros Ilustrados*. Son históricamente los libros que —en su factura y materialidad— propician una directa relación con el contexto artístico, muy típicos, como tales, del siglo XIX; se trata de libros con participación decisiva de múltiples agentes, tanto de ilustradores, diseñadores gráficos, grabadores o litógrafos, como de escritores, pero también con la intervención de los impresores y encuadernadores, sin olvidar la presencia básica de la figura de los editores, que son quienes, de hecho, promueven y respaldan la publicación. Se trata siempre de potenciar al máximo una complicidad contagiosa que une plenamente, en torno a sus objetivos, a todo el equipo interviniente.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que de hecho los libros ilustrados han existido siempre y que su constancia cruza la historia en todos los sentidos y en cualesquiera etapas. Además tampoco hay que olvidar que, en esa dilatada trayectoria histórica, nos toparemos incluso con explícitas prohibiciones, impuestas por creencias, por imperativos religiosos o por normas sociopolíticas diversas, que también se han dado en nuestros entornos culturales, afectándonos diversamente. En realidad, tanto la iconofilia como la iconofobia se han manifestado históricamente de muchas maneras y circunstancialmente en grados muy distintos, como es bien sabido.

En ese rastreo de los libros ilustrados, incluso desde el sistemático quehacer de los monasterios medievales, lo que prima es la eficaz complementación de la parte literaria, a partir de la aportación gráfica correspondiente, ya que el libro se plantea, por antonomasia, como el lugar de reserva de los conocimientos, como espacio de memoria colectiva, pero también ha sido el medio propicio de intercambios y comunicaciones de las culturas y de las experiencias personales. De ahí que la génesis del libro trate de articular una estrecha colaboración en su entorno, una especie de recorrido paralelo de aportaciones dispares, donde las mejores veces se generan una serie de instancias visuales (en sus texturas, sus composiciones y sus formas) que dan cuerpo, revalorizan y enriquecen los aportes propiamente literarios y cognoscitivos, dando alas y potencia visuales al universo narrativo, descriptivo e informativo de los textos que, de por sí, el libro promueve.

Ese intenso diálogo centrado en relaciones abiertas entre imágenes y palabras es siempre fundamental en los libros ilustrados, convirtiéndose en su objetivo básico y determinante de su valor. Incluso —quiero insistir en ello— es la “imagen gráfica” la que viene a dar vida a la “imagen mental” aportada / potenciada por las palabras. Y ahí es donde radica la clave profunda de la interpretación.

No en vano, los griegos hablaban de “hypotiposis” como operación retórica: se referían especialmente a aquellos textos redactados con tanta fragancia, penetración e intensidad, con tanta fuerza imaginativa y viveza, que al ser leídas y saboreadas las palabras necesariamente —en paralelo— las imágenes afloraban, con intensidad, a la mente del lector. Se trata, pues, básicamente de potenciar la “imaginación” como opción específica de formar imágenes, y esta operatividad se hallaba ya muy próxima, con tales estrategias, a la planificación efectiva de las propias imágenes gráficas. El término hypotiposis, etimológicamente: apunta “a lo que está debajo de las imágenes (tipos)”, a la fuerza que, desde las palabras mismas, vivifica la gestación gráfica y posibilita la representación mental o iconográfica.

En ese concreto sentido, hablar de “libro ilustrado” supone entrar, de alguna manera, en los juego propio del ámbito de la hypotiposis, como enlace eficiente y básico entre palabra y grafía.

Conviene recordar asimismo que el verbo “grafein” apuntaba, también para los griegos, en su riqueza etimológica, tanto hacia la acción de la escritura como hacia la representación de imágenes; se trataba tanto de escribir como de dibujar. Elocuente y significativo enlace, fundamental etimológicamente en este contexto en el que ahora nos movemos: precisamente el de los libros ilustrados, donde quizás los límites y las dualidades establecidas entre el leer y el mirar, entre el expresar y el comunicar, entre escribir y pintar no tienen ya especial sentido, porque el resultado unitario que se postula pertenece a una cultura de síntesis peculiares y de estrechas colaboraciones.

En el propio contexto de las vanguardias los libros ilustrados implican ya el encuentro innovador entre el escritor y el artista o, mejor dicho, el transformador encuentro tripartito entre el editor, el escritor y el artista, buscando espacios de intervención comunes, tareas de colaboración eficaces, a partir de las potencialidades del libro como soporte. El mundo de la bibliofilia debe, sin duda, mucho a esta coyuntura histórica y creativa. De este modo, entre la dimensión plástica y la dimensión literaria siempre se dará una secreta o abierta tensión de respectiva preponderancia. Y es esa metafórica balanza —controlada por el fiel de la imaginación— la que marcará, con sus oscilaciones pertinentes, el paso del histórico libro ilustrado hacia el rompedor libro de artista, siendo precisamente en esta última circunstancia (*livre de peintre*) cuando la preponderancia plástica primará con insistencia sobre la parte textual, que irá visualizándose cada vez más e incorporándose a las pautas estéticas del conjunto. El paso histórico, de una modalidad a otra, se habrá dado, pues en esta coyuntura de principios del siglo XX.



Fig. 3.- Eduardo Chillida y el poeta
André Bouchet. *Le chemins des devins*.
1966, Editorial A. Maeght



Fig. 4.- Kurt Schwitters. *Los cuentos del paraíso. El estantapájaros*. Libro diseñado por Kurt Schwitters, Käthe Steinitz y Theo van Doesburg. 1924

¿Podemos afirmar, por tanto, que es realmente básico el papel desempeñado por la imaginación, en este tema?

Por supuesto. Y así lo hemos recordado ya, aunque tras él quepa enfatizar también y siempre el solapado y enriquecedor papel de los diálogos entre las palabras y las imágenes. Algo que no ha dejado constantemente de ocupar, desde hace años, mis intereses personales como investigador y como profesor. Y ahora me ocurre lo mismo, como director de museo¹.

Por otra parte, sin mermar en lo más mínimo esa continuidad y evolución histórica de los *libros ilustrados*, hay que reconocer que, posteriormente han sido los *Libros de artista* los que, por su capacidad y riqueza expresiva y comunicativa, han aportado, por su parte, intensas novedades, en este campo, ya a lo largo de todo el siglo XX, sin mermar con la llegada de la nueva centuria.

De hecho, también en los “libros ilustrados” participa o puede participar ampliamente el artista, más allá de la escueta ilustración aportada, pero no se trata de libros que podamos calificar específica y rotundamente como “suyos”, ni someterlos a su control. No olvidemos que al hablar de “libros de artista” estamos enfatizando unilateralmente esa clara referencia a su concreta y radical autoría. Es, por tanto, el artista mismo quien se nos presenta directamente como el autor, en colaboración o no con otras personas, según los casos, de la obra resultante.

El propio libro pasa, de esta forma, a detentar la categoría de obra artística, siendo incluso firmado por su autor. Y, en tal caso, aquella complementariedad o subsidiariedad, establecidas según las concretas circunstancias, entre las imágenes y las palabras ya no tienen porqué sustentarse en este nuevo dominio de experiencias estéticas. Más bien, se trataría ahora de admitir claramente la posibilidad inversa. Ya que en los *libros de artista* podrá haber textos, palabras, grafías, signos, letras, márgenes, cajas de composición o tipos diversos, pero siempre estarán presentes en la justa medida en que se subsuman a las imágenes o ellos mismos sean incluidos, tratados y convertidos esencialmente en parte sintáctica e integrada de las propias imágenes. El código visual artístico, que así se genera, es fundamentalmente abarcante y unitario, porque el libro no es ya sólo soporte y materia directa

¹ El prof. Román de la Calle es director del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), sito en la ciudad de Valencia; centro que mantiene como una de sus líneas museográficas más características precisamente la atención a las relaciones entre las imágenes y las palabras. De ahí su interés por el cartelismo, los libros ilustrados, el diseño gráfico, los ex-libris, las etiquetas, la publicidad, la cartografía, el cómic o la tipografía.

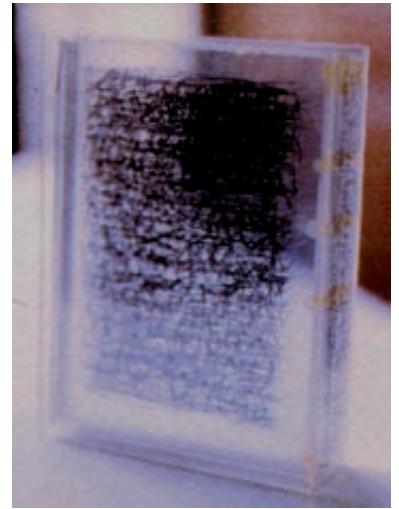


Fig. 5.- Curro Canavese.
Límpio, claro y transparente como la luz.
9 páginas. 1987

de trabajo, sino asimismo, objeto básico de reflexión y de estudio para el propio artista. Se implica, pues, un alto grado de voluntad creativa y de autoconsciencia en este nuevo quehacer. Un grado de control y creatividad, de experimentación y ruptura que irá forjando su correspondiente historia, paso a paso. La historia del libro de artista.

Por eso, dando un paso más en esta reflexión sobre el tema, creo, desde mi punto de vista, que el origen interno de los libros de artista se halla, al menos en una buena parte, en los omnipresentes cuadernos de trabajo de los propios artistas, útiles imprescindibles para tomar notas y apuntes. Francamente oportunos y didácticos para avanzar bocetos y registrar repentizaciones, los artistas, en su quehacer, los han utilizado frecuentemente como memoria de experiencias, como vademecums de intuiciones o repentizaciones logradas bien directamente frente a la naturaleza o como apoyaturas personales, gestadas en determinados momentos de los arborescentes procesos de creación.

En esa línea, cabría interpretarlos, originariamente, como espacios para fijar habilidades mnemotécnicas, para anotar datos, captar detalles, ensayar soluciones posibles, avanzar ideas plásticas, es decir como estrategias progresivas de apuntalamientos de sugerencias o de recuerdos, e incluso como ejercicios mecánicos de puro entretenimiento manual. Lo que ocurre es que posteriormente todos esos materiales se recopilan, enriquecen, complementan y reúnen, cada vez con más profusión, en una especie de repertorio o resumen estrictamente personales. Así se forman los distintos modelos de libros, pero siempre en directa conexión con la autoría del sujeto, como memoria casi secreta del artista, fruto de intensas inquietudes, búsquedas, experiencias y hallazgos que jalonan la propia historia del arte contemporáneo y que tampoco han podido faltar en esta vertiente en la que los libros son los auténticos protagonistas.

Luego ya no será difícil, conocidas las múltiples habilidades, experimentadas las respectivas necesidades expresivas y exigencias, partir —como estrategia— de un cuaderno en blanco determinado, a priori, en sus medidas, calidades y características, destinado a esa recopilación creativa, que se va transformado en objetivo singular y autónomo con el tiempo. Tal es la historia. Y, a mi entender, así llega a postularse el *libro de artista* por sí mismo.



Fig. 6.- Edward Burne Jones y William Morris.
The works of Geoffroy Chaucer. 1896

En él cabe encontrar, pues, de todo: dibujos, bocetos, apuntes, collages, fotografías, cartas, fragmentos de obras, música o experiencias tipográficas. El libro de artista se convierte, de hecho, en una especie de autobiografía compulsiva, como una enigmática caja de sorpresas, como un diario de sugerencias y de recuerdos. Un *centonismo* sistemáticamente abierto a las más variadas compilaciones y posibilidades². Nada le es ajeno.

Aunque hay que tener en cuenta que también el libro de artista puede acercarse radicalmente al ámbito de la poesía y en sus propias evoluciones hermanarse con esa carga poética híbridamente, desde la visualidad, la sonoridad, el grafismo, la representación, el accionismo y/o la escritura como eje aglutinante.

De manera bifronte, el artista cobija al poeta o el poeta cobija al artista, a menudo bajo el perfil creativo de una misma personalidad plural.

El paso siguiente —en esta cadena de ensayos y experiencias progresivas que nos ocupa, a partir de tu pregunta inicial, a la que aún estoy respondiendo—, consiste en transformar el *libro de artista* en un *libro objeto*, que exige ya su propia autonomía y diluye progresivamente su funcionalidad. De este modo, se reivindica como subclase específica, a nivel de intervención y de aporte abiertamente diferenciada³. Su principal característica será, sobre todo, su materialidad, su interés en cuanto objeto distinto, muy cuidado en su singularidad y explícitamente enriquecido, pero que al menos sigue manteniendo algún tipo de afinidad formal con la clase de los libros, con la que —aún— intencionadamente se codea y a la que se refiere, desde su propia y diferenciada denominación.

El *libro objeto* puede incluso transformarse en la apabullante maleta donde todo cabe. Y ese salto no tardará en darse históricamente, con el pulso irredento del propio Marcel Duchamp en el año 1936, con su *Boîte-en-Valise*. La señal de salida se había dado, para una carrera insaciable, en la que todo

² El centón, como tela conformada a base de retazos, recortes, sobrantes y plurales fragmentos de tejidos es una metáfora extensiva de lo que puede dar de sí la acumulación, el hallazgo y la diversidad calculada o azarosa, siempre obediente al omnipresente “principio collage”, tan propio de las experiencias artísticas contemporáneas.

³ Es curioso que, en el sentido descriptivo o definicional que nos ocupa, el escritor, investigador y poeta Vicenç Altaió resume casi esquemáticamente el proceso clasificador de los libros en el contexto artístico, matizando gradaciones en la actitud y participación de sus autores. Reconoce así que el artista puede colaborar en ellos, ilustrando (“libros ilustrados”), puede también abordar él solo la producción de libros (“libros de artista”) o puede lanzarse a gestar una obra única, con su especial aura (“libros objetos”), pero igualmente puede tomar parte en la creación de una cultura que ya no hace distinción alguna “entre juicios y sentidos verbales, entre expresión y comunicación”. Y en este caso estaremos entrando plenamente en una nueva etapa de esta historia. Cfr. “VisualKultur.cat”, página 13, en AA. VV. *VisualKultur.cat. Arte | diseño | libros*. Institut Ramon Llull. Barcelona, 2008.



Fig. 7.- William Blake. Ilustraciones para
El libro de Job 1823-1826.
Job's Despair y Job Rebuked by his friends.

será ya posible contando con el irrefrenable deseo de la experimentación abierta, capaz de involucrar todos los sentidos, la máxima fantasía y la más drástica reflexión.

El artista-prestidigitador lanza, de esta guisa, su apuesta (su metalibro) sobre las espaldas / la mirada sorprendida del receptor, que quedará atrapado él mismo en la *valise*, de la que todo puede salir y en la que todo puede también entrar. Así, todos los libros son plenamente posibles. Y todos ellos podrán, a su vez, plantearse también —como obras autónomas— en su radical unicidad y poder aurático o pasar a la calculada y sutil multiplicidad seriada, siempre regulada y restringida con habilidad. Es decir, que pueden ser libros “únicos” o libros “múltiples”⁴.

Es así como los libros de artista o libros objeto pueden aproximarse, desde el aura de la unicidad, a la obra seriada, por exigencias lógicas del mercado, del sistema del arte.

En este zigzagueante proceso, como es claro, se ha ido transformando a su vez el contexto de la propia noción de *libro de artista*, al igual que su interna finalidad. Desde la labor personal, como aditamento, memoria y prolongación de la acción artística, como *vademécum* relevante de la experiencia artística investigadora y creadora, puede pasar a transformarse en objeto y objetivo radicalmente autónomo, como obra de arte en sí misma, con su singular finalidad autorreferente y cargada de interna poeticidad.

De ahí que pueda ser asumido el libro de artista / libro objeto como un género artístico más, de autor único o de colaboración en grupo, claramente interdisciplinar en sus afanes o monotemático en sus resoluciones y plurales planteamientos experimentales, al que siempre se le podrán añadir nuevos medios y recursos, nuevos lenguajes y estrategias, al ritmo que marque la propia historia.

Tales son, a mi modo de ver, las formas descriptivas que genéticamente pueden adoptar las distintas modalidades de los libros, asumidos como obras de arte, en el actual marco del hecho artístico contemporáneo, en el que cada vez son más relevantes, buscados y admirados dentro de la institución arte y sus vertientes.

⁴ En esta dualidad caben distintos apuntamientos, de sumo interés y actualidad, que no quisiera pasar por alto, al menos apuntándolos de pasada. La unicidad y la multiplicidad indicadas corren en paralelo asimismo con la dualidad de la cultura elitista y la cultura de masas, con la doble vertiente de la acción del artista-artesano en la conformación de los libros objeto y con la presencia del diseñador, que puede reemplazarlo plenamente con su dominio en el tratamiento de la imagen, su conocimiento de los nuevos medios, su experimentación con nuevas graffias y nuevas apetencias imaginarias. Se trata de la penetración histórica, de la mano de las estrategias audiovisuales, en el dominio de la cultura interactiva y virtual.

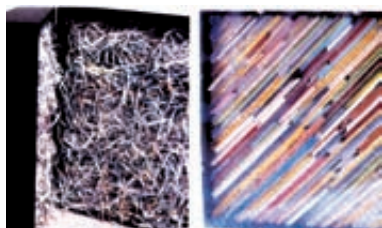


Fig. 8.- Bartolomé Ferrando.
Escritura desbilachada, y, *Escritura oblicua*. 1988.

¿Hay alguna clasificación posible, que pueda aceptarse en general, en este singularísimo ámbito? De hecho, por mi parte, en toda una serie de lecturas e investigaciones que he practicado, me he encontrado múltiples clasificaciones bien dispares, a veces incluso extensas, sofisticadas y muy complejas.

En lo que a mi respecta, como he mostrado ya, tiendo por lo común —más que a clasificar— a explicar y comprender los procesos cronológicos de conformación de las cosas que se desean describir y/o analizar. Sin duda, se trata de una socorrida y útil estrategia metodológica. Sólo desde esa comprensión previa, considero luego la viabilidad y la conveniencia de intentar sus clasificaciones.

De ahí que siempre subraye, al menos de entrada, mi “no obsesión” por las clasificaciones en el contexto artístico. Sobre todo en el caso presente, en el que este tipo de libros tienden a enfatizar, ante todo, su unicidad, su singularidad y sus diferencias. Creo que todo libro de artista se postula a sí mismo, cada vez más, como “clase única”, es decir como clase monódica, que sólo posee un elemento / un individuo y se agota en él. Otra cosa es el hecho de que nos refiramos descriptivamente, tan a menudo, al “aire de familia” que todas las modalidades o subtipos de estos libros puedan mantener y mostrar entre sí y que permite, sin duda, su reconocimiento e identificación, como clase (conjunto) de otras clases (elementos).

De este modo, si se enfatiza, como es cada vez más habitual, la intervención del autor-artista hablaremos de “libro de artista” (*livre d’artiste*, *artist’s book*, *künstlerbuch*); o si diferenciamos, más bien, su concreta cualidad artística nos referiremos incluso, mucho más específicamente, por ejemplo, a “libros de pintores”; si subrayamos su carácter material y los valores propios de su fisicidad hablaremos justamente de “libros objetos” (*workbook*, *objectbook*); y si, por el contrario, queremos subrayar simplemente algún elemento diferenciador y aglutinante, a partir del recurso a las imágenes, dentro de la propia historicidad del arte del libro, hablaremos en general de “libros ilustrados”.

Las opciones son, pues, muchas y todas ellas se han ido dando en esta reciente historia, que, por otro lado, no ha hecho más que comenzar, con la entrada de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información en este dominio, aún joven, del “libro audiovisual”. Sin olvidar la imparable actividad —que ya nos rodea— clasificada como “intermedia”, “multimedia” y “multidisciplinar”, con ecos tan eclécticos, nómadas e híbridos como plurales.

Se trata de un mundo abierto al máximo, que dará mucho de sí en el ámbito de los libros de artista, refugio de su secreta subjetividad, de cara al futuro, aunque quizás se llamen entonces de otra manera y sean otra cosa. En ese dominio han tenido, tienen y tendrán citas comunes los diseñadores, los fotógrafos, los cineastas y artistas multimedia, junto a los pintores, escultores, grabadores e ilustradores, en un terreno mutuamente compartido y lleno de expectativas, donde se dan claramente la mano la sensibilidad estética y la reflexión. Aunque el libro, como soporte creativo, pueda quedar sobrepasado, por la fuerza arrolladora de la misma historia...

¿Qué término o términos utilizaría usted para generalizar este tipo de obra que nos ocupa?

Tal como he indicado, subrayaría, según los casos, la expresión más adecuada a lo que concretamente se quisiera subrayar y estudiar en esas categorías descriptivas. Pero he de reconocer que con la expresión “libro de artista” me siento bien identificado, al marcar los rasgos que ya he enfatizado anteriormente. Sin lugar a dudas, sabemos de qué hablamos cuando hablamos de “libros de artista”. Por lo tanto ése sería mi punto de partida, quizás altamente pragmático. Los pasos siguientes están por dar, de acuerdo con las necesidades que surjan y las orientaciones que se impongan desde la propia praxis artística.

Por ejemplo, si yo tuviera que abordar un estudio de conjunto, como estás tú haciendo en tus investigaciones, me inclinaría operativamente por ordenar su estudio en apartados que atendieran precisamente a la dimensión material y sustentante que determina su conformación como libros. No olvides que, cuando en el dominio de la investigación estética, se habla de las clases de obras de arte, buscándose alguna clasificación al respecto (es decir queriendo instaurar algún “sistema de las artes”) siempre se ha atendido históricamente a los materiales empleados en las obras, es decir a su fisicidad, y también paralelamente se ha hecho referencia a los sentidos humanos que, en el diálogo con tales obras, se ejercitan, desarrollan y enriquecen en la experiencia estética subsiguiente y asimismo, por último, se apela a la interdisciplinariedad que de todo ello, como es lógico, resulta.

Son, pues, tres enfoques / tres niveles que mantienen estrechas conexiones entre sí y que pueden aportar ciertos resultados. Pero no olvides tampoco que cada vez tiene menos sentido la separación y diferenciación, a ultranza, entre los géneros artísticos. Siendo esta cuestión —la de los límites y especificidades— un tema más bien de carácter escuetamente ya histórico. Hoy se postulan mucho más las conexiones interdisciplinares, los intercambios las hibridaciones y mestizajes entre las manifestaciones artísticas. Los términos, las definiciones o las clasificaciones son interesantes en la medida en que nos ayudan a hablar / pensar, analizar o describir y nos hacen entender de qué hablamos y a qué nos referimos en cada circunstancia. Eso es todo. El resto, cuando se aborda sistemáticamente, se decanta hacia la lexicografía, los diccionarios y los repertorios: funciones y materiales todos ellos claramente auxiliares de la propia investigación, aunque puedan ser, sin duda alguna, relevantes en sí mismos, en otros sentidos.

Por otro lado, si tuviera que clasificar algo, creo que la mirada histórica (en su lógica búsqueda de la diacronía y de los orígenes) es asimismo un buen auxiliar (quizás el mejor), bien sea porque ya la historia atendió a esa clasificación, convertida en tradición, a la que habitualmente solemos remitirnos por consenso diacrónico o porque la génesis de algo sirve, de por sí, también de adecuado subterfugio y estrategia ordenadora.

Es decir que lo que realmente tendría sentido, según entiendo, sería recurrir a una especie de clasificación cronológica.

Por supuesto. Al menos esa clasificación descriptiva y evolutiva podría ofrecer criterios explícitos, claros y ordenados. A partir de ella ya podría recurrirse después a otros criterios, tal como hemos dicho: de materiales, técnicas, relativos a los sentidos y facultades humanas o de interdisciplinaridades coparticipantes. Así los libros de artista que vinculan artes gráficas y poesía, arquitectura y literatura, música y visualidad, pintura y narratividad textual, fotografía y escritura, libro y cine, etc... podrían ser ordenados por ese intercambio y complejidad de aportaciones, es decir que la *colaboración entre disciplinas artísticas* pasa a primer plano de estos intereses. Tal es mi opinión. Historia y complejidad disciplinar son, a mi modo de entender, los dos polos que pueden ayudar en este campo de investigaciones.



Fig. 9.- Dieter Roth. 2 *Bilderbücher*. 1957-76.

¿Qué artistas destacarías como esenciales para comprender este género? Cite, por favor, algunos libros de artista que guarde en la memoria.

Cualquier historia de los libros de artista deberá redactarse corriendo en paralelo con la historia del arte, sobre todo desde las intensificaciones producidas en los siglos XIX y XX. Y no se trata de hacer ahora este recorrido tan extenso y complejo, aunque la mirada histórica globalizante debería efectuarse irremisiblemente, en un recorrido diacrónico por el género en cuestión, como barandilla propedéutica y contextualizadora. En especial las historias de las vanguardias artísticas han ido paralelamente acompañadas de un intenso y diversificado interés por el “arte del libro”, como elemento divulgador, investigador y creador. Y fundamental ha sido el desarrollo experimentado, por este sector, desde la implantación del arte conceptual.

Respecto a mi memoria personal, considero que no puedo dejar de apuntar hacia figuras como Joan Brossa o Tàpies (si me limito a un ámbito próximo y preferencial) pero ahí están igualmente nombres como los de William Blake, H. Matisse, P. Picasso, M. Duchamp, Dubuffet, Fluxus, Marcel Broodthaers o Peter Greenaway... para dejarnos boquiabiertos a cada paso. No intentaré ir ahora más allá en esta relación.

Daremos la vuelta a la pregunta, personalizándola incluso algo más. ¿Qué exposiciones o eventos recuerda sobre este tema?

Recuerdo bien —reforzado por la rememoración de algunos de los catálogos que conservo— una muestra organizada en Madrid por el Ministerio de Cultura, en plena transición política española, (1982), otra memorable habida en el emblemático espacio “Metronom” de Barcelona (1981), también viene a mi memoria la exposición celebrada, una década más tarde, en el antiguo Convento de Carmelitas de Cuenca (1992), la organizada en Zaragoza en el Palacio Montemuzo (1998), la posterior de San Sebastián en el Centro Koldo Mitxelena (2003) y la reciente VisualKultur.cat promovida por KrTu de Barcelona (2008). En realidad, hay que reconocer que se han multiplicado ampliamente los intereses institucionales acerca de este tema. Asimismo lógicamente, recuerdo la dedicada a Marcel Broodthaers (1992) y la de “El libro ruso de Vanguardia” (2003) ambas en el Reina Sofía o la de Kurt Schwitters (1995) o Joan Brossa (1997), habidas oportunamente en el IVAM, de cuyo Consejo Rector he formado parte, nada menos que durante 21 años (1987-2008), viviendo directamente sus proyectos y aventuras. Igualmente, tampoco se me olvidan otras exposiciones realizadas, entre nosotros, sobre todo porque en algunas de ellas incluso participé con escritos personales, por ejemplo en “Llibres sense límits”

(1991), “Pérez Carrión” (1998), “Bartolomé Ferrando” (2002), Joseph Sou” (2004), “Antonio Alcaraz” (2005) o Curro Canavese (2007). Como ves, es cierto que el tema me ha ocupado y preocupado durante bastantes años. Y ahora es una de las posibles orientaciones que desde el MuVIM, como responsable del mismo, estoy impulsando: el desarrollo del estudio y la investigación del arte sobre papel y el mundo de los libros, concretamente desde el XVIII hasta el siglo XXI.

Justo es asimismo reconocer la labor llevada a cabo por la Sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica, desde hace unos años, en esta línea de investigación. “El libro xilográfico. Objeto de arte” (1996); “Páginas singulares. El libro de artista” (1999); “Libros alternativos. Llibres alternatius” (2000).

Por mi parte, también he participado en los tribunales de media docena de Tesis Doctorales y/o Memorias de Licenciatura que se han ocupado y han hecho aportaciones sobre esta cuestión e incluso estoy propiciando la publicación de varias investigaciones sobre estos temas en la Institución Alfonso el Magnánimo, cuya “Aula de las Artes” y sus colecciones de libros coordino. Asimismo formo parte del Consejo Asesor de la revista especializada de investigación de la Universidad Complutense de Madrid *Escritura e imagen*. Toda una aventura editorial compartida, que —dado su actual empuje— vale la pena respaldar⁵.

¿Cree usted que el público, en general, conoce y sigue, de manera interesada, este tipo de manifestaciones artísticas?

Considero francamente que nos movemos en un ámbito concreto y especializado, dentro del arte contemporáneo. Pero es un campo que tiene su propio público a todos los niveles, internacional, nacional y local⁶. Y en la medida de su abierta interdisciplinaridad y según su difusión, también puede desarrollar un efecto de llamada múltiple. No olvides que los museos de arte contemporáneo no deberían seguir patrones predeterminados, todos marcando el paso con el mismo aire e idénticas orientaciones y tendencias, aunque muy a menudo ocurra efectivamente este efecto mimético entre ellos. Precisamente el MuVIM fue en el año 2005 el museo valenciano más visitado por el público, dentro de nuestra Comunidad Valenciana. Y nos hemos convertido ya en los novenos del estado español. Buscar nuevas programaciones diferenciadas y novedosas es el reto del futuro y entre esas nuevas orientaciones los libros de artista, los libros objeto y los libros ilustrados tienen, sin duda, su obligado y necesario lugar. Por otra parte, hemos conseguido en los últimos tres años el Certificado de Calidad ISO-900, convirtiéndonos en el sexto museo español, de las 1350 entidades museográficas existentes a nivel estatal, en haberlo obtenido y mantenido. Creo que no hemos equivocado el camino.

⁵ Sirvan como ejemplo a citar los textos siguientes, programados o aparecidos todos ellos muy recientemente en colecciones de la Institución Alfonso el Magnánimo: Josep Sou *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. Colección Itinerarios. Valencia, 2008; R. de la Calle (coord.) *El arte necesita de la palabra*. Colección Formas Plásticas. Valencia, 2008; Sara Vilar García *Histories de paraula plàstica en l'art contemporani*. Colección Fundamentos (2008); Ángela Sánchez *La puesta en escena del libro*. Colección Fundamentos (2008); Verónica Alarcón *Libros artísticos & Libros de artista*. Colección Formas Plásticas (2008); Miguel Catalán & Fernando Ros *El museo leído. Galerías en el arte*. Colección Formas Plásticas (2008).

⁶ Internacionalmente la acogida del tema es asimismo muy destacada. Cito, por ejemplo, selectivamente las muestras “From Manet to Hockney: Modern Artists’s Illustrated Books” (1985) o “Blood on Paper: The Art of the Book” (2008).



Fig. 10.- José María Sicilia. *You're alone*. 1992

¿Qué encuentra usted de positivo en los proyectos artísticos de colaboración entre varias personas o artistas?

La respuesta en general es necesariamente peligrosa por simplista. Yo prefiero matizar que la vida y las características de los “grupos” varían de acuerdo con las exigencias y el ritmo de la historia. Los “grupos” se forman por necesidades diferentes, buscando objetivos diferenciados y con grados de compenetración muy dispares. Por lo tanto, no soy partidario de homologar, sin más, la existencia de grupos y ordenarlos comparativamente en una especie de tabla mental. De nuevo la mirada histórica es la que debe imperar, buscando criterios en el modo en que grupo y creatividad compartida puedan explicarse paralelamente. Cada etapa histórica impone sus necesidades y conveniencias, de ahí que la existencia y la vida de los grupos varíe en sus características y exigencias, según las circunstancias. Otra cosa son aquellas modalidades artísticas que, en principio, necesitan y exigen de la colaboración interdisciplinar. Y posiblemente el mundo del libro sea evidentemente uno de ellos, con personalidad y características propias. La colaboración siempre surge desde dentro del propio proceso, en momentos determinados y en situaciones concretas. Y esos son los datos que conviene estudiar a nivel personal, caso por caso, propuesta a propuesta.

De nuevo, quiero apuntar que otra cosa es postular la colaboración entre áreas, modalidades o manifestaciones distintas y pluridisciplinarias. Ahí la intervención de varias personas adquiere rasgos particulares y define justamente tanto la tarea, los procesos como los resultados y efectos artísticos obtenidos.

Estudiar esa colaboración interdisciplinar en el ámbito de los libros de artista es quizás una tarea investigadora muy sugerente y oportuna, pero yo lo ceñiría a una época, a una modalidad, a una colección o a algo que ayude e imponga una cierta acotación metodológica. Hay que ir, en investigación, siempre paso a paso. Lo contrario sería suicida, dada la amplitud y complejidad del tema que nos ocupa, que bien puede convertirse en hilo conductor para abordar una lectura distinta de la propia historia del arte contemporáneo y de sus contaminaciones y diálogos en este contexto de la globalización.

Yo siempre he pensado el mundo de los libros de artista como algo sumamente personal y muy intimista, que debe estudiarse y abordarse paso a paso, es decir de uno a uno, elaborando muy cuidadosamente las respectivas fichas catalográficas. Y ése es precisamente el mérito y el riesgo de estas opciones individualizantes. Incluso si se encuentra un equipo plural de artistas que trabaje en este dominio de la creación artística colectivamente, siempre pienso que habrá, entre todos ellos, una especie de cerebro dirigente y mano coordinadora, que imponga sus huellas en la obra, aunque el resultado sea, como tal, fruto de la acción colectiva. Es mi parecer.

Libros de artista y cine de autor

Ángela Sánchez de Vera
Investigadora Universidad
Politécnica de Valencia



Fig. 1.- John Baldessari.
El libro del teléfono (con perlas). 1988.

Tratar de analizar las relaciones entre imagen y texto en el arte contemporáneo es, de entrada, una empresa titánica, algo que supera mis conocimientos y la extensión de este artículo, así que tan sólo trataré de aportar un pequeño espacio de reflexión parcelando un terreno, proponiendo un paseo entre libros de artista y películas de autor, justo en el momento en que cruzan sus miradas.

La razón de esta selección es sencilla: si bien las diferencias entre ambos medios son evidentes, ambos se mueven en el terreno artístico intentando combinar imagen y texto, mirándose en ocasiones con descaro, espíándose en un intento de robarse sus hallazgos. Este artículo va a fijar la mirada sobre esa mirada cruzada, para ayudarnos a pensar en los límites entre imagen y texto al estudiar sus momentos de flaqueza, esos momentos en los que una obra tiene que apoyarse en otra disciplina porque lo que le ofrece su propio medio no es suficiente. Y esa tensión entre imagen y texto está encaminada a un fin muy concreto, el deseo de contar historias poco convencionales.

Me gusta pensar que tanto el libro de artista como el cine de autor son el correlato artístico de la corriente literaria que revisó el papel de la novela en el siglo XX (con autores como Borges, Calvino o Cortázar) y propuso, con mejor o peor fortuna, alternativas a la narrativa lineal decimonónica, la narrativa que aún continúa siendo mayoritaria en el cine y la literatura comercial. Tanto el libro de artista como el cine de autor se alejan de lo que se podría esperar de ellos: el cine de autor rechaza los caminos cinematográficos más convencionales y el libro de artista intenta combinar imagen y texto en el seno del arte contemporáneo más radical, en un momento en el que tratar de contar una historia de ficción era algo impensable. Ambos están decididos a contar de otra manera.



Fig. 2.- Andre Breton. *Nadja* (1928)

I. El cine en el libro

Es evidente que los libros son más lentos que el cine. Menos impositivos. Pero ésta no es la diferencia que más llama la atención a la hora de empezar a estudiar los reflejos del cine en los libros de artista. La diferencia más llamativa es el modo entrecortado que tienen estos libros de presentar sus historias, sin buscar una narratividad tan homogénea como en el cine, como en otros libros. Pero a quién le preocupa contar una historia en el terreno del arte contemporáneo: el tartamudeo narrativo tan extendido entre los libros de artista se debe sin duda a su cercanía con corrientes artísticas que opacan el sentido y rechazan lo narrativo. El libro de artista nace en un caldo conceptual y cuando se trata de no contar, sino de simplemente mostrar, estos libros son insuperables. La serie *Malditas alegorías* (1977-78)¹ de John Baldessari nos puede ayudar a entender la fragmentación de libros como *Una frase en trece partes (con doce verbos alternativos) que termina en fábula* (1977), *Cuentos rapados* (1981) o *El libro del teléfono (con perlas)* (1988), en los que se suceden de manera aleatoria fotogramas de películas de género, del Hollywood más estereotipado, sin más explicación que su reencuadre, las aplicaciones de color que censuran parte de las figuras o alguna palabra escrita sobre el fotograma, en el mejor de los casos. El título *Maldita alegoría* alude con ironía a la expresión con la que N. Hawthorne renegaba del uso de una figura literaria que pide al lector que mire más allá de lo que se presenta, que es justamente lo que Baldessari está pidiendo a su lector, que juegue con las referencias que flotan alrededor de la imagen, que complete las lagunas entre fotografías que nunca serán fotografías, sino fotogramas.

Baldessari apela al inconsciente óptico del cine, al enorme poder que tiene en el imaginario contemporáneo: cualquier espectador ha recibido del cine una educación icónica que le permite completar las secuencias alternas que proponen sus libros. Baldessari no tienen que completar su narración ni añadir más texto que el título porque se apoya en la labor didáctica que le ha brindado Hollywood. Los tres libros citados encadenan pequeñas narraciones en una ensalada de clichés sobre la mujer-objeto y la violencia, un *collage* construido sobre lo que esperamos de las series negras o del oeste, géneros con una iconografía distintiva, que evocan un mundo de referencias muy concreto y que llevamos, queramos o no, grabado dentro.

¹ La serie está formada por un conjunto de paneles que ordenan en retícula pequeños fotogramas con palabras escritas encima, formando frases: el propio Baldessari explica su proceso de elaboración, que empezaba por fotografiar la pantalla del cine o de la televisión. Después imprimía la imagen y escribía encima una palabra asociada libremente, con idea de crear un diccionario-depósito del que ir tomando palabras para construir las frases en los paneles.

Este modelo apropiacionista que ordena y desordena fotogramas sin mayor elaboración para que el espectador recomponga historias insinuadas, no deja de ser una relación muy primaria entre cine y libro. Curiosamente, es un recurso espacialmente querido por los artistas americanos de la costa californiana, como John Baldessari o Ed Ruscha,² los primeros artistas conceptuales que mostraron cierto interés por la narrativa cinematográfica, quizás por vivir en el propio Hollywood. De lo que no hay duda es que sus libros y fotonovelas beben directamente de los usos surrealistas, de novelas como *Nadja* (1928), en la que A. Breton acompañó con texto las fotografías de Boiffard. Breton puso todo su énfasis en la recolección, tomando material de los estudios de antropología, las revistas de ciencias naturales y, cómo no, del cine americano, para poner después texto a esas imágenes, invirtiendo la relación tradicional entre imagen-texto, en la que la imagen se busca para ilustrar un texto previo. Para Breton el cine es un elemento más de una larga lista de objetos de interés.

Pero no todos los surrealistas fueron tan inmediatos como Breton. Duchamp, que también trabajó con el libro y el cine, mira estos medios desde otra óptica. Para empezar, manipula el libro, despiezándolo hasta hacerlo irreconocible, esparciéndolo por la sala, desencuadernándolo y camuflándolo en cajas. En segundo lugar, se atreve a filmar él mismo sus películas,³ aunque nunca vio en esa práctica otro interés que no fuera el documental. Duchamp iguala el libro y el cine para su uso artístico tratándolos como archivos, como recipientes capaces de contener y registrar objetos.

Este enfoque va a ser el seguido por el artista belga Marcel Broodthaers, un camino que va a conducirlo hasta un interesante hallazgo, las *películas-catálogo*, un híbrido que fusiona el cine y el libro, sin olvidar su vínculo con el arte. Un hallazgo tan sugestivo que merece la pena que nos detengamos:

Marcel Broodthaers comienza a desarrollar sus inquietudes artísticas en el campo literario. Como poeta se acerca a los grupos surrealistas que aún continuaban en activo en los años cincuenta del siglo pasado, de los que no tarda en alejarse, manteniendo tan sólo su relación con Magritte. Mientras trabaja en librerías de viejo y completa sus ingresos escribiendo reseñas de exposiciones en revistas, publica los libros de poemas *Mi libro de Ogro* (1957) y *Recordatorio* (1963), hasta que en 1964, dada su precariedad económica, decide transformar radicalmente su modo de ejercer la poesía: tapa con un *collage* de formas geométricas parte del texto de algunos ejemplares de su último libro, coloca el resto de ejemplares en una peana, los enyesa y los expone en la galería Saint-Laurent de Bruselas. A partir de entonces Broodthaers propone a su lector-espectador mirar el texto en la sala del mismo modo en que lo leería en un libro.

Broodthaers reconoce que la razón para materializar sus textos y traducirlos en objetos descansa en la necesidad de producir material con el que comerciar. Con sus primeras exposiciones, *El cuervo y el zorro* (1968) y *Exposición literaria alrededor de Mallarmé* (1969), Broodthaers utiliza la arquitectura de la sala como escaparate para mostrar en venta una edición, acompañada de los poemas objetuales con los que comenta la fábula de La Fontaine y los versos de Mallarmé. Las ediciones con las que comercia en estos casos son previas a la exposición, pero no transcurrirán mucho tiempo hasta que decida invertir este proceso: Broodthaers ya no ordenará una edición previa en la sala, sino que se servirá de los objetos de la sala producir una edición, registrándolos documentalmente en libros y películas.

² Los libros de artista más emblemáticos de Ed Ruscha coleccionan vistas de elementos iguales (palmeras, piscinas, fachadas), lugares que, con el trasfondo de Hollywood, pueden ser leídos como localizaciones de posibles películas. Su libro más conocido en esta línea es *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), y también elaboró la fotonovela *Hard Light* (1978) junto con L. Weiner.

³ *Anémic Cinéma* (1926), de apenas siete minutos, registra el funcionamiento de diecinueve discos rotativos de su invención, nueve escritos con frases y diez con espirales. Man Ray y Marc Allégret le ayudaron a filmarla.



Fig. 3.- Marcel Broodthaers.
Sección Cine (1971)

Este punto de inflexión viene marcado por su proyecto *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas* (1972-1968)⁴, una recreación paródica con la que intenta hacer visibles las relaciones de poder que mueven las instituciones artísticas. El Museo brinda su apoyo al cine independiente produciendo películas y ofreciendo una sala de proyecciones abierta al público. Y es en esa sala donde decide colocar una instalación, su primer *decorado*.

En ella reúne doce objetos escenográficos (un reloj, una pipa, una máscara, un cofre...) que habían sido filmados en sus películas. Cada objeto es colocado junto a una inscripción pintada en la pared (*fig. 0; fig. 1; fig. 2; fig. 1&2; fig. 12; fig. 21; fig. A*), que también se repetía sobre la pared en que se proyectaban las películas. El rótulo *fig.* es una convención utilizada en los libros para unir la imagen con el texto, de modo que el espectador se encontraba con un signo que equiparaba las piezas de la exposición con las ilustraciones de un libro, haciendo que se preguntase sobre el texto que debía conectarse con cada pieza: Broodthaers coloca al público ante la escenificación de un libro, identificando su paseo con el acto de hojear un catálogo de *atrezzo*. Broodthaers insiste en que el espectador debe “aprender a leer,”⁵ y aunque en estos *decorados* ya no se cita una obra literaria en el título, va tomando protagonismo una marcada idea de *recorrido*, mediante el que se va desvelando la información paulatinamente, como en un libro o en una película. Para leer con el cuerpo.

- 4 El 27 de septiembre de 1968 se inaugura en el domicilio particular de Broodthaers (en Bruselas) el *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas*, un museo que abrirá delegaciones y secciones en varias ciudades europeas (en Colonia, Amberes, Dusseldorf y Middleburg) clausurándose definitivamente en Kassel al terminar la documenta 5, el 8 de octubre de 1972. El día de la inauguración se abre la *Sección del Siglo XIX*, a la que se irán uniendo sucesivas secciones dependiendo del emplazamiento o de la función del Museo: cada sección se encarga de gestionar sus fondos y de establecer un sistema de relaciones e intercambios con otras instituciones. La actividad del Museo es incesante en esos cuatro años: se inauguran y se clausuran secciones, se envían cartas, se producen películas y catálogos, se proyectan diapositivas, se conceden entrevistas, se organizan intercambios e itinerancias con otros museos. El Museo cataloga y clasifica en listas poéticas interminables, establece vínculos y “cadenas de referencias”, una parodia con la que intenta hacer visible el sistema de relaciones que sustenta la actividad de las instituciones artísticas, que son las que definen qué es el Arte.
- 5 Broodthaers propone al lector que lea sus exposiciones, que lea como medio para conectar sus piezas, aunque esa lectura sea en realidad una relectura: hay que conocer el texto previamente para entender las críticas y reflexiones fragmentarias y caprichosas que el autor ofrece al espectador en forma de ensayos objetuales, un conjunto de notas a pie de página de ese texto que se anuncia en el título del proyecto. Pero las relecturas que propone Broodthaers no son didácticas: al igual que Duchamp con las notas de *La caja verde*, nos encontramos ante otro caso de entorpecimiento consciente de la lectura. Algo que no nos debe extrañar, ya que no estamos acostumbrados a leer con el cuerpo, mientras paseamos.

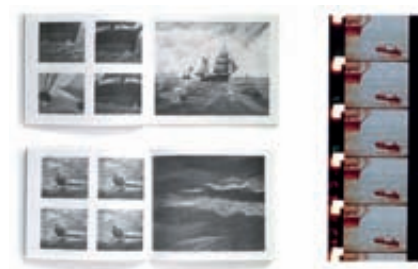


Fig. 4.- Marcel Broodthaers.
Un viaje por el Mar del Norte (1973)

A partir de esta instalación, Broodthaers celebra otras seis muestras que pueden considerarse *decorados*, aunque él sostuviera que sólo se podían definir como *decorados* cuatro de sus últimas retrospectivas, montadas exclusivamente para obtener una publicación documental.⁶ El registro de la exposición no va a ser una actividad posterior, e incluso prescindible, sino la razón del montaje de cada muestra: el objeto termina exponiéndose para ser filmado, como *atrezzo* con el que elaborar un catálogo en forma de película o libro que va más allá de la pura documentación, al ir revistiéndose imperceptiblemente de ficción. Y es que estos catálogos no se encuentran tan lejos de Baldessari y sus referencias al cine negro. Broodthaers también apela al inconsciente cinematográfico en un viaje de ida y vuelta: durante sus comienzos artísticos, el cine se limitaba a ser un horizonte, un territorio sobre el que fantasear en poemas, sinopsis de proyectos y esbozos de guiones. Esa aura mítica cesa en cuanto comienza a utilizar una cámara de cine como herramienta documental para registrar las piezas de las exposiciones, pero empieza a alentar las pequeñas filtraciones que aluden a distintos géneros cinematográficos. Finalmente no será necesario llegar a rodar realmente en los *decorados*, sino sugerir que se han montado con ese fin.⁷

Quizás su trabajo más conocido en esta línea, que fusiona el cine con el libro durante la catalogación de una pieza, y que va más allá de un primer impulso documental para añadir un toque de ficción, sea *Un viaje por el Mar del Norte* (1973). Broodthaers parte de *Análisis de una pintura* (1973), una película que filma al detalle un cuadro de anticuario, una marina pintada a finales de del siglo XIX por un aficionado anónimo. Después de varias reediciones de la película, Broodthaers la enriquece editando un catálogo de dos piezas titulado *Un viaje por el Mar del Norte*, un libro y una película: el libro reproduce en sus páginas una selección de sus fotogramas y añade algunas fotografías náuticas, mientras que la película filma las páginas del libro, intercalando entre los planos cartelas numeradas que van paginando su metraje: el libro y su película son una misma edición en dos medios, un catálogo doble sin más texto que su título, que es el que añade ese toque de ficción con el que leemos de otra forma las imágenes. Página y pantalla se identifican en *Un viaje por el Mar del Norte*: no se contradicen, no aportan más de lo la otra expone, y es que la relación entre las dos piezas no va más

6 *Un jardín de invierno* (1974-75) cuenta con un libro y una película; en *Decorado. Una conquista de Marcel Broodthaers* (1975) se utiliza una habitación doble para filmar una película histórica y *El Ángelus de Daumier* (1975) documenta los objetos y las historias de sus ocho habitaciones en un doble catálogo, un libro publicado antes de la inauguración y otro tras la clausura.

7 Aunque Broodthaers sí llega a escenificar ficciones en sus *decorados*: *Crimen en Colonia* (1971), de apenas un minuto y medio de duración, utiliza la muestra de la galería MTL como fondo para representar el asesinato paródico de una joven.

allá de fusionarse en una única edición.⁸ Broodthaers sólo comienza a andar un camino que será desarrollado por otros artistas, como el cineasta Peter Greenaway.

Peter Greenaway se ha interesado en los libros desde el comienzo de su carrera: en una entrevista con Michel Ciment con motivo de la promoción de *El contrato del dibujante* (1982), le confiesa que en sus inicios le hubiera gustado dedicarse a ilustrar y publicar sus propios libros, pero que le resultó más fácil dar a conocer sus historias mediante el cine. Greenaway tendrá que esperar hasta la década de los 90 para empezar a publicar libros, pero una vez que empieza lo hace en abundancia, con un repertorio que toca todos los palos: en primer lugar edita sus guiones, que pronto se rodean de relatos que los comentan, novelas, libros de artista y catálogos de exposiciones. Todos ellos hablan de cine y adoptan un sistema narrativo tan descriptivo que podría definirse como *literatura cinematográfica*. Su escritura no tiene la ingenuidad que podríamos esperar de quien intenta vincular el libro y el cine, simplemente trata de contar historias, haciendo difícil, en ocasiones, encontrar esa vinculación con el cine. Y todo porque el libro ha pasado a formar parte de la propia película, gracias a la particular formulación de la película-catálogo a la que llega Greenaway, y que él prefiere definir como *cine expandido*.⁹

Pondré un ejemplo: cuando hojeamos la publicación *El Arca de Fort Asperen* (2006) no sabemos si nos encontramos ante un libro de artista o ante el catálogo de una exposición que actualiza el mito del Diluvio Universal. En realidad, el libro es una de las piezas de la propia exposición, de la que se ha hecho una edición que se vende como catálogo, aunque no incluya ningún texto que lo explique. Sus 92 páginas muestran el progresivo ascenso de las aguas, hasta que una maraña de grafismos negros lo cubre todo. Poco a poco desciende el nivel del agua y aparece el arco iris. Este catálogo no explica la puesta en escena de la exposición, no documenta fotográficamente el montaje ni recoge referencias de archivo que contextualicen su tesis. El libro sólo reproduce metafóricamente su recorrido —inundación, ahogo y alivio— y lo hace exclusivamente con dibujos. Dada su parquedad de palabra, no es de extrañar que tampoco explique el origen de las piezas que se muestran en la sala: se trata del contenido de 92 maletas, lo que convierte esta exposición en un apéndice más de la película *Las maletas de Tulse Luper* (2003-). Greenaway aprovecha la costumbre de editar un catálogo con motivo de una exposición artística para publicar libros de artista que reproducen las reglas del cine¹⁰ y que, en su mayoría, pueden vincularse a una película determinada. La exposición y su catálogo acaban funcionando como *extras* de esa película.

No me detendré ahora en buscar más reflejos del cine en los libros de artista, aunque no haya agotado ni mucho menos este campo. Apenas he citado tres ejemplos, esa primera relación, algo inmediata, de quien ordena y desordena fotogramas en sus páginas, he revisado una película-catálogo, que imbrica libro y cine desde la sala de exposiciones, y he citado ese catálogo esquivo en el que es difícil encontrar las huellas del cine, aunque estén íntimamente relacionados. Si doy por terminado este breve recorrido, y lo termino de la mano de Peter Greenaway, es porque quiero que el director británico nos enseñe detenidamente su peculiar formulación de la *película-catálogo*. Pero desde el otro lado, del lado del cine.

8 Este doble catálogo se presentó en las oficinas londinenses de la editorial Petersburg Press: durante la presentación se proyectó la película, que se vendía con los primeros cien ejemplares “como parte integrante de la publicación”.

9 Este término hace referencia al término *escultura expandida* empleado por R. E. Krauss en el artículo *La escultura en el campo expandido* (1979).

10 El catálogo *Los niños del uranio* (2005), por ejemplo, documenta una representación teatral organizándose como un *flipbook*, un correpáginas que simula la animación cinematográfica a partir de sus páginas-fotogramas.

II. El libro en el cine

Sería injusto que dedicara este apartado exclusivamente a mostrar los reflejos del libro en las películas de Peter Greenaway, con lo que terminaré cerrando el apartado con la obra de otra cineasta insólita, la alemana Ulrike Ottinger. Son muchas las semejanzas entre ambos cineastas, contando con que nacieron el mismo año (1942) y los dos se han formado en Bellas Artes. Su caso es interesante porque ambos han sentido que no podían contar sus historias mediante las artes plásticas, aunque tampoco quieren desligarse de ese mundo. Los dos se giran hacia el libro, que aparece con insistencia en su cine.

Lo singular del caso de Peter Greenaway es que nos ofrece un amplio catálogo de usos, como si quisiera agotar todas las posibilidades en que el libro puede aparecer en el cine. Este afán catalogador se explica cuando empezamos a comprender cómo trabaja, como una esponja que absorbe todo tipo de referencias artísticas para darles un soporte narrativo. Cita de palabra y de hecho a todos los artistas que han utilizado el libro, a todos los cineastas que se han fijado en el libro (entre los que destaca a J.-L. Godard y a Hollis Frampton). Pero aunque cite con insistencia todo tipo de referentes, son sólo puntos de partida para una lectura profundamente personal.

El libro aparece en su cine utilizado como elemento escenográfico, como elemento temático y como elemento estructural del metraje y la organización del material fílmico. Y para agrupar todos esos usos, nada mejor que seguir la lenta construcción de su particular formulación de las *películas-catálogo*, al que da un nuevo enfoque con cada cambio de década: en la década de los 70 el libro se infiltra en un cine con apariencia documental, en la década de los 80 desaparece prácticamente, para volver con fuerza en la década de los 90, bajo otra estética y otra narrativa, acompañando su reflejo en cine con publicaciones en papel. Lo comprenderemos mejor revisando tres películas de los años 70 y otras tres de los 90, separadas por un breve interludio.

Los 70

Querido teléfono (1976)

En este cortometraje se muestra, durante 17 minutos, una alternancia de trece cabinas telefónicas y catorce páginas que son leídas por una voz en *off*. Las páginas que vemos filmadas comienzan siendo manuscritos con tachaduras poco legibles, y van clarificando su escritura hasta llegar a “la forma de libro” con los dos últimos textos mecanografiados. Los párrafos están escritos en una gran variedad de papeles, configurando un pequeño catálogo de notas.

Las catorce historias relatan breves anécdotas relacionadas con el uso de los teléfonos, protagonizadas por personas cuyas iniciales son H. C. (con la excepción de Zelda): las historias parecen enlazarse repitiendo parentescos y personajes, pero esa sensación de progresión narrativa es un mecanismo para atraer la atención del espectador, ya que las conexiones no son relevantes. En realidad, si pensamos en la relación entre los planos de las cabinas y los planos de las páginas, podríamos concluir que Greenaway está filmando postales. El montaje alterno entre páginas y paisajes podría aludir a la filmación de su anverso (una vista turística) y reverso (los breves textos que se escriben en las tarjetas), aunque el director prefiere definir este cortometraje como un estudio sobre la manera en que se organizan algunos libros: según sus propias palabras, éste es el primer ensayo en que se plantea abiertamente una relación entre imagen y texto sacada de los libros y resuelta en cine.

Según relata el propio Greenaway, después de la Segunda Guerra Mundial las publicaciones infantiles eran escasas. Para economizar en la edición de libros ilustrados y manuales escolares se imprimían por separado las imágenes y el texto, de manera que, al encuadernarse, las imágenes se reunían en



Fig. 5.- Peter Greenaway.
Un paseo a través de H (1978)

un pliego en el centro del libro, lejos del texto que las originó.¹¹ Esta “disfunción” provocaba que el niño tuviera que encontrar su propio modo de asociar cada ilustración con el texto correspondiente. Esta separación entre imagen y texto es la que el director quiere reproducir en el cortometraje, “un rompecabezas en movimiento” de cabinas y páginas, un juego para el espectador, que tiene que unir cada historia con su localización, sin que ningún dato confirme o niegue sus conclusiones.

Un paseo a través de H. La reencarnación de un ornitólogo (1978)

En este mediometraje, hermano de *Reconstrucción de Elementos verticales (1978)*,¹² se intenta reconstruir un libro de Tulse Luper a partir de la documentación encontrada en un instituto de investigación: con unas cuantas notas, mapas y la cubierta del libro, se determinan los contenidos del libro.¹³

Este objetivo sólo se anuncia de manera oblicua en la película,¹⁴ y para empezar el espectador es guiado por la cámara al interior de una galería en la que cuelgan 92 mapas, mientras una voz en *off* nos cuenta anécdotas sobre su origen y adquisición: en un recorrido que recuerda a las filmaciones de Broodthaers, se suceden las anécdotas ornitológicas sufridas por un personaje que trata de orientarse ayudado por los mapas, que progresivamente se van haciendo más imprecisos. Los mapas se borran cuando el protagonista detiene su marcha o cuando ya han sido usados, hasta hacernos sospechar que son ellos los que crean el paisaje a su paso. La generación del espacio según se anda hace referencia tanto al acto de la lectura como al más evidente de ver una película: el espacio fílmico sólo existe durante su proyección, se desvanece una vez que se agota el tiempo asignado y “andar” por el espacio fílmico tampoco nos permite detenernos.

Todas las referencias al vuelo hablan del viaje del alma, porque el libro de Luper es un *Libro de muertos* similar al egipcio, un libro que previene al difunto de los peligros en su viaje al más allá,¹⁵ un libro que curiosamente fue uno de los primeros libros murales, dado que durante las dinastías XI, XII y XIII era habitual escribir pasajes sobre la mortaja de los muertos, los muebles y las paredes de la tumba.

¹¹ Esta forma “barata” de ordenar los libros será el empleado por el propio Greenaway para publicar sus guiones en la casa Dis Voir.

¹² Mientras en *Un paseo a través de H* se reconstruye con esa documentación un libro de Tulse Luper, en *Reconstrucción de Elementos verticales* se intenta reconstruir una película de Luper.

¹³ Su título es *Algunas aves migratorias del Hemisferio Norte*, el autor Tulse Luper, y contiene 92 mapas y 1418 pájaros en color.

¹⁴ Al final de la película vemos a la galerista leer el libro y dejarlo abierto encima de su mesa: un libro apócrifo, ya que nunca ha llegado a publicarse en papel.

¹⁵ La H del título hace referencia tanto al Cielo como al Infierno (*Heaven-Hell*, en inglés)



Fig. 6.- Peter Greenaway.
El libro de la almohada (1995)

Un paseo a través de H pone en escena un libro: se muestra en pantalla sus ilustraciones (mapas, aves), mientras la voz en *off* que narra la historia se identifica con el texto. Los mapas se agrupan en cinco secciones marcadas por los cinco motivos musicales de M. Nyman, que corresponderían con los cinco capítulos del libro. La película es el libro, un libro que ordena una colección de dibujos en una sala de exposiciones y determina el montaje de una película.

Los Falls (1980)

Los Falls es un largometraje de tres horas de duración, organizado como un diccionario que recoge la documentación de las víctimas del VUE (Suceso Violento Desconocido, en siglas inglesas), descrito como un cataclismo (¿nuclear?) que parece haber provocado, y detenido, la metamorfosis del hombre en pájaro. La película sólo muestra un extracto de esa enciclopedia, 92¹⁶ entradas correspondientes a las letras FALLS, en las que las víctimas entrevistadas hablan de sus síntomas. Esa sucesión de relatos permite a Greenaway, siguiendo con las analogías a la enciclopedia, catalogar de manera paródica listas de 92 elementos y numerosas anécdotas con las que enmascara todos sus proyectos hasta la fecha, atribuyéndoselos a diferentes personajes o haciendo que aparezcan como *atrezzo* en el fondo de las escenas. Las películas anteriores catalogaban todo tipo de listas, pero ésta es la primera película-catálogo en la que Greenaway se cataloga a sí mismo, proporcionando una envoltura de ficción a su *curriculum vitae*.

Ésta es también la primera película en la que uno de los libros citados en la trama no es apócrifo, sino que se corresponde con un libro publicado, aunque tarde más de una década en editarse. En 1993 Greenaway publica un extracto de la quinta edición en lengua inglesa de *La guía VUE del Juicio Final* bajo el título *Los Falls* un libro que transcribe el texto leído por los locutores en la película y que se presenta, más que como el guión, como un libro de relatos (para quien no conozca la película). No hay duda de que el libro pierde algunas de las cualidades catalogadoras de la película, al no mostrar ninguna imagen, pero al dar cuerpo a la banda sonora la encarna en un objeto capaz, a su vez, de ser filmado.

¹⁶ El 92 es el número atómico de Uranio. Este número aparecerá asociado a Tulse Luper, recordándole que vive en la era nuclear.

Los 80

En los años 70 Greenaway publica fílmicamente sus libros: un libro infantil, una guía de aves y un diccionario. El montaje de la película se ordena en capítulos y entradas, y su apariencia es documental. Los libros que aparecen en pantalla son tratados como objetos escenográficos, dejados en una mesa u hojeados en primer plano, y los libros que aparecen en la trama son apócrifos.

La presencia del libro en años 80, sin desaparecer, se desplaza hacia los márgenes, limitándose a alguna alusión temática. En esta década Greenaway se concentra en dotar a sus películas de una cobertura narrativa a la que ya no renunciará. Al mismo tiempo ensaya en televisión una serie de adelantos técnicos que cambiarán la superficie de sus películas, en especial aquellas dedicadas a los libros, igualando cada vez más la apariencia de la pantalla con la de una página ilustrada.

El cambio de su apariencia comienza con *Un Dante televisivo* (1984-89), una adaptación de los cantos de *El Infierno* elaborada junto al pintor Tom Phillips. Ambos intentan *pintar* sobre la pantalla en la sala de montaje, superponiendo capas, textos y ventanas-viñeta que acercan cada vez más la pantalla a la estética y distribución de una página ilustrada. Una estética que reproducirá Greenaway, ya en solitario, con *Muerte en el Sena* (1988) otra producción televisiva en donde adapta otra fuente literaria, un listado forense de la época de la Revolución Francesa, con la que pone en escena una investigación que lee, en la piel de los cadáveres, los hábitos de la vida y las huellas de la violencia como si fueran páginas.

El cambio narrativo se hace evidente en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), una película que hace de bisagra entre las décadas de los años 80 y 90. El libro se infiltra en una trama bien desarrollada, como el elemento temático y escenográfico que caracteriza a uno de los cuatro arquetipos del título, el amante. Es la clave que descubre a los amantes fugitivos y el arma homicida que emplea el ladrón. Al elegir el libro como atributo del amante, Greenaway plantea una serie de analogías entre cuerpo y libro muy interesantes, y que seguirá desarrollando en sus siguientes películas: el libro es fuente de placer, es alimento para el alma y es lo suficientemente frágil para ser objeto de un acto de violencia irreversible.

Este doble cambio servirá para cambiar la apariencia y para dotar de mayor complejidad a unas películas que volverán a recurrir al libro para estructurar su metraje.

Los 90

Los libros de Próspero (1991)

Los libros de Próspero es el único largometraje de Greenaway que adapta una historia ajena, *La Tempestad* (1623) de Shakespeare.¹⁷ Aun con toda su audacia visual, la película respeta fielmente el texto de la obra original: el guión sigue la obra acto por acto, escena a escena. No se ha alterado la cronología ni se han cambiado los diálogos, aunque se hayan acortado algunas escenas de humor entre Esteban

¹⁷ Próspero, cuarto duque de Milán, se retira con sus libros tras la muerte de su esposa, situación que es aprovechada por su hermano para conspirar y enviar a Próspero al exilio, abandonándolo en una barca a la deriva con su hija Miranda. Los naufragos llegan a una isla en la que permanecen doce años, hasta que Próspero provoca una tempestad que hace naufragar a los traidores en su isla, se venga de ellos y, después de perdonarlos, regresan todos a Europa.



Fig. 8.- Peter Greenaway.
El libro de la almohada (1995)

y Trínculo. Las peculiaridades de esta adaptación no se dan tanto por lo que se ha suprimido como por lo que se ha añadido,¹⁸ y por cómo se interpreta.

Lo más relevante en cuanto a ese material añadido descansa en la lista de libros que Gonzalo deposita en la barca de Próspero: en el original no se describe ni su número ni su contenido, y sobre esa laguna se estructura la adaptación: Greenaway decide que sean 24 y empieza a organizar su contenido de acuerdo a los requerimientos de la historia, haciendo que adopten la forma de enciclopedias capaces de recoger todas las variantes existentes e imaginables dentro de su campo: entre los 24 libros hay bestiarios, libros de juegos, herbarios, atlas... una variedad que permite a Greenaway infiltrar alusiones a su propia obra durante la descripción de sus contenidos y editar una nueva versión de su *curriculum*.¹⁹

Los 24 libros funcionan estableciendo una cadena de puntos de inflexión sobre la trama de Shakespeare, un índice formado por nudos narrativos que al abrirse hacen avanzar el relato. Para que entendamos que ésta es su función, el director hace que Próspero consulte los libros en su celda para buscar el tono de cada escena, a la que da paso: el duque hojea *El libro del amor* para escribir el diálogo de los enamorados, consulta *Un inventario alfabético de los muertos* para describir la muerte de su esposa Susana... los 24 libros son los ladrillos que construyen el relato que el anciano va escribiendo, que vive en su imaginación, porque Próspero aparece duplicado en la pantalla, como escritor y como actor de su propio drama.

En la obra original Próspero es un manipulador que maneja a su antojo a quienes le rodean, mientras que en la versión de Greenaway es un soñador, un hombre viejo que escribe y se recrea en su venganza desde la inmovilidad. Próspero escribe en su gabinete un libro titulado *La Tempestad* mientras la película materializa lo que el anciano nombra, en una cadena de correspondencias: la escritura crea un texto, el texto se murmura y el sonido de la palabra crea la ilusión, la imagen de lo nombrado.

Durante las dos primeras partes de la película Próspero es la voz de todos los personajes, que aparecen con los ojos vendados y la voluntad anulada. Próspero los conduce y vigila desde *Un libro de espejos*, que actúa abriendo ventanas-viñetas sobre la pantalla. La escenografía, los figurantes y el *atrezzo* de la isla también son una ilusión creada por los 24 libros matriz, que actúan como surtidores

¹⁸ Greenaway amplía la obra publicando un prólogo -la novela *Las criaturas de Próspero* (1994)- y un epílogo -la obra de teatro inédita *Miranda*-; completa elipsis del relato -los 24 libros- y lo adapta a su puesta en escena —divide la trama en tres, identificando cada una con unas condiciones atmosféricas distintas-.

¹⁹ Cada diez años aproximadamente Greenaway utiliza una película-catálogo para catalogar sus proyectos más importantes hasta la fecha: *Los Falls* (1980), *Los libros de Próspero* (1991) y *Las maletas de Tulse Luper* (2003) cambian la cobertura de ficción (investigar el VUE, una adaptación de *La Tempestad*, la biografía de Tulse Luper), pero el objetivo es el mismo.

de ilusiones, algo que deja claro la filmación del tercer libro, *Una memoria técnica llamada arquitectura y otra música*, que superpone sus maquetas a la arquitectura en la que se mueven los personajes. Finalmente Prospero perdona a los traidores y libera a la isla de su magia, destruyendo los libros. El desvanecimiento de las ilusiones tras su destrucción corrobora la naturaleza mental de ese mundo: todo ha sido una representación, ya que Próspero nunca ha salido de su ducado. La película pone en escena el teatro de su mente, por acción de la escritura.

El libro de la almohada (1995)

Greenaway comenta que la mayoría de películas describen a los artistas desde los tópicos románticos, como mártires sufrientes, y a sus obras como parte del *atrezzo*, sin otra función que la de caracterizar al personaje. Greenaway invierte el mecanismo del *biopic* tradicional, haciendo que sean los actores los que asistan al proceso de producción de una obra de arte. *El libro de la almohada* relata el proceso de aprendizaje artístico de una joven japonesa, Nagiko Kiyohara bajo la tutela de *El libro de la almohada* (994) de Sei Shonagon. En la película vemos cómo se va construyendo la obra de una escritora con un concepto muy físico, casi escultórico, de los libros.

La película comienza en Kioto mostrando el ritual de su cuarto cumpleaños, en el que su padre escribe una felicitación sobre su cara y nuca, y su tía comienza a leerle *El libro de la almohada* de Sei Shonagon, dos hechos van a marcar su escritura. La niñez de Nagiko se narra a través de sus cumpleaños, atravesando un matrimonio concertado que termina con la quema de su biblioteca y su huida a Hong Kong, donde comienza a trabajar de modelo y a buscar amantes que escriban sobre su piel. Con este gesto reproduce el rol pasivo transmitido por su padre, enlazándolo con una cita de Sei Shonagon, que compara los deleites de la escritura con los de la carne. Nagiko hace de la caligrafía una huella visible del placer: los trazos son los restos que quedan tras un ritual erótico, huellas de una acción pasada de la que va quedando marcada.

Los rituales literarios de Nagiko sólo evolucionan cuando recibe un doble desafío, la invitación de Hoki, el fotógrafo, para que presente los textos a un editor que conoce y la provocación de uno de sus amantes, Jerome, para que escriba sobre él, “tratándole como a la página de un libro”. Nagiko abandona su rol pasivo para escribir sobre su último cliente la lista de cosas que le gustan de él y, cuando duerme, continúa la escritura con lo que le desagrada, iniciando un juego de espejos entre escritura y descripción: aunque el editor rechaza esos documentos, negándose a publicarlos, Nagiko ya ha encontrado su modelo de escritura.

Greenaway afirma que la caligrafía oriental reúne imagen y palabra, como el cine, otro tipo de caligrafía que también conjuga ambos campos. Esta película le va a permitir establecer otra comparación importante: el director reconoce que lo que le fascina de la gráfica y la pintura japonesa es la ausencia de encuadre, el modo en que esas imágenes están libres del marco rectangular. Estas dos afirmaciones van a ser la bases que modelen visualmente los libros de Nagiko: en sus libros no hay ilustraciones porque su puesta en escena crea la imagen, al tiempo que esa imagen-soporte (el cuerpo) modela la escritura. Nagiko escribe *sobre* el cuerpo en sus dos acepciones: sobre la piel y con un texto-dibujo que describe, que habla del soporte. La caligrafía sólo subraya lo que la vida ya ha escrito y fija gestos que de otro modo apenas serían perceptibles. En numerosos textos clásicos de caligrafía oriental se dibujan las formas que se nombran: un poema de un paisaje con luna adoptará la silueta de un paisaje con luna. Nagiko actualiza este uso tradicional de la caligrafía dando un paso más allá al escribir directamente sobre el objeto de referencia: si el poema que habla de un paisaje adopta la forma de un paisaje, los textos eróticos de Nagiko se escribirán sobre el cuerpo deseado. Sólo queda satisfecha cuando consigue reunir orgánicamente texto, caligrafía y soporte en un juego de correspondencias mutuas.



Fig. 9.- Peter Greenaway.
Las maletas de Tulse Luper (2003-)

La elaboración del libro se muestra en esta película como una labor de equipo que trabaja sobre una práctica privada: Nagiko, que se ocupa del texto y de la caligrafía, no ejecuta sola los libros: necesita el cuerpo de cada amante, las fotografías de Hoki y la labor del editor para acabar industrialmente su propuesta. Esa falta de autonomía y la colaboración, accidentada a veces, que exige su producción son las que establecen los vínculos de los personajes: los libros son la base de las relaciones de Nagiko con sus amantes, con Jerome, con Hoki y con el editor, unas relaciones que ilustran el sistema de producción artística en un entorno industrializado. Es curioso cómo este sistema de trabajo, tan consciente del funcionamiento del mercado, que alcanza un equilibrio entre la escritura tradicional y la acción corporal, que se sale de los formatos establecidos y no tiene reparos en trabajar en colaboración, aún arrastre prejuicios contra otros modelos de publicación y denigre todo lo mecánico: Nagiko intenta escribir a máquina pero no le gusta, no puede. No imagina, como Kafka, una máquina que tatúe condenas: su escritura no es tan agresiva.

La fotografía, en cambio, no despierta sus recelos, ya que mediante ella puede documentar la fragilidad de su escritura. De esta manera, la figura del fotógrafo Hoki es esencial. Él es quien la desafía a publicar sus escritos, ayudándola en un primer intento a codificar la caligrafía corporal: tras aceptar su invitación, Nagiko prepara una de sus sesiones de caligrafía, llama a Hoki para que registre los cuerpos caligrafiados, selecciona diez de las fotografías y escribe un texto, confeccionando con toda esa documentación un libro de treinta páginas, un libro sin encuadernar que puede mostrarse desplegado como un gran mural.

El rechazo del editor llevará a Nagiko a intentar una nueva estrategia con Jerome, dando un paso atrás y presentando al editor directamente los poemas caligrafiados en la piel, dejando su codificación como catálogo para una fase posterior: al aceptar la versión tridimensional de los libros, con textos efímeros y únicos,²⁰ el editor se compromete a elaborar un catálogo publicable y reproducible que reúna el libro escrito sobre su amante, junto a doce más. Apalabra con Jerome una edición de tres mil ejemplares tras la entrega del primer libro, y Nagiko se compromete a escribir los otros doce libros sobre él.

Finalmente sólo escribe sobre su amante el primero y el sexto, utilizando a otros hombres para los restantes, en una acción con la que pretende darle celos: la primera mitad de los libros de piel ilustran una historia de amor, celos y pérdida, que termina con la muerte de Jerome. Una vez muerto,

20 El editor rechaza la primera edición que Nagiko le envía, pero acepta el juego propuesto por el poema escrito sobre el cuerpo de Jerome, su amante compartido: al optar por los cuerpos vivos y la caligrafía efímera el editor perderá algunos textos por el camino. La caligrafía de los trece libros registra las huellas de una sesión erótica y su deterioro deja constancia del trayecto hasta el editor que ha de documentarlos. Su destrucción es una metáfora vital que habla de los accidentes, del envejecimiento y de la muerte que acechan a cada cuerpo, a cada libro.

Nagiko escribe el resto de libros para el editor, como moneda de cambio para recuperar la piel de su amante, transformado en libro de almohada:²¹ la segunda mitad ilustra una venganza.

El libro de Nagiko está formado por trece libros, como los trece dibujos de Compton Anstey: Greenaway reproduce en esta película un contrato similar al de *El contrato del dibujante*, el compromiso de elaborar trece piezas y un cambio de condiciones en la mitad de su cumplimiento. Por muchas circunstancias, entre ellas la muerte del editor, ese libro no llega a publicarse. La escritura de Nagiko se presenta dispersa y móvil en el espacio fílmico y sólo el registro fotográfico de la película es capaz de enmarcar texto e imagen en una unidad: la película es el catálogo.²²

La película documenta los libros, los presenta y les da una cobertura narrativa, con el único inconveniente de no poder detenerse mucho tiempo en cada uno: para poder apreciar todo el material a un ritmo más pausado, al ritmo marcado por cada espectador, hubiera sido necesaria una presentación interactiva, en un cd-rom, por ejemplo. Greenaway no ralentiza el desarrollo de la trama para describir los objetos, no está dispuesto a romper la narratividad ensayada en los años 80: las piezas se catalogan sólo lo suficiente para no romper el ritmo del relato. Este tipo de películas, adaptadas a un ritmo narrativo convencional, con una duración ajustada por la distribución en las salas comerciales, no puede ampliarse más que con material externo a ella. La importancia de *El libro de la almohada* como película-catálogo descansa, precisamente, en esta peculiaridad y frente a trabajos anteriores, en los que los textos que se citaban o que se mostraban parcialmente en la película eran en su mayoría apócrifos, en ella empezarán a ser reales. Desde esta película se sistematiza su publicación: las citas fantasmas se transforman en referencias bibliográficas que nos remiten a un libro fuera de la película.

En el caso de *El libro de la almohada* ese libro es el guión, que contiene dos secciones extra: la primera es un conjunto de notas de 1984, ordenadas alfabéticamente bajo el título *26 datos sobre la carne y la tinta*. La segunda sección es un apéndice, colocado al final del libro, que contiene el texto en inglés de los trece poemas caligrafiados sobre los cuerpos de los amantes y extractos del diario de Nagiko, un libro de la almohada contemporáneo. El guión se transforma así en el libro del que parte la película y en el libro al que vuelve, un libro que archiva la génesis del proyecto, que contiene el fuera de campo al que no podemos acceder desde la película (el diario de Nagiko) y completa los poemas que apenas podemos leer en la pantalla. El libro y la película son dos partes de una misma obra-catálogo: ella actúa como índice, ordenando la historia, y él como archivo, guardando el texto excedente.

El desencanto de Greenaway con el cine se hace público en esta década, en la que empieza a organizar exposiciones que deben ser leídas como ensayos fílmicos, en las que busca soluciones que amplíen las limitaciones narrativas del cine. Unas limitaciones que tiene que ver con su capacidad como archivo y con su ritmo narrativo. En un primer momento de entusiasmo, al principio de su carrera, Greenaway pensó que el cine bastaría para contar sus historias, que absorbería al libro, pero se va dando cuenta de que el cine no le permite detenerse a explicar (todo el texto), ni a contemplar (toda la imagen). Con ese desencanto Greenaway va a dejar de ser moderno, porque ya no tratará de resolver esas carencias desde el propio cine, sino que empezará a apoyarse en otras disciplinas,

²¹ El editor, enterado por Hoki del suicidio de Jerome, profana su tumba y elabora con su piel un libro en tres volúmenes.

²² Los libros tutelares estructuran la película en dos partes desiguales, la primera regida por el libro de Sei Shonagon y la segunda por los trece libros de Nagiko: el libro de Shonagon incide en la narración escenificando su lectura en pantalla: mientras dura la lectura del pasaje la pantalla se opaca como una página y se abren viñetas que ilustran el pasaje con escenas de época interpretadas por los mismos autores. Como en *Los libros de Próspero* los trece libros actúan como nudos narrativos al abrirse hacen avanzar el relato y paganan su metraje. Incluso imitan su presentación, impresionando su número y su título en blanco sobre la pantalla, mientras una voz en *off* los nombra.

rompiendo la autonomía de la película a favor de una forma narrativa en la que diferentes medios se ayuden a contar, en profundidad, una única historia.

Las maletas de Tulse Luper (2003-)

Las maletas de Tulse Luper es, hasta la fecha, la formulación más clara de una *película expandida*. Su título nombra un proyecto narrativo con material repartido entre varios medios: cine, series de televisión, videojuegos, páginas de internet, óperas, instalaciones y libros. Aunque todos, naturalmente, giran en torno a una película, dividida en tres partes y con una duración aproximada de siete horas. No se trata de una trilogía sino de una única película cortada abruptamente cada dos horas para poder distribuir cuatro fragmentos de la longitud exigida en las salas comerciales.

La película se presenta como una investigación dirigida por la Fundación Knockavelli sobre la vida y obra de Tulse Luper, una investigación que no adopta un tono documental, sino espectacular: un grupo de expertos estudia las colecciones de objetos que Luper ha reunido en maletas, y las prisiones en las que ha estado recluido, y ofrece sus conclusiones escenificando ante el público una selección de dieciséis episodios biográficos, centrados fundamentalmente durante la Segunda Guerra Mundial. Los medios que complementan la película cumplen así una doble función: permiten desarrollar el material que no se puede ver detenidamente en la película y completan las lagunas biográficas que no recogen los dieciséis episodios.

Este proyecto reúne todas las características de una película-catálogo: para empezar, reúne una constelación de piezas en un único proyecto narrativo, y las vincula a una exposición (1); subraya su carácter enciclopédico al documentar todo tipo de listas (2) e incluye el *curriculum vitae* de Greenaway, maquillándolo de ficción (3).

I.

La película es la espina dorsal del proyecto: es el índice que ordena y justifica el material publicado en otros medios, traduce en imágenes las listas que cataloga y crea los vínculos narrativos que las enlaza. Cuenta una historia que se había ido perfilando a lo largo de tres décadas, la biografía de Tulse Luper, un *alter ego* del propio Greenaway que había ido apareciendo intermitentemente a lo largo de toda su filmografía. En esta ocasión Greenaway decide abordarlo desde las 92 maletas ha ido dejando en depósito por todo el mundo, maletas que los investigadores han reunido y que muestran en una gran retrospectiva en la tercera parte de la película: en esta exposición, celebrada realmente en Compton Berney,²³ se abre oficialmente la maleta 92 en el año en que Luper hubiera cumplido 92 años para descubrir que todo ha sido un gran fraude, una ficción creada por otro personaje (Knockavelli) en recuerdo de un amigo muerto en la infancia.

Más que detenerme a analizar las implicaciones de un documental doblemente falso, me interesa subrayar cómo este proyecto siempre ha estado vinculado a una exposición, a cierto concepto de almacenamiento: la primera referencia en la obra de Greenaway a *Las maletas de Tulse Luper* es de 1980 y no titula un proyecto cinematográfico, sino una exposición. Las maletas son contenedores portátiles de pequeñas colecciones de objetos. Greenaway utiliza las maletas como ya había utilizado los libros, como nudos narrativos que generan la dramatización. Los actores interpretan el contexto en el que los objetos fueron usados, manipulando el contenido de las maletas como *atrezzo* de las escenas: su actuación no es sino un recurso dramático ideado por el comité de expertos para acercar el arte de Luper al público.

²³ Como Broodthaers, Greenaway también filma en la propia exposición, usándola de *decorado*.

2.

Del mismo modo que existen dibujos animados, esta película podría definirse como un *catálogo animado*: en ella se intentan catalogar todos los usos de la imagen en el siglo XX, se intentan catalogar 92 colecciones de objetos y es también capaz de reflejar un catálogo de papel.

Una de las maletas (la 42) contiene el catálogo de otros 92 objetos, que también son utilizados como *atrezzo* de las escenas: cada vez que se utiliza en la película uno de esos objetos, la pantalla se funde con la página del libro, como nos ha acostumbrado Greenaway desde *Los libros de Próspero*: la pantalla se opaca con un velo blanco en la que leemos el título de la colección, su número de catálogo, su nombre y su dibujo.

3.

Y con ese catálogo está, a su vez, haciendo referencia a uno de sus proyectos: el catálogo se titula *92 objetos para representar el mundo*, aludiendo al título de la exposición *100 objetos para representar el mundo*, celebrada en Viena en 1992. Con mayor o menor disimulo, Greenaway introduce sus proyectos en la narración, al igual que en *Los Falls* y en *Los libros de Próspero*. En este caso presenta su *curriculum* como si sus películas, óperas y exposiciones fueran adaptaciones que partieran de las ideas esbozadas por Tulse Luper. Como admirador suyo, el director sólo habría desarrollado esos bosquejos, y con esta postura está dando una definición muy personal de arte contemporáneo: para Greenaway se trata de apuntes desde los que partir, intuiciones geniales que están pidiendo un desarrollo narrativo.

No es difícil comprender que la escritura de Luper es la escritura de Greenaway. El mapamundi cruzado por los viajes de su *alter ego* no ofrece una idea exacta de la naturaleza de su actividad. Luper permanece recluido la mayor parte del tiempo, un tiempo que dedica a dibujar y a escribir, reflejando sus vivencias y las actividades que espía a su alrededor: en su primera prisión dibuja su colección de carbones como si fueran montañas, en las paredes de la comisaría de Moab dibuja un gran mapa del océano Atlántico; en su habitación de Amberes empapela las paredes con páginas mecanografiadas y en el baño de la estación dibuja, con sangre, las huellas de su tortura. No le preocupa que sus dibujos sean efímeros, como tampoco se preocupa de acabar ni de publicar sus escritos.

Luper es un escritor prolífico: escribe propuestas, agendas, planes, situaciones, tramas y aforismos que no se molesta en desarrollar. Escribe en ocasiones por dinero y también bajo amenaza: su primer encargo procede de Van Hoyten, el jefe de la estación de Amberes, quien le pide que escriba sobre el tiempo, los viajes y el transporte. Luper escribe cien relatos sobre los temas exigidos, en los que filtra alusiones a las torturas que está sufriendo: este homenaje al *genius loci*, al lugar de encierro y a las circunstancias que le rodean, es la marca distintiva de su escritura, relatos descriptivos en los que la ficción se mezcla con lo documental. Luper explica su peculiar mecanismo narrativo al General Foestling, su carcelero en el castillo de Vaux: el contenido de la maleta 37 (ropa de lavandería) le permite escribir una lista en la que se concentran multitud de historias en potencia. Los objetos revelan datos sobre los hábitos de los dueños, sus relaciones personales y su estatus social, un modelo indirecto de presentar la información que fomenta la imaginación del lector, según Luper. Esta explicación resume el mecanismo narrativo de toda la película y hace de ella más que nunca una película-catálogo: se narra a partir de 92 colecciones de objetos, un listado que se transforma en el guión que interpretan los actores. Los personajes son convocados a escena para dramatizar esas listas, para que pongan voz y representen con sus cuerpos la partitura escrita en cada objeto.

La necesidad de rodear a la película de otro tipo de publicaciones nace del deseo de conferir realidad a esa escritura. Entre las óperas, exposiciones y páginas web, Greenaway publica numerosos libros: novelas, libros de relatos y libros de artista que recogen partes del guión intervenidas por el director durante el rodaje, un guión fragmentado por localizaciones. *Tulse Luper en Turín* y *Tulse Luper en Venecia* son hasta ahora las dos únicas secuencias publicadas de un guión inédito a día de hoy. Y es que, si bien Greenaway edita los guiones que distribuye entre el equipo técnico y artístico para ir a rodar,



Fig. 10.- Ulrike Ottinger.
Freak Orlando (1981)

no cree que esa lectura tan instrumental agote todo su potencial, como tampoco piensa que sea una herramienta imprescindible. Greenaway comenta que el guión tradicional es una imposición de la industria cinematográfica, y aprovecha todas las oportunidades que se le presentan para demostrar cómo se puede filmar desde cualquier texto. Ya en *Querido teléfono* citaba a Godard como un modelo a seguir para quienes quieran filmar sin guión y defiende que, de ser necesario, siempre se puede redactar después de filmar la película, describiendo lo que tenemos en pantalla.

El guión es, tradicionalmente, el texto de la película, una definición que, de aplicarse al pie de la letra, empobrece el cine, según Greenaway. La película debe tener más texto, y este texto debe hacerse de alguna manera explícito para el espectador, ya que servirse exclusivamente de la imagen no resulta fiable porque, y en sus propias palabras, “la alegoría contemporánea está atrofiada.” Para remediarlo Greenaway hace de guía, describe cuadros y objetos, se pasea por las salas de exposiciones e interpretar todo tipo de representaciones. Todas sus exposiciones están diseñadas como un recorrido guiado, y en uno de sus mejores libros, *Rosa* (1993), el director simplemente se sienta en la platea de una ópera y nos describe la representación. Y con ese mismo impulso, Greenaway vuelve sobre sus películas y añade nuevas interpretaciones, comentarios que exceden el guión y que, cuando son excesivos, forman un nuevo libro.²⁴

Si la alegoría está atrofiada y la película necesita más texto, Greenaway no duda de pegarlo sobre la pantalla, pero sólo como una advertencia de que existe más, de que esos fragmentos que apenas podemos leer son sólo notas a pie de página que nos conducen a los libros de la película. Con su rechazo del guión tradicional no pretende abolirlo, como pudiera parecer en una lectura apresurada de sus declaraciones, sino ampliarlo.

Algo parecido ocurre con el cine de Ulrike Ottinger, un cine peculiar por un uso peculiar del guión. Ottinger no exige que sus películas vayan acompañadas de un libro, como sí hace Greenaway, pero tampoco pueden entenderse fácilmente sin consultarlos. Ottinger utiliza el libro de una manera menos evidente para el espectador, ya que no contamina sus películas con recursos del libro, con páginas, indicaciones o letreros, como sí hacen Greenaway o Godard. La fotografía de su cine es documental, y los libros que aparecen en sus películas son exclusivamente los escenográficos, los que llevan los personajes y que a menudo leen en escena.

²⁴ Entre ellos destaca *Temor de abogarse, paso a paso* (1989), que comenta y amplía en cien pasos la película *Conspiración de mujeres* (1988). La traducción española complica los títulos: la película original se llama *Drowning by numbers* y el libro que la comenta *Fear of Drowning by numbers. Règles du Jeu*.

Esta apuesta por una estética rigurosamente documental va más allá de la apariencia de la película y se convierte en un elemento definitorio de su narrativa, tanto que su cine podría definirse como un *cine fotográfico*:²⁵ quien conozca la trilogía de Berlín²⁶ por los fotogramas publicados en prensa o en libros, le dará la impresión de que son películas ruidosas y violentas, pero esas mismas escenas mantienen, al ser proyectadas, una extraña quietud. Las fotografías muestran escenas muy bellas cargadas de una gran energía potencial, pero los personajes actúan de manera amortiguada, como el teatro Nō. Da la impresión de que las escenas se suceden sin llegar a desarrollarse, hasta que comprendemos que se trata de la escenificación de retablos.

Ottinger, que ha expuesto sus fotografías en galerías y museos, trabaja fotográficamente la preparación de las escenas, congelando los gestos en poses, años antes de filmar sus películas. La película no es más que la yuxtaposición de esas escenas, que se unen sin suturas durante el tiempo asignado por cada metraje. Un retablo termina y empieza el siguiente sin que nada lo indique, se pasa de una época a otra sin ser advertidos, lo que crea una fuerte impresión onírica. Pero esa apariencia onírica desaparece en cuanto leemos el guión, en el que vemos la rigurosa planificación de lo que parecía improvisado.

Ottinger no parte de un guión convencional, sino de extensas investigaciones reunidas en libros que parecen cuadernos de campo, cofres con todo tipo de documentación gráfica, corregida y reelaborada a mano por la directora. Una investigación que dura varios años y en la que Ottinger disecciona y enlazan mitos desde una óptica contemporánea. En la película *Freak Orlando* (1981), por poner un ejemplo, la figura literaria de Orlando es tomada como el hilo conductor que une a distintos grupos que han sido marginados en distintas épocas, como una constante histórica. La película tiene cinco capítulos que traspasan los siglos sin salir de Berlín, con varios finales y varios comienzos de una historia que se repite en múltiplos. Algo que se comprende cuando se lee el guión, en el que la documentación de estos mitos ocupa ciento cuarenta páginas, el plan de rodaje seis y los diálogos, lo que vendría a ser el guión propiamente dicho, cinco.

Ottinger ha expuesto y ha publicado sus guiones, dejando claro que la película es sólo parte de una investigación poética más amplia. La relación entre imagen y texto que aparece cortocircuitada en la película, se explica en el libro: la imagen no es arbitraria, sólo está incompleta porque la película oculta el texto, el comentario del mito. Sus películas parecen estar filmadas para dibujar un libro, como material del que extraer fotogramas que vuelvan al guión.

Con Greenaway y Ottinger terminamos nuestro paseo, entre sus películas alegóricas, bellísimas y difíciles de entender sin el libro. Ambos trabajan una narrativa del exceso, que exige más de la imagen, más texto, que necesita del cine tanto como del libro... quizás sólo traten de encontrar el mejor modo de contar sus historias. Historias raras a una velocidad determinada.

²⁵ Ottinger se ha interesado por la antropología, y ha realizado documentales pioneros sobre los mongoles. Ella misma define toda su obra a partir de ese doble interés entre los pueblos nómadas y la cultura sedentaria (europea), registrando la primera documentalmente y recreando la segunda en elaboradas puestas en escena. Un híbrido interesante es *Juana de Arco de Mongolia* (1989).

²⁶ Me refiero a *Billete sin retorno. Retrato de una alcobólica* (1979), *Freak Orlando* (1981) y *El reflejo de Dorian Gray en la prensa amarilla* (1984)

Del libro y del artista

Páginas artísticas/libros de artista

Verónica Alarcón Ibáñez
Doctora en Bellas Artes.
Artista-Investigadora



Sobre definiciones y otros entrantes:

¿Qué es un libro de artista? y ¿Qué no es un libro de artista?

1. Origen e historia del libro de artista
Sobre el origen y la bella relación arte-libro
2. Tipologías y estructura del libro
Variedades casi inclasificables, actualidad del libro como unión de las demás artes
3. Eventos y actualidad cercana
¿Dónde hallar esos libros raros?

Y para concluir....¿Para qué sirven?

Zambullirnos en el tema de los libros artísticos, sin antes aclarar al lector ciertas cuestiones y responder a dudas que sin embargo ya han planteado otros autores, sería una equivocación. Puesto que aunque la pregunta y el problema terminológico parecían estar ya resueltos gracias al esfuerzo insistente de los teóricos más especializados, descubrimos en nuestra observación empírica que no es así. Tampoco queríamos dejar de mencionar que el presente artículo se terminó el veintisiete de septiembre de 2007 para ser publicado en enero 2008 por lo que nuestro entorno artístico habrá avanzado desde entonces.

Muchos indagan sobre ¿Qué es un libro de artista?, incluso se plantean ¿Qué no es un libro de artista?, pero nunca se han cuestionado ¿Para qué sirven estos libros? Una pregunta que es demasiado ruda y que equivaldría a debatir la funcionalidad del arte en general, algo que aquí no nos ocupa. Por otro lado siguen existiendo dudas entre los espectadores, y entre los propios artistas y especialistas, aspecto que detectamos al regresar de la 1ª *biennale internationale de livres de d'artistes* de Normandía. Comprobamos que el título de la bienal no correspondía con lo que allí se exponía: grabados, caligrafías, libros ilustrados, libros objeto y *livres de peintres*, pero pocos libros de artista. Acabamos de citar los tres grandes pilares de los libros artísticos¹. La misma sensación aseguró la crítica y filósofa de arte francesa Anne Moeglin-Delcroix en una publicación y dos exposiciones muy anteriores: W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste* (Londres, Peter Owen 1969), en *The Artist and the Book* de 1962 organizada en Boston por P. Hofer, y en la 1ª *Biennale du livre d'artiste* en Uzerche del año 1989. En la bienal se vieron pocos libros de artista, pero en la exposición de Boston no se vio ninguno lo que generó el origen de todas las confusiones reflejadas en la publicación británica que le siguió. Los ingleses usaban el término francés *livre d'artiste* para designar lo que se entiende por libro ilustrado de bibliofilia o incluso *livre de peintre* ya que tienen su origen y desarrollo principalmente en París, y el término inglés *artist's book* para aquellos libros de artista nacidos en los años sesenta con Edward Ruscha y Dieter Roth. Ni que decir tiene que fue un fallo identificar el apelativo con la lengua del origen de estos diferentes libros; igualmente la traducción francesa de *artist's book* equivale a *livre d'artiste* sin poder así distinguirlos.

Comprendemos que llamaran estas piezas como libros de pintores, porque resultaba más atractivo para la clientela del momento más atraída por el arte que por la poesía. Pero actualmente se sigue equivocadamente llamando libro de artista a toda obra con forma de libro, incluso por los artistas a sus propias obras, sean estas libros ilustrados o libros de pintores. Parece como si se tuviera obstinación por el término libro de artista, por lo que acaba siendo usado abusivamente, e incluso venerado sin reflexionar, y esta es una de las grandes problemáticas actuales. Pero realmente el libro de artista es tal y como en los años sesenta decidieron los artistas que fuera. Un libro concebido y realizado por entero por el propio artista, usando técnicas de reproducción actualizadas que permitieran una mayor difusión gracias a su gran edición en busca de la democratización de su arte y huyendo de galería y comercio artístico. Libros que seguramente en absoluto los sacralizaban y cuyo coste para el espectador no era disparatado como actualmente vemos, sino ajustado a su elaboración de materiales económicos. Cae ahora la responsabilidad, y al mismo tiempo la libertad, en cada artista debiendo saber y definir si sus obras son o no ese tipo de libros, enfrentándose o no a las tipologías de libros artísticos ya fundamentadas en la historia del arte y reconocidas por los críticos. Sí es verdad que descubrimos en los libros artísticos o incluso en los libros de artista que no son únicamente el producto de un sólo artista sino que a veces existe una colaboración e unión de muchas disciplinas del arte.

¹ Decidimos englobar todas estas producciones dentro de un mismo término: libros artísticos.



Fig. 1.- Edward Ruscha
Every building on the sunset strip. 1966
 Editado en Los Ángeles

François Chapon calificó los libros de pintores o livres de peintres como ‘*gran livre illustré*’², Ulises Carrión explicaba sobre los libros de artista que eran el nuevo arte de hacer libros y nos ofrecía su definición. Lo que sí tenemos claro, como Guy Schraenen afirmaba es que no son libros de arte, no son libros sobre arte, sino obras de arte. Así cada historiador ofreció su propia visión, y hemos optado por proporcionar nuestra definición personal y global, que se acerca algo a la propuesta por José Díaz Cuyas, o Catherine Coleman. ‘*Todo libro artístico es una obra en forma de libro realizada por uno o más artistas, que en algunos casos vuelve a las formas tradicionales de fabricación (libro ilustrado), y que tiene un fuerte carácter estético que lo hace singular aumentando su valor. Unos fueron o son de ediciones limitadas, materiales lujosos, más costosos y dirigidos a unos pocos (livre de peintre). Otros hacen uso de medios de impresión nuevos que les permiten editar en gran número para una mayor difusión (libros de artista). Unos tienen una lectura más activa con el espectador, otros encierran su lectura (libros objeto). Pero con el tiempo la mayoría terminan siendo obras museísticas coleccionables de alto valor. El libro como obra de arte, el libro de artista, es un soporte asociado al proceso artístico, es un nuevo género de arte, no un movimiento artístico.*’³

Para visualizar estas teorías revelamos en un corto recorrido histórico las relaciones entre el arte y el libro puesto que una de las particularidades de estas obras es que se hallan inscritas en todos los ‘ismos’ y en toda la historia del arte, y que existe entonces una bella ligazón. Presentamos algunas obras de singular colaboración artística, obras casi inclasificables en las estrictas tipificaciones existentes, y que nos permiten verificar que el libro es un género de arte que permite la unión entre las demás artes. Terminamos descubriendo los responsables, los lugares y los eventos que rodean estos libros ‘raros’ dentro de nuestro contexto más próximo.

Sobre el origen y la bella relación arte-libro

Para conocer y saber sobre estos libros qué mejor modo que partir de los orígenes mostrando la bella relación entre el artista y el libro. Veamos entonces cómo se formó el concepto del libro como obra de arte desde los movimientos ‘ismos’ y las vanguardias hasta los años sesenta y la actualidad. Dejemos

² CHAPON, François, *Le peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, París, Flammarion, 1987. Pág. 34

³ Definición personal

aparte el explorar por civilizaciones pasadas en busca de las relaciones entre el hombre y la escritura-imagen, en aquellos primeros pasos de expresión. Sólo daremos algunas pistas: Mesopotamia (tablas sumerias), Mayas (códices), Egipto (Tablillas en arcilla y paredes de jeroglíficos), China (libros en bambú), Islam (Coranes y libros élite), todos ellos conformarían los ‘prelibros’. Tampoco olvidemos los libros incunables o manuscritos medievales, los libros tabularios, ni la importante aparición de la prensa de los veintisiete tipos móviles del alemán J. Gutemberg en 1450, ni los fabulosos cuadernos de Leonardo Da Vinci, algunos de ellos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y expuesto públicamente por primera vez en 2007.

A partir del siglo XVIII, siglo del romanticismo, se comienza a ilustrar bellamente con grabados y se conciben estos libros como obras particulares con textos clásicos. Se crean las primeras sociedades de bibliofilia que buscaban obras como los libros de William Blake: *El libro de Urizen* (1794), el álbum *Los Caprichos* (1799) de Goya, o las litografías de Eugène Delacroix ilustrando *Fausto* (1828) de Goethe. “Con él cesa la distinción que el orden clásico había instaurado entre el texto y la imagen, entre el artista y el escritor.”⁴ No obstante pese a ser grandes artistas estas piezas son sólo consideradas como libros ilustrados y nunca como libros de artista dentro de los libros artísticos. Términos diferentes que evolucionan al mismo ritmo que la historia del arte. Resulta algo osado comparar a los románticos con los artistas de los años sesenta pero ambos tenían mismas inquietudes utilizando los cuadernos en sus viajes, y buscando ediciones numerosas en sus libros.

En el siglo XIX convivieron los libros ilustrados junto a los *livres de peintres* apareciendo éste último a finales de la centuria. La mayor producción de libros ilustrados, más de cuatrocientos, pertenece al conocido Gustave Doré. Desde Dante (*L’Enfer* 1861) a Cervantes (*Don Quijote* 1863) o las fábulas de La Fontaine, G. Doré se dedicó a ilustrar usando la xilografía. También iluminaron textos bellamente los simbolistas Félicien Rops, Fernand Khopff, Odilon Redon o Maurice Denis, como éste último hizo en la *La Vita Nova* (1870) de Dante Alighieri, inspirador de los prerrafaelistas ingleses. Precisamente desde Londres, William Morris supuso un hito en la historia del libro ilustrado. Su editorial, la Kelmscott Press, ofrecía incluso tipografía expresamente diseñada para libros manufacturados, retornando a la Edad Media. Le acompañaban artistas como E. Burne Jones, Walter Crane o Audrey Breadsley. Así publicaron obras como *Salomé, a tragedy One Act* (1894). Sin embargo debemos volver a Francia para aprender sobre el libro de pintor. Las caricaturas litografiadas y acuareladas a color de Honoré Daumier en la publicación de *Les Robert-Macaïres* (1879) se acercan ya al *livre de peintre* con tan sólo una frase a pie de imagen y publicadas en soporte libro por una galería parisina.

Así inició la fiebre por el libro elegante, por el *livre de peintre*, en París, capital que se transformaría en centro artístico. Los clásicos bibliófilos los calificaron peyorativamente en su época como libros de pintores. Los criticaron por no usar la tradicional xilografía en las ilustraciones, ilustraciones que ellos veían en un segundo plano, detrás de la literatura. Impresionistas, prerrafaelistas y modernistas, todos, trabajaron en estos grandes libros de papeles refinados y sofisticadas encuadernaciones. Sólo los historiadores especializados, y seguramente muchos franceses, suelen citar uno de los ejemplares más célebres en este apartado: *L’après-midi d’un faune* (1876). Tal vez sea la exquisita unión entre los poemas de Stéphane Mallarmé y las imágenes de Édouard Manet lo que le hace ser tan conocido, o tal vez la sencillez de su presentación, y el uso sólo de rojo y negro. Es una pena que muchos espectadores españoles desconozcan estas piezas de Édouard Manet. En nuestra opinión debe citarse también *Le Fleuve*, ya que posee éste más ilustraciones del artista impresionista. En esta ocasión son ocho aguafuertes sobrepasando así las normas de bibliofilia al entremezclar texto e imagen. No son

4 UBERQUOI, Marie-Claire, (comisaria) *La Paraula pintada, escriptors-pintors*. Esbaldard, Mallorca 2006. Pág. 208

estas imágenes muy grandes (11x 9 cm. y 5 x 6cm) pero sí delicadas, tanto en la pequeña libélula como en los dos pájaros que abren y cierran el texto. El resto son paisajes marítimos o al borde de un río. Fueron impresas en color sepia oscuro por Auguste Delâtre en París y acompañaban los poemas de Charles Cros impresos en diciembre de 1874 en la imprenta de A. Cochet en Meaux. Este fino ejemplar se realizó gracias a la librairie de l'eau forte. (Es curioso que no sólo los galeristas sino los librereros se interesaran por este nuevo tipo de libro, pero sí es verdad que existieron editoriales francesas importantes que desempeñaron un papel importante como Flammarion o Gallimard. Evidentemente estos volúmenes se hallan entre el arte y la literatura, entre las bibliotecas y los museos, y allí se conservan.) Además fue una corta edición de tan sólo cien ejemplares numerados y firmados tanto por el poeta como por el pintor impresionista, ambos considerados y nombrados como autores. He aquí, como hemos visto, ciertas diferencias con respecto al libro ilustrado. En su primera página combina finamente los colores rojo y negro como el libro anterior y nos informa de que en la época costaba veinticinco francos. Hoy no podemos imaginar qué precio tendría. Édouard Manet colaboraría de nuevo en otros volúmenes con el poeta Stéphane Mallarmé quien pensaba atraer a los lectores con las ilustraciones del conocido pintor, y así alcanzó su éxito con *Le Fleuve*. La amistad entre ambos aumentaba cuando al ser rechazado en el Salón de París de 1874 salió el poeta en su defensa.

Sin duda Stéphane Mallarmé representa un personaje clave en la historia del libro artístico, siempre rodeado de los mejores pintores impresionistas de París, Degas, Renoir, B. Morisot..., de los cuales quiso que ilustraran sus poemas. Pero sus inquietudes entorno al libro fueron constantes como demuestra en una de sus cartas escrita a Paul Verlaine: "*Un livre, qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilles*"⁵ No le gustaban las ilustraciones ornamentales, quería construir el libro del mundo, como él mismo decía, basado en los elementos que lo componen: el espacio, el movimiento y el tiempo, avanzando así la crisis del verso clásico. Llegó a publicar sus investigaciones entorno al libro (composición, plegados, caracteres, etc...) Pero su innovación la reflejó en *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard* (1897) dónde el blanco, la libertad en el uso de la tipografía y la supresión de la puntuación influenciarían en las vanguardias del siglo XX, en muchos artistas, en el desarrollo de la poesía visual como veremos más adelante, y en Marcel Broodthaers quién le homenajeó en su *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard. Image* (1969) por ser también un poeta-artista.

Volvamos al libro de pintor, a inicios del siglo XX, sin olvidarnos que artistas como el escultor Auguste Rodin o Gauguin se habían acercado al libro. Del mismo modo participó en esta disciplina Toulouse Lautrec, y al igual que recordamos sus carteles y producción recientemente expuesta en el museo MUVIM de Valencia, su álbum *Elles* (1896) mostraba aquellas mujeres de cabaret. Se exhibió en su época en varios lugares como en la galería del conocido marchante Ambroise Vollard. Precisamente de A. Vollard queríamos hablar, junto a Daniel-Henri-Kahnweiler representan los padres editoriales del libro de pintor. Johanna Drucker, relevante historiadora, opina de igual. Fueron los iniciadores de tantos otros editores que les imitaron incluso hasta los años sesenta cuando ya aparecía el libro de artista. Tal es el caso del editor Aimé Maeght que trabajó con artistas españoles como nuestro querido Chillida en *Le chemin des devins* (1966). Pintores y escritores eran llamados por estos editores-galeristas para colaborar en proyectos concretos, de ediciones limitadas, numeradas y firmadas, de papeles especiales, de tipografías móviles, de grandes libros cuidados,

5 JARAUTA, Marión Francisco; LÓPEZ, Alvadalejo José; TORRES, Nadal José María, *Stéph ne Mallarmé, Fragmentos sobre el libro*, Colección Arquitectura, 39, La Caixa, Murcia, 2002. Pág.14



Fig. 2.- *Parallèlement*. 1900. Poemas de Paul Verlaine.
Litografías y xilografías de Pierre Bonnard. Editor
Ambroise Vollard, París.

para un número de coleccionistas limitados que pudieran acceder a su coste, ya que como hemos descrito se buscaban materiales y medios distinguidos. Hoy son vestigios excepcionales pero como Walter Benjamin denunciaba, se luchaba por el ejemplar único y la sacralización de este arte. Sí para la crítica bibliófila de la época causaron escándalo por sustituir la xilografía por la litografía, como ocurrió con las imágenes de Pierre Bonnard en *Parallèlement* (ed. A. Vollard, 1900), la crítica de hoy sabe apreciar su “...notable unidad conceptual”⁶. Amplia es la lista de pintores que se exhiben en las páginas: Marc Chagall, Georges Rouault, André Derain, Georges Braque, Picasso, Juan Gris, Jean Arp, Giacometti, Kandinsky, Kokoschka, Krichner, Max Ernst. O el grabador francés Jean Émile Laboureur que trabajó desde el cubismo con xilografías en la línea de libros ilustrados, “works which also show his cubified geometry within a realistic framework.”⁷ Por fin Henri Matisse es quien se acercaría con su *Jazz* (1947) a la transición entre el libro ilustrado de pintor y el libro de artista.

Antes de pasar al libro de artista propiamente dicho, veamos cuáles fueron las aportaciones en la época de la vanguardia artística del XX. Futurismo, constructivismo, suprematismo, expresionismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo... todos participaron en el arte del libro y muchos desde la perspectiva de la revolución tipográfica. Pero ¿qué fue esta revolución? Recordemos que el nombrado poeta Stéphane Mallarmé influenciaría y desencadenaría en F. T. Marinetti una voluntad de crear y dar libertad a las letras en el espacio de la página. Así redactó en 1909 su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, asentando las bases de un nuevo arte con el que publicarían libros de interesante estética. Como lo fue también el ejemplar en acordeón de más de tres metros surgido de la colaboración entre Sonia Delaunay y Blaise Cendrars donde el texto, en varios colores, invadía el espacio de forma arbitraria. En paralelo con los futuristas italianos se hallan los libros de la vanguardia rusa en los que experimentaron innovaciones tipográficas y fotomontajes, véase el ejemplar *For the Voice* (1923) de Mayakovsky y El Lissitzky. Este espacio invadido caóticamente por las letras, grandes y pequeñas, de varios colores y diferentes familias se transformaría en un nuevo arte, en poesía visual. Los pintores se hicieron poetas, o los pintores hicieron de la escritura un nuevo material de trabajo, un nuevo género de arte. Todos recordamos como jugaban los artistas dada con las letras, y éstas entran a formar parte del “nuevo arte de hacer libro”⁸. Recordemos los trabajos publicados de Kurt Schwitters

6 WYE, Deborah; *El libro Ruso de Vanguardia, 1910-1934*, Madrid, y Nueva York, Documenta artes y ciencias visuales, 2003. Pág. 14

7 STEIN, Donna, *Cubist prints, Cubist books*. Franklin Furnace, New York, 1983. Pág.62

8 Refiriéndose ya al libro de artista: CARRIÓN, Ulises, revista *Second Thoughts* 1980, Ámsterdam, publicado también en francés: AAVV, *Livres d'artistes Bibliothèque Nationale*, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, Paris, 1985, Pág. 1

y sus diseños en la revista *Merz*, tipógrafo, publicista, y editor. Tales innovaciones culminarían en los años cincuenta con los poetas concretos y visuales, así Carl André, Robert Filliou, Emmett Williams o Ian Hamilton Finlay ligarían un binomio entre pintor y poeta acercándose al libro. Efectivamente todos ellos forman parte de la larga lista de artistas que ayudaron al nacimiento del libro de artista. Los años sesenta representan una década de protestas y de cambios incluso en el tema del que tratamos. Comenzó el auge por la producción de libros desde una nueva visión, sus autores tenían otras intenciones, intenciones opuestas a las de los primeros editores franceses de libros de pintores. ¿Cuál era entonces el espíritu de los orígenes del libro de artista, de los sesenta? Se alejaban de los marchantes de arte, de las galerías y del comercio del arte, y de una élite de coleccionistas. Con ayuda de nuevos medios conseguían aumentar la edición a bajo coste y así publicar democratizando su arte sin necesidad de intermediarios. El éxito del libro como soporte experimental se debía al mismo tiempo por su carácter de objeto transportable. Eran libros de tamaño reducido, muchos de ellos fotográficos o de acumulación de imágenes similares, “*livres d’artistes et collections*”⁹. Edward Ruscha desde EE.UU. y Dieter Roth desde Europa iniciaron, como padres del libro de artista, para muchos, una nueva era. 1962 y *Twenty-six Gasoline Stations* nos señalan un momento clave: el primer libro de Edward Ruscha, el “*livre inaugural*”¹⁰. Creado por un único artista y sin firmar, con nuevos medios luego de gran edición, modelo que sería luego tantas veces imitado. Veintiséis fotografías en blanco y negro de gasolineras, no considerados como obra sino como un deseo de hacer libro. Pequeño, casi cuadrado, sencillo en su estética minimal, tiene hoy, pese a todas las intenciones de los sesenta, un aura divinizada. Con la misma línea, sin narración y con ritmo repetitivo, se mantendrían sus diecisiete libros siguientes, todos autoeditados. Poco tiempo antes Dieter Roth se había dedicado a crear sus libros a través de periódicos o cómics siendo único en su producción, y relacionándola con su preocupación por los niños. En esta época el arte conceptual fue uno de los primeros en utilizar el libro como medio puesto que veía el arte bajo forma de texto o idea. Y siguiendo, tras Edward Ruscha están los libros pertenecientes a Richard Long: conceptuales, acumulativos, minimal o de viaje, en los que vemos piedras, montañas, paisajes rocosos y desérticos. Nos enseñan lo que representaba para ellos este soporte.

Comparemos *A Walk Past Standing Stones* (1979) de R. Long (ed. Anthony d’Offay) con *Every building on the sunset strip* (1966) del epónimo Ruscha, y con *Sessanta verdi naturali* (1977) del italiano Maurizio Nannucci editado con la galería Im Taxispalais y Renzo Spagnoli. Todos poseen dimensión pequeña para ser manejables, estructura fácil como es el acordeón o ‘leporello’, sin necesidad de pasar por una encuadernación, y se componen básicamente de fotografías sencillas en blanco y negro sobre un elemento que se repite en diferentes lugares y siempre aislado del hombre. Son imágenes que aparecen de manera acumulativa o coleccionista con tan sólo una escueta leyenda. En Richard Long y Maurizio Nannucci son motivos en y de la naturaleza, mientras que en Edward Ruscha son espacios urbanos, antes gasolineras y ahora casas de una misma calle, pero también piscinas, apartamentos, palmeras de la ciudad, discos, casas en venta... Clive Phillpot los califica, refiriéndose más a Richard Long, como “*Photowalkworks*”¹¹, libros creados y trabajados a base de fotografías tomadas a lo largo de una caminata. El ejemplar de Richard Long presenta nueve imágenes de grandes piedras levantadas en vertical a lo largo de la marcha de un día. Ed. Ruscha tiene una composición diferente en cuanto

9 MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Nouvelles de l’Estampe*, n° 118, octubre-novembre 1991, pp.4-14

10 MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d’artiste, articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Ed Formes, Le mot et le reste, Marseille 2006, Pág. 45

11 PHILLPOT, Clive, “Some Contemporary Artists and Their Books”, en *Artists’Books: A Critical Anthology and Source Book*, Ed. Joan Lyons, Layton, Gibbs M. Smith, Inc.; Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1985, Pág. 97

a las imágenes, éstas no ocupan toda la página sino el borde inferior y de modo invertido en el borde superior con un tamaño de 4 x 6 centímetros, desplegado mide casi quince metros. En la parte posterior de su camioneta colocó una cámara de fotos para captar todas las viviendas a lo largo de una misma calle: *Sunset Street*, en el centro deja un espacio blanco vacío y añade el nombre de la calle y el número de cada vivienda. El ejemplar de Maurizio Nannucci es un estudio científico y riguroso sobre la denominación de los colores industriales, partiendo del verde como color por excelencia, y viendo en la naturaleza todos sus matices, anotando sus nombres en latín. Lo compone de fotografías cuadradas colocando tres por fila vertical, al inicio un texto breve lo explica. Nos hace recordar otra obra más contemporánea de Peter Heckwolf *Ips Typographus* (1993), artista explorador de la naturaleza que imprime directamente en las páginas de su libro las creaciones que los escarabajos dejan al comer la corteza de los árboles.

Libros sistemáticos como los de On Kawara, libros minimal como los de Sol Lewit, catálogos-obra como los de Lawrence Weiner, quien consideraba este soporte como espacio alternativo de creación y comunicación, aportaciones de Allen Ruppersberg quien veía en el libro un microcosmos del mundo rechazando el libro de artista pero reflexionando en la forma del libro, Hans-Peter Feldmann, Ben Vautier, Daniel Buren..., enmarcan este interesante y prolífico periodo. Por último desde Francia, Christian Boltanski, y Annette Messager con su tema de la condición de vida de la mujer, superan el objeto libro y adaptan en él la fotografía, incluso fotografías a color (*Les vacances de à Berck-Plage*, 1995), llegando así a nuestra década. Y de la misma década de los noventa podemos investigar, como artista internacional, los curiosos libros escultóricos de Anselm Kiefer.

En la actualidad sabemos de artistas que en ocasiones se decantan por el medio del libro, o incluso que les supone, este soporte, su principal forma de expresión como: Kiki Smith, Sophie Calle, Peter Dowsbrough, Denmark, Marin Kasimir o Anne Goy. Tenemos especial predilección por tres artistas muy diferentes en su creación pero de igual sensibilidad: Sylvie Caty, Thorsten Baensch y Bernard Villers, una francesa, un alemán y un belga. Sylvie Caty la conocimos este mismo año 2007 en la 1º bienal de libros de artista de Normandía. Su stand se diferenciaba de los demás por ser todo negro, allí presentaba sus cajas negras (cajas de Pandora según ella) cajas de diferentes formas y tamaños, cajas que contenían un libro singular, cajas únicas que podríamos afirmar ser libros objeto. Lleva más de cuarenta años trabajando alrededor del libro y posee otra colección en la que apoya sus ejemplares sobre almohadas blancas. Todos llevan parte de la vida de la artista, momentos cruciales que nos deja observar como por una mirilla, el nacimiento de su hijo *Histoires des p'tits Marcel*, o su situación de mujer y artista en su curioso *1 coup de pinceau, 1 coup de balai* donde escribe el texto en las púas de un pincel que son ahora largas bandas de papel. También presenta su reflexión sobre el libro en aquél que salva de las cenizas, *Sauvé des cendres*. Nos transmite sentimentalismo al mismo tiempo que humor y reflexión. La serigrafía es lo que utiliza Bernard Villers para maquetar sus autoediciones bajo el nombre de Ed Remorqueur, aunque suele cambiar habitualmente el nombre de su editorial para despistar al público siguiendo el humor belga. Nos muestra pequeños libros, finos, de papeles japoneses, transparentes, de no más de treinta páginas, y en los que se divierte con los colores y la tipografía al estilo Marinettiano. De él han hablado ya numerosos críticos especialistas como Anne Moeglin-Delcroix o Guy Schraenen quien afirmaba que representaba un pintor de *Livres de peintres*, pero no compartimos su idea ya que sus libros son sencillos concebidos por él mismo, editados y distribuidos con sus medios, sin galerista ni poeta, como los libros de artista. En su trabajo titulado *Sol* (1998) abrevia todo lo escrito y juega con las notas musicales: do re mi fa sol la si, remarcando el sol en color amarillo para referencia al artista Sol LeWitt. “*Dans ses livres exploite les rencontres du support, de la forme et de la couleur en jouant sur la*



Fig. 3- Sylvie Caty.
1 coup de pinceau, 1 coup de balai.
Feria internacional de libros de artista de
Normandía, septiembre de 2007.

*transparence de matérieux.*¹², afirma el crítico especialista y conservador de la colección preciosa de libros del museo real belga de Mariemont, Pierre-Jean Foulon, dónde albergan unas decenas de sus pequeños ejemplares. Desde Alemania Thorsten Baensch decide instalarse en Bruselas, allí continúa sus investigaciones sobre el libro, medio caprichoso para comunicarse del que funda en 1996 su propia editorial personal: Bartleby & co. De colaborar en librerías y editoriales pasa a ser pintor y editor. Cuenta hoy con una colección que supera la treintena de libros, cada uno diferente. Curioso es también que la mayoría de creadores de libro artísticos son al mismo tiempo coleccionistas como nos muestra Thorsten Baensch que cuenta con ejemplares tan importantes como los de Edward Ruscha, o como ocurre también con el artista Baudouin Oosterlynck que incluso conserva ejemplares del valenciano Bartolomé Ferrando. Los proyectos de Thorsten son estudiados al milímetro, cada detalle revisado, y si algo no es correcto o perfecto decide volver a empezar. A veces tarda años hasta conseguir lo que busca, un resultado profesional de gran valor y calidad que parte de una idea madurada y reflexionada. No obstante mantendremos la curiosidad por los libros de Thorsten Baensch y hablaremos de ellos a continuación al comentar el aspecto de la colaboración en los libros.

Variedades casi inclasificables

Hemos visto como la mayoría de ejemplos anteriores eran el resultado de un trabajo personal incluso a veces íntimo. Sin embargo creemos que es algo arriesgado afirmar decisivamente que el libro de artista es una obra por entero de un sólo artista con sus medios. Sí lo fue en muchas obras de los años sesenta, pero en otras ocasiones es el fruto de una relación entre varios, entre disciplinas artísticas diferentes y en colaboración. En numerosas creaciones es difícil calificar qué tipo de libro es, puesto que tratamos con obras de arte y por ello están libres de toda regla, a veces son variedades casi inclasificables. Así, volviendo también a las vanguardias de principio de siglo, explicamos cómo en algunos casos en un mismo artista se dan en comunión múltiples disciplinas, como en Fortunato Depero quien “*résume toute sa recherche multidisciplinaire comme peintre, sculpteur, poète, architecte de l'avantgarde futuriste.*”¹³ Sus libros-máquinas muestran inquietudes multidisciplinarias entre la escultura y el libro arquitectónicamente diseñado. De nuevo los años sesenta son el punto de partida de este concepto.

¹² Ibid

¹³ AA.VV. *Poesure et Peintrie, 'd'un art l'autre'*. Marseille, Centre de la Ville de Charité. 1993. Pág. 63



Fig. 4.- Thorsten Baensch. *Chicken*. 2004.
Ed. Bartleby & Co. 38 ejemplares numerados.

En ese periodo es cuando aumenta la participación entre artistas buscando un arte total. Johanna Drucker corrobora nuestra tesis cuando afirma que: “*Esa zona se encuentra en la intersección de una serie de diversas disciplinas, campos e ideas, más que en sus límites*”¹⁴, y grupo o no grupo, Fluxus representa el mejor ejemplo de trabajos entorno al libro en ‘*esa zona*’. Porque muchas veces se preguntarán ¿Quién hace esos libros? ¿Escritores, artistas, editores, pintores, escultores...? Podemos responder que todos ellos y muchos otros se entremezclan en la creación de libros especiales. Hemos estudiado a lo largo de varios años que el soporte-libro es un espacio ideal para la colaboración entre diversas disciplinas artísticas, y tenemos especial predilección por aquéllos que lo demuestran. Presentamos a continuación una selección de estos libros interdisciplinarios. Y cuando hablamos de disciplinas artísticas entendemos tanto pintura, escultura, dibujo, fotografía, como performance, instalación, vídeo arte, e incluso arquitectura, música, danza, teatro, joyería... llegando incluso al arte culinario.

Lo más acertado en este caso es ofrecer algunos ejemplos concretos en los que apreciar esa colaboración de disciplinas. El arte Pop mostró libros en los que muchos artistas participaban, véase *ix Life* (1964). Publicado en Bern por E. W. Kornfeld y dirigido por el artista y poeta chino Walasse Ting, este libro tenía un colorido sus páginas realizadas por: P. Alechinsky, K. Appel, E. Baj, A. Davie, J. Dine, O. Fahlström, S. Francis, R. Indiana, A. Sensen, A. Jorn, A. Kaprow, K. Kogelnik, A. Leslie, R. Lichtenstein, J. Mitchell, C. Oldenburg, M. Ramos, R. Rauschenberd, Reinhoud, J. P. Riopelle, J. Rosenquist, A. Saura, K. Smith, K. R. H. Sonderborg, W. Ting, B. V. Velde, T. Wesselmann, y Andy Warhol. Fueron sesenta y dos litografías de estos veintiocho artistas y sólo tres de ellas en negro, sobre papel Rives, con una edición de dos mil cien ejemplares. Y es que en esta década intentaron suprimir las fronteras entre las diversas formas de arte. Desde Fluxus percibimos que en sus happenings había una gran relación entre teatro, danza, música, poética, plástica, y todo ello era luego recogido en ediciones de libros o cajas. Uno de sus proyectos en colaboración más interesantes fue el libro *Xerox Book* publicado por Seth Siegelaua en 1968 a través del nuevo medio, en aquél entonces, de la fotocopiadora. Con un carácter minimalista participaron artistas como: Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosut, Douglas Huebler, Robert Morris y Sol LeWitt. Se formó de ciento setenta y cinco fotocopias, ejecutadas por los siete artistas que usaron este sistema electroestático de copia a través de la máquina Xerox. La edición pudo así ser de un mayor número

¹⁴ DRUCKER, Johanna, “El libro de artista como idea y forma”, publicado en DRUCKER, J., *The Century of Artist’s Books*, NY, 19995 pp: 1-19, y en AA.VV, *Nómadas y Bibliófilos, concepto y estética en los libros de artista*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, Guipúzcoa, 2003. Pág. 120



Fig. 6.- Fortunato Depero (ca. 1927)
Libro máquina. 3 ejemplares.

gracias a este nuevo medio, llegando a un total de mil ejemplares. A propósito de este volumen José Emilio Antón lo calificó de libro colectivo y comentó que se trataba de un libro “*de excepción al tópico que se venía viendo hasta el momento donde en un libro sólo trabaja un único artista. A partir de entonces varios artistas trabajaron en este tema.*”¹⁵ Y este tema es la colectividad. Por último como tercera obra *Itinerant Text* (1998) enmarcada en el tipo de catálogo-obra, exactamente realizado para la exposición: *Artist/ Autor: Contemporary Artist's Books*, organizada en EE.UU. por Clive Phillpot, Cornelia Lauf y Jane Rolo. Son diapositivas para una edición de sólo cuarenta ejemplares de doce artistas: Judith Barry, Robert Barry, Angela Bullock, Tacita Dean, Jimmie Durham, Tracey Emin, L. Gillick, Douglas Gordon, Susan Hiller, Joseph Kosuth, Tracy Mackenna y Simon Patterson. Este proyecto nos ayuda a subrayar la intención de las exposiciones e la creación de catálogos-obra, y la constante temática del viaje como origen del nacimiento de un libro de artista.

¿Pero qué hay de las demás ciencias artísticas? Hemos visto libros ilustrados, libros tipográficos, libros biográficos, libros de viajes, de colecciones, catálogos como obras de arte diseñados por los mismos artistas de la exposición, en síntesis el libro es documental y retoma tanto las fotografías de viajes como las obras efímeras. En pleno romanticismo y con motivo de las primeras expediciones, los cuadernos y la fotografía se soldaron para evidenciar todos los hallazgos exóticos. Daguerre fue no sólo uno de los padres de la fotografía sino que participó, entrado el siglo XIX, en la ilustración de los cuatro continentes. Pronto William Henry Fox Talbot añadiría el carácter artístico a estos primeros libros fotográficos (o photobooks como Martin Parr y Gerry Badger los adjetivaron) en sus estudios-elaborando *The Pencil of Nature* (1846). Sería el primer ejemplar que ligaría una cadena de libros creados por los fotógrafos más conocidos, desde Man Ray usando los fotomontajes al estilo de la vanguardia rusa, a Walker Evans o a Allen Ruppersberg recordando las iniciativas de Edward Ruscha.

¿Podemos entonces ver una performance o instalación en un libro? En el periodo en el que se desarrollaron estas dos tendencias el libro supuso un lugar de almacenaje de obras efímeras que al desaparecer del espacio quedaban memorizadas en las páginas a través de anotaciones, fotografías etc... Christo posee ahora sus proyectos anteriores registrados en cuadernos, libro de artista o cuadernos de artista que sobreentiende como obra en formato libro. Sin tanta intervención directa sino con una publicación mecanizada de hasta seis mil ejemplares con fotolitografías *Side to Side* (1971) es el recuerdo y apoyo de una performance para la pareja británica Gilbert & George. Y si paseamos

¹⁵ Conferencia de José Emilio Antón: *Libros de artista. Otra forma de expresión artística*. 14 de abril de 2004 en el museo Artium de Vitoria.



Fig. 7.- *1 c life*. 1964. Ed. E. W. Kornfeld, Bern. Dirige Walasse Ting, 28 artistas. 62 litografías sobre papel Rives. 2100 ejemplares.

por las salas de la Tate Gallery podemos visualizar la instalación de Susan Hiller formada por varias cajas numeradas en las que objetos y libros guardan elementos de su expresión trabajada a lo largo de siete años. *From the Freud Museum* (1997) es el título de estos contenedores que podrían recordarnos a la mítica maleta de Duchamp. Además de su instalación queda un libro en offset donde se muestran, fotografiadas una a una, todas las cajas. Y si en cambio hubiésemos paseado no por Londres sino por Madrid el año 2003, hubiéramos apreciado un manantial de libros cayendo desde una ventana de la Casa de América, son las *Biografías* en instalación de Alicia Martín.

El libro se encuentra en muchos lugares, viaja con nosotros, se muestra de múltiples formas, “...un disco fonográfico o cinta de ‘cassette’, sería también un libro, pues constituye tanto la grabación del libro como el tipo en una página, e igual de accesible para ‘lecturas’ repetidas (...) Lo mismo podría decirse de la notación musical o coreográfica, que guardan igual relación- para quienes sean capaces de leerlos- como el texto de una obra de teatro con la representación de la misma.”¹⁶ Sin acercarnos a las posibles y bellas partituras ilustradas podemos hallar libros artísticos en los que escuchemos música. Kandinsky nos demostró que el arte plástico no se aleja tanto del auditivo, ambos llenos de sensibilidad; Matisse imaginó los libros musicalizados: “Le peintre est un “second violon” qui doit “laisser le pas” à l’écrivain qu’il met en lumière.”¹⁷ y Fluxus conjugó estas dos asignaturas en numerosas propuestas. Pero acerquémonos y escuchemos los sonidos de amor de la sangre de Jaume Plensa en *Love Sounds* (1998). Editado por la galería Antoni Tàpies en cincuenta ejemplares firmados y numerados, contiene un librito con cinco impresiones digitales a color y un CD con cinco sonidos de su sangre en distintas partes de su cuerpo. Pero es entre la música y el escultura, entre el libro objeto y el libro de artista que Lucio Fontana nos plantea una visión intermedia del libro con su *Concerto spaziale* (1966). Editado en Venecia con forma metafóricamente en acordeón metalizado, cobre de finas láminas o páginas troqueladas por pequeños círculos que recuerdan las notas musicales, nos transmite la idea de fragilidad, musicalidad y dulzura. Las portadas protectoras son de plástico color amarillo con el nombre del artista y la editorial en rosa.

Stéphane Mallarmé escribía en *Divagations* que un libro debía ser arquitectónico y premeditado. Se discute habitualmente sobre la arquitectura de un libro, pero menos de los libros de arquitectos como los del franco-suizo Le Corbusier. Recientemente pudimos ver expuesto en Madrid en el Círculo de Bellas Artes, *Le poème de l’angle droit* (1955) con ciento cincuenta litografías a color que

¹⁶ GOLDSTEIN, Howard, “Algunas reflexiones sobre libros de artistas”, en AA.VV, *Libros de artista*, Salas Pablo Ruiz Picasso, del 15 Septiembre al 1 de Noviembre, Direcc. General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas, Madrid 1982. Pág: 31

¹⁷ MATISSE, Henri, *Ecrits et Propos sur l’art*, Paris, Pág. 217



Fig. 8.- Xerox book. 1968.
Publicado Seth Siegelau.
175 fotocopias de 7 artistas. 1000 ejemplares.

elaboró a lo largo de ocho años y publicó con uno de los primeros editores franceses conocidos: Tériade. El arquitecto trató de mostrar la síntesis de las artes, y esa publicación es una prueba de ello. Pero son más de cuarenta títulos los que diseñó y hoy forman parte esencial de su trabajo creativo. Si de Louis Kahn observamos los admirables estudios en su cuaderno de dibujo (1962) también lo vemos en la mayoría de jóvenes arquitectos actuales. Y, descubrimos que poseen un atractivo singular, más allá de estructuras, de álgebra, de construcción, de geometría, de urbanismo, y de leyes de la física, todos rozan de pleno lo estético, inconscientemente o no. Literatos, arquitectos y artistas se ven entremezclados, entorno al libro. Apreciamos entonces los cuadernos del escultor valenciano Miquel Navarro. Con tinta, lápiz o grafito consigue transmitir sus inquietudes por la ciudad y la arquitectura que la rodea, tales preocupaciones sobre el entorno urbano las viven y expresan muchos artistas. Citando uno de ellos, Gordon Matta Clark, vemos como para expresar las mismas ideas utiliza además otra disciplina añadida: la fotografía. Algunos transmiten su visión sobre la arquitectura pero ¿cómo verían los arquitectos el papel del libro? El grupo de arquitectos RCR al proyectar una casa para un editor en Barcelona reflexionaron sobre este asunto: *“Los libros, diálogos, discusiones, reuniones. Libros, páginas, fotos, textos. Espacios para trabajar, charlar, debatir, conformados por lienzos que se unen, yuxtaponen, deslizan. El espíritu del libro habita la casa y también el jardín, y transmite su luz durante la noche, queriendo llegar hasta el mar mediterráneo que aparece en el horizonte, quizás no tan lejano.”*¹⁸ La simbiosis entre escultor y arquitecto es un hecho real, *Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo...* (1996) es un catálogo de artista, aunque la concepción del diseño y el comisariado es de Concha Lapagesse y Darío Gazapo, exposición realizada en Navarra en la Fundación Cultural COAM y en el Colegio Oficial de Arquitectos. La editorial es Pamiela Argitaletxea que origina una genial caja de hierro galvanizado con pegatina en blanco y gris para el título caligrafiado con la firma de Oteiza. En el interior son hojas dobles o trípticos sueltos de un tamaño no estándar, también en vegetales, todo en blanco y negro. Sobriedad con imágenes y fotos a sangre de: Oteiza trabajando en su taller, poemas y poemas visuales mallarmeanos. Las páginas van numeradas con grandes cifras; la maquetación en definitiva es singular en una retícula de cuadrados con: textos, imágenes, esquemas del artista y esquemas o planos de arquitectos. Oteiza es un escultor que plantea aquí su colaboración con arquitectos y esto es lo que nos interesa. Saenz de Oiza, Orbe, Basterretxea o Fulluando son algunos de los arquitectos con los que trabajó. No se trata de un catálogo de edición limitada, pero sin duda es un catálogo especial, y en él se refleja la asociación entre escultor, arquitecto, y diseñador o artista del libro. Si estudiamos de cerca la producción de arquitectos valencianos como Carlos Meri o Jorge Torres, descubrimos que guardan tímidamente una sugestiva producción artística bibliófila

18 CURTIS, William. J. R., *“RCR ARANDA PIGEM VILALTA ARQUITECTES entre la abstracción y la naturaleza”*, Ed.GG, 2005, Pág. 118

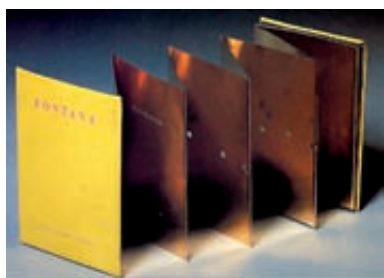


Fig. 9.- Lucio Fontana. *Concerto spaziale*. 1966.
Editorial Cavallino. 200 ejemplares. Venecia.

a considerar. Notas, fechas, dibujos de la naturaleza, apuntes de paisajismo, alzados y plantas de edificios relevantes en la historia del arte, detalles constructivos, todo unido, arte y técnica, en 'nuestro' soporte objeto de estudio: el libro. También S. Calatrava posee miles de cuadernos con dibujos a carboncillo sobre anatomías y edificios.

Antes de finalizar echemos un vistazo saboreando los libros culinarios de Thorsten Baensch. En colaboración con Christine Depuis lleva en marcha una serie editorial sobre la cocina titulada: *Cookbook* donde añade en sus libros, recetas de todo el mundo cuidadosamente ilustradas y editadas junto a objetos como: cubiertos de plástico o de madera tallados a mano, guantes de cocina, manteles, servilletas bordadas o incluso un pollo y gambitas cosidas en lana rosa. Estos libros de artista en colaboración con el arte culinario son la última prueba de que es un soporte ideal para la interrelación entre artistas y disciplinas, es un lugar de encuentros. Desde la quinta feria internacional de libros de artista de París (2005), realizada en la galería de Liliane et Michel Durand-Dessert, pasa Thorsten Baensch a exponer en noviembre de 2007 a Nueva York con su última aportación *Troc-X-chance* (12 ejemplares). Se compone de ocho secciones de recetas (entradas, sopas, carne, pescado, etc....) e incorpora: cojines, mantel, cubertería de madera tallada a mano, vasos de vino, y las conocidas 'crevettes', o gambitas belgas, fabricadas en lana. El artista une cocina, libro y performance en *su cuisine transportable / cocina transportable*. Junto a Christine Depuis realizan ante el público seis actuaciones culinarias, el público conversa con ellos y se prueba su tarta a cambio de darles una receta.

Ubu es el personaje teatral creado y diseñado por Alfred Jarry que más veces ha sido ilustrado con xilografías, litografías, grabados, partituras... por los grandes artistas de la talla de Pierre Bonnard, Audrey Breadsley, Jean Puy, Magritte, Georges Roualt junto al editor A. Vollard, Max Ernst, Pierre Alechinsky, David Hockney, Miró y Picasso entre otros. Teatro, cine, danza, y otras áreas se deslizan dentro de los libros artísticos. No obstante cerramos nuestro libro con el fin de volver abrirlo en otra ocasión y presentar esas y otras disciplinas, obras y ejemplos de un arte nuevo pero heredado, todo con el propósito de iniciarles en el camino hacia la curiosidad de estas páginas singulares.

Nuestro entorno, ¿Dónde hallar esos libros raros?

Avanzamos la teoría en la que si en el libro no existen fronteras entre las disciplinas artísticas- vengan de donde vengan- tampoco deben haber límites geográficos, y es más, el libro es un acompañante ideal en los viajes por su carácter transportable. Aun así comentamos ciertas obras que nos son cercanas y exploramos dónde hallar esos libros raros. Hemos enunciado anteriormente algunos conocidos artistas de nuestro entorno que han participado en el mundo del libro: Goya, Juan Gris, A.

Saura, Jaume Plensa, Alicia Martín... o el editor Aimé Maeght quien publicó obras de Chillida pero también de Picasso, Miró o Tàpies; veamos ahora sutilmente, en España y Valencia, cómo y quiénes siguen este género de arte: editoriales, colecciones, exposiciones, artistas, librerías...

Reconocemos que cada vez en mayor medida y con más interés aparecen libros artísticos en todas sus posibilidades, con lo que a veces son complejos de catalogar. Ya en una de las primeras exposiciones en España: *Libros de artistas*, realizada en Madrid (1982) en las salas Pablo Ruiz Picasso, Catherine Coleman comentaba que los intentos de clasificación se superaban por la variada producción bibliográfica. Nos indicó que José Luís Castillejo, Juan Hidalgo y Walter Marchetti -seguidores de John Cage y del grupo Fluxus- fueron los “pioneros del libro de artista en España”¹⁹, y que Carlos Alcolea había presentado con *Aprender a nadar* (1980) uno de los pocos libros de artista en toda regla (recordando tal vez a Edward Ruscha en su *Nine swimming pools*, 1968). Aseguraba en los ochenta que España producía pocos libros de artista o libros impresos (entendidos como los producidos en los sesenta por los americanos a través de nuevos medios de imprenta) y más bien libros objeto. Describió algunos ejemplos de artistas, unos más conocidos que otros, que estaban presentes en la exposición. Analicemos esa lista de libros objeto: *Indigestión* (1973-76) de R. Cristóbal o 3333366666 de Joan Palou con una bola de acero taladrada al centro, pertenecen a la serie de libros únicos, mutilados y reconstruidos; *Llibre blanc i blau* (1981) de Jaime Pinya o *Agenda 71* de Santiago Serrano forman parte de aquellos ya editados y publicados que han sido transformados en libros de apuntes. Se vieron expuestos libros de telas de Agius o de Aurelia Muñoz (*Quiput*), libros transparentes imposibles de leer como los de Llimós, A. Algardi, Medina Varcareel; libros fotográficos, como en los orígenes del libro de artista, de Antoni Muntadas o Fransec Torres, libros fabricados por medio de la fotocopia al estilo Xerox Book de R. Cristóbal, Eugenia Becells, T. Carr, o Carlos Alcolea. Y sobre nuestro tema predilecto: libros en colaboración, también se hizo referencia. Por ejemplo el libro único en acordeón del Atelier Bonanova que viajó desde Polonia y llegó con un artista en cada página; el libro documental de arte efímero o performance que aportó la galería Juana de Aizpuru: *Documentos: Tierra, Aire, Agua y Fuego* (1973) y donde trabajaron N. Criado, Torres, Muntadas, Abad, Benito, Corazón, J. M. Gómez; o la coproducción de P. Bulnes y Navarro Baldeweg en *Figuras de definición* (1980). Nombraba la historiadora, en cuanto al Mail Art, al Grupo Texto Poético del que conocemos bien al valenciano Bartolomé Ferrando por su aportación entorno a la poesía visual. Sobre este juego plástico de letras hay diversos artistas que lo establecen en el libro. Este es el caso de Juan Gris avanzándose en *Au soleil du plafond* (1955) pero también de Tàpies quien entre la letra, los números y el signo congenia con Joan Brossa en numerosas ediciones: *A. Tàpies* (catálogo de artistas de la sala Gaspar, 1969), *Nocturn Matinal* (1970) o *U no és ningú* (1979), editados por Polígrafa a modo de *livre de peintre*. Pero cabe mencionar la cubierta realizada por Tàpies para los ciento doce ejemplares que preparó la editorial Fata Morgana en *Ça suit son cours* (1975), donde además de los cuatro aguafuertes para los poemas de Edmond Jabès introduce el artista, en la portada y contraportada, fuertes gofrados sin tinta de palabras sueltas en una estética de poética minimal.

C. Coleman termina explicando que la mujer española aparece levemente en estas manifestaciones. Fue la excepción E. Balcells quien como Annette Messenger utilizó las páginas para denunciar la manipulación de la mujer en la sociedad. Estos y tantos otros artistas se apoyaron y manipularon el libro, unos ocasionalmente y otros de forma continua como reflexión permanente en su quehacer artístico. Por ello debemos explicar que la situación artística ha cambiado sólo parcialmente desde aquella exposición en los años ochenta. La producción ha aumentado pero se siguen cometiendo los

¹⁹ COLEMAN, Catherine, “El libro de artista en España”, en *Libros de artistas*, 1982. op. Cit, pp. 36-45



Fig. II.- Grupo Texto Poético, Bartolome Ferrando.
Texto poético 7.

mismos errores terminológicos. Por ejemplo, en febrero 2008 se presentó en Valencia una exposición de libros en la galería Kessler Bataglia en colaboración con la Biblioteca Pública del Hospital. Esta última donó libros viejos para ser intervenidos por profesores de la facultad. Actuaron en ellos igual que hicieron los artistas de aquella primera exposición en los años ochenta. Catherine Coleman volvería entonces a afirmar, si viera esta exposición, que son pocos los libros de artista que allí se vieron. Los teóricos tratan de no confundir los términos y usarlos con propiedad para mejor comunicar. En esta exposición sólo hubieron libros objeto, o más bien y como muy bien recalifica la joven investigadora Marta Pina, libros intervenidos. No obstante cabe mención especial para el pintor Javier Chapa por su recién libro objeto, y para José Manuel Guillen, ambos por su capacidad de adaptabilidad al medio logrando así ser fácilmente reconocidos por su estilo. Pero si algo ha cambiado es que este soporte es hoy uno de los preferidos y está en buena aceptación por mujeres artistas como la ya citada valenciana Carmen Grau. A este respecto se halla la producción de jóvenes artistas afincadas hoy en Valencia como Ángela Sánchez de Vera, Marta Pina, o nuestra humilde aportación. También las fotográficas autoediciones Yosolo de Juan González Fornes: *Memorias Disipadas* (2004) nos resultan muy interesantes, sobre todo cuando recientemente nos confiesa que sus primeros pasos fueron con un módico presupuesto y que al tiempo consiguió una impresora con la que comenzó a jugar con el formato libro. Tales declaraciones nos remiten al pasado de Edward Ruscha y al no tan pasado Thorsten Baensch, uno por la fotografía y otro por la impresora. Hemos heredados los pasos de nuestros antecesores por su gran dedicación y admiración al libro. Lo vemos en el pintor y escultor alicantino Curro Canavese en sus más de cuarenta libros, contémplese su bella *La memoria*. Así Manolo Valdés posee varias de sus librerías o esculturas de madera en las salas del museo IVAM, y Miquel Navarro donó parte de su colección a este mismo museo, de entre la que cabe destacar sus cuadernos de dibujos y proyectos, libros de un gran artista. Miquel Barceló prosigue sus búsquedas desde sus libros pintados de gran formato hasta sus libros-escultura en hierro o su triturado libro en la turmix y vuelto a elaborar. Pero a todos nos cautiva la creatividad de Carlos Pazos en sus libros, o la sensibilidad en las páginas creadas por José María Sicilia, que trabajando

desde Francia con Michael Woolworth nos transporta a un mundo táctil y visual en cierto modo especial con *You're alone* (1992) de doce páginas enceradas, cosidas y troqueladas con texto de Thomas Lux, pero también con *Luz plegada* (1994), o con *Le Prince, l'aveugle et le disciple* impregnado con color floral de sugerentes imágenes para el texto de Laurent Busine.

Y aunque las vanguardias llegaron con retraso a España, así como la revolución del libro, no podemos olvidar nuestro pasado, nos referimos a esas novelas que todos conocemos y que han sido, y siguen siendo, largamente reeditadas: *El Quijote* y *Tirant lo Blanc*, los eternos ilustrados. Con ello queremos recordar la cercana exposición: *Manuel Boix. Obra gráfica e impresa* (1966-2006) en el Centro del Carmen de Valencia. La actividad de Manuel Boix se describía "...como grabador y como ilustrador: (a) su reiterada dedicación a la bibliofilia (con sus numerosas carpetas y su excepcional y paradigmático trabajo sobre el Tirant lo Blanc)"²⁰ Lo que comenzó siendo una pequeña exposición colectiva en Madrid y en Barcelona (*Llibres d'artista*, sala Metrónom) ha terminado en varias exposiciones monográficas o de temática más específica como *El libro Ruso de Vanguardia, 1910-1934*, preparada en el año 2003 para el Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, itinerante en Nueva York para el Museum of Modern Art. O, ese mismo año fue una verdadera suerte poder apreciar de cerca el magnífico ejemplar *Every building on the sunset strip* así como el resto de obras de Edward Ruscha, On Kawara, Lawrence Weiner, Allen Ruppensberg, David Tremlett, Evru, Andrés Nagel, Martin Kippenberger, y Peter Fischli & David Weiss, en la sala Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián: *Nómadas y bibliófilos, concepto y estética en los libros de artista*. Pero otras anteriores y de igual importancia han sido: en 1992 y comisariada por José Antonio Sarmiento *Libros de Artista* en el Antiguo Convento de las Carmelitas de Cuenca; dos años después *Bibliofilia transformista* en la sala Balmes 21 de la Universidad de Barcelona; y como mítica queda recordar la que José Miguel Cortés organizó en Valencia a través del Consorci de Museus y de la Universitat Valenciana: *Llibre de les Meravelles*. Retomando el título de las primeras exposiciones, está la organizada en 1998 en el Palacio de Montemuzo de Zaragoza. De la artista valenciana Carmen Grau se pudieron ver en la exposición de L'Almodí en mayo 2001: "Taller narrativo", no sólo sus pinturas y esculturas sino también varios cuadernos de artista y libros objeto. En la muestra de la colección Bancaja en Valencia pudimos conocer a *Picasso y los libros* comisariada por Juan Carrete Parrondo en 2005, asimismo se han podido apreciar los libros de Tàpies en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona o en la Casa Encendida de Madrid. Más cercana es la exposición que se celebró en el IVAM de Valencia este pasado 2006 sobre *Elena de Rivero. A mano: trabajos sobre papel* que comisarió Elisabeth Finch. Allí pudimos ver algunas sugerentes obras como *The Book of time* o *The Book of hours* (2000) o instalaciones referentes al libro, artista valenciana que nos recuerda en ciertos casos a Sophie Calle. Y en ese mismo año se exhibieron los libros de Jaume Plensa en la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca.

Desde 1999 con la presentación en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca de los trece años de ediciones de *Antonio Agra Editor*, hemos distinguido muchas otras editoriales comprometidas ya sea la galería Estampa, o la joven librería-web La Rara Biz promoviendo y distribuyendo. O desde Gerona la comprotida Tristan Barbarà que se internacionaliza en la próxima 6th ArtistBook internacional 2007 de París coordinada por Nathalie Amae. Y es que ya avisamos que no hay fronteras entre disciplinas artísticas dentro del libro, ni geográficas para la editorial Raiña Lupa dirigida por Rocío San Claudio Santa Cruz desde París, con la publicación este 2007 del libro fotográfico de Fransec Torres: *La visita de Munchausen*; ni para Ivory Press de Elena Ochoa Foster al editar al mismo tiempo

20 DE LA CALLE, Román, "Manuel Boix: La creatividad disciplinada", en GUARINOS i Vinyoles, Abel. *Manuel Boix. Obra gráfica e impresa*. (1966-2006) Centro del Carmen, Generalitat Valenciana, Consorcio de museos, Valencia 2006

desde Londres libros de lujo de artistas británicos como Richard Long o españoles como Eduardo Chillida. Recordemos del artista vasco la muestra de todas sus ediciones este mayo 2007 en la Biblioteca Nacional de Madrid: *Los libros de artista de Chillida: una constelación estética*. Por último queremos demostrar el interés de estas obras al formar hoy colecciones concretas en: el MUSAC de León, el Museo ARTIUM de Vitoria, el IVAM de Valencia, el Museo Picasso de Málaga, la Fundación Bancaja, el MACBA de Barcelona, etc,... y por supuesto en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Y para concluir... ¿Para qué sirven?

En 1977 escribía Lucy R.Lippard que desde los años sesenta y setenta “...han aparecido cientos de libros de artista. Pero nunca se les hacen reseñas, ni siquiera en revistas de arte, ni como libros ni como exposiciones. Hasta ahora los libros de artista se han distribuido a amigos y colegas, para después languidecer en almacenes, estudios y cuartos traseros de galerías. Los publican los propios artistas... Los artistas no asociados a galería no encuentran la manera de distribuir ampliamente sus libros y raras veces recuperan los costes de imprenta...”²¹ Ya demostramos que en muchas ocasiones son los mismos artistas los que adquieren apasionadamente estas piezas apreciando y demostrando su valor con el coleccionismo.

Nadie se pregunta para qué sirve un libro de poemas guardado en la estantería, o ese cuadro, o una fotografía familiar, o una figurilla decorativa, pero el espectador que observa por vez primera un libro de artista sí se pregunta para qué sirve. El libro de artista es una obra íntima que place y por ello la conservamos. ¿A caso no nos gustaría a todos tener un ejemplar de *L'après midi d'un faune* para leer a Stéphane Mallarmé al mismo tiempo que contemplar los grabados de E. Manet? Este placer estético, la curiosidad, es lo que tienen todos estos libros artísticos que muchos coleccionistas, más que en estanterías, guardan cuidadosamente en vitrinas como objetos sacralizados como advertía Walter Benjamin. Este escrito tan sólo pretende sensibilizar al actual espectador en este apartado del arte, en este género artístico que no sólo empezó con Edouard Manet y se renovó con Edward Ruscha, sino que sigue en la actualidad al igual que sigue la pintura o la escultura. Sí el editor Floury no pudo vender las ediciones de *Histoires Naturelles* bellamente ilustrado por Toulouse-Lautrec, queremos con este artículo motivar al lector, sino a adquirir, por lo menos a conocer este absorbente mundo del arte del libro. Pero también se quiere advertir que el mal uso de los términos hace irresponsables a los artistas que pretenden proliferar estos objetos tomando como excusa la creación de un libro o sobre un libro sin tener en cuenta que aunque es sólo un medio no debe haber ausencia de mensaje. La curiosa novedad pronto se olvidará por la vulgar cotidianeidad o excesiva productibilidad.

Queda ya señaladamente demostrada que es indiscutible la existente historia del libro artístico, y parece evidente que el libro como soporte es un lugar perfecto para la interrelación entre artistas, disciplinas, y por supuesto con el espectador. Y si alguno quedó sediento quedan por revisar los interesantes cuadernos de viaje, o cuadernos de apuntes que guardan la intimidad del proceso creativo, secretos de artistas, de músicos, de ceramistas, de diseñadores, de arquitectos...

21 RIPPARD, Lucy R, “El libro de artista se hace público”, en *Art in America*, enero-febrero, 1977, pp.40-41

Retórica tradicional y experimentación poética

José Pérez y Tomás
Doctor en Bellas Artes.
Universidad Miguel Hernández de Elche



Fig. 1.- Portada del volumen número 6 de la Revista *Texto Poético*. Valencia, 1981.

1.- Introducción

Con la realización de este trabajo hemos pretendido poner de manifiesto dos cuestiones fundamentales, la primera de ellas significar que la experimentación poética, el lenguaje poético, ha sido sometida a toda clase de pruebas a través de los tiempos, configurándose como una vocación esencial de los poetas cruzar las fronteras que imponía la tradición, y en segundo lugar hemos ensayado la proximidad con la Revista *Texto Poético*¹ para que nos ilustre acerca de la capacidad de fusión, toda vez que de ruptura, de las propuestas retóricas tradicionales con la voluntad claramente manifiesta de celebrar una nueva poesía decididamente experimental: una poesía del hacer. Poesía donde la realidad plástica juega un papel fundamental en el ámbito de la propuesta final.

¹ Ferrando, Bartolomé y otros. *Texto Poético* 1 al 9. Valencia, 1977 - 1989



Fig. 2.- Poema sonoro. Texto Poético n° 7.

2.- Los caminos de la experimentación. El lenguaje como idea y como instrumento.

Comenzaremos diciendo, a modo de ejemplo preliminar, que en todo momento, ya desde los orígenes de la lírica, los poetas han utilizado la trasgresión como método creativo, puesto que el lenguaje poético ha sido desde siempre considerado como una enfermedad del propio lenguaje, como nos advierte el lingüista Cohen. Un lenguaje que vive siempre fuera de la normalidad y que por tal razón es capaz de captar la atención del receptor. Claros ejemplos podemos contemplar en los poetas del renacimiento español cuando dicen *la rosa roja*, para pasar ya en el barroco a decir *la roja rosa*, anteponiendo el adjetivo al sustantivo, e incluso asistimos en Góngora a la construcción *la roja rosa encarnada*, con anteposición y posposición adjetiva, para llegar a formas exacerbadas, en el propio Góngora, como *el rubicundo Apolo*.

Con lo referido, y tras un salto en el tiempo, asistimos a la desestabilización de la retórica tradicional a partir de la inclusión de elementos extraños no permitidos por la tradición. Incluso podremos decir que las cosas elevadas, la vida, el amor, la muerte, etc., ya no son de exclusiva atención para la poesía, pasando a la posibilidad real de que lo común pase a convertirse en materia poética.

Continuando con nuestra reflexión diremos que podemos estar ante la superación de la concepción lírica de la poesía, actuando ésta como soporte en autores como Eliot, Ezra Pound, la tradición surrealista desde Lautrèmont y Jarry en adelante, etc. Y esta superación atiende no sólo al uso de recursos y materiales considerados no poéticos sino con la utilización de una nueva retórica, ahora basada en el lenguaje.

Y desde esta misma consideración pasamos a la negación, incluso, de las reglas gramaticales y de los valores de la ortografía en la vertiente más lógica. Se le concede suma importancia al valor de los aspectos fonéticos y sonoros del lenguaje poético, por encima de cualquier consideración denotativa o referencial. El significado pasará a un segundo plano, incluso será en buena medida abolido, puesto que la forma, la arquitectura del lenguaje, el territorio de la página en donde habita la propuesta alcanza la categoría de material poético. El uso abusivo del lenguaje lírico ha desembocado en una clara desafección que infiere la caducidad de las expresiones tradicionales. El lenguaje deja de sig-

nificar porque ya no representa el espíritu del poeta: ya no dice porque las cláusulas están marchitas y el tiempo lírico agostado.

Así pues, precisamente debido al cansancio, se establece un nuevo criterio lingüístico de la mano de la investigación. El poeta experimenta un nuevo lenguaje, con nuevos términos que le permitan manifestar, de forma claramente distintiva, su pensamiento. Incluso el humor, el sarcasmo y las situaciones grotescas pueden significar materia poética, en este caso haciendo buena la tradición heredada desde el barroco; cabe recordar a Quevedo y su batalla contra Góngora, y la de este último contra Lope de Vega. Nos encontramos también con ciertas estructuras desencajadas, ruptura de la forma y una severa subjetividad. Asistimos a la voluntad de decir lo que no se dice: el juego del equívoco. Asistimos, en ciertos poetas, al tratamiento de la oposición del *logos* y del *mythos*, la lógica contra la mentira, lo que se puede ver con claridad y lo que sirve de coartada a la verdadera palabra poética. Karl Vossler comenta que todo hombre es la encarnación del oxímoron, de la complejidad y de la contradicción². También a este respecto Benedetto Croce asegura: “(...) *toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación sino sensación y naturalidad*”³ También en el *Gorgias* Platón condena a los oradores por engañar a los que reciben el discurso. Acusa a los oradores por utilizar palabras que vienen a ser como el humo que se desvanece en cuanto se mira a su través la realidad existente. Dice Platón: “*La retórica es pura empírica y sólo permite implantar suposiciones en los demás mediante logos*”⁴.

Así pues si los soportes o significantes ya no atienden de forma preferencial la semántica de la significación, deberemos acudir a una nueva semántica, obteniendo así nuevos significados.

Toda vez que hemos hablado de las características que se infieren en el lenguaje poético con la pretensión de aliviar la pesada carga de la tradición, cabe destacar, nuevamente, la trasgresión de muchas fronteras o límites antiguos del lenguaje poético tradicional a través de la morfología reconocible, aunque no se ignoran, claro está, los códigos y las normas que reconocen la procedencia. Así, entre otros aspectos que ponen de manifiesto la voluntad del poeta, cabe destacar la utilización de símiles, también de paradojas que dan lugar a textos en movimiento en un espacio desmaterializado, que supone una clara alegoría de la poesía en acción. La retórica viene a satisfacer las necesidades del imaginario creativo y nos facilita la observación en el uso de anáforas, elipsis, hipérbolos e ironías, coloquios, aliteraciones, antítesis, oxímoron, paradojas, paralelismos, sinécdoques (aún visuales), preguntas retóricas, y un largo etcétera que se corresponde con la necesidad de obtener un mínimo de eficacia comunicativa.

Atenderemos ahora las palabras, siguiendo una cierta lógica en el devenir de nuestra reflexión, de la profesora Lucrecia Méndez cuando dice: “*las palabras son parte de la poesía, pero no son la poesía*”⁵ Como también podemos referir, en un sentido mucho más amplio, la imbricación que se llega a producir en la estrategia de análisis literario entre la retórica y la propia teoría de la literatura. En esencia no existe una profunda brecha entre las dos fuentes metodológicas de estudio o análisis, sino más bien un correlato que precisa de los dos componentes para abrirse paso en la realidad del estudio por menorizado de los elementos que intervienen en la creatividad. Así, nos comenta Francisco Chico: “*En el contexto de la Teoría de la Literatura, la retórica no es sólo antecedente histórico de aquella, sobre todo en lo relativo a la sistematización de los recursos elocutivos garantes de la expresividad poética inherente a la obra de arte*

² Vossler, Kart, *Introducción a la estilística romance*, trad. de Amado Alonso Y Raimundo Lida. Universidad de Buenos Aires, 1932, p.141.

³ Croce, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1926. p.53

⁴ Platón, *Gorgias*, traducción de W.C. Helmbold, New Cork, 1952, vv.449-455.

⁵ Méndez de Penedo, Lucrecia, *Estrategias de la subversión: Poesía feminista guatemalteca contemporánea*. En disponibilidad web <http://literaturaguatemalteca.org/depenedo.1.htm.15/04/2007>

*verbal; también es plataforma teórico-metodológica desde la cual abordar el análisis literario, tanto desde el punto de vista de la construcción del texto literario como desde la perspectiva de la comunicación.”*⁶

Una vez hemos podido precisar una serie de características que adornan el discurso poético que pretende la ruptura con la tradición clásica, utilizando los resortes lingüísticos, o bien retóricos, pondremos de manifiesto cuales son, a nuestro entender las premisas, o modelos, que la vanguardia sigue de cara a obtener un sello que la identifique, aunque este modelo no sea seguido de forma absoluta, como siempre ocurre por otra parte, por todos aquellos poetas considerados como vanguardistas. Así, el arte por el arte, es un punto neurálgico en el devenir poético de buena parte de la modernidad, y ciertamente consubstancial a las maneras del decir poético de vanguardia. Existe, también, un cierto gusto por la originalidad. La originalidad, la búsqueda del impacto, se centra más en los aspectos formales que en los contenidos de los significantes poéticos: letra, sílaba, sintagma, frase, como arquitectura sólida que frecuenta el mensaje poético desde el punto de vista de la imagen. Como es conocido, en el ámbito de la vanguardia ocupa un lugar de privilegio el trabajo de experimentación. Experimentación que alcanzará, ya desde Fluxus, un valor en sí misma. En lo arbitrario, en la heterodoxia, en las posiciones, cada vez más, eclécticas, la vanguardia experimental en el campo de la poética, encuentra fácil acomodo para peregrinar por las vías literarias. Incluso podemos ahondar en las referencias señaladas si vinculamos nuestras palabras a la posición que Bretón en su Manifiesto del Surrealismo (1924) detenta, si hablamos, claro está, del automatismo psíquico, que seguirían por otra parte autores-artistas como Dalí o como Federico García Lorca, cuando dice que el verso, el poema, se produce como un dictado del pensamiento, fuera de la razón y de las preocupaciones estéticas o morales. Un discurso poético basado en el fluir constante del verbo, de las imágenes que provoca la palabra en libertad plena. Si las palabras ya no sirven para comunicar, como diría Ionesco en su teatro del absurdo, pueden servir a los surrealistas para pintar con imágenes sacadas de la nada, un mundo que se quiere renovado, en lo artístico y en lo ideológico.

Si efectuamos ahora un salto en el tiempo, por los aledaños del 1952, y nos situamos ante todo lo que significa para la experimentación el concretismo de Noigandres, es decir la acción poética desarrollada en buena parte por Augusto y Haroldo de Campos y por Decio Pignatari, entenderemos como en poesía experimental se observa una tendencia hacia la transformación del signo como cuerpo. Así, son utilizadas las tipografías diversas como un valor arquitectónico de la palabra. El signo se eleva, desde su valor signifiante, por encima de la significación. La grafía alcanza un valor de imagen más que no de valor semántico. También el espacio en blanco, clara influencia de Mallarmé a través de su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, implica el valor determinante del silencio en la construcción de la obra poética, del poema. El territorio de la página es considerado como un valor esencial que habla tanto de las presencias como de las ausencias del propio lenguaje. Es, claro está, una apuesta decidida por la experimentación. Uso de las formas ideogramáticas, herencia todavía de la escritura jeroglífica, cuneiforme, oriental, etc., que incrementan el valor de la esencialidad en la factura del decir poético. Incluso podemos comprobar una clara tendencia hacia los recursos fonéticos en la experimentación poética. Ya desde Dadá el lenguaje aporta esa novedad de valor autónomo de las grafías que permite su lectura aislada. Lo fonético como elemento nutritivo de la nueva experimentación, incorporando, también, el valor de la ruptura del lenguaje, toda vez que se incorporan espacio y tiempo en los usos del lenguaje en función poética.

También, así pues, la obra se construirá con la presencia del receptor, como diría el fluxus Filliou cuando aseguraba que su obra se cerraba cuando la contemplación por parte del receptor se había

6 Chico Rico, Francisco, *Teoría retórica como teoría del texto y narración digital como narración hipertextual*. En disponibilidad web: <http://cibersociedad.net/congres2006.15/04/2007>

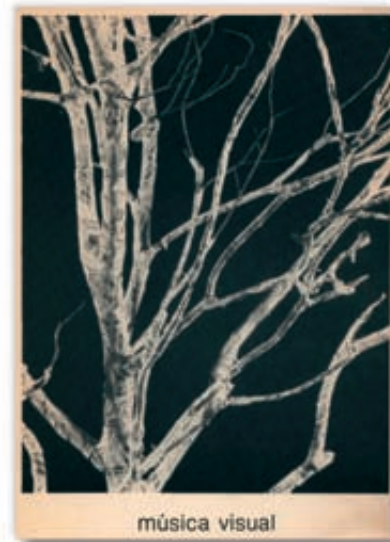


Fig. 3.- Música visual. Texto Poético n° 8

llevado a efecto. Y forman parte del nuevo código comunicativo las manos, los ojos, los oídos, porque intervienen en la conformación de la obra poética, ahora ya, posiblemente, una sola imagen. Nos dice a este respecto el ensayista Cesar Espinosa Vargas: “*Postextual o pretextual, polidimensional o de la intercodificación, nueva poesía, experimental, concreta o visual: bajo tales términos, la búsqueda de superación de las fronteras entre las artes y los géneros desempeñó un papel básico en el proyecto creativo de nuestro tiempo, concurrente en todas las vanguardias del arte del siglo XX.*”⁷

Si cambiamos ahora el punto de atención en nuestro análisis podemos convenir que en la experimentación, como consecuencia de la herencia de los antecedentes vanguardistas, se llega a la desmitificación del acto creativo como tal. Ya Fluxus propone en un primer instante que *todo es arte*, para concluir a continuación que *nada es arte*. Incluso los autores conceptuales como Kosuth trabajan en la desmitificación del arte a través del tratamiento de los objetos que habitualmente se consideran como artísticos. En esta dirección Kosuth pretendía eliminar el prestigio reverencial que se tiene del objeto artístico para determinar que la obra fuese percibida e interpretada desde posiciones conceptuales distintas a las que de manera tradicional usamos cuando contemplamos arte. En la poesía tradicional, por el contrario, las propuestas acaban por diluirse en el campo literario. El mundo es el del autor, su realidad, la del receptor, se encuentra anclada en la realidad arbitraria.

Ahora bien, la experimentación poética ahonda en los principios materiales de la poesía desde la crítica del discurso clásico en las fronteras del lenguaje. Existen nuevos procedimientos tales como los montajes, las fragmentaciones, nuevos espacios gráficos, las transposiciones temporales, generación de nuevas estructuras, etc., que facilitan la comprensión del universo distinto creado a partir de un nuevo comportamiento del lenguaje. Nos dirá en esta dirección Víctor Mendiola: “*(...) Poetizar no significa idealizar el mundo, mirarlo desde arriba o desde abajo; significa contraponer y articular lenguajes que*

7 Espinosa Vera, César Horacio, *Poesía Postextual*. En disponibilidad web.<http://www.escaner.c/escaner76/signos>

*aumentan o sustraen el sentido.*⁸ Determina Mendiola, así, el valor inmaterial de la poesía y presume su levedad, aún reconociendo el valor literario y de conocimiento que guarda en su interior. En este orden de cosa podemos asegurar que en la poética renovada existe un compromiso lingüístico, una preocupación por el uso de los recursos de forma conveniente. El lenguaje se conforma como material o instrumento de la propia elaboración poética. Incluso aún más, se transforma en objeto de estudio y análisis por parte del poeta. Como refiere el profesor Luis M. Victorio, asistimos a la muerte del lector dadas la impersonalidad y la combinación en un mismo ámbito del verso y la prosa. Si bien la poética experimental se vincula a Dadá y al futurismo, también a la experimentación de Stein y a los *Cantos* de Pound, como ya hemos señalado con anterioridad, será para llegarse a la ribera en dos direcciones claras: para satisfacer el juego pictórico del despliegue del poema en la página por una parte y la voluntad de acceder al lector y hacerle intervenir en los caminos de la reflexión por otro lado. Jesús González infiere: *“El interés en el lenguaje reside en la conciencia del mismo como un elemento transmisor de ideología a través de la opresión de las convenciones que le han venido impuestas por el devenir del tiempo y de la cultura.”*⁹ Asegura en esta misma dirección Ortega: *“(…) De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas.”*¹⁰ Como también nos interesa, por todo lo que tiene de resumen de este epígrafe de nuestro trabajo, conocer el criterio acerca de lo que significa la experimentación poética no sólo para el mundo de la literatura sino también para el mundo del arte y, fundamentalmente, de la plástica contemporánea, que nos muestra el ensayista Vázquez Roca cuando dice: *“Una visión tipológica del arte, ahora acotada a la literatura contemporánea, permite observar que los géneros convencionales han perdido estabilidad y se han confundido con otros de naturaleza análoga o diferente, que han aparecido géneros y textos intermedios, confusos, ambiguos, híbridos, y que estos cambios se producen en interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no literarios.”*¹¹

3.- Los poemas de Texto Poético: camino hacia una poesía del hacer.

Todo lo anteriormente expuesto creemos que se ejemplifica en la revista Texto Poético. Ante todo diremos que Texto Poético es una revista de poesía experimental nacida en Valencia el año 1977 y que la duración temporal llegó hasta el año 1989, así pues doce años de existencia. No se trata, no obstante, de una revista de estructura tradicional, donde las secciones constitutivas y la línea editorial marcan en buena medida el carácter del medio expresivo. Más bien, como habremos de significar, se trata de acopios de propuestas poéticas de autores que forman el llamado Grupo Texto Poético, y que tiene con esta revista la posibilidad de mostrar su creatividad en el ámbito poético.

Podemos decir, también, que el artista interdisciplinar Bartolomé Ferrando Colom ha sido quien ha fundado el grupo Texto Poético, y la revista homónima, así como también que se ha significado por ser su principal valedor o animador a lo largo de los años de práctica poética.

Sería pertinente comentar, desde el punto de vista estructural de la presentación de la revista Texto Poético, las formas que adoptan los diversos números de la publicación. Así, diremos que los números 1, 2, 3 y 4 se integran en un volumen unitario bajo la forma de libro y sin ningún tipo de discriminación que informe de los distintos poemarios que engloba. Este volumen poético ha sido editado por

8 Mendiola, Víctor Manuel, *Nota para una poética*. En disponibilidad web: <http://filosofia.buap.mx/Graffylia/3/69>

9 González Provencio, Jesús, *Los poetas lenguaje: Por la consecución del proyecto modernista*. Disponibilidad Web: <http://monografias.com/trabajos26/poetas-lenguaje>

10 Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, 1925 En Obras completas, Edi. Alianza/Revista de Occidente, Madrid 12 volúmenes, 1946-1983. Edición de Paulino Garagorri.

11 Vázquez Roca, Adolfo, *Antipoesía, parodias y lenguajes híbridos*. En disponibilidad Web: <http://elnido.ech.es/N30/palabra-sumergida>



Poema propuesta de acción. Texto Poético n° 9

Euskal Bidea en Pamplona el año 1979. El número 5 se presenta bajo la forma de una caja poética (17 x 24 x 2) como contenedor del caudal poético y no figura ninguna referencia editorial, nada más, en la primera plana del volumen, podemos encontrar una referencia de citas eruditas, y leemos en la esquina derecha inferior la fecha de 1979 y el nombre de la ciudad de Valencia. Los números 6, 7, 8 y 9, se presentan bajo la apariencia de carpeta, que guarda la labor poética de sus autores. Las fechas y lugares de publicación han sido: Texto Poético n° 6 Valencia 1981, n° 7 Valencia 1982, n° 8 Valencia 1985 i n° 9 Valencia 1989. El número habitual en cada una de las publicaciones ha sido de mil ejemplares.

Otro punto, referido a los aspectos históricos que concurren, es el que hace referencia al panorama cultural de la época y que afecta, esencialmente, a la cultura, y a la manera de comunicarla. Nos referimos a la influencia que en nuestro país tuvo, aunque de forma un tanto tardía, el llamado mayo del 68, y la deriva que se produjo hacia aspectos vinculados al arte con ciertos matices resistentes. Así, el teatro de vanguardia, edificado profundamente sobre las tesis del absurdo y del *povertà*, la poesía del compromiso social y cívico, los principios situacionistas, etc., significan un cambio en las posturas manifestadas por los artistas en general, y por los poetas en particular. De esta manera, arquitectos, pintores, cineastas, etc., el punto de unión de los cuales fue una actitud crítica hacia el capitalismo tardío de posguerra, y el deseo de generar una corriente abierta y multidisciplinar, los abocan hacia la concreción de las vanguardias artísticas, es decir, el dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otros, y con esto hacia el camino de unas nuevas maneras de manifestar el arte, llamado, experimental¹². El reciclaje, el *collage* (con sus consecuencias desesemantizantes cuando establece tensiones entre palabra e imagen dándole a la primera un valor fundamental), las operaciones destinadas a apropiarse de los productos culturales, como el cómic, la publicidad y el *graffiti*, reconvirtiéndolos para su propio beneficio, etc., constituyen instrumentos fundamentales, que serán utilizados por la poética de vanguardia.

¹² Padín, Clemente, (de su : *Brief Presentation of Uruguayan Experimental Poetry*, 1993 en disponibilidad Web <http://vorticeargentina.com.ar/escritos/> 1 28/10/2004, donde se nos refiere una ajustada aproximación al concepto de experimentación en el ámbito poético.



Fig. 5.- *Texto Poético I-IV*

En relación a los orígenes, o bien las herencias recibidas del Texto Poético, nos cabe señalar, principalmente, la proximidad con el espíritu Fluxus: Así el cultivo interdisciplinario, el camino que se dirige desde la poética del decir hacia la poética del hacer, el referente de libertad a la hora de construir la obra de arte, la voluntad participativa del receptor de la propuesta poética, etc., hacen del Texto Poético una realidad que se aproxima a Fluxus, llegando a constituirse en un verdadero, ciertamente singular, posfluxus.

Pero no sólo Fluxus y Zaj pueden considerarse claros referentes de la revista Texto Poético, también podemos encontrar diversas presencias sustentadas en la experimentación de artistas de las vanguardias históricas próximos a Dadá, como Marcel Duchamp o bien Kurt Schwitters, y de artistas coetáneos al grupo, como Joseph Beuys. De la misma forma que vemos la proximidad en el trabajo de poetas simbolistas como Mallarmé o Apollinaire y, por último diremos la contigüidad que se da en el trabajo llevado a cabo por el grupo Noigandres, en la práctica concretista, y que significan, en su conjunto, una clara vinculación de la revista Texto Poético a todo lo que representa la experimentación: desde el lenguaje a la plástica y desde la plástica hacia el lenguaje.¹³

Y cuando identificamos Fluxus como un antecedente de nuestro Texto Poético, podemos incorporar también, a Zaj. Y decimos esto sustentando nuestra posición por las maneras de incorporar el juego, también el juego lingüístico, al trabajo artístico-poético. No podemos olvidar el enorme componente lúdico, o de juego, que se manifiesta en muchos poemas del conjunto de Texto Poético.

Así pues, y a manera de recapitulación, diremos que Texto Poético ilustra como el arte y la literatura

¹³ Nos valemos de las palabras de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988, págs. 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."

de vanguardia convergen.¹⁴ 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.

Ahora bien, la propuesta de acción toma de la poesía experimental: la libertad gráfica, el uso de formas verbales no tradicionales, el uso de las formas pronominales de cortesía con cierto matiz de distancia, la espacialidad y el valor del espacio en blanco, como símbolo del silencio, de la página, la interdisciplinariedad y la incorporación de elementos objetuales en la sustancia de las propuestas poéticas y, por último, un uso conveniente de la retórica tradicional para singularizar la imaginería poética. Y si particularizamos en los aspectos lingüísticos que aproximan los poemas del Texto Poético a la experimentación, llegaremos a convenir acerca del uso que se efectúa de formas extrañas para una poética de alcance tradicional, como lo son las formas de imperativo. Y claro está, esta enorme frecuencia que podemos detectar puede relacionarse con la voluntad constructiva de las propuestas de acción, y que tendrá que seguir el receptor de la propuesta poética. También, otra forma no demasiado utilizada en la poética discursiva es la de infinitivo. Existe una gran utilización de este recurso de estilo, o lingüístico, y creemos que se debe a la voluntad que existe de universalizar las propuestas; también por los matices de impersonalidad que se incorporan al interior de la materia poética.

Otro recurso que se utiliza con frecuencia en estas propuestas poéticas, y con cierta singularidad significativa, es el de la pronominalización. Así, la mayor parte de los poemas utilizan el pronombre de segunda persona, con una posible voluntad de cortesía, incorporándose el matiz de distancia entre el autor y el receptor de la propuesta. Existe una significativa necesidad de ampliar el alcance de la materia poética al mayor número posible de hipotéticos lectores: *comience a hablar siempre / con una palabra / que empiece por a.*

Llegados a este punto, ahora, indicaremos que 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 y, lo más importante, la implicación del receptor en las propuestas, incluso esperándose un posible seguimiento de las mismas por su parte, en cuanto a las propuestas recibidas, y todo, a su vez, caminando hacia la posibilidad de un arte de acción multidisciplinario.

Así, podemos decir que la utilización del lenguaje está en la dirección de convertirse en una herramienta constructiva de la propia obra. Es decir, se hace un uso del lenguaje donde la dimensión semántica, en muchos poemas, pasa a un segundo plano de valoración, porque prevalece la idea —que en algunos casos particulares aporta la mayor carga artística—, incluso la realidad física del lenguaje, por encima de cualquier otra consideración.

Por lo que respecta, ahora, a otra principal característica recibida del arte conceptual, apuntaremos hacia los poemas propuesta de acción, muy frecuentes en las carpetas de la revista Texto Poético. Son muchos, como ya hemos señalado con anterioridad, los poemas que se inician con la expresión “Propuesta”. Así, se trata de una idea, de una acción que demanda ser repercutida sobre el receptor de la misma. No se trata de un poema para ser interiorizado por el lector y nada más, por el contrario se demanda la participación activa del receptor. Como decíamos: poemas propuesta de acción. También, en bastantes casos, las propuestas se presentan como de imposible realización, rozando las fronteras del absurdo.

¹⁴ Millán, Fernando, en disponibilidad web: <http://www.escaner.cl/escaner59/millan.html>, 23/07/04. 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 comparan 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 lettrismo, la poesía concreta, alejados en el tiempo y la ideología”.

En otro orden de cosas, y todavía refiriendo el influjo conceptual recibido por la revista Texto Poético, pondremos de relieve la desmaterialización de la obra de arte, en este caso poética, que se inscribe en un número elevado de poemas de los volúmenes estudiados. Por ejemplo, en el poema vigésimo tercero de la carpeta número nueve, encontramos una cuartilla que representa un poema totalmente en blanco, sólo en el poema siguiente encontraremos la explicación de esta eventualidad, puesto que se nos indica que la propuesta anterior albergaba un poema puro, y por tanto immaculada la página que lo sustenta.

Otro punto es el que hace referencia al humor, o bien a la ironía, que está muy presente en el Texto Poético. Y podemos ampliar diciendo que más que una singularidad estilística, se trata de una forma de plantear el hecho poético creativo, con una cierta voluntad de desdramatización de la obra de arte. Pensamos, también, que en los matices de humor irónico, existe, tal vez, la voluntad de buscar la complicidad del receptor de la propuesta, como posiblemente exista la feliz concurrencia con las evidentes muestras de humor que hubo en mayo del 68 francés, ya testimoniada, líneas arriba, su proximidad con las maneras experimentales de nuestro trabajo: *Je suis marxiste tendance Groucho*.

Diremos, para poner el punto final a nuestra reflexión, que en el Texto Poético concurren el arte y la literatura en síntesis estrecha, y con la utilización de un lenguaje multidisciplinario que evidencia la voluntad de transformación de la realidad poética en el momento de su irrupción en la escena de la poesía. Y, seguramente, el alcance fundamental de estas recopilaciones poéticas, venga referido no a la transformación de la esencia poética, sino a la voluntad de lograr la participación del receptor de las propuestas, pasando de una poesía del decir a una poesía del hacer.

*Discursos
académicos*



Fig. 1.-Geometría plura praesidia praestat Architectura. Grabado de la página inicial del primer tomo de La Theorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction des Voutes et autres Parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de Stereotomie a l'usage de l'Architecture de Amédée-François Frezier (1682-1733). Imagen tomada de uno de los ejemplares custodiados en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos:

Un estado de la cuestión

Arturo Zaragozá Catalán

Discurso de ingreso como Académico de Número leído
por el autor en el Salón de Actos de la Real Academia de
Bellas Artes de San Carlos el día 29 de enero de 2008

Excelentísimo Señor Presidente, Ilustrísimas Señoras Académicas, Ilustrísimos Señores Académicos, Señoras y Señores

Las palabras iniciales de este discurso de ingreso han de ser de agradecimiento hacia los académicos de la Sección de Arquitectura y del pleno de la Academia que acordaron designarme como miembro numerario. Muchas gracias por ofrecerme la oportunidad de intentar hacerme digno de este honor.

Antes de iniciar mi exposición, quisiera recordar, como es preceptivo, la figura del desaparecido doctor arquitecto e ilustrísimo señor don Román Jiménez Iranzo. El espacio que él llenó en esta Real Academia nunca alcanzaremos a llenarlo.

Fue arquitecto municipal de Valencia desde 1963, donde ocupó los puestos de jefe de servicio de arquitectura, proyectos urbanos y director del cuerpo de bomberos. A él se le deben los proyectos de numerosas obras, como la urbanización del entorno catedralicio. Fue el primer director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (1968-1973) y profesor de la misma (entre 1966 y 1984). Fue catedrático de Análisis de Formas y se le concedió la medalla de oro de la Universidad Politécnica de Valencia. La actual Escuela de Arquitectura de Valencia, donde nos formamos toda una generación, es un producto de la institución que él modeló.*

* El discurso de entrada en esta Real Academia de don Román Jiménez Iranzo fue publicado en *Archivo de Arte Valenciano* 1997 p. 242-249. Unas semblanzas sobre su figura se encuentran en MARQUEZ GILBERT, Raquel *La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2005. LOZANO VELASCO, José María. "Román Jiménez Iranzo. Ilustre arquitecto y Académico de número", *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, p. 327-329.

La aparente paradoja de haber sido profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia, desde 1966, y primer director de la misma en 1968 se debe a que durante los primeros años la Escuela de Arquitectura de Valencia dependía administrativamente de la de Barcelona.

El militar, espía, ingeniero y geómetra francés Amédée-François Frézier, es más conocido por haber descubierto la fresa en Chile, haberle dado su nombre, e introducirla en Europa que por sus investigaciones geométricas. De este autor, y a esta última disciplina pertenece uno de los libros más interesantes que custodia (por duplicado) la biblioteca de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. El libro lleva por título *La Theorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction des Voutes... ou Traité de Stereotomie a l'usage de l'Architecture*. El tratado fue publicado en Estrasburgo en 1737-39 y dedicado al vencedor de la batalla de Almansa, el mariscal D'Asfeld.¹ En la página inicial del primero de sus tres volúmenes una alegoría muestra a dos figuras femeninas. La de la derecha, de pie, señala un libro con figuras geométricas a la segunda. Esta permanece sentada y atenta a lo que le indica la primera. A la vez, hace el gesto de trazar un edificio en un plano con la ayuda de la regla y el compás. Es indudable que la primera figura representa a la geometría y la segunda a la arquitectura. Junto a la primera, en el suelo, hay unas figuras geométricas e instrumentos de su disciplina. Junto a la segunda hay complicadas piezas de cantería y las correspondientes herramientas. En el fondo hay un paisaje. Este incluye un puente, un baluarte y una cúpula que completan el significado de la escena. A los pies del grabado aparece una leyenda que repite una frase del tratadista romano Vitrubio: *Geometria plura praesidia praestat Architecturae*.² Esta leyenda puede traducirse como “la geometría (entre todas las disciplinas) da su base a la arquitectura”. Me ha parecido oportuno iniciar mi discurso con esta imagen y con esta frase que resume y explica, en solo cinco palabras, el más bello episodio de la arquitectura valenciana.

Creo que no es casual que los grandes profesores de arquitectura de esta academia, que nos contemplan en esta sala desde sus retratos, lleven siempre en sus manos un compás. Este instrumento es el único que comparten las alegorías de la geometría y de la arquitectura, tal como hemos visto en el tratado de Frézier.³ El gesto de estos arquitectos señala igualmente el camino a seguir para comprender este episodio. Este se desarrolló entre la tercera década del mil cuatrocientos y los primeros años del siglo XVI. Algunos hitos que jalonan su evolución, enumerando ejemplos únicamente de la ciudad de Valencia, son la capilla real del convento de santo Domingo (1437-1463), las torres del portal de Cuarte (1444-1471), el real monasterio de clarisas de la Trinidad (1445 - h. 1490), la obra nueva de la catedral de Valencia (1460-1501) y la lonja de los mercaderes (1483-1506).⁴

Todos estos edificios muestran una amplia y admirable serie de novedosas aplicaciones geométricas para el trazado de arcos, de bóvedas, de escaleras y de soportes. Es decir, para elementos básicos en la conformación de un edificio. Los arcos en esquina, los dispuestos en esviaje, o los inscritos en muros curvos; las bóvedas de cantería aristadas y las de arista, las esquifadas, las de rincón de claustro, las bóvedas con cañones en declinación y las de geometría esférica; así como las modernas bóvedas de crucería de rampante redondo o las de arcos transversales, conforman un panorama que presupone unos conocimientos geométricos que, aparentemente, carecen de precedentes.

¹ Amédée-François Frézier (1682-1733) fue un ingeniero militar francés, botánico, matemático, espía y explorador. Es recordado por haber introducido especímenes de la *Fragaria chiloensis* en el viejo mundo. Su obra sobre estereotomía fue el texto estandar sobre corte de piedras. Su título completo es *La Theorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction des Voutes et autres Parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de Stereotomie a l'usage de l'Architecture*, París, (1737-1739).

² M. VITRUVII. *De Architectura Liber Decem*, I (4) la frase completa del texto canónico es *Geometria autem plura praesidia praestat architecturae*.

³ El compás, junto con la regla, es considerado tradicionalmente un instrumento indispensable para el ejercicio de la arquitectura. La mitología griega atribuyó su invención a Perdix, sobrino de Dédalo. Este último habría matado por envidia a su sobrino precisamente por haber inventado la sierra y el compás.

⁴ Sobre *líart de la pedra*, en el episodio medieval valenciano, véase, ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos; Francesc Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”. *Primer congreso de Historia del Arte Valenciano*. Mayo 1992, p. 97-104. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Pere Compte y su círculo”. *XI Congreso C.E.H.A.*, Valencia, 1996. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *La capella reial d'Alfons en Magnànim de líantic monestir de predicadors de Valencia*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura gòtica valenciana*. Generalitat Valenciana, Valencia 2000. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte, arquitecto*. Generalitat Valenciana, 2007.

Esta nueva forma de entender y construir la arquitectura solo fue posible gracias a una nueva organización de la obra y a una poderosa herramienta conceptual: la Geometría Descriptiva. Esta disciplina ha sido definida como la ciencia que tiene por objeto establecer las normas y fijar las propiedades en virtud de las cuales se pueden representar los cuerpos que tienen tres dimensiones sobre una superficie que tiene dos. Además, de dichas representaciones, se podrán deducir cuantos elementos desconocidos nos pueden interesar medir en unos casos, o determinar su forma y posición en otros.⁵

Esta ciencia no tuvo su origen en las prestigiosas aulas y claustros de las universidades. Nació en los ajetreados talleres de los canteros. Fue acuñada por la música de percusión de los picos, los cinceles y las gradinas que daban la apropiada geometría a las piedras. El nombre por el que la conocemos se lo dio en 1795 el profesor de teoría de cortes de piedra, ministro de la República Francesa y amigo personal de Napoleón, Gaspar Monge (1746-1818) en base a los conocimientos previamente desarrollados sobre la estereotomía de la piedra.⁶ De hecho, la primera lección de esta *nueva* ciencia, dada por el *ciudadano* Monge en la École Normale de París en 1795 provocó un significativo comentario por parte de uno de sus colegas: “yo no sabía, que sabía geometría descriptiva”. La voz estereotomía, por su parte, es un neologismo griego nacido en el siglo XVII y difundido en el siglo XVIII que, por su etimología, proviene del griego *stereos*, sólido y *tomé*, talla, sección. La ciencia de la estereotomía, llamada originalmente arte de la montea y corte de piedras, es la parte del arte de edificar que enseña a dar forma, proporción y cortes necesarios a las piedras que se han de emplear en un edificio para su mayor firmeza y hermosura. Por último, para finalizar las definiciones de términos técnicos, “montea” es el dibujo a escala del natural de un elemento arquitectónico que se realiza a fin de facilitar el despique y efectuar los cortes.⁷

El origen de la estereotomía siempre se ha considerado moderno. El mismo tratadista Frézier, repitiendo un lugar común de su época, recuerda que Vitrubio no habla del corte de piedras entre las disciplinas necesarias para un arquitecto. En cualquier caso los conocimientos de estereotomía del mundo antiguo han sido generalmente subestimados. Sin duda, el que no hayan llegado hasta nosotros textos teóricos de la antigüedad ha contribuido a ello. Pero como siempre en nuestra civilización, hay que volver a Roma para ver el inicio de todo. Debe recordarse que la arquitectura romana y bizantina construyó, en ocasiones, en cantería, bóvedas esféricas, de cañón, bóvedas en rincón de claustro, decendras de cava, arcos oblicuos y helicoides. Más tarde la arquitectura armenia desarrolló asombrosos ejemplos de trompas, arcos abocinados y bóvedas de arcos cruzados y transversales, todo ello de una extraña modernidad.⁸

⁵ MONGE, Gaspard. *Geometría Descriptiva*. Véase la traducción española dirigida por Agustín de Betencourt y publicada en la Imprenta Real, Madrid, 1803. Edición facsímil Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1996. Con prólogos de DEL CAMPO Y FRANCÉS, Ángel: “La descriptiva de Monge en la escuela de Caminos” y GENTIL BALDRICH, José María y RABASA DIAZ, Enrique: “Sobre la geometría Descriptiva y su difusión en España”.

⁶ SAKAROVITCH, Joël. *Épures d'architecture. De la coupe des pierres à la géométrie descriptive XVII^e-XIX^e siècles*. Birkhauser, 1998. El comentario a la lección de Monge fue realizado por Lagrange y lo recoge Sakarovitch en *op. cit.* p. 3.

⁷ “Montea” es el dibujo o plano que se hace del tamaño natural de una bóveda ya en el suelo, ya en una pared, para tomar las medidas y formas de sus diferentes partes o para la saca de plantillas. GARCÍA SALINERO, Fernando, en *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, atribuye su etimología al francés *montée*. “subida”, “alzado” y éste del verbo *monter*, “subir”. La primera documentación es de comienzos del siglo XVI. El equivalente valenciano es *mostra*.

⁸ Un buen y reciente estado de la cuestión sobre la arquitectura armenia puede encontrarse en *Forma e costruzione delle architetture cupolate armene nella regione storica dell'Ayrarat, secc. vi-xiii*. Hilda Grazia Teresita ROMANAZZI. Tesis doctoral inédita leída en el Politécnico de Bari, mayo de 2007. Tutorada por el profesor Claudio D'Amato Guerrieri y que conozco por indicación del dott. Arch. Giuseppe Fallacara.



Fig. 2.-Escalera con bóveda de cañón helicoidal en la puerta de las Victorias del El Cairo, Egipto.

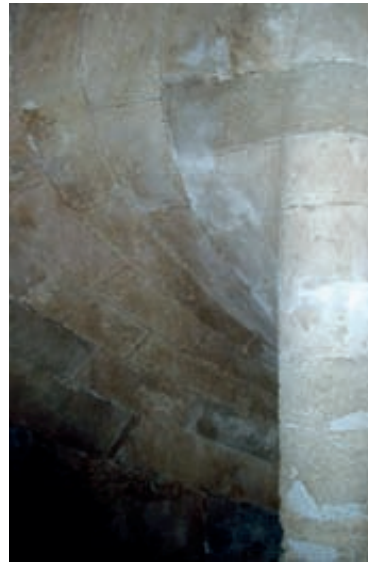


Fig. 3.-Escalera de bóveda de cañón helicoidal del castillo Maniace de Siracusa (Sicilia).

Las bóvedas en cuarto de esfera de las basílicas de Siria, o de los ábsides del mausoleo del emperador Diocleciano en Spalato, en Dalmacia;⁹ las bóvedas vaídas de Gerasa y Jerusalén ya descritas por Choisy, las decendas de cava del templo de la diosa Anahita en Bishapur en Irán, del teatro de Amman en Jordania, o del Odeón de Herodes Atico en Atenas, Grecia;¹⁰ las bóvedas de arista de la sala inferior del mausoleo de Teodorico en Ravenna y del teatro de Philipolis;¹¹ el arco oblicuo llamado “arco dei pantani” que daba acceso al foro de Augusto en Roma;¹² los arcos de directriz curva de algunos anfiteatros como el de Arles en Provenza¹³ y el helicoides interior de la columna Trajana en Roma¹⁴ muestran la existencia de edificios de importancia construidos con piedra cortada. El hecho de que los ejemplos sean relativamente escasos (generalmente los romanos construían las bóvedas con hormigón vertido junto con una red de nervios de

- ⁹ El llamado mausoleo de Diocleciano en Spalato (Split), en la costa Dálmata, ahora Croacia, es un edificio de planta circular por su interior y octogonal al exterior. Es famoso, en lo constructivo, por su cúpula de ladrillo, aparejada por trompas escalonadas, descrita por CHOISY. El ápice interior de esta cúpula llega aproximadamente a los 21,5 metros de altura. No obstante, aunque menos famosas, no carecen de interés las ocho capillas que quedan sin visualizar al exterior por el potente muro de cuatro metros de grosor. Estas son de planta rectangular y circular alternativamente y se cubren con bóvedas de cañón y en cuarto de esfera respectivamente. Están construidas con sillería y correctamente aparejadas con su frente dispuesto en “torre cavada”. El palacio de Diocleciano donde se incluye el “mausoleo” fue construido a finales del siglo III y comienzos del IV. Las bóvedas en cuarto de esfera del mausoleo de Diocleciano (desde h. 650 convertido en la catedral de Spalato) pudieron razonablemente inspirar la bóveda del mismo tipo que se construyó en el ábside de la cercana catedral de Sibenik durante la segunda mitad del siglo xv.
- ¹⁰ Agradezco al arqueólogo Pierre Guerin la noticia y las imágenes suministradas sobre la decenda de cava del templo de la diosa Anahita en Bishapur (Irán) y a la doctora arquitecta María Mercedes Bares sobre la decenda de cava en Amman (Jordania). Sobre las bóvedas de Gerasa y Jerusalén ver CHOISY, Auguste. *Liart de bâtir chez les byzantins*, París, 1883, edición española *El arte de construir en Bizancio*, Instituto Juan de Herrera, 1883.
- ¹¹ Sobre Gerasa ver CHOISY, Auguste, *Ibidem* nota 10. Sobre la sala inferior del mausoleo de Teodorico en Ravena (530) y el teatro de Philipopolis pueden verse ilustraciones gráficas en ADAM, Jean-Pierre, *La construction romaine, materiaux et techniques*. París, 1984, p. 206 y ss.
- ¹² ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Arquitecturas del gótico mediterráneo” en *Una arquitectura gótica mediterránea*, a cargo de MIRA, Eduard y ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2 vols. Generalitat Valenciana, 2003, p. 107 - 182
- ¹³ SCHNEIDER, Mark. “Techniques of stereotomy at the stone amphitheatres of roman empire”.
- ¹⁴ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Ibidem* nota 12



Fig. 4.-"Decenda de Cava" llamada del bagno de la regina en el castillo Maniace de Siracusa (Sicilia).



Fig. 5.-Bóveda anular de la cripta de la abadía de Montmajour en Provenza.

ladrillo) indica que, al menos, se plantearon los problemas elementales de cortes de piedra. Sakarovitch ha propuesto que estas construcciones se realizaron con medios ingeniosos pero sin el empleo del dibujo previo. Se habrían realizado mediante retundidos en el caso de los arcos de directriz curva, o con el auxilio de una pértiga en el caso de las bóvedas esféricas. Es decir, mediante métodos que hoy parecen arcaicos, especialmente por ser diferentes de los que utilizó la estereotomía de la Edad Moderna (reducir cada hilada de una esfera a un tronco de cono equivalente). No obstante, estas realizaciones requieren un buen conocimiento implícito de la geometría de los cuerpos simples. De echo este sistema no debe estar exento de todo dibujo. La montea de su frente y el trazado de su base permitirían labrar las dovelas por el método de robos con la plantilla de su sección y el baivel de su planta generados por la pértiga. En cualquier caso, suponen una primera base de partida nada despreciable.

La desaparición de la esclavitud y la fragmentación social provocó la aparición del pequeño aparejo a partir del año mil. El análisis geométrico requirió un esfuerzo suplementario. Alrededor del Mediterráneo parece haberse fraguado un nuevo capítulo en el desarrollo del arte de corte de piedras. Deben recordarse las aplicaciones geométricas del Egipto fatimí y mameluco, de la arquitectura románica europea, especialmente en Languedoc y en Provenza, y de la arquitectura del emperador Federico II en Italia, aunque, probablemente estos episodios están alimentados por la escuela de arquitectos de la siria cristiana y armenia. De esta época provienen, entre otras piezas, la bóveda anular de la abadía de Montmajour en Provenza,¹⁵ la decenda de cava del castillo Maniace en Siracusa y los helicoides abovedados de las murallas de El Cairo, del castillo ya citado de Siracusa y de la abadía de Saint Gilles en Provenza.¹⁶

¹⁵ PEROUSE DE MONTCLOS, Jean Marie. *L'Architecture a la française*. Picard, París, 1982.

¹⁶ Sobre la *vis de Saint-Gilles* del castillo Maniace ver ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitecturas del gótico mediterráneo*. Véase nota 12. BARES, María Mercedes. *Stereotomía e techiche costruttive nell'architettura del Mediterraneo: il castello Maniace di Siracusa*. Tesis de doctorado inédita leída en 2006 en el Dipartimento storia e progetto nell'Architettura de la Università degli studi di Palermo. Tutor, profesor architetto Marco Rosario Nobile. Co-tutor prof. arch. Arturo Zaragoza Catalán. NOBILE, Marco Rosario; BARES, María Mercedes; ZARAGOZÁ, Arturo "La scala detta vis de Saint-Gilles nel Mediterraneo", en *Lexicon, storie e architettura in Sicilia*. Rivista semestrale di Storia dell'Architettura, N. 4/2007.

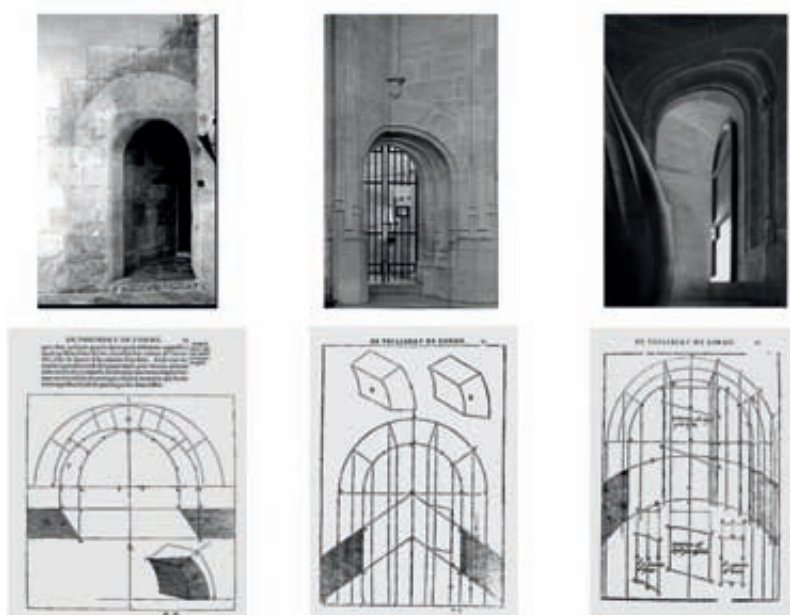


Fig. 6.-Arco en esviaje, Monasterio de la Trinidad de Valencia (h. 1460); Arco en rincón, Catedral de Valencia (h. 1460); Arco “en torre cavada y esviaje” o de directriz curva, Lonja de Valencia (1492). Trazas de estos arcos según el tratado de Philibert de L’Orme (1567).

Cabe recordar que Jean Marie Perouse de Monclos ha señalado como la tipología de la bóveda moderna puede seguirse casi enteramente en los modelos románicos, Rondelet recuerda que el helicoide abovedado, o *vis de Saint-Gilles*, ha sido siempre considerado como la pieza tallada más difícil de realizar. Las bases de las dovelas de esta pieza son superficies alabeadas no desarrollables y las aristas curvas tienen doble curvatura. Por su parte Sakarovitch indica que de hecho esta escalera de caracol no puede ser labrada por un método que evite el dibujo. La presencia, repetida por todo el Mediterráneo, de esta última escalera obliga a pensar en la utilización del dibujo arquitectónico en estas tempranas fechas. El dibujo iría destinado a la labra de las piezas por el sistema de corte a escuadra o de robos.¹⁷

El desarrollo de las bóvedas de crucería a partir de la segunda mitad del siglo XII en los dominios reales franceses provocaría un nuevo capítulo en el desarrollo de la estereotomía y, a la vez, en la historia del dibujo arquitectónico. El control del espacio se simplificaba resolviendo los encuentros de las superficies de las bóvedas decidiendo previamente su intersección y disponiendo arcos en estas. Esta nueva formulación requería el uso de proyecciones sobre los planos vertical (a plomo) y horizontal (a nivel). Con ello el sistema diédrico, vio su auténtico nacimiento.

Pero es a partir de fines del siglo XIV cuando una fiebre de audaz investigación técnica renueva el panorama de la construcción occidental. Resulta asombroso pensar como de forma simultánea se estuvieron construyendo en Europa los conoides de las bóvedas de abanico del *Perpendicular English*; las bóvedas reticulares, o las de nervios curvos, de complejas geometrías, del *Spätgotik* germánico; las bóvedas diamantinas o alveolares, plegadas en arista con el criterio de estructura-forma, de Sajonia, Bohemia,

¹⁷ PÉROUSE DE MONCLOS, Jean Marie “La vis de Saint Gilles et l’escalier suspendu dans l’architecture française du XVI siècle en *Li’Escalier dans l’architecture de la Renaissance*. Picard, 1985, p. 83 y ss. SAKAROVITCH, Jöel, *Épures d’architecture. De la coupe de pierres à la géométrie descriptive XVI^e-XIX^e siècles* 1998. RABASA DÍAZ, Enrique. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XX*. Madrid, 2000, p. 222. RONDELET, Jean-Baptiste, *Traité théorique et pratique de l’art de bâtir*, Paris, 1802-17 (1927-29, 1834-48). *Supplément* a cargo de Abel BLOUET, Paris.

Polonia o Lituania; las bóvedas gallonadas, de arista, o de esferas intersectadas del *Quattrocento* toscano o romano (sin olvidar los aparejos de doble hoja autoportantes de Brunelleschi) o las bóvedas de crucería con plementerías caladas del tardogótico castellano.¹⁸ No es de extrañar que el dibujo arquitectónico conociera un auge sin precedentes.¹⁹

Las arquitecturas de la Corona de Aragón, ancladas en las viejas tradiciones constructivas mediterráneas derivaron la investigación técnica hacia una original confluencia del viejo y mediterráneo arte de corte de piedras y del nuevo uso de proyecciones de raíz occidental. Estas aplicaciones darán lugar a la estereotomía moderna. En este contexto parece ser la arquitectura valenciana la que resume, desarrolla y difunde, a lo largo del siglo xv, una amplia serie de novedosas aplicaciones geométricas.

JUEGOS MATEMÁTICOS: DECLINANDO CON NUEVA GEOMETRÍAS

Los resultados de la experimentación cuatrocentista valenciana pueden ser clasificados por su abstracción geométrica, como lo haría Frézier en el siglo xviii, siguiendo el camino emprendido por el genial geómetra Gerard Desargues. Pero también puede hacerse, más convencionalmente, por tipos de problemas constructivos, al modo en que se hace en los posteriores tratados de estereotomía de la piedra del siglo xvi. En cualquier caso, el resultado puede considerarse tanto como unos divertidos juegos matemáticos como la sistemática experimentación de nuevas geometrías.²⁰

Entre los tipos de arcos pueden citarse ejemplos de arcos en esquina, en esviaje, de directriz curva, de grosor variable, o de esquina y rincón. Entre los tipos de bóvedas hay bóvedas de arista, aristadas, esquifadas, vaídas, esféricas y de arcos cruzados. Pero además hay capialzados, troneras, trompas, ochavos, caracoles, decendas de cava y escaleras de bóvedas. Aunque no es éste el lugar para inventariar de forma exhaustiva esta larga serie si que deben citarse algunos de los ejemplos de mayor interés.

El arco, o bóveda, cuyo cañón horizontal encuentra oblicuamente los paramentos, o arco en esviaje, es uno de los problemas clásicos de estereotomía de todas las épocas. Estos arcos son extraor-

¹⁸ Para consultar una bibliografía que ponga en valor los avances técnicos y formales de la arquitectura del siglo xv y comienzos del siglo xvi, véase: Inglaterra: WILLIS, Robert. "On the Construction of the Vaults of the Middle Ages". *Transactions of the Royal Institute of British architects*, London, 1842; FLETCHER, Banister. *Historia de la Arquitectura por el método comparado*, T.1, Madrid, 1928; HARVEY, John, *The Perpendicular style*, Batsford, Londres 1978; HEYMAN, Jacques, "Agujas y bóvedas de abanico" en *Teoría, Historia y Restauración de Estructuras de Fábrica*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1995. Área Franco-Borgoñona: ERLANDE-BRANDENBOURG, Alain., *Du Moyen Age a la Renaissance*, Mengès, París, 1995; KURMANN, Peter. "Arquitectura del gótico tardío en Francia y Países Bajos", *El Gótico*, Künemann, Colonia, 1999, p. 156-188. Países Germánicos y Eslavos: MENCL, Vaclav., *Ceské stredoveke klenby*, Orbis, Praga, 1974; BRUCHER, Günter. *Gotische Baukunst in Österreich*, Resindeg Verlag, 1990; RADOVI, Milada a Oldrich. *Kniba o sklípkych Klenbách*, Naklada telství Praga, 1999; DE LA RUESTRA, Pablo. "El gótico en los países de lengua alemana". *El Gótico*, Künemann, Colonia, 1999, p. 190-240, Italia: GOLDTWHATE, Richard, *The Building of Renaissance Florence*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres, 1980, PARTRIDGE, Loren. *The Renaissance in Rome*, Everyman, Londres, 1988; SANPAOLESI, Paolo, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Florencia, 1977., Nobile, Marco Rosario, (a cargo de) *Matteo Carnilivari-Pere Compte 1506-2006*, due maestri del gótico nel Mediterraneo, Noto-Palermo. 2006, Portugal: DIAS, Pedro. *A Arquitectura manuelina*, Civilização, Porto, 1988; MORALES Y MARIN, José Luis. *Arte Portugués*, Summa Artis, Madrid 1989, p. 165-202; MARTA, Roberto. *L'Architettura Manuelina*, Kappa, Roma, 1998. España: TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arquitectura Gótica*, Ars Hispaniae, Plus-Ultra, Madrid, 1952, p. 258-383; CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua*, Dossat, Madrid, 1965 p. 577-640; MARIAS, Fernando, *El largo siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1989, GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico de la Edad Moderna. Bóvedas de Crujería*, Universidad de Valladolid, 1998; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *Arquitectura Gótica Valenciana*, Generalidad Valenciana, 2000. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte, Arquitecto*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007. De carácter general: Retch, Roland. *Automme et renouveau, 1380-1500*, Gallimard, París, 1988; BIALOSTOCKI, Jan. *L'Art du XV siècle, des Parler à Dürer*, le livre de Poche, Librairie Générale française, 1993.

¹⁹ BUCHER, François, en "Design in Gothic Architecture" *Journal of the society of architectural historians*, vol. 27 p. 49-61, 1968, señala que ha podido estudiar cerca de 2200 planos y dibujos medievales. Véase también RUIZ DE LA ROSA, José Antonio, *Traza y simetría de la Arquitectura*, Sevilla, 1987, p. 261-337.

²⁰ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "Juegos matemáticos; aplicaciones geométricas de los maestros del gótico en el episodio valenciano" en *L'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*. Actas del congreso, Lleida 14-16 de enero de 1998, a cargo de YARZA, Joaquín y FITÉ, Francesc.

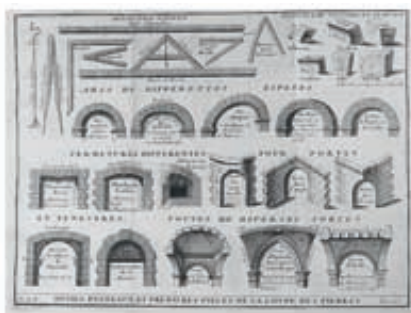


Fig. 7.-Láminas del tratado de D'Avillier
(Cours d'Architecture, París, 1720 págs. 236a y 240a).

dinariamente frecuentes en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Acaso los primeros son los de los del portal de Cuarte (desde 1444). Algo posterior es el mas complejo de la entrada a la sacristía de la capilla real (h. 1451), ya resuelto por un aparejo de junta compensada. Notables son los arcos de las ventanas de la ampliación cuatrocentista de la catedral de Valencia (a partir de 1458). Todos los citados son obra de Francesc Baldomar, como seguramente debe serlo el de exagerado ángulo de la entrada desde el claustro a la cocina del monasterio de la Trinidad de Valencia.

Una de la más elemental y, a la vez, significativa presencia de innovación constructiva es el arco en rincón situado en la entrada de la torre campanario de la catedral de Valencia. Esta obra fue comenzada por Francesc Baldomar a partir de 1458. Existe otro arco de similar traza en la sacristía de la misma catedral. Esta portada daba acceso al caracol por el que se accedía al archivo. Fue construido por Pere Compte, en los últimos años del siglo xv. Existe otro arco de este tipo en la sacristía de la iglesia de las santas Justa y Rufina de Orihuela. Estos arcos corresponden al corte de un cañón semicilíndrico por dos planos formando entre si un ángulo de noventa grados situados en el eje del mismo. En estos arcos la molduración declina cuidadosamente sus formas conforme al orden oblicuo de cada plano. Este tipo de arcos tuvieron una notable fortuna en el siglo xvi español y francés. Su trazado no aparece divulgado hasta 1575-1591 por el tratado (manuscrito) de Alonso de Vandelvira y hasta 1568 por el tratado (impreso) de Philibert de L'Orme.²¹

Los arcos inscritos en muros curvos o “arcos en torre cavada” según la terminología de Alonso de Vandelvira pueden encontrarse (a la vez que esviajados) en las portadas de acceso a las salas situadas en el caracol de la torre de la lonja de Valencia (h. 1492), obra de Pere Compte.²²

Los arcos inscritos en muros de grosor variable son también descritos por Alonso Vandelvira. Un arco de este tipo además de ser llano y abocinado (que podría igualmente considerarse un “capialzado en viaje” según la citada terminología de Vandelvira) se encuentra en uno de los locutorios del monasterio de la Trinidad de Valencia.

Los arcos en rincón de claustro, es decir aquellos que se tienden desde una esquina a un rincón, constituyen un problema extensamente estudiado por Ginés Martínez de Aranda en su tratado de

²¹ Las ediciones de tratados consultados son *Architecture de Philibert de L'Orme*, edición integral de 1648, Pierre Mardaga, Bruselas 1981. BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Genevieve. *Tratado de arquitectura de Alonso de Valencia*, 2 T. Caja de Ahorros provincial, Albacete, 1977. MARTINEZ DE ARANDA, Ginés. *Cerramientos y trazados de montea*. CEHOPU, Madrid, 1986. FR. LORENZO DE SAN NICOLAS. *Arte y uso de arquitectura*. Facsímil del Colegio de Arquitectos de Aragón. Zaragoza, 1986.

²² Los arcos “en torre cavada” del caracol de la lonja de Valencia no han podido ejecutarse por retundido ya que no solo se curvan conforme a la directriz curva del arco, sino que todo el elaborado molduraje de estos arcos o portadas se deforma conforme a su disposición.

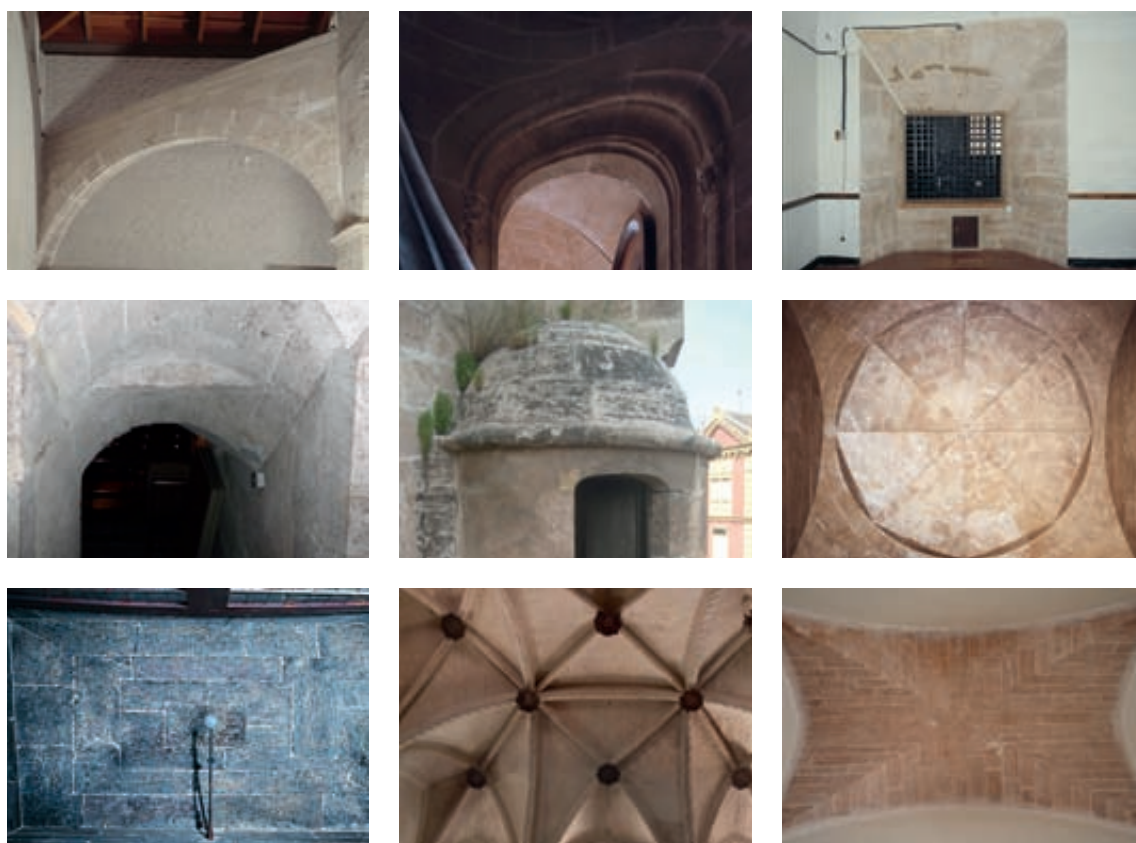


Fig. 8.-Lámina con algunos ejemplos de estereotomía de la piedra de la arquitectura valenciana del cuatrocientos. a) Arco oblicuo de junta compensada, capilla real de Valencia. b) Arco oblicuo de junta oblicua, capilla real de Valencia. c) Arco en esquina, Catedral de Valencia. d) Arco en esquina y rincón, Almudín de Valencia. e) Arco de directriz curva, Lonja de Valencia. f) Arco plano de grosor variable, Monasterio de la Trinidad de Valencia. g) Decenda de cava, Lonja de Valencia. h) Trasdós de cúpula esférica sobre una escalera de caracol. Monasterio de la Trinidad. Valencia i) Bóveda gallonada sobre pechinas esféricas, Lonja de Valencia. j) Bóveda esquifada, capilla real de Valencia. k) Bóveda de arcos transversales. Catedral de Orihuela. l) Bóveda de arista, Monasterio de la Trinidad de Valencia.

Cerramientos y trazados de montea (h. 1600). En Valencia pueden encontrarse en el Almudín del trigo, en una zona ampliada o reconstruida a mediados del siglo xv.²³

De la misma forma que vemos diferentes tipos de arcos podemos ver diferentes bóvedas: de arista, esquifadas, en “decenda de cava”, “en rincón de claustro”, esféricas, aristadas, o de arcos transversales.

Las bóvedas de arista, con cañones ligeramente apuntados, aparecen en la sacristía de la capilla real (h. 1449) y en la bóveda de un locutorio del monasterio de la Trinidad. Ya con cañones semicilíndricos, y correctamente aparejados a la moderna, en la meseta de la escalera del claustro de este convento.

De forma paralela, la bóveda esquifada aparece sobre planta paralelepédica sobre la entrada lateral de la capilla real (h. 1447) y en otra de las habitaciones de los locutorios del monasterio de la Trinidad.

Un impresionante ejemplo de “decenda de cava”, o bóveda cilíndrica dispuesta con su eje en declinación, se encuentra en la escalera del claustro del monasterio de la Trinidad. La bóveda de arista del rellano de esta escalera y el potente capialzado “de san Antonio” que la remata en el acceso a la planta alta

²³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “L’Almodí del senyor rei de la ciutat de València. Precisiones sobre su historia constructiva”. *Archivo Arte Valenciano*, 1997, p. 69-80. ZARAGOZA CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *Pere Compte Arquitecto. Generalitat Valenciana*, 2007, p. 143-146.



Fig. 9.-Bóveda de arista del locutorio del monasterio de la Trinidad de Valencia.

Fig. 10.-Bóveda de arista, a modo de maqueta, en un paso de la tribuna del Monasterio de la Trinidad de Valencia.

Fig. 11.-Bóveda de arista coja de una pared, o inscrita en un trapecio. Sacristía de la capilla real del monasterio de Santo Domingo de Valencia.

denuncia el gusto por la estereotomía con el que fue concebida esta pieza. La pequeña escalera del púlpito del refectorio del monasterio de Santa María de Valldigna está formada, también, por una decenda de cava (en parte de ladrillo), portal de acceso esviado bóveda de arista perfectamente aparejada y tornavoz con potente capialzado. Este último también del tipo “de san Antonio”. Todos estos elementos hacen pensar que esta pieza responde a la misma intención y autoría que la escalera de la Trinidad.

Existen bóvedas “en rincón de claustro” en el pasillo de acceso a los locutorios del monasterio de la Trinidad y en el antiguo y estrecho acceso a la sala capitular de la catedral de Segorbe.

Las bóvedas esféricas, aunque de pequeña dimensión, aparecen representadas por las bóvedas que rematan los caracoles de la capilla real (1464), las torres del portal de Cuarte (h. 1460), y el monasterio de la Trinidad. Pero la pieza de mayor interés de este apartado es, sin duda, la bóveda del torreón de la Lonja de Valencia, construida por Pere Compte hacia 1492. Esta es una bóveda de cantería que cubre un espacio de planta cuadrada. Se inicia como una bóveda vaída en la que se construyen las primeras pechinas esféricas de la arquitectura española de la Edad Moderna. Sobre éstas y mediante una elegante y perfecta monte se pasa a una distribución del dovelaje por hiladas octogonales formando una cúpula gallonada.

Bóvedas aristadas son aquellas que se forman a partir de unas aristas que han sustituido el lugar y la función de los arcos cruceros de las bóvedas de crucería. Como estas, pueden ser simples o con terceletes. Se distinguen de las bóvedas de crucería en que carecen de nervios, y hacen lo propio con las bóvedas de arista clásicas en que no están formadas por el cruce perpendicular de dos bóvedas de cañón de igual flecha. En las bóvedas aristadas los plementos son superficies de doble curvatura, similares a los existentes en las bóvedas de crucería medievales. Las bóvedas aristadas, al carecer de nervios que guíen el encuentro de los paños que componen la bóveda, obligan a resolver anticipadamente la compleja geometría del abovedamiento. Hay ejemplos, magníficos, de bóvedas aristadas en la tribuna de las torres del portal de Cuarte (h. 1446), en la capilla real (1454-1459), y en la ampliación de la catedral de Valencia (a partir de 1458). Obras, todas ellas, de Francesc Baldomar.²⁴

²⁴ ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO. *Arquitectura Gótica Valenciana*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 141-152.

Las bóvedas de arcos transversales son las formadas por arcos dispuestos de forma transversal (y longitudinal) al espacio que cubren. Deben mencionarse las correspondientes a la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la catedral de Tortosa y a la del crucero de la catedral de Orihuela.²⁵ Ambas bóvedas fueron realizadas por Pere Compte

Otras piezas de no menor empeño geométrico son los arcos capialzados, las trompas, las troneras, los caracoles y las escaleras de bóvedas. Los capialzados son los arcos que cubren un vano de forma que quedan más altos al interior que al exterior, a fin de poder abrir las hojas de la puerta o ventana. Estos elementos constructivos pueden llegar a adquirir una complejidad notable. El repertorio de posibilidades geométricas es amplísimo como lo demuestra los cincuenta y un modelos distintos que propone el tratado de Ginés Martínez de Aranda.²⁶ La notable colección de estas piezas, casi todas diferentes, que hay en el monasterio de la Trinidad de Valencia son suficientes como ejemplo. Las trompas oblicuas pueden verse en las torres de Cuarte. Las troneras son arcos abocinados. Pueden encontrarse con la complejidad añadida de disponerse sobre una directriz curva en la escalera de la capilla real de Valencia. Entre las escaleras de caracol es excepcional por su forma y su riguroso acabado el de dos subidas y doble revolución, con una espiral dentro de otra de la capilla real. Otro caracol notable es el de la torre de la lonja, resuelto a modo de ojo abierto o “caracol de Mallorca”. Este caracol lleva el intradós del helicoide aristado, lo que le presta una singular belleza.

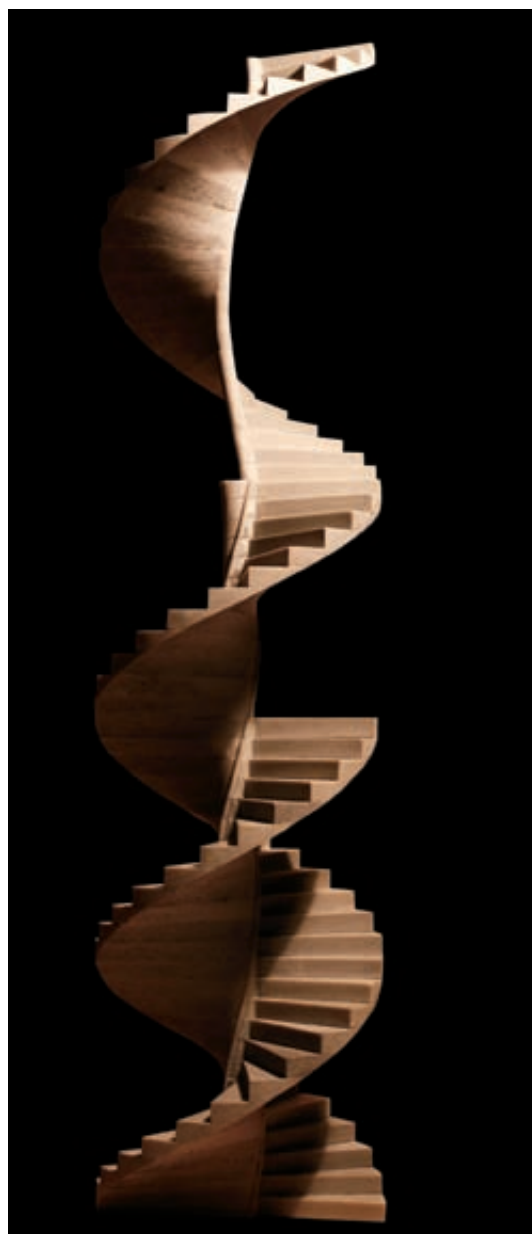


Fig. 12.-Caracol de doble entrada de la capilla real del convento de Santo Domingo de Valencia. Maqueta de Carlos Martínez.

²⁵ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *op. cit.* nota 23.

²⁶ CALVO, José. “*Cerramientos y trazas de montea*” de Ginés Martínez de Aranda. Tesis doctoral inédita leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1999.

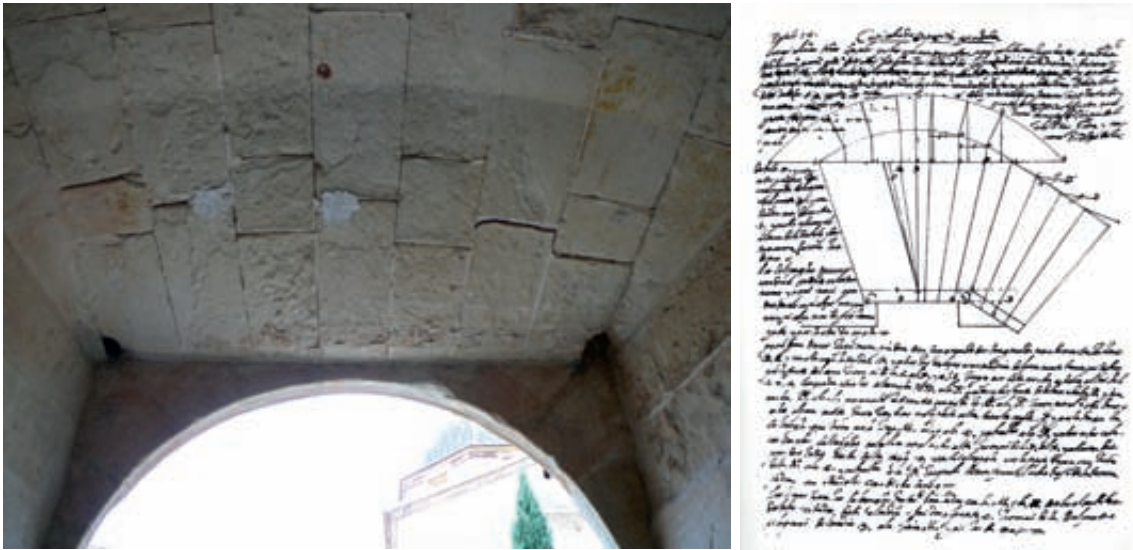


Fig. 12.-Capialzado “de San Antonio” en el refectorio del monasterio de Santa María de la Valldigna en Valencia. A la derecha, traza del capialzado “de San Antonio”, según Vandelvira.

DIBUJANDO TRAZAS Y MONTEAS Y CORTANDO CON PLANTILLAS

El progreso de la estereotomía es el progreso del dibujo arquitectónico. El dibujo permitió construir la *vis de Saint Gilles* o helicoide abovedado de piedra del segundo milenio. Este último está formado por dovelas en las que cada una es una fracción de hélice cuidadosamente aparejada. A partir del siglo XII el dibujo mediante abatimientos de los arcos que definían las plementerías permitió la construcción de las bóvedas de lo que en la historia de los estilos llamamos arquitectura gótica y tardogótica. A partir del siglo XV, una nueva estereotomía atenta a las aristas, a las maclas y a las superficies de doble curvatura regladas vio la luz. El dibujo de trazas, monteas y plantillas se multiplicó necesariamente. Esta nueva estereotomía parece haber dado un salto cualitativo durante el episodio valenciano del cuatrocientos. Como hemos visto, debe señalarse que este proceso no se produjo necesariamente ligado a lo que en la historia de los estilos llamamos renacimiento. La penúltima revolución del dibujo del corte de piedras se produciría en Francia en el siglo XVII. La propuesta de Desargues, de realizar previamente las plantillas de todos los planos que conforman una pieza y definir los ángulos entre estas mediante saltareglas (transportadores de ángulos) permitió un ahorro considerable con la consiguiente rapidez en la puesta en obra.²⁷

Cabe recordar que las escaleras, los arcos, o las portadas, aparte de cumplir su función, eran problemas matemáticos resueltos en piedra y exámenes de suficiencia en el oficio. Las *mostras*, monteas de estas piezas, en Valencia, se realizaban sobre capas de yeso dispuestas en los muros. De aquí se sacaban los *motlles*, plantillas con las que se labraban las piezas de piedra. Por su parte, las trazas eran los dibujos preparatorios, a escala, frecuentemente esquemáticos, de apariencia críptica, que mostraban el proceso a seguir para realizar las monteas y extraer plantillas, saltareglas y baiveles (estos últimos plantillas de curvas. Aunque tenemos abundante noticia documental de este proceder, es natural que muy pocos de estos dibujos hayan llegado hasta nuestros días. No obstante, recientemente se ha descubierto en dependencias del castillo de Benissanó y del monasterio de la Trinidad una de estas “casas de las trazas”

²⁷ Sobre la historia de la estereotomía véase SAKAROVITCH, Joël, *op. cit.* nota 6 y RABASA, Enrique, *op. cit.* nota 17. TAMBORERO, LUC. “L’art du trait géométrique à la Française entre la pierre et le bois” en *Verso una Progettazione Stereotomica*, a cargo de FALLACARA, Giuseppe, Roma, 2007.



Fig. 13.-Bóveda de arista del púlpito del refectorio del monasterio de Santa María de la Valldigna en Valencia.

en las que pueden verse trazas y monteas de construcciones en proceso de proyectación. La fachada de la iglesia de santa María de Ontinyent es un gigantesco plano de monteas. Es evidente que un notable campo de investigación se abre ante nosotros.²⁸

La documentación de archivo valenciana es particularmente rica en noticias de monteas y de plantillas. Las monteas realizadas con almagre sobre superficies de yeso están puntualmente relacionadas en las obras del portal de Cuarte, en la capilla real y en la catedral de Valencia. Las plantillas, según el uso que recibían eran de papel encolado (*paper engrutat*), de madera, o metálicas.

Pero la más clara demostración del uso del dibujo arquitectónico en la arquitectura valenciana del cuatrocientos son las propias obras realizadas. Los vanos en esviaje, las trompas oblicuas, los arcos en esquina, o las escaleras de bóvedas, son superficies regladas alabeadas que requieren inevitablemente las trazas, monteas y plantillas que vemos en los tratados de estereotomía moderna. Lo mismo sucede con las penetraciones de bóvedas que ya se han citado.

Dos sencillos, pero significativos ejemplos de esta nueva actitud ante los problemas son las bóvedas de la sacristía de la capilla real y la escalera del convento de la Trinidad. La sacristía de la capilla real

²⁸ Para la cuestión de las trazas en la arquitectura medieval valenciana véase: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística: Noticias del episodio gótico valenciano” en *Il Disegno di Progetto, Dalle Origini a tutto il XVIII secolo*, Roma, 1993. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *op. cit.* nota 23.

Las trazas del castillo de Benissanó (Valencia) y del convento de la Trinidad estamos estudiándolas junto con un grupo de la Sociedad Española de Historia de la Construcción entre los que se encuentran el profesor Rafael Soler y el arquitecto Federico Iborra.

Sobre el dibujo medieval véase: BOUCHER, François. “Design in gothic architecture” en *Journal of the society of architectural historians*. Vol 27, p. 49-61, 1968. SHELBY, Lon R. “Medieval Masons Templates” *Journal of the society of architectural historians*, vol. XXX, nº 2, mayo 1971, p. 140-154. SHELBY, L.R. *Gothic Design Techniques*. Univ. Press, Illinois, 1977. RUIZ DE LA ROSA, José Antonio: *Traza y simetría de la Arquitectura*, Sevilla, 1987. SCHÖLLER, W: *Le dessin d'architecture à l'époque gothique* en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989. RECHT, Roland. *Le Dessin d'architecture, origine et fonctions*. París, 1995. RUIZ DE LA ROSA, José Antonio; RODRIGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “Monteas en las azoteas de la catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción”. *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Sevilla 26-28/10/2000.

se asienta sobre una planta trapezoidal. El abovedamiento se hubiera resuelto en la época, fácilmente, con una bóveda de crucería. Sin embargo, se cubre con una bóveda de arista, de cañón apuntado, con un correcto aparejo a la moderna. Tres de los lados de la estancia cortan perpendicularmente el eje de los cañones de la bóveda. El cuarto lado queda cojo, o cortado al bias, produciendo un encuentro que solo puede resolverse con un laborioso dibujo realizado a base de proyecciones de planos.

Otro ejemplo significativo de esta nueva actitud es la repetidamente mencionada escalera del monasterio de la Trinidad de Valencia. La bóveda de esta pieza está formada por una decenda de cava, que queda maclada en su inicio con una bóveda de arista perfectamente aparejada y que remata en la parte superior con un potente capialzado con el que también se realiza la correspondiente intersección. Respecto a su nexo con la estereotomía moderna cabe recordar que el tercer tomo del tratado de Frézier se dedica exclusivamente a la intersección de bóvedas de diferentes superficies. En realidad los ejemplos de este tipo podrían multiplicarse. La entrada a la torre campanario de la Catedral de Valencia se realiza a través de un corto pasillo al que se accede a través de una puerta en esquina, se cubre con una bóveda aristada, finaliza en una puerta con moderno capialzado y se ilumina con un vano en esviaje. El púlpito del refectorio del monasterio de santa María de la Valldigna tiene el acceso en innecesario esviaje. La meseta se cubre con una bóveda de arista y la escalera asciende mediante una decenda de cava. El tornavoz es un potente capialzado. Todo estos ejemplos son auténticos manifiestos que proclaman la emergencia de un pensamiento geométrico que generará la geometría descriptiva.

Todas estas formulaciones suponen, por supuesto, un extenso y novedoso catálogo de soluciones de cortes de piedras. Pero, sobre todo, indican un cambio de actitud que muestra un gusto por la pura experimentación que no encontramos en el arte de la piedra en épocas precedentes. La compilación dibujada de todas las aplicaciones realizadas en un espacio tan estrecho como el valenciano y en algo de más de medio siglo, construiría un volumen similar a los realizados en el siglo XVI por Philibert de L'Orme, Vandelvira, o Martínez de Aranda. De hecho, no existe diferencia de mentalidad con lo escrito (que no siempre realizado) en los tratados del siglo XVI citados. Estos, en realidad no son más que catálogos razonados de modelos difíciles. El hecho de que no se halla descrito todavía ningún libro de dibujos del cuatrocientos valenciano no quiere decir que no exista. Debemos recordar algunas citas de libros de geometría, propiedad de artesanos, durante el siglo XV y comienzos de siglo XVI, en Valencia, conocidos a través de inventarios *post-mortem*. Estas reseñas considerando a los propietarios de los libros, muestran que serían de geometría práctica, en la línea de los tratados-catálogo publicados a partir del siglo XVI. Señala también la modernidad de la actitud la existencia de un vocabulario técnico idéntico al actual. Puede señalarse la expresión *volta engauchida*, refiriéndose a las superficies gauchas o alabeadas (superficies regladas no desarrollables) que serán especialmente estudiadas a partir de la Edad Moderna.²⁹

El problema historiográfico central de este episodio es el origen de estas novedades. Estas invenciones solo pueden resultar de aplicar de forma continuada la nueva herramienta del dibujo arquitectónico de proyecciones, el sistema diédrico, a los viejos problemas de la estereotomía de la piedra. El encuentro de las dos tradiciones de cantería, la occidental o “gótica”, con intervenciones coplanarias y nervadas, y la mediterránea u oriental, de cuerpos simples y superficies de revolución, daría origen a la estereotomía moderna de superficies regladas alabeadas y penetraciones complejas. Esta revolución constructiva participa del lenguaje gótico y habría precedido a la adopción de los órdenes clásicos que se produciría en la siguiente centuria.

Posteriormente, el progresivo abandono del método de labra por robos y las aplicaciones geométricas de plantillas y ángulos facilitarían la labra y marcarían el desarrollo de la estereotomía. Acaso aquí

²⁹ ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes *op. cit.* nota 23, p. 146-150.



Fig. 14.-Bóvedas aristadas de las tribunas del portal de Cuarte, Valencia.
Fig. 15.-Bóvedas aristadas de la capilla real de Valencia.
Fig. 16.-Bóveda aristada del sótano del Consulado del Mar. Lonja de Valencia.
Fig. 17.-Bóveda del claustro de la cartuja de Montalegre, Barcelona.
Fig. 18.-Bóveda gallonada de la cárcel de comerciantes de la torre de la Lonja de Valencia.
Fig. 19.-Bóvedas aristadas del paso a la torre campanario. Catedral de Valencia.

cobra sentido al frase del tratadista Philibert de l'Orme a propósito de la labra de la *Vis Saint-Gilles*: “hay algunos que la hacen por robos, pero ahí no hay ingenio ni industria y hace perder mucha piedra. Hoy hay muchos que entienden, no solamente respecto a la dicha *Vis Saint-Gilles*, sino también a muchas otras trazas... Es mejor y más fácil de hacerla con baiveles y saltareglas, pues teniendo las plantillas que son convenientes y sus escuadras es fácil de trazar justamente todas las piedras”.

Pero el origen del episodio valenciano puede seguirse también por el de sus autores, los principales protagonistas de esta aventura cuatrocentista fueron Francesc Baldomar (activo entre 1425 y 1476) y Pere Compte (activo entre 1454 y 1506), respectivamente maestro y discípulo. Ambos fueron, sucesivamente, maestros de las obras reales, maestros de la ciudad de Valencia, maestros de la catedral y, simultáneamente, fundadores del gremio de canteros en 1472. Las obras que realizaron, su larga vida profesional y la importancia de los cargos que ostentaron los convierte en personalidades clave para analizar la arquitectura valenciana del cuatrocientos.

El primer problema que plantean estos maestros es el de su formación. De Pere Compte sabemos que comenzó a trabajar bajo la maestría de Francesc Baldomar. Pero ¿dónde se formó éste?. La información documental disponible sobre Baldomar desde la primera noticia de su actividad en 1425 hasta 1439, año en el que comienzan las obras de la capilla real, o en el año 1444 en el que aparece en el portal de Cuarte es insuficiente. Cuando lo vemos aparecer en estas obras es un maestro formado que actúa con seguridad. Hoy por hoy, solo cabe pensar en una personalidad genial, capaz de asimilar y transformar lo recibido durante su aprendizaje como maestro de obras de la Edad Media tardía (lo que no es poco). Cabe pensar al mismo tiempo en viajes, de los que no tenemos noticia, pero que sabemos eran frecuentes en su época y en su ambiente.

La formación de un maestro tardomedieval en el arte de la piedra podría haber permitido adquirir los conocimientos suficientes para construir las escaleras de caracol, y los esvajes que caracterizan la obra de Baldomar. Ciertamente hasta la famosa escalera de Chambord (1518-1519) no hay ningún caracol de doble hélice de la monumentalidad y el rigor técnico como el construido en la capilla real de Valencia. Pero esta disposición no era única en la Europa del siglo xv. La similar escalera de la torre de la iglesia de Tamworth, cerca de Birmingham, en Inglaterra, aunque más sencilla, fue construida entre 1380 y 1420. Es conocida la existencia de otra escalera de este tipo, al parecer de escasa entidad, en la catedral de san Vito de Praga. Viollet-le-Duc cita otra, desaparecida, en el convento de los Bernardinos de París, que había sido comenzada en 1336.³⁰

Actualmente, no han sido descritos esvajes de junta compensada anteriores a los realizados por Baldomar en la capilla real del monasterio de Santo Domingo. No obstante, Roland Bechmann ya indicó como uno de los rasguños del *carpet* de Villard de Honnecourt puede ser interpretado claramente como el *biais passé*, o bóveda en esvaje de aparejo compensado.³¹

Frente a los tipos descritos: caracoles y esvajes, las bóvedas esquifadas, las de rincón de claustro, las de arista y las decendas de cava o cañones en declinación parecen estar ausentes de la arquitectura occidental desde el siglo XIII. Su presencia, se produjo en cambio, si cabe con mayor fuerza en la arquitectura fatimí, mameluca, o en los castillos-palacio de Federico II en Italia. De este último episodio hay una pieza especialmente significativa. La decenda de cava llamada “del baño de la reina” situada en el castillo Maniace de Siracusa. Esta bóveda parte de una bóveda de arista y tiene una asombrosa similitud con la escalera del monasterio de la Trinidad de Valencia. Considerando

³⁰ La doble hélice tiene notables propiedades geométricas a lo que no es ajeno que el diseño del ADN adopte su forma. Véase COLDING, T. H. y MINICOZZI II, P. “Disk that are double spiral staircases. *Notices of the AMS*. Marzo 2003, p. 327 y ss./ COOK, Theodore Andrea. *The curves of life*. Londres, 1914.

VIOLLET-LE-DUC, M. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París, 1854. T. V, p. 287-331 voz “escalier”.

³¹ BECHMANN, Roland. *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII^e Siècle et sa communication*, Picard, 1991, p. 169 y ss., ver también RABASA DIAZ, Enrique, *op. cit.* Nota 17, p. 302-334.



Fig. 20.-Escalera de la casa señorial de los Sancho (h. 1510), después de los condes de Torrefiel en Onteniente.
Fotografía antigua facilitada por don Vicent Terol y fotografía de estado actual.

que este monasterio fue empeño personal de la reina María de Castilla, consorte del rey Alfonso el Magnánimo, y que la reina tenía como señorío particular, o *Camera Reginale*, Siracusa, no sería extraña una visita de Francesc Baldomar, arquitecto de la reina, a una de sus posesiones particulares. Sin duda, el conocimiento de la arquitectura del llamado “gótico mediterráneo” pudo favorecer el elenco de soluciones de Baldomar. Las investigaciones de los profesores Marco R. Nobile y María Mercedes Bares han puesto de manifiesto la existencia de notables piezas de estereotomía en la importante ciudad de Noto, cercana a Siracusa, ya a comienzos del siglo xv.³²

Junto con la recuperación, o la reelaboración de la estereotomía, de piezas conocidas en diversas culturas, Baldomar-Compte podrían haber realizado invenciones por sí mismos. Este sería el caso de los capialzados y de las escaleras de bóvedas y especialmente de la bóvedas aristadas. Respecto a estas últimas, una hipótesis razonable, y razonada en otro lugar, es la propuesta que las haría derivar de la traducción

³² Para la reciente historiografía del episodio cuatrocentista siciliano y la estereotomía de la Edad Moderna véase: D'ALESSANDRO, Giovanna; GAROFALO, Emanuela; LEONE, Giuseppina. *La Estereotomía ein Sicilia in EtaiModerna*. Presentazione di Marco Rosario Nobile. Palermo, 1999. NOBILE, Marco Rosario, editor, *Matteo Carnilivari-Pere Compte 1506-2006, due maestri del gotico nel Mediterraneo*, ed. Caracol, 2006. GAROFALO, Emanuela y NOBILE, Marco Rosario, editor, *Palermo e il Gotico*, ed. Caracol, 2007. BARES, María Mercedes, *op. cit.* nota 16. NOBILE, Marco Rosario; BARES, Mercedes; ZARAGOZÁ, Arturo “La scala detta vis de Saint-Gilles nel Mediterraneo”, in *Lexicon, storie e architettura in Sicilia*. Rivista semestrale di Storia dell'Architettura, N. 4/2007.



Fig. 21.-Toulouse, Capitolio, Torre del reloj (destruida en 1885) escalera construida entre 1532 y 1542.
Dibujo de Monuments historiques. A. de Baudot.

a la piedra de un modo de construir bóvedas realizado hasta ese momento en ladrillo.³³ Que es una invención de estos maestros se deduce del hecho de que su construcción en piedra carece de precedentes, el número de ejemplares es muy escaso y su continuidad tras el episodio valenciano lo es más. Bóvedas de este tipo se encuentran en la tribuna del portal de Cuarte, (seguramente el banco de pruebas de estas bóvedas); en la capilla real, en la *obra nova* de la catedral; y en el paso al sótano de la lonja.

En todas ellas se partiría del trazado previo de las aristas diagonales (de medio punto o rebajadas). Las plementerías las definen unos segmentos de círculos trasladándose a lo largo de estas aristas. Se crearían, por tanto, superficies esféricas macladas en los casos más sencillos y tóricas en los más complejos, como la capilla real. La bóveda se apareja con lechos generalmente perpendiculares a la arista. En cualquier caso, estos forman rombos que cierran la bóveda en cada hilada. Un sencillo juego de cerchas y baiveles permitiría construir esta bóvedas. Después de aparejadas, en algunos lugares, las aristas podrían haber sido retocadas para conseguir un mayor efecto visual, lo que dificulta la comprensión de la geometría. Abonaría estas hipótesis el hecho de que la documentación indique que se utilicen plantillas de papel encolado para realizar las jarjas y, otras distintas de madera para tender las bóvedas. Considerando que en la documentación valenciana no existe la voz “baivel” y que las plantillas de madera son infrecuentes, es razonable pensar que en este caso las plantillas de madera para trazar las plementerías eran los baiveles. Que la utilización de una antena para comprobar la ajustada utilización del aparejo, al modo de las bóvedas de arista bizantinas, se seguía utilizando lo señalaría la anotación realizada en los libros de fábrica de la capilla real de la compra de “una antena que de aquel fou comprada de larch de xxxii palms per ops de fer compas per traçar la dita obra”.³⁴

³³ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Geometría de las bóvedas aristadas de Francesc Baldomar y Pere Compte”. Seminario *Arquitectura en construcción en época medieval y moderna* dirigido por SERRA DESFILIS, Amadeo. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Valencia, noviembre 2007. En prensa.

La generación geométrica de estas superficies no sería muy diferente del trazado de la bóveda de arista bizantina tal como lo explica A. CHOISY, *op cit.* nota 10, capítulo IV. La existencia de plementerías de bóvedas de crucería medievales conformando toroides ha sido analizado geoméricamente por V. MENCL véase nota 18.

Pueden encontrarse bóvedas con la plementería de ladrillo y el aparejo perpendicular al nervio o a la arista (habría que dibujar con exactitud su geometría) en la torre Alfonsina de Lorca, en el monasterio de Jerónimos de Llutxent (Valencia), en una capilla del convento de Santo Domingo en Xàtiva y especialmente en el claustro de la cartuja de Montalegre (Barcelona). Estas últimas bóvedas son particularmente interesantes porque han sido construidas con ladrillo cortado. La cartuja de Montalegre, fue fundada en 1415. Tuvo una primera etapa de construcción (1415-1448) extremadamente lenta. La documentación referente a esta primera etapa es muy escasa y discontinua. Se ha considerado repetidamente que el verdadero fautor de la empresa de la construcción de la cartuja fué Joan de Nea, hermano converso de la cartuja de Porta-Coeli (Valencia) y gran personaje de su época. Pladevall ya indicó que, acaso, fué el mismo Joan de Nea, u otro cartujo anónimo, quien planeó la obra y fué, en último término, el arquitecto. La procedencia de este monje (procurador y ecónomo general del monasterio desde 1423 hasta su muerte en 1459); Las fechas de construcción del claustro (h. 1448), el hecho de que algunos materiales de la obra como la madera para la construcción de las bóvedas proviniera de Valencia y, sobretudo, la peculiar geometría y aparejo de las bóvedas de ladrillo cortado, atan las peculiares bóvedas aristadas del claustro al episodio cuatrocentista valenciano.

Que las bóvedas con este aparejo debían ser frecuentes en Valencia, lo señala las bóvedas del pórtico representado en “Sagrada familia en el taller de José” atribuido a Miquel Esteve, Valencia, (h. 1515-1520). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Sobre Montalegre véase; MADURELL I MARIMON, José María, “Art antic a la cartoixa de Montalegre”. *II° Colòqui d'història monaquisme català*. Vol. I.p. 231-244. PLADEVALL, Antoni, *Els monesteris catalans*, Ediciones destino, Barcelona, 1978, p. 194-199. RIBAS I MASSANA, F. “La cartoixa de Montalegre al segle xv”, *Studia Monástica*, Vol. 18, 1976, fasc.2, p. 379-732. FREIXAS I CAMPS, *l'art gòtic a Girona, segles XIII - XV*, Girona, 1983, p. 123-124 y 140-142.

³⁴ Los xxxii palmos valencianos equivalen a 7125 metros. La compra se produce el sábado día 26 de febrero de 1452. Arxiu Regne de València. *Mestre Racional* n° 9251.

Sobre el uso de plantillas y baivel en la estereotomía moderna véase: PALACIOS GONZALO, José Carlos. *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990 y 2003. SANABRIA, Sergio Luis, «From Gothic to Renaissance Stereotomy: The Design Methods of Philibert de L'Orme and Alonso de Vandelvira», *Technologie and Culture*, vol.30, 1989, 266-299.

El capítulo central del corte de piedras valenciano acabó con la muerte del maestro Pere Compte en 1506 y la dispersión del entramado profesional con motivo de la guerra de las Germanías. Pero lo investigado durante este periodo de más de medio siglo tuvo sus consecuencias.

Durante el siglo XVI la arquitectura valenciana tuvo una estimable arquitectura en piedra cortada. Aunque este nuevo episodio carece de la fuerza y de la variada invención desarrollada por las destacadas personalidades de Francesc Baldomar y Pere Compte, debe señalarse un tipo que es debido, al menos en parte, a estos maestros: La escalera de caja construida con bóvedas tendidas al aire formadas por superficies alabeadas. La escalera de caja con patio de iluminación central, que ahora nos parece un tipo intemporal es, sin embargo, una invención desarrollada en el siglo XVI. La aplicación de bóvedas alabeadas a este tipo permite la continuidad de las mismas y le presta una singular belleza. Esta continuidad de bóvedas la realizaba ya, como es sabido, Pere Compte en los patios al aire libre característicos de la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Durante el siglo XVI el tipo, ya con caja cubierta, conoció una asombrosa fortuna a lo largo de toda la geografía valenciana, desde Morella hasta Orihuela. La escalera del colegio del Patriarca Ribera en Valencia, o la del colegio de los dominicos de Orihuela son dos ejemplos magníficos.

Más tarde, ya en los siglos XVII y XVIII, la cantería valenciana desarrollaría otro episodio de interés, que ha sido definido como la neocantería. Este capítulo, se alimenta de la arquitectura oblicua desarrollada por J. Caramuel y coincide con la renovación realizada en la estereotomía francesa por G. Desargues. El episodio ha sido recientemente descrito por los profesores Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.³⁵

Pero con todo, el lugar en el que serían retomadas las investigaciones realizadas en el episodio cuatrocentista valenciano y llevadas a su máxima expresión, sería en el arte de corte de piedras español y francés del siglo XVI, la estereotomía moderna española se desarrolló primero en Murcia y más tarde en Andalucía y Castilla. En estos casos la arquitectura adoptaría el lenguaje de la antigüedad clásica.

Curiosamente, al menos hoy por hoy, donde mejor se puede seguir el hilo de las investigaciones valencianas del cuatrocientos no es tanto en la cantería española, sino en la francesa. Dos ejemplos permiten ilustrar con seguridad esta afirmación: La bóveda de la capilla funeraria de Assier y la llamada escalera de Toulouse.

La capilla funeraria de Galliot de Genouillac, mariscal de artillería de Francisco I se encuentra en Assier, pequeña localidad del sudoeste francés. La capilla es de planta centralizada y repite la fórmula geométrica de la cabecera de la bóveda aristada de la capilla real de santo Domingo. Al parecer, fue construida en 1546. Cabe recordar que Francisco I estuvo prisionero en Valencia tras la derrota de Pavía en 1525. La relación entre una y otra bóveda ha sido destacada por Perouse de Montclos quien señaló a la de Valencia como testimonio excepcional de la influencia de la estereotomía española en el sudoeste francés.³⁶

La desaparecida escalera de los archivos del ayuntamiento de Toulouse era una escalera de caja con bóvedas alabeadas y aparejo perpendicular a los muros. Según Perouse de Montclos esta escalera era uno de los grandes desconocidos de la arquitectura francesa. Había sido citada como un arquetipo en un tratado de bóvedas simplemente como “la escalera de Toulouse” y es el primer ejemplo bien

³⁵ BÉRCHÉZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La seo de Xàtiva. Historia, Imágenes, Realidades*. Fotografías de Joaquín Bérchez, Generalitat Valenciana, Valencia 2007.

³⁶ PEROUSE DE MONTCLOS, Jean Marie, *L'architecture a la française*, Picard, 1982, p. 86.

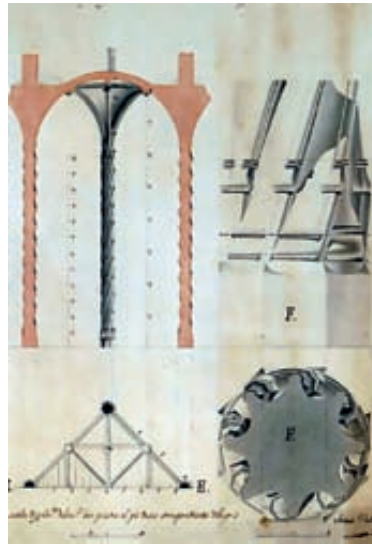


Fig. 22.-Detalle de la lámina *Salón de la Casa Lonja de la seda de esta ciudad de Valencia*. *Planta y alzado de las partes más nobles*. Antonio Rubio. Premio de 3º clase del concurso general de 1807. Real Academia de Bellas Artes de san Carlos de Valencia.

datado de escalera de caja cuadrada. Investigaciones del profesor Bruno Tollon han demostrado que fue proyectada por el maestro Benoit Augier a partir de 1530-1531. Este maestro, era originario de Lyon. Construyó la iglesia de san Pedro de Reus a partir de 1510 y aparece documentado en la iglesia parroquial de Onteniente, construyendo las notables bóvedas de rampante redondo entre 1518 y 1530. Poco antes, en Onteniente, se construyó la escalera del palacio de los Sancho, después del conde de Torrefiel. Esta es de caja cuadrada y bóvedas alabeadas. Augier parece haber recogido todas las novedades de la estereotomía moderna en Valencia ya que la obra de Reus sigue una factura extremadamente convencional. En cualquier caso la escalera de Toulouse es la única fuera de Valencia en seguir el peculiar aparejo en las bóvedas alabeadas de las escaleras valencianas.³⁷

LO MÁS SUTÍL Y PRIMOROSO DE LA ARCHITECTURA

Convendrán conmigo que hemos paseado por un territorio de excelencia arquitectónica a través de superficies alabeadas de piedra y penetraciones de bóvedas. Todas estas arquitecturas de piedra cortada conforman el paisaje de fondo en el que nace el único tratado de corte de piedras publicado en Valencia: El tomo IV del *Compendio matemático* de Tomás Vicente Tosca (Valencia, 1736). Este tratado traduce o copia puntualmente el tratado *De lapidum sectione* del matemático Milliet-Dechales. Tiene, sin embargo, el rasgo original de comenzar con una de las más bellas definiciones del arte de corte de piedras en lengua castellana, que me parece oportuno recordar. “Comprende este Tratado lo más sutil, y primoroso de la Architectura, que es la formación de todo genero de arcos, y Bovedas, cortando sus piedras, y ajustandolas con tal artificio, que la misma gravedad, y peso, que las avia de precipitar àzia

³⁷ Agradezco al archivero de Ontinyent don Vicent Terol i Reig las noticias sobre la actuación de Benet Augier en la iglesia parroquial de dicha ciudad, sobre la iglesia de Reus ver: LIANO MARTÍNEZ, Emma. *La prioral de sant Pere de Reus. El último gótico ante la llegada del renacimiento*. Tarragona, 1992.

TOLLON, Bruno. “L’escalier de Toulouse ou la vis des archives revisitée”, *Memories de la société archéologique du Midi de la France*, tomo LII, 1992, p. 97-106.

la tierra, las mantenga constantes en el ayre sustentandose las unas à las otras, en virtud de la mutua complicacion que las enlaza, con que cierran por arriba las Fabricas con toda seguridad, y firmeza”. Acaso sea oportuno traer a cuento otra definición, en este caso oída a un maestro de obras. Ciertamente no tan elegante, pero con la misma profunda comprensión de la mecánica estructural de las bóvedas: “mire, me dijo, una bóveda es un conjunto de piedras que se empujan para no caerse”.³⁸

Hablar de lo más sutil y primoroso de la arquitectura explica la oportunidad de este discurso, en este lugar. Debemos recordar el reiterado interés de esta Real Academia por el conocimiento y la permanencia de las arquitecturas de las que hablo. De hecho fue la Academia quién después de la exclaustación del convento de santo Domingo y del derribo de su iglesia, y ante el peligro de la pervivencia del resto, consiguió que el gobierno de la nación dictase Real Orden de 23 de enero de 1844 concediéndole el patronato de las capillas real y de san Vicente. Igualmente inició la idea de convertirla en panteón de valencianos ilustres. El también director de la Academia, Luis Tramoyes Blasco, fue el primer investigador en iniciar el estudio arquitectónico de la capilla real en un artículo publicado en la revista de la Academia en 1915, gracias al cual, siguiendo su huella, pudimos localizar en su día la extensa documentación de archivo sobre su construcción.³⁹

El interés de la Real Academia por la lonja de los mercaderes no ha sido menor. Entre los muchos ejemplos que pueden citarse está la calificación que hacía de ella el académico Vicente Noguera, en 1783, en plena aceptación del gusto neoclásico “majestuoso modelo de la arquitectura, aunque labrado a gusto gótico, todo respira exactitud, proporción, elevación y grandeza”. Deben citarse los planos del edificio levantados por Antonio Rubio para el concurso general de 1807 y que se custodian en el archivo de la Academia. Igualmente deben destacarse los planos realizados por el académico Ramón María Ximénez para *Monumentos Arquitectónicos de España* publicados por la Calcografía Nacional en 1876.⁴⁰

Pero en el *debe* del estado de la cuestión del conocimiento de este episodio quedan muchos capítulos por estudiar. Falta por analizar el papel de los promotores y mecenas de este episodio. Debemos estudiar cual es la clientela culta que no solo acepta sino alienta y celebra la creación de una nueva arquitectura. Sobre las intenciones artísticas de este episodio propuse en otro lugar la posible búsqueda de una antigüedad vetotestamentaria. Esta hipótesis podría profundizarse.⁴¹ Los precedentes y el origen del episodio no están exentos de zonas oscuras. La formación de Francesc Baldomar probablemente en Nápoles o Sicilia habrá de ser examinada a la luz de posibles nuevos documentos. El monasterio de la Trinidad es una pieza esencial en el desarrollo del episodio. Lamentablemente la documentación conocida hasta ahora es únicamente indirecta. El conocimiento exacto de los abovedamientos requerirá levantamientos con medición por láser e hipótesis razonables previas, especialmente en las bóvedas aristadas, extremo en el que estamos trabajando actualmente con el profesor José Carlos Palacios.

La difusión y herencia de los conocimientos adquiridos en el cuatrocientos valenciano “como siempre ocurre” no pasa tanto por el comercio del diseño y de la estampa, si no por la transmisión del saber y del

³⁸ TOSCA, Thomas Vicente, *Compendio mathematico...*, Valencia, Antonio Bordázar, 1707-15 (1721-27, 1757); *Tratado de arquitectura civil, montea y cantería y relojes*, Valencia, 1794.

Agradezco al arquitecto y amigo Manuel Fortea Luna el conocimiento de la última frase citada.

³⁹ TRAMOYERES BLASCO, LUÍS. “Un tríptico de Jerónimo Bosco en el museo de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*. N° 3, Valencia, septiembre 1915, p. 87-102.

⁴⁰ BÉRCEZ, Joaquín, CORELL, Vicente. Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1768-1846, Valencia, 1981, p. 107-108.

⁴¹ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, “Incensarios y tabernáculos; Inspiración bíblica en la arquitectura valenciana del siglo xv”. *I Congreso Internacional Civitas Europa*. Valencia, noviembre 1996, publicado como “Inspiración bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano” en *Historia de la ciudad II*, Valencia, 2002, p. 166-183.



Fig. 23.-Pechina carpanel con trompillo avenerado.
Puente de la Trinidad. Valencia.

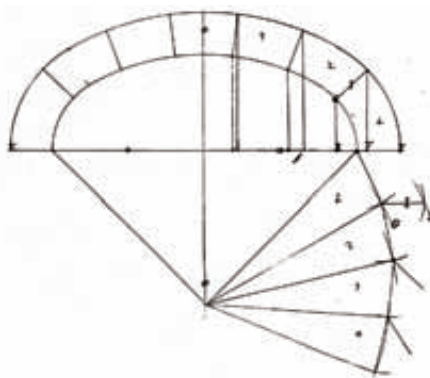


Fig. 24.-“Pechina carpanel” según el Libro de Traças de Cortes de Piedras de Alonso de Vandelvira. Manuscrito Rto de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Fol. 7v.

saber-hacer.⁴² En este sentido deberá estudiarse el papel del maestro Joan Corbera, sucesor de Compte; la relación entre las cercanas ciudades de Orihuela y Murcia, donde al acabar el episodio cuatrocentista valenciano nace una espectacular escuela de cantería; igualmente deberá seguirse el hilo documental y de materia arquitectónica entre la cantería valenciana y la del sur de Francia.

Comencé con una alegoría y quiero acabar con otra. Es la imagen de una pieza estereotómica que casi todos hemos pisado para acceder a esta sala. Es una trompa, o pechina, con embocadura en carpanel, intradós concavo y trompillo avenerado. Es un simpático e inédito juguete matemático que descubrí hace unos meses al venir hacia la Academia. El semáforo que hay frente el museo de Bellas Artes estaba rojo. Me di cuenta de que llevaba desatado el cordón de los zapatos. En el pretil del Turia hay un banco de piedra. Al poner allí el zapato para atármelo descubrí, discretamente situado en la esquina del puente de la Trinidad, esta pieza de estereotomía. Desconocemos a su autor. No obstante la disposición de la pieza, la forma en que se ubica y los acabados señalan una obra de mediados del siglo XVIII, proyectada probablemente por un profesor de esta Academia. En cualquier caso su interés es evidente. Si una pieza como esta, sencilla, pero significativa del disfrute del *espíritu de geometría*, aparece al atarse los zapatos, que no aparecerá si estamos atentos a las fábricas, a las trazas y monteas existentes en los muros de los monumentos, a los documentos de archivo, a las geometrías de las bóvedas y a tantas otras cosas que quedan por estudiar.⁴³

⁴² Marío Carpo ha señalado que el saber de los constructores medievales debía ser transmitido y protegido al mismo tiempo. Transmitido a los colegas; protegido de los demás. De aquí la oralidad del discurso de la arquitectura medieval. En cualquier caso muchos de los ejemplos que han llegado hasta nosotros atestiguan que al menos los constructores de finales de la Edad Media no ignoraban ni la teoría ni la práctica del proyecto dibujado.

CARPO, Marío. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Cátedra, Madrid, 2003.

⁴³ El ángulo que resuelve la trompa del puente de la Trinidad no aparece en los planos de Valencia, T.V. Tosca y si lo hace en los de comienzos del siglo XIX. Cabe pensar por lo tanto que se construyó a lo largo del siglo XVIII.

Esta trompa puede ponerse en relación con las obras de los pretilos del Turia del Paseo de la Pechina por la época de construcción (mediados del siglo XVIII y por sus resultados formales. Las obras de cantería del Paseo de la Pechina constituyen una obra pública de excelente cantería no suficientemente considerada hasta ahora. Puede ponerse igualmente en contacto con las trompas aveneradas con embocadura en carpanel del revestimiento del cimborio de la catedral de Valencia. No obstante, a pesar de la similitud formal estas últimas no son de cantería sino de estuco.



Fig. 25.-Grabado *L'Architecture des voûtes* de François Derand, tercera edición Duchesne, París, MDCCLV.
Imagen tomada del ejemplar de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Trayectoria intelectual del arquitecto Arturo Zaragozá Catalán

Francisco Taberner Pastor

Discurso de contestación en la recepción pública
del Académico de Número Ilmo. Sr. D Arturo Zaragozá Catalán

Excelentísimo Sr. Presidente de la Real Academia de San Carlos, ilustrísimos Académicos, Ilmo. Sr. Secretario Autonómico de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, dignísimas Autoridades, Señoras y Señores

El documentado discurso del nuevo académico que hemos tenido la satisfacción de escuchar nos reafirma en la acertado de su elección para el nuevo cargo por su extraordinaria y constante dedicación al estudio de la arquitectura analizándola desde una nueva perspectiva en la que se conjugan la afanosa búsqueda documental con la minuciosa indagación de los procedimientos constructivos que en cada época van definiendo su evolución y orientando su progreso, estudio e investigaciones que han alcanzado, como han podido constatar, unos magníficos resultados.

En sus palabras hemos podido apreciar su extraordinaria madurez intelectual fruto de de una fecunda actividad docente, investigadora y profesional que le permite una realizar una apreciable aportación al conocimiento de nuestra arquitectura, que analiza desde variados y diferentes aspectos, alcanzando lo que yo denominaría una “síntesis sosegada” de una compleja profesión que ha ejercido como profesional pero que ha sido además el foco fundamental de sus investigaciones a las que ha consagrado buena parte de su dedicación científica con no poco esfuerzo y dedicación que ha centrado sus líneas de investigación fundamentalmente en la arquitectura gótica, pero que también ha profundizado en diversos aspectos de la arquitectura popular, la historia de la construcción y la conservación de los monumentos.

El currículum del nuevo académico es desde luego extraordinario y totalmente en congruencia con lo que deben de representar los miembros de esta institución. No pretendo hacer aquí una relación pormenorizada de sus muchos y valiosos logros —porque su simple relación rebasaría seguramente el tiempo de que dispongo- pero sí que querría exponer algunos de los aspectos que me parecen mas relevantes de lo que ha sido, hasta el momento, su brillante trayectoria profesional:

Arturo Zaragoza Catalán, realiza sus estudios de arquitectura en la Universidad Politécnica de Valencia en la que se doctora, en 1990, con la tesis: *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana*.

La elección del tema de investigación que posteriormente se desarrolla como Tesis Doctoral ya lo escribió Humberto ECO- marca sin duda, sobre todo cuando se acierta en la elección, el desarrollo y la trayectoria de las investigaciones posteriores.

Por ello, no es de extrañar que su labor docente e investigadora se centre principalmente en el análisis de la arquitectura gótica en la Corona de Aragón, siendo sus publicaciones un punto de referencia ineludible para su estudio, así como de la historia de la construcción habiendo analizado diversos aspectos de la arquitectura popular de los que yo destacaría sus trabajos sobre la construcción de piedra “en seco”.

Ha impartido cursos de *técnicas artísticas* en la Universidad de Valencia y de Historia de la Arquitectura en el *Master de conservación del patrimonio arquitectónico* de la Universidad Politécnica de Valencia, del que ha sido director. Actualmente es Arquitecto Inspector de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana.

Sus investigaciones han dado lugar a numerosas e importantes publicaciones entre las que encontraremos distintos títulos con referencias constantes a arquitectura como patrimonio cultural en su más amplia concepción.

Pueden destacarse algunos títulos como: *Arquitectura rural primitiva en secá* (Valencia, 1983 y 2000), su importante participación en el Catálogo de los Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana, “Juegos matemáticos: aplicaciones geométricas de los maestros del gótico en el episodio valenciano”, en *L’artista-artesá medieval a la corona de Aragón*, “Arquitectura gótica valenciana”, “Arquitecturas del gótico mediterráneo” o “Pere Compte, arquitecto”

Fruto de su labor docente e investigadora puede citarse además su participación en la organización de importantes congresos, y exposiciones para las que ha desarrollado un papel imprescindible, entre las que podríamos destacar algunas de las más importantes realizadas estos últimos años, como el *VII Congreso internacional de piedra en seco*, realizado Peñíscola en el año 2000. O las exposiciones: *Una arquitectura gótica mediterránea*, en el 2003 y más recientemente **Pere Compte-Mateo Carnilivari** realizada en el edificio de la Lonja.

Actualmente es comisario del proyecto europeo Gothicmed, importantísimo proyecto de la Unión europea, liderado por la Secretaría Autonómica de la Comunidad Valenciana. en el que participan importantes instituciones de Grecia, Eslovenia, Italia y Portugal, que pretende profundizar en el conocimiento de la arquitectura gótica mediterránea, conectando las investigaciones que se llevan a cabo por separado en los diferentes países y divulgar, fundamentalmente a través de la red, documentación gráfica y documental que permitan su fácil distribución entre la comunidad científica.

Pero su biografía profesional no se agota con su labor investigadora y no sería completa sin una referencia a su importante labor como arquitecto inspector de Patrimonio Artístico de la zona de Castelló con modélicas, y presupuestariamente insignificantes actuaciones, de mantenimiento y recuperación de nuestro patrimonio construido.

Quizá la figura del arquitecto inspector pueda parecer a muchos una novedad administrativa de nuestra administración autonómica, pero tiene ya una acreditada tradición en nuestro país desde mediados del XIX, y sigue en cierto modo tradición que en nuestro país vecino se institucionaliza en 1830, al crearse el cargo de **inspector general de los monumentos de Francia**. La función de dicho cargo era, como se describe en el Informe que presentaba al Rey francés su Ministro del Interior:

“asegurarse en el lugar en la importancia histórica o mérito artístico de los monumentos, recoger todas las informaciones que tienen relación con los títulos dispersos u objetos accesorios que puedan aclarar el origen el desarrollo o la de destrucción de cada edificio... explicar a los propietarios y a los que detentan la propiedad el interés de los edificios cuya conservación este a su cuidado; y

finalmente, estimular y en dirigir el celo de todos los Consejos de los departamentos y Municipios de manera que ningún edificio de mérito incontestable perezca por desconocimiento o precipitación y sin que las autoridades competentes hayan hecho todos los esfuerzos convenientes para asegurar su preservación, y también en general que la buena voluntad de las autoridades no se agote en objetos indignos de sus cuidados”.

Ciertamente la importancia de las funciones que tiene encomendadas la inspección requeriría una mayor especialización en el acceso a dicho puesto, y también una mayor capacidad resolutoria y una mayor disposición de medios, siguiendo en cierto modo el modelo francés actual que permitan una mayor capacidad decisoria en la toma de decisiones en una materia tan compleja y en muchos casos sometida a las más variadas presiones.

Quizá habría que hablar aquí de afortunadas intervenciones como “el Fort de Nules” salvado en última instancia del derribo gracias a su habilidosa gestión, y transformado en la actualidad en un modélico museo, o la cuidadosa restauración de la ermita de san Pere de Castellfort, la preservación del horno medieval de san Mateo, que seguía manteniendo hasta hace poco su función original, o la recuperación del santuario de la Mare de Deu de la Salut de Traiguera, en donde se ubicó una eficiente Escuela-taller que ha contribuido de forma sumamente efectiva a la conservación de nuestro patrimonio y ha constituido una inestimable ayuda para la recuperación de viejos oficios en trance de desaparición, que han vuelto a recuperar su utilidad y han supuesto un beneficio social para todo su entorno.

Su labor investigadora se inicia sobre las bases, fundamentalmente documentales de beneméritos historiadores que en los primeros del siglo XX comienzan a publicar sus trabajos, con escasez de medios pero con una gran voluntad de contribuir al conocimiento de nuestro patrimonio: José Martínez Aloy, José Rodrigo Pertegás, Sanchis Sivera, Gonzalez Martí, Luis Tramoyeres o Elias Tormo, realizarán unos considerables trabajos de análisis y catalogación a los que corresponde el indudable mérito de haber sacado a la luz infinidad de documentos, muchos de ellos destruidos con posterioridad, que serán indispensables para el conocimiento de nuestro patrimonio.

De aquellos investigadores querría dedicar un breve recuerdo a dos figuras eminentes, y hoy prácticamente olvidadas como Luis Tramoyeres y Elias Tormo cuya contribución al mantenimiento de nuestra memoria histórica es sin duda indiscutible

A modo de ejemplo, podríamos referirnos a la Arquitectura Gòtica en el Maestrazgo de Tramoyeres, publicado en la páginas de Archivo de Arte Valenciano en 1919, que constituye una pieza indiscutible de indudable valor que en ocasiones se convierte en documento único para el conocimiento de aquellos edificios u objetos que posteriormente han desaparecido.

Este texto ha sido reeditado, como otros varios, por el Centro de Estudios del Maestrazgo, otra de las instituciones en las que Arturo Zaragoza ha contribuido eficazmente a mantener desde su inicio, en forma de separata, bajo el título **Textos recuperados para la historia del Maestrazgo**. Tramoyeres, archivero del Ayuntamiento de Valencia, fue finalmente Académico de esta institución, y tuvo un importante papel en la declaración como Monumento Histórico-Artístico del Teatro romano de Sagunto.

De Elias Tormo Monzó (Albaida, 1869- Madrid, 1957), me interesaría reseñar, en una intensa biografía en la que la dedicación a la política tendrá un lugar importante, su interés por la arquitectura que fructificará en magníficos textos como el dedicado a la catedral de Valencia, o el de la Iglesia de santa María de Morella.

A su interés por nuestra arquitectura se debe, y también a colaboración del Colegio de Arquitectos, el que hoy se conserven Iglesias como las de San Juan del Hospital, San Andrés (hoy san Juan de La Cruz), o santa Catalina, en peligro de inminente derribo en los años cuarenta del pasado siglo.

La publicación de su extraordinaria “Guía de Levante” aunque concebida como guía turística erudita, en una colección de la que no llegó a publicarse ningún otro ejemplar, constituye un enorme esfuerzo de síntesis y un minucioso catalogo del patrimonio de nuestra comunidad existente en antes de la guerra civil de 1936.

La Guía de Levante se publica en 1923 pero todavía en 1970 podían obtenerse ejemplares de primera mano en la desaparecida librería Rigal, aunque perdida parte de su utilidad como Guía, por los elementos artísticos desaparecidos durante la contienda.

Allí define Tormo las iglesias que serán el objeto de las primeras investigaciones de nuestro nuevo académico: Las iglesias de arcos diafragma y armadura de madera cuyos modelos ejemplifica dotes serán: San Félix de Xàtiva y la Sangre, de Lliria, iglesias llamadas “de reconquista” que definió Tormo como:

Una nave cubierta de armadura en madera, a dos vertientes (la palabra alfarje es equívoca), apoyada en potentes arcos fajones de sillería, apuntados, muy abiertos y como sin pies derechos, por ser lo perpendicular escaso en los pilares de que arrancan.

La obra escrita del nuevo académico es sin duda deudora de todos estos antecedentes que conoce en profundidad y que ha ido decantando y enriqueciendo con continuas aportaciones y reflexiones que han ido aportando argumentos para poder considerar que el episodio del gótico valenciano tiene sin duda una proyección mucho mayor que la que tradicionalmente se le venía atribuyendo.

Este conocimiento inicial se ha enriquecido sin duda con nuevas destrezas y conocimientos: su interés por la estereotomía o su habilidad en el dibujo con el que ha realizado una ingente cantidad de planos “a mano alzada” técnica hoy prácticamente en desuso por nuestras jóvenes generaciones de arquitectos, pero de probada y demostrada eficacia cuando se realiza con las dotes de nuestro nuevo académico.

Y con la nueva perspectiva que las facilidades de las comunicaciones permiten hoy conocer de primera mano las obras de interés y las mejoras que los nuevos medios de reproducción fotográfica permiten realizar con mayor facilidad las adecuadas comparaciones y análisis. En ese sentido, nuestro académico ha realizado su “Grand Tour” y conoce de primera mano los principales logros arquitectónicos de nuestra arquitectura con algunas etapas especialmente significativas -Nápoles y Sicilia- a las que ha dedicado buena parte de sus investigaciones, a la búsqueda de conexiones y vínculos con nuestra arquitectura.

Estos viajes profesionales los ha aprovechado en su integridad y le han servido para matizar opiniones, reconsiderar valoraciones y en suma, para enriquecer su conocimiento con diversos descubrimientos que no duda en compartir con amigos y discípulos.

En ese sentido, estoy seguro de que muchos de los aquí presentes no habrán podido sustraerse a la necesidad de peregrinar como los antiguos canteros medievales para ver como está construida “La Vis de sant Gilles” en la provenza francesa, un vez oído el entusiasmo con el que Arturo explica su importancia en la historia de la construcción.

Como recopilación de sus propias investigaciones su libro “**La arquitectura Gótica Valenciana**” recoge una síntesis extraordinaria lo que ha supuesto la génesis de esta forma de hacer que aparece en nuestro territorio musulmán tras la conquista, y que da lugar a una arquitectura que el autor define como “larga en el tiempo, diversa en sus intenciones e inevitablemente variada en sus formas.”

Una arquitectura que busca modelos directamente de las antiguas culturas del mediterráneo más que de los hallazgos arquitectónicos franceses. Las diferencias -escribe el autor- que presenta el pensamiento técnico subyacente en la arquitectura gótica valenciana respecto del denominado gótico clásico, es de tal entidad que, en ocasiones, a la arquitectura gótica valenciana sólo cabe llamarla gótica por convención o por pertenecer a la misma etapa cronológica. En absoluto porque desarrolle las mismas técnicas constructivas o por que participe de los mismos presupuesto estéticos”

No podría terminar sin hacer una referencia a sus estudios de la piedra en seco: esa piedra que cualifica nuestro paisaje construido un paisaje pedregoso en el que el hombre ha tratado de sobrevivir construyendo muros y llevando tierra para construir bancales que se van ajustando a las curvas del terreno, y diversas edificaciones que van a conseguir, a lo largo destiempo, un paisaje humanizado reflejo de la sociedad de su tiempo. Aquí la investigación, con la inestimable colaboración de Miguel

García Lison se orienta a levantar acta de esta, quizá no excesivamente conocida riqueza patrimonial, recuperando su vocabulario y analizando sus tipos y formas de construcción e indagando sobre las herramientas que lo hacen posible

No voy a extenderme mas sobre otros pormenores de sus obras que sin duda podrían completar algunos aspectos que quedan aquí esbozados, en el convencimiento de que los aquí presentes seguro que están deseosos de que acabe para compartir su alegría con el recién llegado a esta institución.

Sólo me resta, expresar a Arturo Zaragoza, y con ello termino, mi efusiva felicitación y mi mas cordial bienvenida a nuestra corporación, como Académico de Número de la Sección de Arquitectura y desearle que este merecido nombramiento le empuje, más si cabe, en su comprobada trayectoria de defensa, investigación, pero también de indudable disfrute, de nuestro patrimonio edificado.

He dicho.





La arquitectura real

Antonio Escario Martínez

Discurso de ingreso como Académico de Número leído por el autor en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el día 27 de marzo de 2008

INTRODUCCIÓN PROTOCOLARIA

CONFERENCIA

El cineasta Woody Allen, en un reciente texto que escribió con motivo del fallecimiento de su maestro Ingmar Bergman, afirmaba con su habitual sorna y fina ironía que “el arte es el catolicismo del intelectual, es decir, una voluntad de creer en el mas allá. Pero creo que, mas que vivir en el corazón y en la mente del público, yo preferiría seguir viviendo en mi apartamento”

Digo yo que alguna virtud habrá en el edificio que contiene la vivienda de Woody Allen para que el genial director de cine pueda hacer esa broma con sinceridad.

Es ésta ironía de Allen una muy sutil manera de piropear a la arquitectura y su relación cotidiana con ella a través de la vida en su apartamento que, seguro, estará en un edificio concreto que algún arquitecto habrá construido y en el que Woody Allen se siente tan bien, al parecer.





SOBRE EL TÉRMINO Y CONCEPTO ARQUITECTURA

Hay muchas formas de comenzar a hablar sobre arquitectura, muchas de ellas rimbombantes, seguramente, pero yo prefiero comenzar por sus más humildes inicios.

Etimológicamente, la palabra «arquitectura» proviene de una síntesis de dos términos del griego: uno significa «jefe, quien tiene el mando», y el otro «constructor o carpintero». Así, para los antiguos griegos el arquitecto es el jefe o el capataz de la construcción, y la arquitectura es la técnica o el arte de quien realiza el proyecto y dirige la construcción del edificio y las estructuras, ya que, para los antiguos griegos, la palabra TECNÉ significa “saber hacer alguna cosa”. En la enciclopedia libre de la red, Wikipedia, podemos encontrar una definición de arquitectura que me parece bastante acertada:

“La Arquitectura es el arte de proyectar y construir los edificios, y engloba, por tanto, no sólo la capacidad de diseñar los espacios sino también la ciencia de construir los volúmenes necesarios”.

Tradicionalmente, la arquitectura ha sido considerada una de las seis Bellas Artes. Determinados edificios u otras construcciones son obras de arte, ya que pueden ser considerados primariamente en función de su forma o estructura sensible o de su estética. Desde este punto de vista, aunque los medios de la arquitectura puedan consistir en fachadas, muros, columnas, forjados, techos y demás elementos constructivos, su fin es crear espacios con sentido donde los seres humanos puedan desarrollar todo tipo de actividades.

Es este “tener sentido” el que hace que podamos distinguir la arquitectura (como arte) de la mera construcción. Así es como la arquitectura es capaz de condicionar el comportamiento del hombre en el espacio, tanto física como emocionalmente.

Pero, ya que estamos dentro de los muros de esta Real Academia citaré también las definiciones más académicas. En el tratado *De Architectura*, escrito por Vitruvio en el siglo I antes de Cristo la definía, como ya conocen ustedes, con estas bellas palabras:



“La arquitectura descansa en tres principios: la Belleza (Venustas), la Firmeza (Firmitas) y la Utilidad (Utilitas)”.

En ese sentido, la arquitectura sería, entonces, como algo en equilibrio entre estos tres elementos, sin sobrepasar ninguno a los otros. Es decir, no tendría sentido tratar de entender un trabajo de arquitectura sin aceptar estos tres aspectos.

De hecho, cuando Vitruvio se atreve a intentar un análisis de la arquitectura como arte, propone entender la arquitectura como compuesta de cuatro elementos: orden arquitectónico o relación de cada parte con su uso; disposición es decir, “Las especies de disposición [...] son el trazado en planta, en alzado y en perspectiva”; proporción, o sea: “Concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros”; y ‘distribución’ (en griego oikonomía), que consiste “en el debido y mejor uso posible de los materiales y de los terrenos, y en procurar el menor coste de la obra conseguido de un modo racional y ponderado”, tal como pretendemos hoy mismo.

La arquitectura es una disciplina al tiempo eterna y al tiempo evolutiva.

Es por ello que en la historia del pensamiento humano y en la de la propia arquitectura hay variadas, sugerentes y también sabias formas de expresar su esencia.

De entre ellas, a mi me afectan por razones obvias las de grandes hombres que han hecho de la arquitectura su pasión vital de la misma forma que yo puedo, modestamente, afirmar que la arquitectura ha sido y es toda mi vida.

Podría citar algunos ejemplos de pensadores queridos para mi con cuyas palabras puedo identificar mi profesión.

Sí Aristóteles decía “A fuerza de construir bien, se llega a buen arquitecto”,

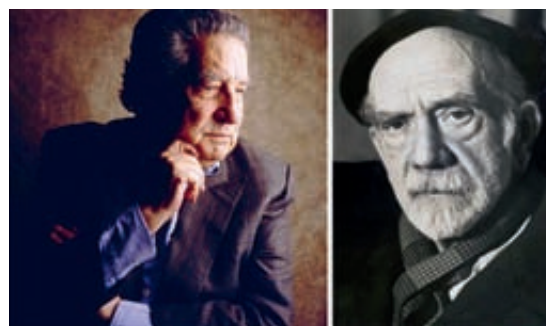
Sobre el papel de la arquitectura en las sociedades me gustan las palabras del escritor y Nóbel Octavio Paz:

“La arquitectura es el testigo insobornable de la historia, por que no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones...”.

Y para una definición, en relación a la arquitectura y sus materiales, irónica y con humor, prefiero la de Pío Baroja:

“El cemento armado es una musa honesta y útil, y quizá en manos de un arquitecto genial sería admirable; pero cuando se desmanda y se siente atrevida, como una cocinera lanzada a cupletista, hace tales horrores, que habría que sujetarla y llevarla a la cárcel.”. Así que menos bromas con el hormigón.

DEL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN DE ARQUITECTO



De los grandes hombres que ya están en la historia de la arquitectura y con los que comparto pasión y profesión, también me gustan algunas de sus palabras cuando hablaban sobre su trabajo, como cuando Frank Lloyd Wright se refiere a los edificios y dice:

“Los edificios, como las personas, deben ser en primer lugar sinceros, deben ser auténticos, y además tan atractivos y bonitos como sea posible”.

O las célebres frases de Mies Van Der Rohe, que expresan lo esencial de su actividad en la arquitectura: “Menos es más” y “La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio”.

Por supuesto, me siento muy identificado con el pensamiento arquitectónico del arquitecto, urbanista y pintor Charles Edouard Jeanneret-Gris, Le Corbusier. Vale la pena reflexionar algunas de sus frases sobre como él entendía su profesión.



Para Le Corbusier la arquitectura, es “el encuentro de la luz con la forma”; “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz” y, algo que yo considero lo mas importante, debe ser: “... la expresión de nuestro tiempo y no un plagio de las culturas pasadas.”

Y aún más, la definición de “casa” de Le Corbusier es la mas bella que he oído.

Dice así: “Una casa es una máquina para vivir. La casa debe ser el estuche de la vida, la máquina de la felicidad.

No hay que olvidar, en relación a la arquitectura y a su lugar en el pensamiento humano y papel intelectual, las rotundas afirmaciones del provocador Philip Johnson, ganador de la primera edición del premio Pritzker:

“Me gusta pensar que lo que hacemos en la tierra es embellecerla para que las futuras generaciones puedan mirar las formas que les legamos

y sientan la misma emoción que yo siento al mirar el Partenón, o la catedral de Chartres”.

SOBRE LA BUENA ARQUITECTURA

Para que una arquitectura concreta sea una ‘buena arquitectura’ debe serlo en perfecta simbiosis con todas las características y factores de su ubicación en el sitio elegido. Es, precisamente, la arquitectura la que convierte ese ‘sitio’ del medio natural o urbano en un ‘lugar’ arquitectónico. Entendido así, el proceso de creación primero, y construcción después, estaría aun en el marco de un proceso gradualmente perfeccionable y verdaderamente científico. Es decir, la ‘buena arquitectura’ es la que se desarrolla en el marco de la relación de los propios arquitectos con la ‘buena práctica’ arquitectónica.

A propósito de ello, el arquitecto y profesor del University College Nicholas Ray, la analiza







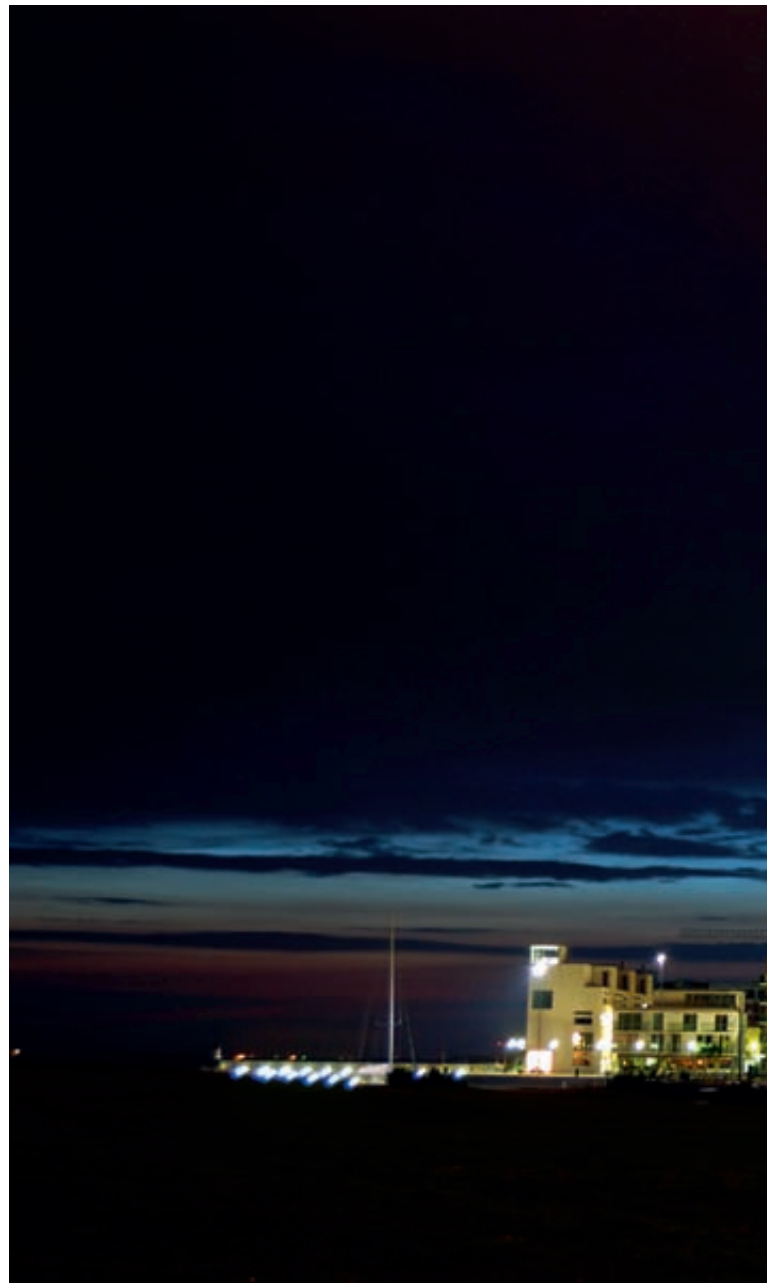
en su ensayo sobre el maestro Alvar Aalto: “Los nominalistas, como Aristóteles, son escépticos en cuanto al mundo de las ideas. Puede ser que no exista algo llamado “Arquitectura” —es el nombre que usamos, convencionalmente, para lo que hacen los arquitectos-, pero es una práctica. De hecho, en *Ética a Nicómaco*, Aristóteles usa el ejemplo de la construcción para ilustrar su noción de lo que queremos decir con ‘bien’: ya que la ética es una ciencia práctica, estudiaría “no qué sea el bien, sino cómo ser buenos”.

Las causas y medios que producen la excelencia son, por tanto, un resultado de la práctica.

En esto, la explicación de Aristóteles tiene hoy plena vigencia. Estamos perdiendo algunas potencialmente buenas obras de excelentes arquitectos que, por diversas causas, quizá no lleguen a construirse.

Vistos según esa explicación aristotélica, los resultados de ‘construir bien’ se podrían calificar como propios de la disciplina y de sus presupuestos científicos intrínsecos.

Desde este punto de vista, creo que podríamos afirmar que existiría siempre una solución correcta al proceso, mediante la elección de un arquitecto lo suficientemente cualificado en la disciplina y su práctica como el medio para conseguir una ‘buena arquitectura’. Sería una solución de creación, ciencia y técnica aplicada en el marco de un proceso ‘científico’ finalmente materializado en algo construido.







La arquitectura de los grandes maestros ha conseguido trascender y estar mas allá de cualquier moda o circunstancia temporal: eso es lo que caracteriza las obras de ‘buena arquitectura’.

La buena arquitectura también es capaz de proporcionar identidad al lugar. Desde hace siglos la identidad de las ciudades, esta ligada a la composición de su mejor y mas destacada arquitectura.

En la arquitectura real, actual, esto se esta perdiendo: hay barrios de muchas ciudades en los que el aspecto formal de su arquitectura es intercambiable. Si tomas una foto de muchas de las calles construidas recientemente, no se puede decir a qué ciudad pertenece. Es una arquitectura impersonal en cuanto a la ciudad en que se ubica y en cuanto al arquitecto que la ha concebido y construido. Y, tal vez en muchos casos, sospecho que esto es algo buscado e incluso intencionado.

LA ARQUITECTURA REAL: UNA APROXIMACIÓN PERSONAL PARA UNA CLASIFICACIÓN DE LAS ‘ARQUITECTURAS’.

Quería ahora dar mi particular visión personal sobre una cierta ordenación de las diversas

formas de plantear, o también de cómo acaban materializándose los diferentes resultados de la acción en arquitectura hoy en día. O, al menos, tal como a mí me lo parece.

He dicho que “cómo acaban materializándose” porque mucha veces lo que acaba siendo arquitectura real, en muchísimos casos, está tanto o más afectado por los factores ajenos que por el propio proceso arquitectónico.

Sabido es que, como en otras disciplinas, en la arquitectura también se da esa tensión entre teoría y práctica, una tensión que ha ido en aumento.

Sobre todo, porque si ya hay una intensa tensión inherente al proceso de creación arquitectónica, en el que equilibrar y armonizar aquellos tres esenciales principios ideales de Vitruvio, no es menos progresivamente intensa la causada por otros factores exteriores propios de la realidad cotidiana que también vienen a limitar y condicionar ese proceso creativo. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a los factores y presiones de la industria constructiva global que impone sus tecnologías y procesos.



Es difícil en un marco legal como el actual, que la acción promotora se plantee una conciencia crítica sobre su papel en relación al ‘uso correcto’ del territorio y del suelo.

Sin embargo, la realidad es compleja. Cuando los factores externos influyen más en el resultado final que el proceso ‘científico’ del que hemos hablado, la cualificación de buena o ‘mala’ arquitectura ya será más en función de factores externos que como un resultado del proceso científico-arquitectónico. Es decir que, en muchos casos, la ‘arquitectura real’ es producto debido más a fuerzas externas, que a la acción y criterio personal de los arquitectos.

Trataré de describir ahora una relación o clasificación básica de las arquitecturas, que a mi me resultan evidentes como parte de la arquitectura real existente y que responden, más a mi observación y experiencia personal, que a criterios ortodoxos, desde el punto de vista académico o de la formación disciplinar.

Para mí, la arquitectura real, existente, es decir, el resultado de lo construido con ‘fines arquitectónicos’, se podría ordenar en torno a cuatro bloques básicos:

1. Arquitectura icónica (histórica y actual).
2. Arquitectura protegida o patrimonio de la humanidad.
3. Arquitectura culta con identidad (o arquitectura de autor).
4. Arquitectura sin identidad formal, o no-culta, con el debido respeto a los autores.

Haré ahora un breve análisis de éstos cuatro bloques:

1. ARQUITECTURA ICÓNICA. HISTÓRICA Y ACTUAL.

A lo largo de la historia, las más grandes construcciones arquitectónicas iban más allá de aquella pragmática función de conseguir vivir más cómodamente, a la que se refería Oscar Wilde. Darío el Grande ya construyó hace más de 2.500 años la Persépolis sin murallas, simplemente para que los visitantes comprendieran fácilmente la dimensión de su poder y la del imperio persa. Del mismo modo, los faraones







utilizaron enormes construcciones arquitectónicas para expresar su autoridad de base divina y, al tiempo, religiosa.

Así ha sucedido con todas las civilizaciones, desde Grecia y Roma hasta los incas, los mayas o los emperadores chinos.

A lo largo de la historia occidental, la evolución de los edificios excepcionales que, como decía Octavio Paz, ha ido siendo símbolo, reflejándolo y quedando, después, como testigos del poder más importante de cada época, cada cultura, de su sociedad y las intenciones de la autoridad que la dominaba. Fruto de ello han sido las catedrales góticas, los palacios renacentistas, el inmenso Versalles o la colosal basílica de San Pedro en el Vaticano.

Si las arquitecturas icónicas de la antigüedad estaban pensadas para trascender —las grandes construcciones egipcias tenía como horizonte la eternidad—, muchas arquitecturas icónicas de hoy están relacionadas con lo efímero. Efímeros son los grandes acontecimientos conmemorativos, como las Olimpiadas o Exposiciones Universales,

que son elementos creadores de iconos arquitectónicos como, por ejemplo la Torre Eiffel y el Atomium de Bruselas, pensados para ser desmontados y que, no obstante, se han convertido en permanentes.

También existen relevantes ejemplos de arquitectura icónica actual, obra de arquitectos muy conocidos a los que las ciudades persiguen. Iconos, que han sido realizados con la pretensión explícita de serlo, y con los que diversas ciudades del mundo compiten entre sí en el ámbito global. Es ya una práctica internacional extendida y esos edificios, además del uso concreto también pretenden ser un emblema de la ciudad en donde se ubican y, son un gran ‘atractor’ para la gran industria mundial del turismo. Desde los años sesenta del siglo XX han surgido estos iconos contemporáneos de la arquitectura: el edificio de la Ópera de Sidney, diseñado por el arquitecto danés Jørn Utzon en 1957 e inaugurado en 1973, es un buen ejemplo inicial y otros más cercanos y actuales son el Museo Guggenheim de Bilbao o la Ciudad de la Artes y las Ciencias de Valencia.



2. ARQUITECTURAS PROTEGIDAS Y ARQUITECTURAS PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD.

Las arquitecturas protegidas, como por ejemplo gran número de los centros históricos de muchas ciudades, ya han conseguido la sensibilidad suficiente de la sociedad, del mundo político y las administraciones públicas, al menos en los países democráticos y tienen, y tendrán, protección adicional, por lo que su cuidado y conservación esta garantizada salvo catástrofes o eventos inesperados.

Existen multitud de ejemplos de estas arquitecturas protegidas que por ser conocidos de todos no hace falta reseñar.

Las obras arquitectónicas de la lista de construcciones y edificios declaradas patrimonio de la Humanidad por la UNESCO son una ejemplo del valor que ya se le da a la arquitectura como riqueza cultural a preservar por sí misma.

Somos, y en la arquitectura eso es más que evidente, fruto de lo que fuimos como condición humana. Pero sin embargo, también, en la historia de la arquitectura están los aciertos y sobre todo los errores que ha cometido el género humano.

Y hay construcciones que lo han resistido todo. Cada vez que veo el Panteón de Agripa en Roma, me recuerda de lo que es capaz la arquitectura cuando consigue de trascender mucho mas allá incluso de la intención de sus promotores o constructores.

En nuestra época, la conservación del patrimonio arquitectónico se ha convertido en una consideración imprescindible de la cultura civilizada.



3. ARQUITECTURA CULTA CON IDENTIDAD, O ARQUITECTURA DE AUTOR.

Es toda aquella ya reconocida que responde a una consolidación disciplinar de sus autores y aquéllas que hoy se levantan con la garantía del autor y con el consenso del cuerpo científico de la disciplina (Escuelas y Facultades de Arquitectura, congresos científicos, publicaciones especializadas y crítica mas rigurosa).

Afortunadamente, existen cada vez más, ejemplos de buena arquitectura culta, aunque ampliamente superados en número por ejemplos de otras absolutamente contrarias y que, en muchos casos, la ahogan.

Aunque la ley protege a los arquitectos cuando defienden sus obras como propiedad intelectual, los valores de la arquitectura no siempre son comprendidos por todos y los administradores o titulares de los edificios públicos, incluso de los protegidos, se muestran frecuentemente impulsados a transformarlos, a veces simplemente por una necesidad momentánea o trivial en relación, o a pesar del valor intrínseco de una arquitectura concreta.

La realidad al respecto puede ser a veces muy dura.

Creo que si cada ciudad o territorio aplicara racionalmente el criterio IV de la UNESCO en la escala local, conservando y cuidando cualquier “ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico o tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia de esa ciudad o de ese territorio” sería criterio suficiente.

Pero para eso quizá haría falta un amor a la cultura y al arte que quizá nuestra sociedad simula pero no tiene.



4. ARQUITECTURA SIN IDENTIDAD FORMAL, O NO-CULTA, CON EL DEBIDO RESPETO A LOS AUTORES.

Es aquella que nos rodea masivamente sin otra pretensión que la construcción de espacio de uso sin mas cualificación. Es la arquitectura que podemos también llamar ‘vulgar’.

En realidad, podría quedarse en el simple calificativo de ‘construcción’. Esta arquitectura, no obstante, tiene un alto componente de eficacia para resolver problemas cotidianos y de ahí su gran proliferación y comercialidad. Es la que crea ese ambiente urbano anodino de casi todos los barrios surgidos en el desmesurado crecimiento de ciudades y pueblos que nos lleva, como decía a que sea hoy imposible identificar en algunas calles y zonas urbanas si estamos en Alicante, Murcia, Pamplona Madrid, Castellón, Badajoz o Zaragoza. Innumerables ejemplos la ilustran. La mejora de su imagen urbanística sería difícil, pero no imposible.

Hay buenos ejemplos que lo ilustran, pero este tema sería un auténtico reto a la imaginación.

Existen zonas con esta arquitectura ‘vulgar’ en gran número de ciudades, en su mayoría surgidas en el segundo tercio del siglo pasado, con la intención de resolver de forma urgente acuciantes problemas de vivienda, trazados con mayor o menor acierto y hoy envueltas a su vez por los desmesurados crecimientos posteriores, que han creado ‘guetos’ de arquitectura degradada, y ya no eficaz, en algunos casos hasta de autor, cuya recuperación es altamente conflictiva y a la que se evita prestar atención, hasta que obliga a ello algún conflicto grave o relevante.

Las imágenes de esos ‘guetos’ son prácticamente imposibles de identificar en función de su ubicación dado su enorme similitud formal y funcional lo cual dificulta mucho que sus moradores adquieran sentimientos de pertenencia que son fundamentales para la cohesión social de los ciudadanos, orgullosos de vivir donde viven.

Ante estas situaciones ¿qué puede hacer la ciudad? Éste es un gran reto que yo quiero transmitir y exponer aquí para que se reflexione e intente poner remedio. Intento, del que ya existen algunos ejemplos, que deberían proliferar.

URBANISMO, SOCIEDAD Y ENTORNO SOCIOECONÓMICO. POLARIZACIÓN DE ‘CENTROS’ Y ‘PERIFERIAS’

En este tipo de sociedades cuyo vector económico principal está basado en la libre economía de mercado, la especulación sobre el suelo acaba convirtiéndose casi en el único motor del urbanismo. Los poderes políticos incluso llegan a asumir la especulación y sus plusvalías, como elemento financiador de sus políticas del territorio.

La convergencia de estas circunstancias unidas a la utilización intensiva de ciertas figuras urbanísticas, dolosos instrumentos que ponen las decisiones sobre territorio en manos del capital, consiguiendo arrebatarse la iniciativa a los propios dueños del suelo e incluso a la propia administración. Así, la especulación del suelo acaba finalmente convertida en el primer deformador de la transformación urbanística.

La enorme fuerza de ese principal motor actúa sobre la polarización de ‘centros’ y ‘periferias’, -valor económico extremo y en alza en



los ‘centros’ frente al bajo valor económico en las periferias-. Aunque no hay que entender hoy ‘centros’ y ‘periferias’ sólo como referidos a la ciudad, ya que la polarización de los ‘centros’ también se da en relación a proximidades a lugares de ‘oportunidad’ económica, sobre los que se crean economías de escala en relación al grado de proximidad a algún ‘polo’ concreto.

La primera línea de costa, por ejemplo, o la proximidad a un gran centro comercial, a una construcción, edificio o conjunto muy singular se han convertido en polos de atracción en ese sentido. Pero esas economías de escala, también se pueden crear artificialmente, a veces de modo instantáneo, por agentes capaces de cambiar sobre la marcha y arbitrariamente su antigua propia ordenación urbanística ya que poseen la *Autoritas* de la “modificación de la calificación jurídica” del suelo y los modos de difusión pública de la misma, *Autoritas* que bien utilizada contribuiría a obtener soluciones adecuadas.

Ésa es la evolución de la realidad hasta hoy. Dicho esto, me vienen a la cabeza una serie de preguntas:

¿Cuál es y cuál debería ser el papel de la arquitectura, del urbanismo, en la realidad de hoy y del próximo futuro, en un contexto en el que la especulación es el principal motor?

¿Cómo es y cómo debería ser el papel y el trabajo de los arquitectos para que sea capaz de corregir los errores ejecutándolo de forma racional? Y en referencia al territorio y a las ciudades:

¿Cómo se sitúan en la ciudad las viviendas ‘protegidas’ de las fuerzas de la especulación?

Y, sobre todo, ¿Cómo se le ‘mete mano’ a este

contexto de combinar los conjuntos de este tipo de hábitat en forma de edificios para integrarlos en una ciudad digna?

Desde luego, la reflexión que dé respuesta a esta secuencia de preguntas es una de las claves sobre qué hacer en la arquitectura de nuestro tiempo, pero no sólo con las grandes cumbres de la arquitectura mediática y del espectáculo global, sino en la arquitectura real que nos rodea aquí y ahora.

URBANISMO Y EQUILIBRIO URBANO. LOS INTENTOS DE SOLUCIÓN

Intentos de reflexión y de acción de este tipo se están dando en Europa.

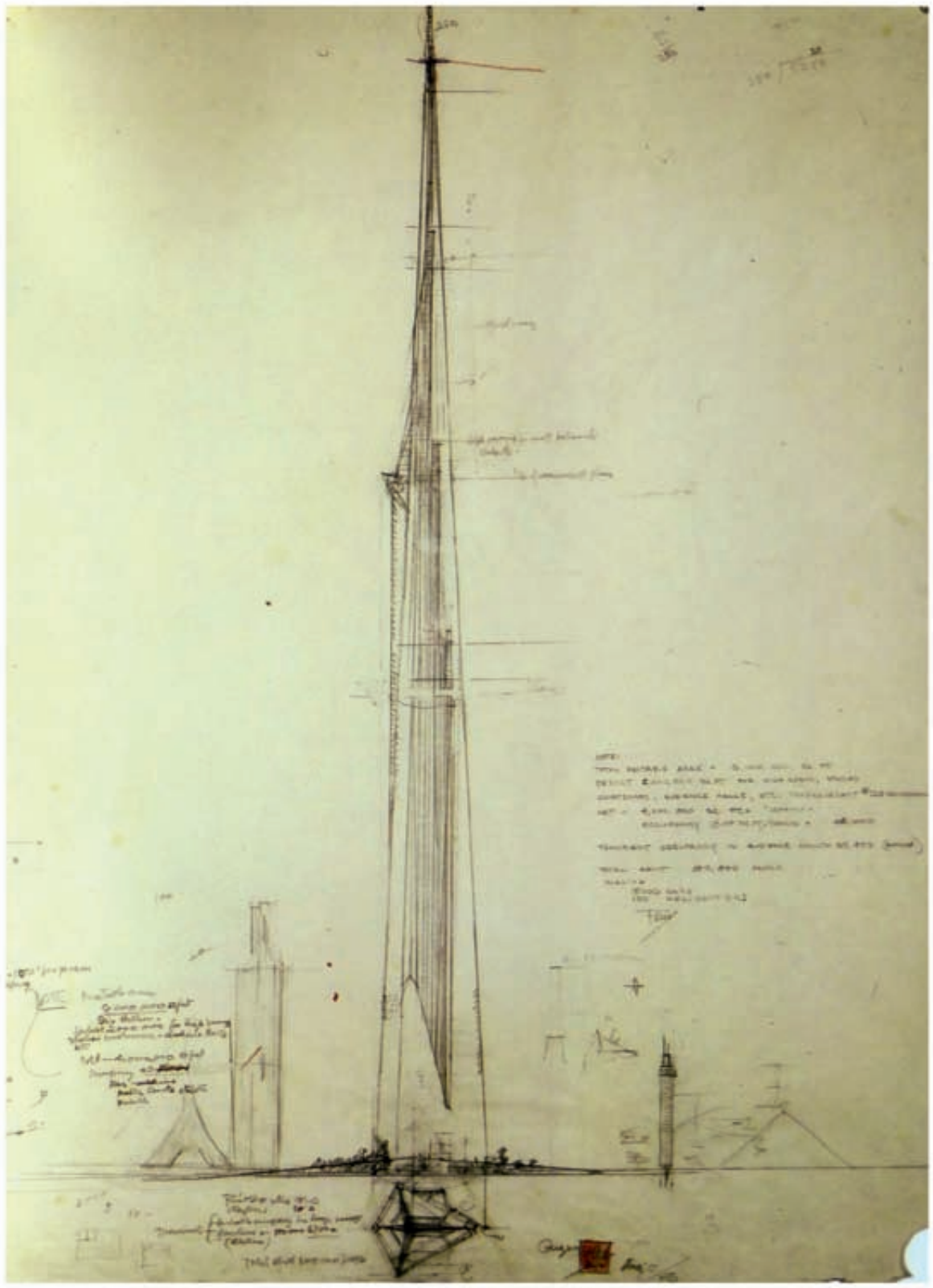
Pero no es asunto del instante. Intentar alguna solución en una ciudad concreta es algo que lleva mas que décadas.

Aun se debate el modelo británico con la filosofía de ‘densificar’ la ciudad propuesta por Richard Rogers sobre la fórmula de integrar en la ciudad el construir viviendas baratas, protegidas, regenerando los centros, asumida por el gobierno de Tony Blair y por Ken Livinston, alcalde de Londres.

La teoría de Rogers sobre la ciudad es que “la vida diaria de los ciudadanos es la que construye la ciudad” y por ello, con su filosofía, se han puesto en marcha su plan de ‘regeneración’ genérica de las ciudades británicas, empezando por Londres.

“¿Cómo?, afirma Rogers. “Densificándolas..., dando prioridad a reconstruir los núcleos urbanos en lugar de apostar por la expansión y el crecimiento, que es lo que las ciudades suelen hacer hoy”. “Las ciudades —dice- deben tener





NOTE:
THE TOWER IS 1000 FT. IN HEIGHT
AND IS TO BE BUILT IN BRICK OR CONCRETE
WITH A STEEL FRAMEWORK
AND IS TO BE USED AS A
TOWER FOR THE TRANSMISSION
OF WIRELESS TELEGRAPHY
AND TELEPHONE
AND AS A TOWER FOR THE
TRANSMISSION OF LIGHT
AND SOUND

NOTE:
THE TOWER IS TO BE BUILT
IN BRICK OR CONCRETE
WITH A STEEL FRAMEWORK
AND IS TO BE USED AS A
TOWER FOR THE TRANSMISSION
OF WIRELESS TELEGRAPHY
AND TELEPHONE
AND AS A TOWER FOR THE
TRANSMISSION OF LIGHT
AND SOUND

THE TOWER IS TO BE BUILT
IN BRICK OR CONCRETE
WITH A STEEL FRAMEWORK
AND IS TO BE USED AS A
TOWER FOR THE TRANSMISSION
OF WIRELESS TELEGRAPHY
AND TELEPHONE
AND AS A TOWER FOR THE
TRANSMISSION OF LIGHT
AND SOUND



un límite. Antes que apostar por extender hay que tratar de recuperar y sanear los centros”. Afirma que a la población se la puede integrar mediante la arquitectura “... poniendo límites”. “En Londres hemos dibujado una línea, una barrera que no podemos superar. Lo hemos llamado cinturón verde. Y allí ya no se puede construir. Sólo podrá hacerse en el futuro, cuando no nos quede ni un pedacito de terreno en la ciudad que podamos reaprovechar. Perseguimos la densificación”.

Esta es la síntesis de la ‘solución británica’ al problema de la integración social mediante el urbanismo en las ciudades.

Bien, es un experimento en marcha. Tendremos que esperar un tiempo para ver si da resultado, pero soy escéptico de que funcione sin una potente legislación que lo respalde. En un entorno de mercado abierto en el que la especulación es el vector decisivo, me parece casi imposible que en los barrios del centro con unos precios altísimos se puedan integrar viviendas sociales y esto cree una integración estable y duradera. La ‘densificación’ entendida así es casi una utopía irrealizable si la entendemos como un proceso generalizado y homogéneo. Precisamente, es el proceso de polarización especulativa el que fuerza a las ciudades al desequilibrio de su expansión y crecimiento a golpes de especulación, a pesar de los intentos de equilibrarlas que, supuestamente, pretenden los planes generales de esas mismas ciudades.

LUGARES URBANOS CON IDENTIDAD DECRECIENTE: BARRIOS EN DISOLUCIÓN

Aunque el plan para regenerar mediante la ‘densificación’ el urbanismo de la propuesta de

Tony Blair y de Ken Livinston es expresada en sus explicaciones de forma muy simple: el ‘centro’ y la ‘periferia’ de Londres, el problema del equilibrio urbano de las ciudades y su malla de articulación es un tema muy complejo. La realidad que yo percibo y me rodea, creo que es mucho mas profunda.

Las normas y los planes generales urbanísticos constituyen el factor de contención. La centrifugación, es esa enorme fuerza de expansión, producto de la realidad económica, social y política, y sus respectivos factores económicos asociados.

Lo que pasa en nuestro país con el sector inmobiliario es parte de un fenómeno global, agudizado sobre todo por la legislación, que favorece con nuevas figuras administrativas esa especulación. Es una realidad muy compleja que choca con las afirmaciones sobre la propuesta de ‘densificación’ de las ciudades, que propone Rogers, como si el urbanismo fuera ajeno a la fuerza de la realidad económica, que tiene fuertes consecuencias en el presente social. La realidad que tenemos a nuestro alrededor es la de la ‘disolución’ de unos módulos esenciales del urbanismo con identidad urbana: los barrios, que son para mi la clave de la articulación del urbanismo en la ciudad.

Los nuevos habitantes no conectan con esa semántica que ha desaparecido de los usos y costumbres de los nuevos vecinos y también de los medios de comunicación.

Hay razones económicas para esa disolución: la tendencia de la economía de los servicios a polarizarse en grandes centros comerciales, según el modelo de los gigantescos ‘mall’ estadounidenses que se erigen en polos comerciales



del extrarradio, lo que obliga a los habitantes a utilizar el automóvil para todo, en una lógica vital casi opuesta a la que generaba el modelo de equipamiento urbanístico y comercial integral de barrio, que ha articulado las mejores formas de ciudad y convivencia ciudadana hasta casi mediado el siglo XX.

**LA SOLUCIÓN DEL CASO FRANCÉS.
LA GUERRA DEL EXTRARRADIO.**

Frente al modelo de la propuesta británica de la ‘densificación’ se han intentado y se siguen intentando otras soluciones.

El modelo francés, por su escala y la controversia de los resultados, es muy llamativo. La enorme fuerza de las corrientes de inmigración hacia Europa en los últimos cincuenta años, agravada en estas dos últimas décadas, ha puesto a prueba la capacidad de articulación de soluciones urbanas del modelo francés, frente a la tendencia creciente de las ciudades galas a convertirse en megalópolis.

En el interesante artículo titulado “La guerra francesa del extrarradio”, el crítico y arquitecto François Chaslin, hace un demoledor diagnóstico del desbordamiento por la realidad de los intentos del estado francés, para recuperar la habitabilidad de los alrededores de sus principales ciudades, con sus políticas urbanísticas a gran escala en base al modelo de las 752 “zonas urbanas sensibles” o ZUP (zonas de urbanización prioritarias).

Las actuaciones para intentar equilibrar la ordenación de las urbes francesas ha sido superada, como es conocido por todos, por una realidad social cuya creciente degradación produjo, fi-

nalmente, secuencias de incidentes sociales y ciudadanos muy graves en las principales ciudades francesas, cuyos extrarradios habían llegado a una situación explosiva que se tradujo en revueltas masivas nocturnas de fin de semana, con incendios de miles de coches, actos vandálicos masivos y disturbios extremadamente violentos en los extrarradios de muchas de esas ciudades, sobre todo en París. Hubo incendios de viejos edificios con su arquitectura en descomposición, que provocaron muertos y heridos e incluso ataques a los bomberos.

En su análisis Chaslin afirma: “Hace más de treinta años que arquitectos, urbanistas, paisajistas, sociólogos, economistas y cargos locales reflexionan; pero la situación no mejora. Se intentan implantar equipamientos, lugares de convivencia, vías de comunicación, sectores de intimidad, contrastes. Limitar la sensación de encierro. Se ha mejorado el aislamiento térmico, se han rehecho las cajas de escaleras, los porches de entrada, etc.”

La síntesis de la propuesta de solución del modelo francés, ha sido la demolición de grandes zonas de urbanismo de los extrarradios franceses al que se considera en parte responsable por su situación, su diseño ‘equivocado’ y su morfología, del deterioro que hay que corregir: “Serán destruidas 250.000 viviendas hasta 2011 para ser levantadas de nuevo y 40.000 edificios serán rehabilitados”.

Pero como señala Chaslin, todo parece insuficiente. La misma violencia se teme en otros países europeos e incluso el, hasta hace poco, primer ministro italiano Romano Prodi, ha pre-





dicho: “No se trata más que de una cuestión de tiempo, nosotros tendremos los mismos problemas”; y el portavoz del gobierno alemán ha interpretado estos acontecimientos como “una advertencia para todas las democracias”.

El resto de los europeos estamos ya en la cola de este proceso.

LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO REAL COMO ‘BIEN COMÚN’.

En el urbanismo existente también se da una segunda fuerza que citaba antes y que es, o debería ser, de contención. Su mayor soporte es la legislación urbanística, los planes generales sobre cuya ‘filosofía’ general recae el criterio de re-equilibramiento del urbanismo de las ciudades, mediante la resolución sucesiva de miles de casos particulares según la legalidad que materializa esa filosofía.

Porque no olvidemos una cosa: la arquitectura real y su articulación e interconexión en forma de urbanismo, se plasma caso a caso y edificio a edificio, ajustando su tipología mediante esa ‘fuerza de contención’ guiada por el objetivo de la racionalidad y el equilibrio urbanístico del plan parcial de la zona. Dicho plan, en último término, se supone, persigue el “bien común” de los ciudadanos en su conjunto como prioridad sobre el interés particular.

Por supuesto, la ley debe ser suficientemente flexible y racional para permitir la creatividad y la calidad en la arquitectura. Si no fuera así, todos los edificios serían iguales. La calidad puede y debe

estar unida a la diversidad. Ahí está la calle de La Paz de Valencia como ejemplo positivo de ello.

Al decir ‘bien común’, me refiero a lo que decía Platón cuando afirma que la ley no se preocupa por la felicidad concreta de una parte de la sociedad, sino por la felicidad de la sociedad entera, una tesis que queda desarrollada después en la idea del Bien Común de Aristóteles, quién a su vez afirmaba que, “entre el bien del individuo y el bien de la sociedad, aunque sean el mismo, (porque lo que es bueno para la sociedad es bueno para el individuo y no hay viceversa), parece mejor y más perfecto, (más divino) procurar mantener y salvaguardar el de la sociedad entera”.

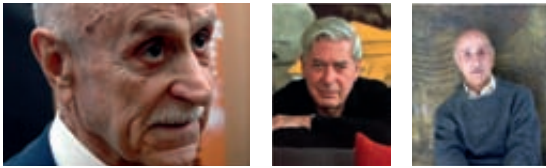
Dado que la arquitectura y el urbanismo real que nos rodea, no es resultado de un proceso aleatorio, sino fruto de una combinatoria en la que lo ordenado por los legisladores, es decir, la ley, es el factor esencial. Factor, que deberían primar los poderes ejecutivos para que el resultado del trabajo de urbanistas y arquitectos, y demás implicados, siguiera esa misma dirección y dejara traza de ello en el ‘constructo social’ producto de su labor. Constructo social, que es lo que yo entiendo como arquitectura real.

Sin embargo, en la realidad, este proceso no es fácil. La escala y la potencia de las fuerzas económicas, ayudadas por lo que permite una aplicación laxa y sucesiva de la legislación en casos concretos, acaba por no orientarla al interés general de los ciudadanos. Así, a veces, terminan emergiendo ‘abdicaciones’ de los administradores públicos que ceden a factores y presiones del interés particular en detrimento del general. Hay ejemplos de actualidad negativos conocidos por todos.

El urbanismo deleznable también se construye edificio a edificio.

Si nuestras sociedades se permiten sacrificar la calidad de vida que puede proporcionar, a una inmensa cantidad de gente, una arquitectura y urbanismo civilizados a costa del beneficio de unos pocos, que utilizan y desequilibran las reglas a su favor, este será un precio que pagará nuestra generación, y también las que vienen tras nosotros. Ya lo dijo hace tiempo, Miguel Fisac: “con este urbanismo, los que vengan detrás de nosotros nos maldecirán”.





El territorio real y, sobre todo el de las ciudades, es el que hay. Las modificaciones de lo que hagamos con él afectarán a la sociedad actual y futura en su conjunto.

Los arquitectos, que tenemos parte de la responsabilidad de ello deberíamos asumirla y, al menos, no ser cómplices en las acciones de incivildad que tienen como protagonista la arquitectura y el urbanismo depredadores.

Se que es mucho mas fácil formularlo que hacerlo en la práctica, pero ese es nuestro reto. Mario Vargas Llosa afirmaba que si el periodismo se convierte únicamente en entretenimiento se convierte, precisamente, en abdicación. La arquitectura y el urbanismo puede llegar a una situación equivalente. Si ello sucediera, se trataría de nuestra ‘abdicación’ como arquitectos en relación a los citados principios de la buena práctica a que se refería Vitrubio.

CONCLUSIÓN / EPÍLOGO

Como conclusión quiero decir: la humanidad dispone de conocimientos y tecnología para fabricar alimentos suficientes para erradicar el hambre en nuestro planeta y, sin embargo, no lo elimina. De la misma forma, los miles de años que la Arquitectura, como ciencia y como disciplina práctica, lleva sirviendo a la humanidad a lo largo de todas sus culturas y civilizaciones, deberían ser ya bagaje suficiente para que uno de los derechos humanos reconocido y adoptado por la ONU ya en 1948, en el artículo 25.1 de su Declaración Universal de los Derechos Humanos: el derecho universal a que toda persona viva con los suyos en una vivienda digna, tampoco lo consigue. Nuestra Constitución Española también lo reconoce, pero es algo que parece que no consiguen resolver las sociedades de nuestra época.





Quizá sea utópico y trágico decir esto, pero si amamos la Arquitectura, con mayúscula, creo que es nuestro deber decirlo.

De la misma forma, en esta época de megalópolis, al hombre como especie y a las sociedades del mundo como responsables del bien común de sus ciudadanos, parece que el reto de ese derecho proclamado de que todos los ciudadanos y sus familias habiten dignamente, es un reto que, de momento, no consiguen superar.

Del mismo modo, conseguir también una ciudad digna de ese derecho, es un concepto que yo creo que al urbanismo, como disciplina, también se le ha ido de las manos. Nuestro mundo de macro-urbes parece condenado a que en esas desequilibradas megalópolis estén inevitablemente formadas en parte por favelas. Como dice el geógrafo de Nueva York David Harvey, la 'favelización', -una segregación de facto de las ciudades-, es fenómeno mundial de tendencia creciente y no en regresión como correspondería a estas alturas del siglo XXI.

Parece que cuantos más conocimientos avanzados sobre física, matemáticas, química, nuevos materiales, sistemas de construcción y tecnologías se ponen al servicio de la arquitectura, más partes del urbanismo de las urbes y el planeta están lejos de ser dignas hijas de esta ciencia de las ciencias.

Si es un ser humano, vivirá en algún sitio, en algún lugar, se suele decir. Al menos la arquitectura, su cultura y su mundo, los que la amamos y los que hacemos y hemos hecho de ella nuestra vida deberíamos meditar profundamente sobre ello.

Si despertara Vitrubio un día, ahora en los albores del siglo XXI, veinte siglos después de haber sentado las bases científicas de la Arquitectura, y

viera cual ha sido hasta hoy y cuál es ahora su papel en muchos sitios del planeta, no se si mantendría sus principios de Belleza, Firmeza y Utilidad o nos diría que él estaba hablando de otra cosa.

Estoy convencido de que la arquitectura como disciplina y los arquitectos como creadores, tienen ante sí hoy uno de los más grandes retos de nuestra época de cara al futuro. Debemos replantearnos, profundamente, sus fines, su utilidad y su servicio a los ciudadanos de esta sociedad de sociedades interconectada del mundo global del siglo XXI.

Creo que estamos abocados a un futuro que será una nueva realidad que no conocemos y a la cual debe darse adecuada respuesta. Muchas ciudades en el mundo parecen aún no haberse dado cuenta. Afortunadamente hay un despertar lo suficientemente potente, como hemos dicho, con criterios diversos, pero que nos abren el camino a la esperanza y al optimismo, porque están en la lucha por obtener soluciones a estos problemas.

Tengo, desde luego, la confianza de que el derecho consagrado por el mencionado artículo 25.1 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, es un reto para el que la Arquitectura como ciencia aún sigue estando a la altura.

Los arquitectos de hoy deberíamos hacer una reflexión: preguntarnos si como creadores y constructores estamos a la altura de ese mismo reto, o debemos pelear mucho más para estarlo.

Mantengo la esperanza de que las nuevas generaciones, entre las que hay magníficos arquitectos, asuman este reto.

Y estoy seguro de que lo harán.

Muchas gracias.



La construcción como idea generadora de la arquitectura de Antonio Escario

Francisco Taberner Pastor

Discurso de contestación en la recepción pública
del Académico de Número Ilmo. Sr. D Antonio Escario Martínez

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Ilma. Sra. Dra. Gral de Patrimonio, Ilmo Sr. Vicerrector de Cultura de la *Universitat de València*, señores Académicos, señoras y señores :

El discurso con el que el nuevo académico ha expuesto el credo que ha orientado su intenso quehacer proyectual a lo largo de un ya largo recorrido, es la reflexión de quien tras una dilatada y fructífera trayectoria profesional trata de sintetizar aquellas ideas que le han orientado, fortalecido y servido de apoyo en su trabajo diario, entre las que ha subrayado la necesidad de esa buena práctica constructiva que él con tanta asiduidad ha empleado, de una arquitectura con vocación de permanencia, con conciencia crítica, y que sepa resolver las necesidades para cuya satisfacción fue construida.

Y lo ha hecho desde la esperanza y desde el convencimiento que de que hay un despertar colectivo de profesionales dispuestos a luchar por resolver los problemas que son propios de la disciplina.

No hace falta decir que el arquitecto Antonio Escario es persona de reconocido prestigio en su profesión, pero creo que quizá su obra realizada fuera de Valencia no es excesivamente conocida entre nosotros, aunque se encuentre publicada en diversas revistas especializadas, y en ese sentido, sería lo indicado plasmar aquí algunos de los aspectos mas relevantes de lo que ha sido, hasta el momento, su recorrido vivido en torno a la arquitectura, tanto en nuestra ciudad como fuera de ella.

Inicia sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en donde obtendrá el título en 1963.

En la Escuela serán sus compañeros algunos de los nombres mas decisivos en nuestro panorama arquitectónico actual como Rafael Moneo, Manuel Gallego Jorroto, Fernando Higueras o César Portela, este último Premio Nacional de Arquitectura y redactor del proyecto de la nueva estación del Norte de Valencia, en el futuro Parque Central.

La Escuela de Madrid estaba en aquellos momentos considerada como mas clásica, y anclada en el pasado -frente a una concepción mas moderna o europea de la que presumía Barcelona- en la que

los catedráticos aparecían como grandes e incuestionables maestros como el profesor Arangoa, que introducía a los futuros arquitectos en el complejo mundo de las estructuras,-que había que calcular sin la ayuda de las calculadoras- o López Durán que impartía los necesarios conocimientos de Dibujo, en los que el “encaje” y “mancha” de la estatua constituían la base fundamental del aprendizaje, pero que también alternaba con otras técnicas, hoy absolutamente olvidadas como el “lavado” en la que las formas volumétricas de los modelos se generaban por la hábil utilización del pincel que partiendo del blanco del papel iba dibujando sombras, cada vez de mayor intensidad, hasta llegar al negro, mediante la disolución de una barra de tinta en un recipiente con agua que se iba oscureciendo a medida que, mediante la repetida introducción de la barra en el agua, se concentraba su disolución.

En la asignatura de proyectos se fue gestando por aquellos años un relevo generacional y una evidente modernización de las pautas pedagógicas existentes hasta entonces, apareciendo en las aulas jóvenes arquitectos que poco a poco fueron consolidando sus puestos docentes como Fco. Javier Sainz de Oiza, Alejandro de la Sota, Javier Carvajal, o Antonio Fernández Alba, que en su primer curso como docente tuvo a Antonio como alumno.

Otros dos alumnos valencianos, José Antonio Vidal y José Vives Ferrero, compartirán sus avatares en la escuela y al finalizar sus estudios, consolidarán junto con Antonio Escario el reputado estudio Escario Vidal Vives uno de los primeros equipos de arquitectos que se constituyen en la ciudad (cosa poco frecuente, en aquella época en la que lo normal, hasta el momento, era el trabajo individual) y con ellos trabajará hasta el año 1990, en el que bajo el nombre Escario Arquitectos, comienza una nueva trayectoria individual, aunque con frecuentes colaboraciones, en casos puntuales, con otros compañeros.

El ambiente de nuestra ciudad en los primeros años sesenta, cuando Antonio llega recién titulado, no es el mas apropiado para introducir nuevas o arriesgadas propuestas arquitectónicas en un contexto de relativo aislamiento cultural en el que la complejidad administrativa ahogaba las voluntades renovadoras. El ambiente cultural era poco propenso a las vanguardias, como quizá haya sido siempre por otra parte, pero existían algunos reductos desde los que se defendía una nueva forma de hacer, o de sentir, el arte y la arquitectura.

En ese sentido querría destacar aquí el papel, quizá minoritario de pero de notable influencia que representó en aquellos años en Valencia la revista *Suma y Sigue*, subtitulada *Arte y Arquitectura*, editada por el hoy académico de honor, nuestro insigne compañero José Huget, autentico mecenas de la revista, en la que se publicaron, en 1966, las conclusiones de la 9ª *Conferencia Internacional de estudiantes de arquitectura*, realizada en Estocolmo en julio del año anterior, en la que la escuela de Madrid presentó una completa y sugestiva ponencia, también reproducida en las páginas de la revista, en las que, otro de sus compañeros de estudios, y luego de docencia, Rafael Tamarit, al escribir sobre el estado de la arquitectura y el diseño en nuestra ciudad, afirmaba sin tapujos, con su franqueza habitual: “tenemos una arquitectura actual decadente” para concluir que: “nos faltan arquitectos realmente formados”.

En la misma publicación otro autor se quejaba amargamente de la continua desaparición en aquellos años de buena parte de nuestro patrimonio edificado, del descuido en el que se encontraban nuestros principales monumentos y el deterioro progresivo de nuestro paisaje urbano.

Y es que en esos años se cometieron autenticas tropelías como el derribo, en 1965, del Palacio de los Condes de Parcent, preámbulo de lo que después supondría la demolición del Convento de Santa Catalina de Siena, con el desmontaje y traslado de su iglesia en un ambiente generalizado no diré de desprecio pero si de falta de aprecio por nuestro patrimonio cultural.

En este contexto, nada favorable para la arquitectura se iniciaba la trayectoria profesional del nuevo académico

En el año 1970, inicia una dedicación docente que prolongará hasta 1988, compatibilizando la docencia con la dedicación, una dedicación intensiva, a su estudio. En la Escuela de la Plaza de Galicia le conocí y tuve la suerte de encontrarme entre sus alumnos, en la asignatura de proyectos, que

impartía desde la lógica constructiva sin negar a la racionalidad su capacidad expresiva. A todos los que asistimos a sus clases nos sorprendía su prodigiosa memoria que almacenaba la génesis y evolución de cada uno de nuestros proyectos, y logró un reconocimiento generalizado de los alumnos que incluso, en cierto momento, plasmaron por escrito, importante reconocimiento que no se ha vuelto a dar, que yo recuerde, en la vida de la escuela.

La escuela de Valencia estaba entonces recién creada, la dirigía por nuestro querido y desaparecido compañero D. Román Jiménez Iranzo, y empezaba su singladura en medio de grandes carencias. Una de ellas era la biblioteca, como es lógico de nueva creación y parcamente dotada, en la que las referencias a la arquitectura más reciente eran verdaderamente escasas. Uno de los primeros libros que sirvió para paliar esa carencia fue el de “Nuevos caminos de la arquitectura Italiana” (también se publicaron de la arquitectura inglesa, japonesa o alemana), del entonces desconocido para nosotros Vittorio Gregotti, que supuso un primer acercamiento cultural a lo que hoy entendemos por arquitectura moderna.

En el libro se mostraban imágenes sugestivas como las de Terragni, el Novomocum o la casa del Fascio, ambas en Como, que aparecían fascinantes ante nuestros ojos o la torre Velasca en Milan y numerosas intervenciones de Franco Albini, que sería uno de los primeros conferenciantes que visitó nuestra escuela, en la que nos mostró sus principales obras como la Rinascette de Roma, 1961, la Estación de ferrocarriles subterráneos de Milán, 1963, o su refinado interiorismo empleado en el Palazzo Bianco, 1951, o el Museo del tesoro de san Lorenzo, 1956, ambos en Génova. O la casa de Ignacio Gardella en la Zattere, en Venecia, armonizando su fachada con su entorno próximo, ejemplo que sería ampliamente utilizado en las discusiones sobre cómo se debería de construir en los centros históricos

Y mostraba también los trabajos de Carlo Aymonino y de Aldo Rosi, de gran predicamento en nuestra escuela en los primeros años de los setenta.

Quizá una visión más generalizada de la arquitectura del momento nos llegó de la mano, o habría que decir del texto, de Gillo Dorfles que en la colección Biblioteca Breve, un colección heterogénea en la que convivían la novela, la poesía y el ensayo, de la editorial Seix Barral, publicaba, en 1966 su “Arquitectura Moderna”, en la que su mirada se extendía sobre las grandes figuras de la época: Gropius, Wright, Le Corbusier, Mies, o Alvar Aalto, y mostraba una amplia panorámica de las tendencias más significativas.

Como apéndice al libro, un texto de Oriol Bohigas, centraba la atención en España, en donde mostraba ya las primeras obras de Miguel Fisac, el convento de las Dominicas de Valladolid, de 1955, de José Antonio Coderch, su casa en la Barceloneta, de 1955, o las más recientes de su propio equipo Martorell-Bohigas MacKay, el Bloque en la Meridiana, 1964, o de Antonio Fernández Alba, su Seminario en Loeches, de 1964.

En la portada, mostraba su espléndida imagen la obra, todavía inconclusa, de Torres Blancas que catapultaría a Saez de Oiza que pronto se erigiría en maestro de toda una generación.

Una excelente fuente de información de lo que sucedía fuera de nuestras fronteras la constituyó durante muchos años, pero con especial relevancia en los años sesenta y setenta la revista L'Architecture d'Au Jour d'huí conexión con Europa fundamentalmente, en tanto que la Revista Nacional de Arquitectura daba cuenta de la incipiente arquitectura moderna que se iba realizando en España y alentaba debates y *Pequeños Congresos* sobre su problemática.

Pero la llegada de nuevos aires y la divulgación de lo que en el terreno de la crítica arquitectónica se dilucidaba en aquellos momentos, se lo debemos sin duda a Oriol Bohigas que en 1969 publicaba en forma de libro “Contra una arquitectura adjetivada”, recopilación de artículos en los que pasaba revista a las inquietudes del momento analizando desde “los equívocos progresistas de la arquitectura moderna” a los problemas de la universidad o los urbanísticos de la Inmigración pasando por las polémicas entre metodología y tipología, alentadas desde la Casabella de Ernest N. Rogers, o planteando la disyuntiva de “diseñar para un público o contra un público”.

Pero nuestro hoy académico no profesionalizó su carrera docente sino que su dedicación fundamental y vivida con apasionada intensidad fue, y es, su dedicación a la arquitectura, a proyectar y dirigir obras, con una extensa producción, -mas de trescientos proyectos singulares-, enormemente variada, que genera una incansable elaboración de nuevas ideas que aprovecha para introducir en los numerosos concursos en los que participa.

Su obra es diversa en su temática y en sus formas, que surgen de las opciones constructivas de cada proyecto. En 1973 construye la Torre de Ripalda, edificio, conocido popularmente como “la Pagoda”, en el Llano del Real, sobre los terrenos de la antigua Feria Muestrario. Una importante implantación residencial realizada formando parte del Estudio Escario Vidal Vives, sin duda su obra mas conocida popularmente, pero su importante producción, que se reparte en diversas ciudades españolas, Albacete, Sevilla, Vigo, Murcia... incluso con alguna obra puntual en el continente americano, abarca todos los campos como podremos ver continuación.

De entre su abundante producción y ciñéndome únicamente a su obra construida, a su **arquitectura real**, y bajo mi criterio de selección personal, no exento de subjetividad, me gustaría referirme a algunos edificios que dentro de su modo de hacer- me resisto de hablar de estilo- aportan conocimientos, abren nuevos caminos y denotan, en cualquier caso, un decidido amor a la profesión.

Su primera obra el Oratorio de san Felipe Neri, 1963-65, cuyos primeros esbozos realiza cuando todavía no había terminado sus estudios, refleja ya sus inquietudes futuras, y desde una contenida ingenuidad marca lo que será su futura trayectoria. Fue publicada, por su indudable interés, en la Revista Nacional de Arquitectura

Por aquel entonces escribía José Antonio Coderch “No son genios lo que necesitamos ahora”, discurso plenamente vigente -que fue ampliamente difundido, “ciclostilado”, entre los estudiantes de la escuela de Valencia-, sobre el que el propio autor volvería años mas tarde, en 1977 al ser nombrado Académico de la Real Academia de San Jorge, en Barcelona. En su texto, verdadera declaración de principios, que reclamaba: “Necesitamos que miles de arquitectos que andan por el mundo piensen menos en la Arquitectura (en mayúscula), en dinero o en las ciudades del año 2000, y mas en su oficio de arquitecto”

Desarrollando con fruición ese oficio surgen sus mas relevantes proyectos a los que dado el escaso tiempo del que dispongo, me voy a referir sucintamente, de acuerdo con su orden cronológico.

Conserva su primitivo interés el Museo Provincial Arqueológico Etnológico y de BB.AA. de Albacete (1968-73) con cuidadosa y estudiada entrada de la luz, y con un respeto total a las plantaciones arbóreas existentes, que son incorporadas con toda naturalidad al edificio.

En la Oficina para la Sede de la Tesorería de la Seguridad social, 1986-91, en la calle de Colón, utiliza el muro cortina sobre una fachada apoyada tan solo en sus extremos. En la misma línea podríamos considerar la Sede central de Caja Albacete, 1991, o la Tesorería de la Seguridad social de Sevilla, 1992-97, primer premio de un concurso restringido, obtenido con la colaboración de Francisco Candel, en la que los acristalamientos cobran un apreciable protagonismo y en donde esboza su concepto de patio andaluz al servicio de un edificio administrativo. En las mismas coordenadas se encontraría el Edificio Hispania, en Murcia, premio a la calidad de la edificación 2004.

Destaca en su producción, como consecuencia de su dedicación como Arquitecto Jefe de la Unidad Técnica de la Universidad de Valencia, de importantes edificios como el Instituto de Investigación y Actividades Deportivas, de 1992, en donde es de destacar la audaz utilización de carpintería de perfiles de acero con vidrios dispuestos “a hueso”, resuelta en la trama reticular de hormigón visto.

O la Facultad de Farmacia del Campus de Burjasot, 1993, con la que obtendrá el premio nacional de arquitectura de la Fundación CEOE. O el Instituto de Agroquímica. También deberíamos hacer referencia, en este apartado de edificios docentes, al mas reciente Instituto de Educación Secundaria de la Avda. Melchor Botella, de Elche, 2002- 2005.

Otros proyectos singulares serán el nuevo edificio para la terminal del Aeropuerto de Vigo, 1993-95, de funcional distribución modulada por el ritmo columnario. O el proyecto de Ampliación de la terminal del Aeropuerto de Ibiza, 2002, (concurso sin adjudicación decidida) en donde una ordenada trama de cuadrados componen una cubierta que se integra en el paisaje con la exposición de sus tierras.

Su proyecto más ambicioso, obtenido mediante un reñido concurso internacional, es probablemente el de la Euroagencia de Patentes y Marcas, Oficina de armonización del mercado interior, conocido por su abreviatura OAMI, en 1997, en Alicante, en donde su estructura de hormigón armado alcanza luces de quince metros, permitiendo la generación de espacios de gran diafanidad en un edificio cuya superficie se acerca a los 40.000 m².

También podríamos referirnos a su obra construida en Benidorm, en donde poderosos edificios de altura, exploran nuevos caminos para la segunda residencia en un entorno mayoritariamente marcado por la banalidad, y en donde su Hotel Bali, con sus 52 alturas rompe el techo del Mediterráneo, conformando un esbelto edificio en el que el hormigón se convierte en principal protagonista

Para la Universidad realizará dos importantes trabajos de rehabilitación y puesta en valor de sus sedes históricas, realizados en colaboración con Luis Carratalá. En la primera de ellas, 1997-99, en la calle de la Nave, recuperará espacios originarios, y dejará a la vista la traza de la muralla árabe, y los vestigios de lo que fueron los primeros locales de esta Real Academia.

En la segunda, la Antigua Facultad de Ciencias, se transforma en 2002, para usos fundamentalmente administrativos, con una puesta al día de la totalidad de sus instalaciones.

En la actualidad dirige las obras, de la nueva Escuela de Ingenieros de la Universidad y, ya en periodo de finalización, las de los edificios 1 y 2 del Parque Científico del Campus Universitario de Paterna, edificios destinados a albergar despachos para investigadores dispuestos de forma que admiten diversos tipos de crecimiento y acomodación a futuras necesidades

Es difícil sintetizar la idea generadora de los proyectos. Como en toda forma artística la formalización final siempre será consecuencia de múltiples opciones que se ve van decantando bajo reiterados procesos de selección.

En todos ellos encontramos una constantes vitales: estudio minucioso del programa de necesidades, traslación a las plantas del proyecto y resolución de la envolvente con un atento cuidado en la optimización de los materiales

Desde su primer esbozo, que realiza a mano alzada, con exquisita sensibilidad, están presentes el material y el procedimiento constructivo para conseguir una obra y un sistema de trabajo complejo que quizá se aproxime a los postulados de Peter Zumthor cuando en su libro “Pensar la arquitectura”, en 2004, escribe:

“El núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir. Es aquí, cuando los materiales concretos se ensamblan y se levantan, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real”

En ese entorno se mueve la obra del, desde hoy, nuevo académico.

Una obra alejada de modas efímeras, con voluntad de materialidad, sustentada en el conocimiento de los procedimientos constructivos y en la expresividad de los materiales, de gesto contenido en las formas y audaz en sus concepciones estructurales, que armoniza la rigidez funcional de sus plantas con eficaces recursos plásticos ligados a la ingeniosa utilización de los materiales.

Y para terminar, vuelvo a la escuela y a aquellos alumnos que rubricaron con sus firmas la idoneidad del profesor, porque debo de confesar que una de aquellas firmas, era la mía y es por ello que me enorgullezco doblemente del hecho que hoy, por un capricho del destino -y por una incongruencia cronológica-, me toque a mí recibir a quien con tan fecunda trayectoria ha llegado, con sobrados merecimientos, a esta Real Academia, que a buen seguro se ha de enriquecer con su saber hacer, su brillante profesionalidad y sus amplios conocimientos.

He dicho

Tolsá: Convergencia y síntesis

Álvaro Gómez-Ferrer Bayo

Dr. Arquitecto y Académico de Número.

Discurso de clausura del Curso Académico 2007-2008 pronunciado por el autor en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el día 23 de junio de 2008.

Ilustrísimas Autoridades, Ilustrísimos Académicos, Sras y Srs.

Hace ya veintidós años, precisamente también en el mes de junio, leí en este lugar mi discurso de ingreso como Académico de Número en esta Real Academia de Bellas Artes, y que titulé: “Una lección Neoclásica: La arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España”.

El año pasado se cumplieron los doscientos cincuenta años del nacimiento del gran escultor y arquitecto y con ese motivo el Ayuntamiento de Enguera, su villa natal, celebró una serie de conferencias y actos culturales para homenajear la figura de tan importante artista en los que tuve la ocasión de participar.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se ha querido sumar también a esta conmemoración y ello ha sido el motivo de la elección del tema con el que esta institución va a clausurar el curso académico 2007-2008.

Es para mí una gran satisfacción volver a recordar a Manuel Tolsá, y exponer ante ustedes de nuevo, en este caso de una manera más breve, la obra especialmente arquitectónica de uno de los grandes artistas españoles que junto a otros llevó la formación académica y el buen hacer neoclásico a las tierras de América.

Comprenderán que habiendo estudiado su obra con una cierta profundidad, me sea difícil no referirme ahora a mi discurso y al análisis de sus obras que en él se contiene. He intentado sin embargo, y de ahí el título un tanto críptico de esta conferencia, exponer las circunstancias y los motivos que, como en la obra bien resuelta de todo artista, concurren para hacer de sus arquitecturas un modelo que otros siguieron y un paradigma de lo que significa una vocación llevada a sus últimas consecuencias.

Así, pues, pretendo exponer la convergencia entre varios factores que considero fundamentales para llegar a realizar una obra de arte con proyección en el tiempo como es la obra de Tolsá. Sin embargo, pienso que debo enmarcar previamente la figura, el momento histórico y al menos una breve relación de su obra para que ustedes puedan comprender bien que vamos a hablar de uno de los arquitectos a mi juicio más importantes que haya dado nuestro país, y que realizó toda su obra en México a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Tolsá, nombrado Académico de Mérito de San Fernando en 1789, y unos meses más tarde de San Carlos, fue designado al año siguiente Académico director de Escultura de la Academia de San Carlos de México, cargo solicitado por él el año anterior.

Nos situamos pues en un momento interesante en el que la fundación de Academias en España de acuerdo con la política borbónica, según el modelo de la de San Fernando y que aquí en Valencia se plasmó como la primera de ellas fuera de la capital en 1768, se traslada a la Nueva España donde en 1783 se crea aquella Academia, también de San Carlos por disposición de Carlos III.

En los primeros años de aquella institución en la segunda tanda de directores se da el hecho curioso y significativo de la calidad artística de Valencia que la dirección de tres de las secciones de San Carlos de México estaban dirigidas por artistas valencianos. La de Escultura por Manuel Tolsá, la de Pintura por Rafael Ximeno y la de Grabado por Joaquín Fabregat.

Es autor de obras escultóricas tan valoradas como la estatua ecuestre de Carlos IV, conocida como “el caballito”, y de edificios tan importantes como los palacios del Apartado, el de Buenavista, o el de Minería, todos ellos en la ciudad de México, por no hablar de los remates de la Catedral de esa ciudad o del Hospicio Cabañas de Guadalajara incluido en la lista del Patrimonio Mundial.

Después de esta sucinta presentación quisiera hablar en un primer tiempo de esos factores convergentes que dibujan la figura humana profesional y artística de Tolsá para pasar en un segundo tiempo a ver como se produjo la fantástica síntesis, que hizo que aquellos factores cristalizaran en una espléndida obra. Entre ambas exposiciones realizaremos un ejercicio visual a través de las imágenes de sus obras que proyectaré para poder llevarnos el recuerdo gráfico de un mundo y de una obra espléndida realizada por un paisano nuestro por un extraordinario maestro.

El primer factor que se dio en Tolsá y que difícilmente sin él puede realizarse una gran obra fue el de sus dotes naturales. Poco se conoce de sus primeros pasos en Enguera lugar de su nacimiento el 4 de mayo de 1757, pero baste situarse en aquel tiempo para pensar que o bien su padre, músico de órgano, o bien algún maestro aconsejó a Manuel el cuarto de los hijos varones, ir a Valencia para formarse en el taller de escultura de José Puchol vinculado a la Academia de San Carlos, quien influyó decisivamente en su formación artística tanto escultórica como arquitectónica, ya que Puchol era hijo del arquitecto autor de las Escuelas Pías de Valencia.

El segundo de los factores que a mi juicio se dio en él, fue una manifiesta y determinada vocación por la escultura derivada más tarde en su vocación y capacidad arquitectónica, fundamentadas ambas en dos vertientes.

La primera de ellas la llamaríamos su capacidad de conectar y de entusiasmarse con el mundo artístico que le rodeaba. A ese respecto cabe pensar en la influencia de la fama de su paisano Fray Francisco Cabezas, arquitecto y matemático, autor de numerosas iglesias en la región de Valencia culminadas por el proyecto de la iglesia y especialmente de la impresionante cúpula de San Francisco el Grande de Madrid, el cual mantuvo una frecuente relación con Enguera. Igualmente fueron muy intensas las influencias del mundo académico de San Carlos ya que se declaró explícitamente discípulo de esta Academia aunque no se tiene una documentación expresa al respecto. Su nombre no aparece en el archivo del Gremio de Carpinteros de Valencia aunque es innegable por la obra que más tarde ejecutó en México que debió trabajar al menos como aprendiz en obras de retablos que aquel gremio realizó abundantemente en nuestra ciudad. Por otra parte y respecto a la arquitectura, Tolsá debió de asimilar muchos de los modelos arquitectónicos académicos.

El mundo artístico que le rodeaba en Madrid estaba también relacionado con la Academia de San Fernando donde tuvo como maestro al escultor Juan Pascual de Mena, autor del Neptuno del Paseo del Prado. Pascual de Mena fue un artista de gran prestigio que llegó a ser director de San Fernando. Tolsá como escultor de la Corte estuvo relacionado con los grandes escultores de aquel periodo, su prestigio fue grande basado en los premios de los concursos en que participó y de ahí que su petición de marchar a México fuera fácilmente aceptada.



Fig. 1.-Retrato de Tolsá por Ximeno y Planes

Fig. 2.-“El Caballito”

Fig. 3.-Altar de Santo Domingo

Fig. 4.-Catedral de Mexico

La segunda vertiente para consolidar su vocación fue su absoluto deseo de aprender, y, por otra parte, su capacidad de asimilar ese aprendizaje, tanto en sus primeros pasos como aprendiz en diversos talleres como más tarde en la Academia. Y no solo un aprendizaje práctico sino también teórico en cuanto asimilación de los tratados, de los modelos, de los principios de la Academia y del pensamiento Neoclásico. El trabajo creativo que aplicaría más tarde en México no solo se apoyaba en la inspiración de su espíritu artístico sino que se debió a la solidez de su aprendizaje.

Tolsá tuvo que manejarse en México con el bagaje de lo aprendido en España durante sus estudios y durante sus primeros años de vida profesional. Las obras que pudo estudiar y contemplar en Valencia y Madrid debieron quedar firmemente grabadas en su memoria. El edificio de la Aduana, la iglesia del Temple, la cúpula de las Escuelas Pías de Valencia o la iglesia de san Francisco el Grande, las Salesas, el palacio de Liria o el propio Palacio Real en Madrid debieron ser fuente de inspiración. Cuando llegó a México ni pudo actualizar las enseñanzas de sus maestros Puchol, Gilabert o Pascual de Mena, ni recibir más información de otras corrientes arquitectónicas ya que se encontró en la capital cultural de América en cierto modo aislado debido al bloqueo marítimo de finales del XVIII y de las guerras napoleónicas. Tuvo la responsabilidad de llevar a San Carlos de México los tratados de arquitectura reeditados y las novedades del pensamiento enciclopédico.

La consistencia de su conocimiento artístico se manifestó también en el hecho de que no fue a México a continuar una obra en el marco de un estilo que allí constituía el ambiente “natural”, es decir en un ambiente en el que la práctica arquitectónica se realizaba por arquitectos formados en los gremios y envueltos en un fuerte espíritu barroco. Más bien todo lo contrario. Aprovecha hábilmente las novedades impuestas por los ingenieros militares que, realizando obras públicas, imponían unos criterios de sobriedad y clasicismo y por los primeros teóricos de la Ilustración de la primera hornada de la Academia que ya habían comenzado sus críticas contra los excesos barrocos en la arquitectura de la Nueva España.

Tolsá desde su docencia se convierte en un transmisor de conocimientos, y desde su puesto de responsabilidad en la Academia en un propagador activo de las modas neoclásicas. También, apoyado en su prestigio profesional, en uno de los artistas que llevan a México el espíritu de los debates del nuevo estilo entre gremios y arquitectos, debates que habían marcado sus años de formación en las Academias de España. No hay que pensar que su acción fue sencilla ya que todo cambio, y éste fue radical, comporta lucha y arrastra envidias y celos.

Sin embargo su obra se impuso hasta el punto de crear una escuela de seguidores y discípulos suyos que hicieron que su estilo Neoclásico fuese conocido como estilo Tolsá. No se trataba solo de una obra arquitectónica, aunque fue el arquitecto más influyente en la Colonia. Fue también un



Fig. 5.-Palacio del Apartado. Palacio de Buenavista



Fig. 6.-Palacio de Buenavista

magnífico escultor, y un artista en el más puro sentido renacentista del término que combinó su gran actividad en la construcción de importantes edificios y piezas escultóricas que él mismo se encargaba de fundir, con su intervención en diferentes campos del diseño y de las llamadas artes menores así como también con la docencia y la responsabilidad en la Academia.

El tercer factor de ese proceso de convergencia lo llamaría audacia, y en su caso se mueve entre lo que significa tener la intuición de un destino, el valor de arriesgar el futuro en una decisión que le embarcaba en un viaje sin retorno, y la ocasión que le proporcionaba la Nueva España. Podríamos decir que ese factor tiene también como componentes la disponibilidad y la suerte. Sería fácil hablar de la suerte de los elegidos, pero en realidad y en la mayor parte de las veces no es tanto lo que entendemos comúnmente por suerte como saber arriesgar y aprovechar las ocasiones.

Tolsá, escultor en la Corte española, Académico de Mérito de San Fernando, con reconocido prestigio en los círculos artísticos de Madrid, embarca el 20 de febrero de 1791 en Cádiz en la fragata Santa Paula con destino a la capital de México donde llegó cinco meses más tarde, después de una escala en La Habana y haber desembarcado en Veracruz.

La ciudad de México tenía en 1790, 113.000 habitantes doblando la población de las otras ciudades de Hispanoamérica que apenas pasaban de los 50.000 habitantes como la Habana, Lima, o Puebla. En el año de la independencia de la Nueva España en 1821 la población se acercaba a los 170.000 habitantes correspondiendo una buena parte de ese periodo con la época en que vivió allí Tolsá, donde murió el 24 de diciembre de 1816.

México se situó en el último tercio del siglo XVIII a la cabeza de la vida intelectual de las colonias. Contaba desde 1768 con Facultad de Medicina, desde 1788 con un Jardín Botánico y en ese ambiente se crea en 1785 la Academia de San Carlos. Así pues Tolsá no marcha a una aventura pero sí a un lugar en el que a pesar de la representación que llevaba como director de una de las secciones de la Academia, tiene que hacerse un sitio en una sociedad establecida, una sociedad de clases en la que el criollo se encuentra en desventaja con aquél que llega de España, con lo que esto significa de recelo y desconfianza hacia lo nuevo.

Ahí aparece el cuarto de los factores que yo quería presentar en la vida de Manuel Tolsá. Y ese fue su capacidad para conectar con la sociedad de la Nueva España, a pesar de situarse de alguna manera beligerante contra el modo de hacer artístico de aquellos años. Vivió siempre en la ciudad de México sin que se sepa de viaje alguno fuera de la Nueva España. Se casó con una dama veracruzana en 1794 con quien tuvo nueve hijos.

Se relacionó con las clases dirigentes, aristocracia y alto clero recibiendo encargos tanto de la sociedad civil como de la religiosa como lo prueban las obras representativas, estatua de Carlos IV

para ser colocada en el Zócalo frente a la Catedral y al Palacio Real, las de embellecimiento urbano en la Alameda, las propias de la corriente higienista como el proyecto de cementerio a cielo abierto, o las obras de carácter público o de ornato: fuentes, arcos conmemorativos, y entre las que destaca el proyecto de una plaza de toros de madera con capacidad para ocho mil personas, antecedente de la gran Monumental de México.

Entre las obras para la aristocracia mexicana habría que destacar el Palacio del Marqués del Apartado y el Palacio de los Marqueses de Buenavista. Por no citar una obra de cuya autoría no está documentada que es el Palacio del Conde Rul en Guanajuato importante personaje dueño de la famosa mina de plata “La Valenciana” “de esa bellísima ciudad.

Fueron muchos los encargos religiosos que recibió en sus años en la Colonia. Realizó retablos como el de la Profesa o el de Santo Domingo, obras de imaginería como varias de la Purísima, diseñó objetos para el culto, así como estelas, epitafios, rejerías, y proyectos como el de la iglesia de Loreto, o el convento de Teresitas en Querétaro. Tuvo dos encargos de índole religiosa absolutamente excepcionales. Uno fue el Hospicio Cabañas en Guadalajara, y el otro los remates de la Catedral de México.



Fig. 7.-Hospicio Cabañas

Su integración en la vida social mexicana y su prestigio como arquitecto fue tal que aprovechando la corriente reformista de la Ilustración en su vertiente económica, se le encargaron los planos y construcción de lo que sería el edificio matriz donde poner al día las nuevas técnicas y prácticas de minería que iban a ser enseñadas por científicos y técnicos preparados en Alemania. Nos referimos al Palacio de Minería, a mi juicio la obra cumbre de Tolsá, sede de la Escuela de Minería actividad fundamental de la política económica del último tercio del XIX en México.

Vamos a pasar una imágenes de las distintas obras tanto escultóricas como arquitectónicas de Manuel Tolsá, con referencia a algún edificio de Valencia y de Madrid, con especial detalle de los remates de la catedral y del Palacio de Minería que acabo de citar.

Yo quisiera ahora decir unas palabras de lo que llegó a ser en su caso la síntesis de todos aquellos factores convergentes que hemos analizado. Definiría esa síntesis como la cristalización de una obra rigurosa, de gran calidad, acorde con su momento, fiel a una estética que el maestro presentaba



Fig. 8.-Palacio de Minería



Fig. 9.-Patio. Palacio de Minería

como reacción a los excesos barrocos, dotada de una poesía compositiva que se basaba en algunas constantes del arquitecto que yo analizaba en mi anterior estudio y que no me resisto a repetir ahora. Eran estas las siguientes:

El dominio de la composición. Tolsá se planteaba el proyecto como un ejercicio de integración del programa en una composición unitaria absolutamente ordenada según unos cánones en los que era frecuente el uso de la proporción áurea. Por otra parte el tratamiento compositivo de las fachadas se prolonga en las composiciones interiores, si cabe aun más interesantes que las exteriores con soluciones de gran plasticidad en el juego de patios, escaleras, salones y en un intento de transferir la emoción plástica a los recorridos que relacionan los espacios exteriores con los interiores.

El sentido de la proporción constante en sus obras. Proporción en sus obras escultóricas. Integración adecuada de los elementos escultóricos en las arquitecturas que los envuelven en el caso de sus retablos, o que los soportan como en las esculturas de las tres virtudes que rematan la torre del reloj en la catedral. En el interior de los recintos de sus obras en sus patios, en las escaleras, bajo sus cúpulas, se tiene un sentimiento claro y exacto de la proporción. El disfrute de la arquitectura consiste en sentir el espacio, y eso ocurre en los espacios que crea, donde el sentimiento queda reforzado además por el juego de combinaciones geométricas: la elipse inscrita en el rectángulo del patio de Buenavista, el cubo de la escalera de Minería con sus lados transparentes, la semiesfera de de sus cúpulas sobre tambores iluminados como en Catedral o en el Hospicio Cabañas.

La presencia del detalle. Es constante en su obra. Se comporta en parte como un arquitecto barroco por el cuidado del detalle. Pero éste hay que entenderlo en su arquitectura como un elemento unificador de la misma. Diríamos que en Tolsá el detalle se convierte en la esencia del recuerdo. Es casi como una síntesis de su obra arquitectónica a la vez que podría ser la firma del arquitecto hecha piedra. Veremos en las imágenes la perfección de los balaustres que coronan los remates de sus edificios, la repetición de los capiteles que marcan el ritmo modular de las columnatas, o los detalles concretos de los florones.

Quisiera añadir ahora algunas características que a mi juicio hacen que su obra sea un paradigma de esos valores de rigor, calidad, adecuación a su tiempo y fidelidad a una estética y a una institución como lo fue la Academia de San Carlos de México.

Respecto al rigor y calidad de su obra subrayaríamos varios trazos que la definen:

Su capacidad de integrar la obra escultórica en la arquitectónica.

Su maestría en incorporar la decoración en la obra producto tanto de su visión de conjunto como de su conocimiento de otros oficios o artes como la cerámica, los estucos, la pintura, la cerrajería, la cantería.

Su preocupación por integrar los edificios en los espacios urbanos como es patente en los remates de Catedral o en la dialéctica fachada- calle de Buenavista-, así como por la función integradora de las fachadas tratando las mismas bajo una dimensión urbana.

Su excepcional capacidad para manejar espacios, acentuar axialidades, buscar transparencias, crear recorridos, plantear diálogos interior-exterior, en definitiva un trabajo sutil consistente en la colocación de las claves barrocas en el pautado neoclásico.

Supo ser fiel a su misión académica transmitiendo la poética de un orden y no el orden solo. Su obra rigurosa fue el producto de una mentalidad abierta al progreso en la que el manejo de los componentes formales clásicos fueron empleados como elementos reguladores de la creatividad y como freno a las nostalgias barrocas. Hay que hacer notar que por su responsabilidad como director de Escultura y más tarde de Arquitectura en la Academia, Tolsá junto con otros artistas fijó las bases de lo que a nivel estético se podía considerar en América un símbolo de la independencia y de la modernidad, manteniéndose por otra parte fiel a la Corona en los momentos de las primeras insurrecciones.

Si quisiéramos por otra parte resumir desde el punto de vista estético sus ideas habría que decir que partiendo de un sentimiento barroco y de un alma de artista libre producto de aquellos años de forma-



Fig. 10.-Columnas del Patio Palacio de Minería.



Fig. 11.-Escalera del Palacio de Minería

ción y de transición cultural manejó por el rigor de su pensamiento y la solidez de su formación, todo lo que de modernidad se contenía en la ortodoxia Neoclásica, incluso yendo más lejos aplicando en sus proyectos un constructivismo racionalista propio de los razonamientos más radicales de la Ilustración.

Esa es para mí la síntesis de la arquitectura y de toda la obra de Tolsá que hemos visto. He pensado que junto con esas imágenes y estas reflexiones en las que he tratado de sintetizar mi visión del artista y de sus extraordinarias obras, pueden ustedes llevarse también una síntesis de aquellas convergencias de las que hablamos y que dieron lugar a una obra rigurosa y de gran calidad reconocida no sólo en los círculos profesionales y culturales de México, sino también con la inclusión de una de sus obras en la Lista de Patrimonio Mundial y de la que podemos, con razón, sentirnos orgullosos.

Muchas gracias.

*Recensiones
de libros*



AA. VV.

La Universitat de València y su patrimonio cultural

(Obra coordinada por David Sánchez Muñoz)

2 vols. Universitat de València, 2008. Vol. I, 439 pp; y Vol. II
378 pp. con numerosas ilustraciones en color
ISBN O.C. 978-84-370-7048-3

La obra que reseñamos, prologada por Francisco Tomás Vert, Rector de las Universitat de València, y Rafael Gil Salinas, Vicerrector de Cultura, expone una síntesis de la historia y de las colecciones patrimoniales de la Institución universitaria valenciana, que entre 1999 y 2002 celebró el quinto centenario de su fundación, siendo la más antigua y prestigiosa entre las que existieron en el Reino de Valencia, con un acervo cultural que ha ido reuniendo a lo largo de cinco siglos de vida académica y cuya propuesta es la de dar a conocer y difundir este valioso legado.

El primer volumen abre el diálogo con el amplio estudio del profesor Daniel Benito Goerlich, Conservador del Patrimonio Cultural, sobre “Una biografía de la Universitat de València: su historia y patrimonio cultural”, en la que ha hilado toda la historia universitaria con los edificios y productos artísticos más importantes a los que ha dado lugar a lo largo de su trayectoria y constituyen hoy importantísimas colecciones artísticas, subrayando el Dr. Benito que la Institución en sus inicios debía reflejar en su diseño los modelos de las universidades de París y de Bolonia, obteniendo en 1501 el rango de universidad por bula fundacional del papa Alejandro VI Borja, siendo ratificada un año después con la concesión de privilegios reales otorgada por Fernando II el Católico, destinando en Valencia una construcción preexistente para acoger el *Estudi General* con la creación de nuevas aulas para el desempeño de las nuevas funciones académicas, haciéndose cargo de las obras el arquitecto Pere Compte y destacando el espacio destinado a la Capilla de la Sapiencia, que será remodelado y engrandecido en estilo barroco durante el siglo XVIII.

El mismo investigador acomete el epi-

grafe que sigue, dedicado a “*Pintura y escultura antiguas*”, analizando las principales obras artísticas que comprende la estimable colección de pintura histórica y reúne excepcionales piezas, perteneciente a los fondos de la Universitat de València, en lo relativo a los siglos del barroco, profundizando en la tabla de “Nuestra Señora de la sapiencia”, los cuadros de Vicente Salvador Gómez, los retratos de personajes ilustres y de la realeza, y las obras escultóricas.

El patrimonio librario universitario está presente en el capítulo “*Introducción a la Biblioteca Histórica y su fondo bibliográfico*”, redactado por los investigadores Daniel Benito Goerlich, Felipe Jerez Moliner y David Sánchez Muñoz, quienes profundizan en las relevantes colecciones bibliográficas de la Universitat, que es el resultado de la intensa preocupación del movimiento *novator* y los ilustrados (Juan Bta. Corachán, Francisco Pérez Bayer, Vicente Blasco García, Mariano Liñán,...), que fueron alumnos y profesores de esta “casa” -algunos incluso rectores-, a las que hay que añadir la extraordinaria colección de más de mil códices iluminados que proviene de la Biblioteca Real de Nápoles.

“*La colección de Fotografía Histórica de la Universitat de València* proporciona título a la investigación que formula David Sánchez Muñoz, en la que destacan fotografías que son de uso didáctico y otras que constituyen retratos y documentos de época, algunas resultado de la actividad de los profesores y otras que se cuentan entre los pioneros europeos de la fotografía. El autor ha contemplado el estudio del fondo de fotografía histórica, compuesto principalmente por placas de linterna, orlas académicas y retratos, siendo muchos los fotógrafos

presentes en la colección universitaria (J. Derrey, Antonio García, Grollo y Rodríguez, Llopis, Valentín Plá,...), además del análisis del diseño de las orlas universitarias y sus autores que son amplia nómina (José Américo, Fernando Cabedo, Manuel Diago, Antonio Edo, Francisco Galván,...), impresas y litografías.

De “*La colección de carteles de guerra de la Universitat de València*” se ocupa Amparo José Mora Castro, a través de un brillante estudio iconográfico e histórico de una colección de carteles reunidos en Valencia por haber sido capital de la República durante la guerra civil, en un momento cumbre de las artes gráficas en España; gritos en forma de cartel convertidos en el medio de propaganda más importante y activo de la contienda, símbolo e imagen de las ideas y sentimientos que sacudieron a España.

La investigadora Sofía Martínez Hurtado lleva a cabo la investigación sobre “*La colección de glíptica de la Universitat de València*”, que reúne interesantes piezas de camafeos y entalles desde la Antigüedad Clásica hasta el siglo XIX, constituyendo una de las principales colecciones europeas, donación de José Narciso Aparisi en 1844, que nos permite ser testigos de la historia del arte del grabado en piedras semipreciosas en la cultura occidental.

El profesor Vicente Luis Galbis y Giner acomete el capítulo acerca de “*La colección numismática de la Universitat de València*”, muy amplia, con un relevante muestrario por la variedad de tipos y modelos, que incluye decenas de miles de monedas, con especial importancia a las griegas y romanas (denarios,...), y algunas piezas selectas y únicas.

El Dr. José Martín Martínez es autor de los textos sobre “*La colección contem-*

poránea. *Antes y después de la donación Martínez Guerricabeitia*, que reúne y analiza las obras de pintura, grabado, serigrafía y dibujo de dicho legado, que tienen como núcleo el carácter de denuncia y compromiso social que impulsó el coleccionismo del donante Jesús Martínez Guerricabeitia y colección en la que se hayan representadas las firmas, entre otras artistas, del Equipo Realidad, Rafael Canogar, Pérez Contel, Equipo Crónica, Erró, Juan Genovés, Rogelio López Cuenca, Francesc Torres, Wolf Vostell, Darío Villalba y Giangiacomo Spadari.

“Arte encarcelado: José Manaut Viglietti” constituye el último bloque temático de este denso volumen, a cargo de la investigadora Amparo José Mora Castro, que recoge la obra personal de pintor Manaut, artista y profesor de Dibujo, a través de una donación de su familia, que consta de diversas pinturas realizadas con un carácter emotivo, testimonial y descriptivo durante su estancia en las prisiones de Porlier y Carabanchel (Madrid) en los años de la posguerra y que constituyó su único vehículo de expresión y escape en un tiempo marcado por la soledad y la desesperación.

El *segundo volumen* de la obra se abre con el amplio capítulo redactado por José Manuel Barros García, dedicado a *“La restauración del patrimonio pictórico de la Universitat de València”*, exponiendo las restauraciones realizadas en diversos ámbitos del edificio de La Nau: Capilla de la Sapiencia, una verdadera joya barroca, con una intervención emblemática iniciada en 1987 y coordinada por el Dr. Daniel Benito Goerlich, que ha sido el inicio de un necesario proceso de rescate del patrimonio de la Universitat de València y por contener una serie de actuaciones que tuvieron un carácter importante en sí mismas; el Paraninfo, en el que se encuentra un conjunto de cuarenta pinturas en las que se retrata a diversos personajes ilustres vinculados a la historia de la Universitat, con obras de diversos autores (Espinosa, José Vergara, Salustiano Asenjo, José Renau,...); la Sala de Juntas del Rectorado, con sus imponente colección de retratos de los rectores de la Universitat desde el año 1845, intervenidos un gran número por

el restaurador Ángel Barros, e incluyendo otras restauraciones de pinturas existentes en el Colegio Mayor Lluís Vives y en la Facultad de Medicina y dependencias rectorales, concluyendo el autor en un último apartado exponiendo algunas reflexiones acerca de los criterios que determinan la forma de realizar las intervenciones del patrimonio pictórico.

Sigue al anterior el texto que Amparo José Mora Cuesta dedica a la *“Reseña biográfica de los principales artistas de la Universitat de València (siglos XVI-XIX)”*, a través de una amplia compilación que recoge las biografías de destacados pintores, escultores, diseñadores y fotógrafos, autores de las piezas patrimoniales más importantes de las colecciones de la Universitat de València, así como de los principales arquitectos cuyas intervenciones colaboraron a la unificación y regularización de la historia universitaria, marcando la evolución y la estética del edificio desde los orígenes de la Institución en el siglo XVI, hasta los autores nacidos en el siglo XIX, y entre los que se dan cita José Aixa Iñigo, artífice de la escultura del filósofo y humanista Luis Vives, que preside el claustro del edificio de La Nau; Salustiano Asenjo Arozarena, autor de varias pinturas albergadas en el Paraninfo; Arturo Ballester Marco, firmante de numerosos carteles republicanos; Gabriel Borrás Abella; Timoteo Calvo; José Camarón Bonanat; Manuel Camarón Meliá; Julio Cebrián Mezquita; Antonio Cortina Farinós; Julio Derrey Beccard, fotógrafo; Jerónimo Jacinto de Espinosa; Nicolás Falcó, autor de la tabla de “Nuestra Señora de la Sapiencia”; Luis Ferreres Soler, arquitecto; Antonio García Peris, fotógrafo; Luis Gilabert Ponce, escultor; Javier Goerlich Lleó, arquitecto, autor de la Residencia de Estudiantes (Col.legi Major Lluís Vives), de 1935-1939, en estilo art déco; Vicente Gómez Novella; Constantino Gómez Salvador; Francisco de Goya; Bernardo López Piquer; Bernardo Llácer y Viana; José Maea; Mariano Salvador Maella; Joaquín Martínez, arquitecto y autor de dos proyectos para la Biblioteca del Estudi General; Antonio Martorell Trilles, id.; Sebastián Monleón Estellés, id.; José Orient, pintor; Luis Antonio Planes, al que

se debe el lienzo de “San Luis Beltrán” de la Capilla de la Sapiencia; José Renau Montoro; José Romá; Carlos-Alonso Ruano Llopis, cartelista y pintor; Luciano Salvador Gómez; José Terencio Farré; Salvador Tuset; Ricardo Verde; Ignacio Vergara, escultor; y José Vergara, pintor. Continúa una selección del *“Catálogo de Obras”* de las colección universitaria, mediante la inclusión de diversas fichas catalográficas de esculturas, pinturas sobre tabla, en lienzo y sobre acrílico, retratos reales, estandartes, piezas de orfebrería, esferas cartográficas, medallas, cerámicas, cromolitografías, códices, entalles, camafeos y monedas, que han sido redactadas por los expertos Amparo José Mora Castro, Daniel Benito Goerlich, Nuria Blaya Estrada, David Sánchez Muñoz, Sofía Martínez Hurtado y Lidia Frasset Bellver.

Un amplísimo repertorio bibliográfico con 217 entradas referenciadas y una relación de las exposiciones a las que han concurrido piezas del patrimonio universitario, cierran esta importantísima obra, cuya cuidada edición ha corrido a cargo de la Universitat de València, con diseño de Canya studio, y maquetación e impresión de La Gráfica ISG, siendo de relevancia las láminas e ilustraciones (fotografías, gráficos, etc.) que acompañan al texto, debidas a Eduardo Alapont, Tato Baeza y Archivo Gráfico del Patrimonio de la Universitat.

El presente compendio de la vida universitaria valenciana, encomendado a especialistas de reconocido prestigio en el contexto de la historia del arte, es el resultado de veinte duros años de trabajo, esfuerzo, estudio, dedicación e investigación, que ha propiciado la recuperación de un heterogéneo ámbito que se ha convertido en una importante colección de obras y de artistas, representativos de cinco siglos de arte valenciano que pone en valor el sustrato de la enorme riqueza patrimonial y cultural de la Universitat de València; y publicación que constituye una fuente histórica de primera mano, de valiosísima aportación, que ha ser de obligada consulta para el estudioso, el investigador, el erudito o el interesado.

Javier Delicado



AA. VV.

Patrimonio monumental. 2. Intervenciones recientes.

(Actas de las Jornadas dirigidas por el Dr. Arquitecto Francisco Taberner Pastor)

Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (CTAV), 2008

333 págs. con numerosas ilustraciones a color, planimetrías, cortes transversales y alzados de edificaciones

ISBN 978-84-86828-81-3

La publicación que comentamos sobre *“Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes”* es continuación de otro volumen de actas anterior dedicado a unas jornadas sobre intervenciones en el patrimonio arquitectónico valenciano publicado en el año 2004, y las actuaciones que se presentan —en criterio del Director de estas segundas jornadas Dr. Francisco Taberner Pastor— *“pretenden dar a conocer las actuaciones que se están llevando a cabo en estos últimos años en los que la restauración de monumentos comienza a abrirse paso, generando nuevas perspectivas en los criterios de intervención”*, así como las técnicas empleadas y la coordinación interdisciplinar —tan necesarias en cualquier actuación— entre los distintos profesionales de los campos de la conservación, de la historia del arte y de la restauración monumental, ayudando con ello a su divulgación y conocimiento por el gran público.

La primera de las actuaciones presentadas hace referencia a la restauración de *“Las bóvedas de la Sala Capitular del Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna”*, llevada a cabo por el arquitecto Salvador Vila Ferrer, quien en su ponencia relaciona las intervenciones habidas en el cenobio desde 1984 que, tras el correspondiente levantamiento de planos y catas arqueológicas practicadas, condujo a la adquisición del edificio por parte de la Administración autonómica, delimitando en años sucesivos áreas más restringidas del cenobio que incluyeron las propias edificaciones y su entorno próximo, iniciándose a partir de 1990 con carácter de urgencia obras de consolida-

ción en la cabecera del templo monástico, torre-campanario y refectorio, con labores de desescombro en las que intervino el arqueólogo José Manuel Martínez García, mientras que dos años después se encarga el plan director que supuso la coordinación de todos los trabajos paralelos, estableciendo la propuesta de uso del monasterio, su mantenimiento y puesta en valor como objetivo cultural, siendo a partir de dicha fecha cuando se realizan labores de recuperación de restos arquitectónicos en el claustro, iglesia, sala capitular, pinturas y yeserías del atrio, pavimentación del templo, reconstrucción de bóvedas de la almazara y del refectorio, y reubicación del claustro del abad, gótico —que en 1926, desmontado, había sido trasladado al Palacete del Canto del Pico, de Torrelodones (Madrid)—. Seguidamente, el arquitecto-restaurador describe con minuciosidad la restauración llevada a cabo en la bóveda de la sala capitular (2002-2005), subrayando la importancia de este ámbito en el marco del conjunto monástico, ubicación, estado que presentaba antes de la intervención y la reconstrucción de la bóveda, la solución geométrica adoptada con la incorporación de las nueve claves localizadas y la coronación de un zuncho de hormigón armado que *“arriestra el conjunto y aumenta su capacidad portante en coronación”*, reforzando la estructura, haciendo a continuación mención de los trabajos de cantería ejecutados y tratamiento de los muros y del espacio interior.

Los arquitectos Vicente Torregrosa Soler y Santiago Tormo Esteve exponen, segui-

damente, la restauración llevada a cabo en la *“Iglesia del Convento de Santo Domingo, de Xàtiva”*, ubicado en el centro de la capital de la comarca de la Costera; convento que se mantuvo completo hasta 1965 en que comenzó su derribo, del que se salvó el templo, con unas condiciones topográficas complejas por su desnivel. El proceso de recuperación del inmueble se inició con labores de desescombro, consolidación de las capillas laterales, reparación de las cubiertas y reconstrucción de la fábrica gótica de la nave (que habían sido transformada durante el barroco), adecuando la fachada a una lectura en clave gótica, que puso al descubierto numerosas fases constructivas correspondientes a los siglos del XIV al XVI, consolidando las cubiertas y reconstruyendo la techumbre de madera. Los autores tratan, de igual modo, del proceso constructivo de la iglesia y de los criterios de intervención seguidos en contrafuertes, testeros, alzados, techumbre de madera, reposición de bóvedas en las naves laterales, sacristía, fachada, portada y ventanales, acompañando una reseña de la historia de la fábrica conventual.

“El Palau Vell de Llutxent” es objeto de la ponencia que sigue, cuya intervención ha corrido a cargo del facultativo José Manuel Climent Simón y que forma parte de un episodio todavía inconcluso, abundando en su exposición en la descripción arquitectónica del edificio y sus dependencias, ubicación en el territorio, desarrollo de la *“bastida”* luchentina (cuyo modelo en planta se basa en los campamentos militares romanos) para,

seguidamente, profundizar en la descripción del edificio, un palacio construido "ex novo" con planta de fortaleza en la que se sitúan cuatro torres esquineras y un patio central, y en el proceso de recuperación del inmueble desde 1999, obras de emergencia y actuaciones previas, continuadas luego con proyectos e intervenciones de consolidación estructural y de restitución de las cubiertas, haciéndose eco otros autores, también, de la intervención arqueológica y el sistema de registro utilizado en los estudios previos, y actuaciones llevadas a término en los elementos artísticos que se encuentran en dicho palacio-castillo para su conservación y restauración integral, del que destacan las pinturas murales góticas de la sala noble.

El arquitecto Luis López Silgo expone, a continuación, la restauración llevada a cabo en el "*Palacio Episcopal de Orihuela*", ubicado en pleno centro histórico de la capital de la Vega Baja junto a la margen izquierda del río Segura y sede episcopal desde 1564; un conjunto monumental que comprende la Capilla de Loreto, el antiguo Hospital del Corpus Christi y el Palacio de Campo Salinas. El autor, en su desarrollo, analiza los criterios seguidos en el proyecto de intervención, dando cuenta de las labores de consolidación estructural del edificio, el pilotaje de las cimentaciones (al estar asentado sobre materiales de aluvión), el revestimiento de fachadas y acabados arquitectónicos, solería y pavimentos, y la posterior dotación de su completa habilitación funcional, encontrándose el inmueble en espera de redacción de un proyecto museográfico.

Sigue a la anterior, la exposición del proyecto para la salvaguarda del "*Conjunto Monumental de la Lonja de Valencia*", redactado por los arquitectos Manuel Jesús Ramírez Blanco, Javier Benlloch Marco, Begoña Fuentes Giner, José Miguel Navarro Faus y Pedro Verdejo Gimeno, con los objetivos de recuperación, puesta en valor y divulgación del monumento, gravemente denostado por usos impropios y falta de mantenimiento, a través de sendas intervenciones realizadas conducentes a su conservación, que han permitido recuperar espacios cerrados mediante actuaciones en el artesonado del Salón del Consulado de Comercio y

en la logia (trabajos en las cerchas) y cubierta del cuerpo del Consulado del Mar; y proyecto que se acompaña del estudio y análisis de las vigas de madera del forjado del Consulado del Mar, a cargo de Rafael Capuz Lladró, con objeto de determinar sus características mecánicas, y completándose con los apartados dedicado a diferentes ejemplos de aplicaciones del georradar al patrimonio histórico-artístico, que desarrollan los especialistas Francisco García García, Rosa Martínez Sala, Isabel Rodríguez Abad y María del Carmen Ballester Bernal, tales como la exclusiva búsqueda de los asentamientos o de los restos que pudieran quedar soterrados o por debajo de otros edificios (de interés histórico-artístico, o no), o enfocados al estudio de elementos o de edificaciones, con el consiguiente análisis de muros, suelos o techos para determinar la presencia de algún tipo de problema (humedad, fisuras, etc.) o bien para diferenciar épocas constructivas diversas, presentando los resultados obtenidos en el estudio de la Lonja de los Mercaderes utilizando prospección geofísica no destructiva por georradar; y a los estudios físico-químicos dentro del proyecto "Estudio y Diagnóstico de Manifestaciones Patológicas de la Piedra y Proyecto de Ejecución y Dirección de las Obras de Limpieza y Conservación de La Lonja de los Mercaderes de Valencia", a cargo de María del Carmen Millán González, María Soriano Cubells, Jorge Curiel Esparza y Begoña Sanz Monleón, para la caracterización de los materiales así como de su estado de conservación.

Por último, destacar la ponencia dedicada al proceso de restauración, características tipológicas e influencias del "*Palacio-castillo de Alaquàs*", a cargo de Vicente García Martínez, arquitecto director del proyecto de rehabilitación del inmueble, que constituye una de las más destacadas muestras de palacio señorial en tierras valencianas, de estilo renacentista con reminiscencias góticas, que se halla emparentado con el Palacio del Albalat del Sorells, del XV. En su discurso, el autor da cuenta del proceso seguido en la rehabilitación del edificio a partir de los contenidos del Plan Director (y para el que el Plan General de Ordenación Urbana de Alaquàs estableció en 1991 un uso cultural), con la

consolidación puntual de la cimentación, reparación de la sillería del inmueble, restauración y limpieza de los artesonados de la planta noble, recuperación de huecos y vanos originales, aislamiento de las cubiertas, construcción de nuevas escaleras de acceso a las torres esquineras, recuperación de la traza de la escalera principal desde el patio, adecuación de los niveles de semisótano y andanas, y dotación de las instalaciones propias del nuevo uso previsto. Se incluye, a continuación, la preparación de los estudios previos de los artesonados del castillo y el desarrollo de la propuesta de actuación y la redacción del proyecto de la estructura, con descripción de los artesonados y alfarpes, y propuestas de actuación a cargo de la arquitecta Lilliana Palaia Pérez; concluyendo con un exhaustivo estudio sobre la azulejería del castillo de Alaquàs, redactado por el Dr. Jaume Coll Conesa, quien subraya su singularidad al haberse preservado grandes superficies de solado de la primera mitad del siglo XVI, con ejemplos de azulejos góticos de rosa, con hojas de cardo y de arista con lacería, mientras que la influencia renacentista incorporó nuevos modelos de motivos geométricos y con heráldica; y finalmente Santiago Tormo Esteve y Lluís Cortés Meseguer se ocupan de la organización de la intervención, con la ejecución de distintos trabajos de consolidación estructural, acabados, seguridad y salud en la ejecución de la obra, pruebas de materiales y equipamiento de las torres.

Cierra este pecisado volumen las fichas técnicas de las seis actuaciones reseñadas, de singular importancia por su incidencia de modo determinante en el patrimonio monumental arquitectónico valenciano, ofreciendo rehabilitaciones integrales. Es, por otra parte, obra la aquí reseñada que el experto, profesional o interesado sacará sus propias conclusiones de las decisiones tomadas y posicionamientos en cada intervención, llevadas a cabo por profesionales de la restauración, expertos en la recuperación de edificios históricos, que fueron declarados en su día Bienes de Interés Cultural; y publicación que deja el campo abierto al debate sobre la oportunidad de este tipo de actuaciones.

Javier Delicado



AA. VV.

Markus Döhne. *Transterrats. Green Screens & Refugee Series.*

Quaderns del MuVIM nº 6. Diputació de València. València, 2008

149 páginas e ilustraciones en color y blanco y negro

Textos en valenciano, castellano y alemán

ISBN 978-84-7795-494-1

Es fácil entender que, para el MuVIM, el interés por la historia de la fotografía y su puntual seguimiento se haya convertido en una de sus estrategias básicas y en una de sus palancas fundamentales de intervención. A partir de ellas, se ha querido activar la reflexión, potenciar la memoria histórica, evaluar posibles experiencias y recursos tecnológicos y medir, sobre todo, la capacidad de diálogo que las imágenes y las palabras establecen entre sí, contrastando sus respectivos lenguajes.

Por eso mismo, es plenamente justificable el proyecto de editar, en la colección Quaderns, acompañados por textos de críticos de arte alemanes y españoles, los últimos trabajos del alemán Markus Döhne (Limburg, 1961), desarrollados precisamente a partir de la fotografía, asumida como medio de comunicación, como estrategia expresiva, como depósito de la memoria compartida y como campo de experiencias plásticas, ejercitadas sobre su misma materialidad y sobre su dimensión visual. Sin duda la iniciativa entra de lleno en las líneas de investigación del centro, como “museo de las ideas” y como espacio donde poner a prueba la viabilidad de la fotografía para reflejar las máximas tensiones que pueden establecerse entre los valores materiales, formales y vitales, imbricados / arracimados, al unísono, en torno al universo de las imágenes.

Partir —por definición— de la imagen fotográfica para reutilizarla en profundidad, para transformarla, para hacerla hablar, desde su misma corporalidad, como testimonio de unos hechos históricos, para “empujarla a decir mucho más de lo que ella misma sabe”, ha sido una especie de obsesión constante en la trayectoria de Markus Döhne. De ahí que a través del aluminio, del recurso al poliéster y de las fotoemulsiones, como ingredientes y materiales básicos, haya logrado elaborar su propio lenguaje, su personal “poética”, consiguiendo ir, cada vez, mucho más allá en sus series de denuncia, en las que críticamente se enraiza la presente cultura de la diáspora.

De hecho, sus trabajos pueden abordarse a partir de lecturas capaces de atravesar múltiples estratos. No son fácilmente clasificables, toda vez que traspasan y recorren las habituales divisiones establecidas entre las manifestaciones artísticas.

¿Pero qué auspicia realmente M. Döhne con esas imágenes ambiguas y empañadas, transformadas en sombras, en atormentadas fotos-fijas, que nos ofrecen incisivas pesadillas donde la vida humana deambula y se arrastra a través de espacios indeterminados, fronterizos y abiertos?

Bajo el elocuente título de “Transterrats” (Transterrados) sus imágenes, enfriadas por la manipulación que las arroja, tomadas a partir de diversos soportes

visuales, quieren levantar acta tanto de nuestro entorno como de nuestra memoria histórica, ya que, de hecho, los documentos fotográficos que toma prestados y usurpa de los archivos son solamente el punto de partida de una reflexión encadenada, que puede aplicarse tanto al ayer, como al día de hoy y quizás también a los ensueños del mañana. Por eso sus *Green Screens* y sus *Refugee Series* pueden tomarse, en esta monografía, como las radiografías comunitarias a cuyo través se ha cruzado —cargado de conciencia— el pulso de las narraciones históricas del siglo XX, vividas a través de las migraciones y de los exilios, de las persecuciones y de las fugas.

La historia se escribe habitualmente dentro de estructuras de poder. Y el lenguaje es el poder por el cual se lucha, para establecer redes de comunicación. Pues bien, arrancando de la historia y postulando el dominio de un lenguaje fuertemente expresivo, Markus Döhne no deja de buscar recursos para el establecimiento de espacios de libertad reflexiva.

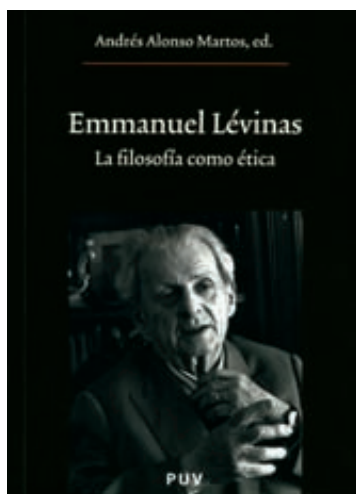
En realidad, las figuras humanas, que dan sentido a sus imágenes y las caracterizan, no dejan de cruzar incansablemente el espacio que las rodea, son sombras nómadas y viajeras, que siempre se hallan “entre” —entre un aquí y un allá—, huyen de los archivos y de las rejillas, buscan constantemente una tierra y un espacio que puedan serles propios,

porque carecen de país y por eso mismo acaban siendo —además— apátridas por decisiones e imperativos ajenos. Ahora sabemos, gracias a la publicación que comentamos, que sus imágenes habitan “otra parte” porque siempre están en las fronteras, se mueven en los márgenes, quieren dar vida y representar entidades humanas y culturales “de cruce”, fruto de hibridaciones y de transterramientos. M. Döhne nos da cuenta de situaciones históricas que nos hablan de pérdidas y de renunciadas, de desarraigos y de soledades. Sus planteamientos artísticos no comulgan con la idea de la cultura como espectáculo, sino que postulan y coadyuvan a favor de la cultura como conocimiento. Esas sombras / imágenes adivinadas que nos ofrece Markus Döhne devienen —a través del arte— testimonios cargados de historia, nunca pruebas; mantienen una posición tan ambigua como relevante; se nos presentan tan drásticas visualmente como indefinidas

/ fluctuantes en sus posibles interpretaciones. “Quizás no proporcionan conocimiento, aunque de hecho hacen legibles las condiciones que posibilitan la acción cognoscitiva” (Derrida). Son testimonios que hacen visibles / dan a conocer enfoques múltiples, que constituyen la base de aquel conocimiento que escapa a la comodidad del relato fuerte, lineal y único, pero que apuesta intensamente por la posibilidad de una reflexión incómoda, siempre abierta y prolija, aunque capaz de reconstituirse una y otra vez, a partir de nuestras miradas inquietas, curiosas y deladoras. Junto a la presencia reincidente de las personas se perfila claramente, en las propuestas de Döhne el protagonismo del espacio como un no-lugar, como ámbito indeterminado, como zona de tránsito o huida. Por eso, los artistas que trabajan en torno a / a partir de la noción de “desarraigo” recuperan ciertas funciones de aquella dialéctica del *site* y *non-site* (Robert Smithson) con el

fin de repensar su mundo, dado que la noción de lugar / territorio también está en continua transformación, de acuerdo con las relaciones / los encuentros que se dan / se representan en él. Esos lugares que se nos proponen como espacios de representación por donde deambulan las sombras, sólo los podemos percibir como puros itinerarios narrativos, como direcciones de llegada o puntos de fuga, que las fotografías-documento celebran / muestran / instituyen / recuerdan / denuncian. En ese sentido, incluimos las propuestas de Markus Döhne entre las “prácticas diaspóricas”, vinculadas al mundo del arte, propias de esta charnela / tránsito entre los siglos XX y XXI, pero que reflejan no sólo el contexto actual, es decir las migraciones presentes, sino también los transterramientos históricos habidos a lo largo del pasado siglo y que siguen dándose en el presente.

Román de la Calle



Alonso Martos, Andrés (Ed.)
Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética.

PUV. Universitat de València, Col.lecció Oberta Filosofia, nº 159. Valencia, 2008
 289 páginas
 ISBN 978-84-370-7199-2

Desde hace un lustro, la conexión del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad con el mundo universitario se ha convertido en uno de los ejes funcionales de sus programas museográficos, a partir de la llegada del nuevo equipo directivo al MuVIM.

No es baladí que las distintas actividades expositivas del museo se vinculen directamente con la celebración intermitente de Jornadas, Encuentros y Congresos especializados, programados para potenciar la vertiente reflexiva —crítica y analítica— en torno a figu-

ras filosóficas o artísticas y a temas destacados de la historia y/o de nuestra contemporaneidad. En realidad, tal planteamiento es lo que ha potenciado que el museo oriente y funde su identidad en la prioridad concedida a tres sectores que le son cons-

titutivos: la Biblioteca especializada y el Centro de Documentación, el Departamento de Estudios e Investigación y el Departamento de Educación y Talleres. Respaldándose en ellos, desarrolla sus iniciativas el Departamento de Exposiciones, que canaliza, ejecuta y da cuerpo y visibilidad a los proyectos que conjuntamente se planifican y ponen en marcha.

Se entenderá, pues, que la identidad del centro, por su claro carácter diferencial, frente a los museos de nuestro entorno, apunte esencialmente a mantener —como “museo de las ideas”— sus líneas de intervención, distendidas y abiertas de cara a reforzar las conexiones entre el mundo de la Ilustración y las subsiguientes “modernidades”, que han tejido el cuerpo y la fuerza de nuestra historia.

Un museo centrado en el patrimonio inmaterial, como el MuVIM, no puede dejar de mirar hacia la historia y hacia el presente, hacia la memoria y hacia la cotidianidad, trazando un arco de inflexiones e intereses, en este caso, entre el siglo XVIII y el XXI. Pero singularmente este museo ha fijado su fulcro y su palanca en el cruce, que la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación han sabido efectuar, con sus diálogos, tensiones, refuerzos e interferencias.

Sentadas estas observaciones, a nadie extrañará, pues, que las dos primeras iniciativas tomadas por el nuevo equipo directivo del MuVIM, en el otoño del 2004, fueran precisamente la constitución y puesta en marcha de la Biblioteca de investigadores y la convocatoria de un Congreso nacional que, bajo el título de *Filosofía y razón. Kant, 200 años*, suponía un homenaje al pensamiento de Immanuel Kant en el doscientos aniversario de su muerte. La colaboración entre la Facultad de Filosofía y el MuVIM quedaba así sellada. El número de personas inscritas fue una sorpresa para

todos, al sobrepasar el centenar y medio de asistentes. Por supuesto, la edición posterior de las actas es, en estas convocatorias, un requisito obligado, que solucionamos mediante el correspondiente convenio con el Servicio de Publicaciones de la Universitat de Valencia-Estudi General.

De esta manera, se estableció la costumbre de que entre la Facultad de Filosofía y el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad organizaran, cada mes de noviembre un Congreso internacional centrado en el estudio de una figura filosófica de relieve, extraída de ese arco cronológico que define el perfil del museo: de entre la Ilustración y la modernidad. Y la fórmula ha funcionado perfectamente. El Congreso del otoño del año 2005 tuvo asimismo su destacado protagonista, al celebrarse el bicentenario de la muerte de Schiller: *Ilustración y modernidad en Friedrich von Schiller* fue el tema planteado. Y así han seguido sucediéndose las convocatorias y las colaboraciones bilaterales.

En noviembre del 2006, celebrando precisamente el centenario de su nacimiento, tuvo lugar el Congreso internacional: *Lévinas, la filosofía como ética*, cuyas actas tiene el lector entre las manos, estructuradas en quince capítulos, una introducción y un apéndice. Y una vez más la convocatoria tuvo un resultado desbordante por la asistencia y la participación de un público fidelizado y activo, a pesar del riesgo que suponía el hecho de que Lévinas no fuese una figura comúnmente conocida, más allá del restringido contexto filosófico. Sin lugar a dudas, fue ésta la mejor prueba de que la “fórmula MuVIM” ha resultado, en todos los sentidos, plenamente acertada.

Sin embargo, los esfuerzos ejercitados desde el museo para potenciar sus relaciones con la investigación histórico-filosófica no se han limitado, como era

de suponer, a estas estrictas y periódicas citas anuales, ya que, por una parte, toda una serie de jornadas y encuentros han venido a arropar y hacer posible las reflexiones periódicas que el museo potencia en torno a su programa expositivo. Así, otras convocatorias e investigaciones han tenido lugar recientemente en el MuVIM: *Museos y educación artística* (2005); *Ciencia y técnica en el XVIII español* (2006); *Viajes y viajeros: entre ficción y realidad* (2007) y *Guerra y viajes* (2008).

Para mantener este programa de actividades, el museo siempre ha contado con eficaces colaboradores, dentro del entramado universitario. Sacar la filosofía fuera de sus espacios habituales y convertir el museo en un lugar singular de reflexión han sido algunos de nuestros objetivos, a los que seguimos, a ultranza, fuertemente vinculados.

De manera muy especial, en esta hora de los reconocimientos, cuando ya disponemos del libro y lo estamos comentando, debemos referirnos también a la generosa predisposición de los jóvenes directores académicos del Congreso, dedicado a la figura de Emmanuel Lévinas (1906-1995). Muy particularmente a Andrés Alonso Martos, auténtico aglutinador de las diferentes vertientes del proyecto, junto a su equipo, José Miguel Martínez y Francisco Moragas, debemos agradecerles, como lectores, públicamente su constante entrega y directa colaboración.

Estas convocatorias, de cuño filosófico, afortunadamente cuentan con el respaldo directo del Decanato de la Facultad de Filosofía, desde que se pusieron en marcha, hace un lustro. Y sin duda vale la pena apostar fervientemente, desde esta reseña, por su continuidad.

María Dolores Pérez-Molina



Bolinches Molina, Josefina
Luis Bolinches Compañ, escultor 1895-1980

València, M^a Desamparados Bolinches Molina, 2008
171 pàgines con ilustraciones en color
ISBN 978-84-9354-86-8-1

Necessari. Potser aquest serà l'adjectiu més encertat per a definir el llibre que sobre l'escultor Luis Bolinches ha escrit Josefina Bolinches. Necessari perquè ordena i sistematitza la trajectòria vital i artística d'un escultor que deixà una abundant i destacada obra que abraça des del camp de la ceràmica, fins a l'escultura commemorativa, passant per la imatgeria religiosa i l'escultura funerària. Però necessari sobretot perquè Luis Bolinches és, tot i la seua completa dedicació a l'escultura —també va ser-ne professor a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València—, un d'aquells artistes valencians als quals els historiadors de l'art no dediquen estudis ni monografies, i, per consegüent, encara són desconeguts per a molts estudiosos i afeccionats a l'art. Les seues filles, amb encertada decisió, una, Josefina, com a redactora del text, i l'altra, Amparo, com a editora, han volgut reivindicar la importància de Luis Bolinches a través d'aquest llibre que, a més dels seus continguts pròpiament historicoartístics, és també un regal per a la vista, donada la profusió de fotografies que s'hi reproduïxen de les obres i que il·lustren les explicacions que l'autora en fa. L'estructura argumental i expositiva del llibre està basada en dos eixos bàsics que constitueixen les dues parts en què està dividit: la trajectòria vital, tant a ni-

vell personal com professional de Luis Bolinches, i l'explicació dels aspectes estilístics, tècnics i personals que defineixen la seua obra escultòria. Així, el primer capítol està dedicat a la biografia de l'escultor, nascut a Alfara d'Algimia el 1895. La seua primera formació a l'escola municipal d'Estivella —on son pare exercia de secretari de l'ajuntament—, l'empremta que deixà en ell la visita a l'Exposició Regional de València, els seus anys a l'Acadèmia de Belles Arts, els seus primers treballs, el matrimoni, com la vida familiar determinà aspectes de la seua creativitat, i tantes altres coses completen aquesta biografia que té, a més, el sentiment de qui —la pròpia autora del llibre— va ser testimoni directe d'alguns d'aquells moments.

El segon capítol està dedicat a l'anàlisi de l'obra de Luis Bolinches. Està subdividit en quinze apartats en els quals s'expliquen les diverses facetes i etapes del seu treball escultòric. Per a sistematitzar-les, l'autora segueix un criteri cronològic que combina amb els diversos gèneres i temes que inspiraren la seua obra. Amb una clara intencionalitat didàctica —no debades l'autora ha estat durant molts cursos professora d'Història de l'Art de l'Escola Superior de Ceràmica de Manises— exemplifica cadascuna d'aquestes etapes amb les

obres més representatives. Com que dites obres s'hi reproduïxen fotogràficament —i també, en alguns casos, els esbossos i dibuixos preparatoris— amb una notable qualitat, el lector pot seguir les explicacions fàcilment i gratament. Un apartat de conclusions, seguit del corresponent índex d'il·lustracions i de la bibliografia, tanquen el llibre.

És, per tant, un treball d'investigació amb una sistematització i exposició correctes i clarificadores. Té un component que, tal vegada, fa que la redacció dels continguts no siga tan distant com en altres tipus d'investigació. L'autora, és evident, escriu des del record personal, fins i tot sentimental, de son pare, des del contacte directe amb ell com a persona i escultor. Deixa escrits, per tant, aspectes sobre Luis Bolinches i la seua obra que cap altre investigador hagués pogut descobrir. Tal vegada per aquesta proximitat, no ha sentit la necessitat de detallar documentalment moltes de les circumstàncies, anàlisis i continguts que transmet en el present llibre, la qual cosa facilitaria la tasca investigadora i de recerca a altres historiadors de l'art que ben segurament s'interessaran per l'obra de Luis Bolinches a partir de la lectura d'aquest llibre i que, esperem, acaben confeccionant i publicant el catàleg raonat de tota la seua obra.

En qualsevol cas, el llibre que ara es

publica és un bon treball d'investigació i de sistematització que dóna una visió ampla i sobretot clara de la trajectòria artística d'un escultor que cal reivindi-

car en el conjunt de l'art valencià del segle XX. És aquest un llibre monogràfic que, esperem, encete la llista de tants altres treballs d'investigació que

amplien i aprofundisquen en la figura i l'obra de Luis Bolinches.

Joan Carles Gomis Corell



Calle, Román de la (coord.)
El arte valenciano en la época de Sorolla, 1863-1923.

Ediciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
Col.lecció Investigació & Documents nº 8. Valencia, 2008.
229 pàgines y múltiples ilustraciones en color y blanco y negro
ISBN 978-84-936225-2-7

Hay acontecimientos socioculturales que merecen ser respaldados, por el esfuerzo que suponen y porque marcan un hito decisivo en el periódico discurrir de nuestras ciudades, tan abocadas quizás al ritmo vertiginoso de su quehacer.

Por eso cuando, nos encontramos los ciudadanos, con motivo de la inauguración del remodelado *Centro Cultural de Bancaja*, frente a un evento expositivo como ha sido la venida a Valencia de los catorce paneles de Joaquín Sorolla —encargados por el hispanista americano Archer Huntington, para decorar la sala de la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York—, nos pareció muy adecuado que también, desde el contexto de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se optase por poner en marcha una particular actividad: se pensó en organizar el ciclo de conferencias que ahora reseñamos como libro.

De hecho, se ofreció al público valenciano, a lo largo de un cuatrimestre, a caballo entre noviembre del 2007 y febrero

del 2008, en estrecha colaboración con *Ámbito Cultural*, un ciclo de diez conferencias, destinado a perfilar y estudiar *El contexto artístico valenciano en la época de Joaquín Sorolla (1863-1923)*.

El proyecto de recopilar en un volumen los textos e imágenes de tales conferencias, asegurando así su posible consulta y utilización posterior, figuraba ya muy claramente en las conversaciones iniciales, mantenidas por la Presidencia de la Real Academia con los responsables de *Ámbito Cultural*, quienes igualmente deseaban sumarse al baño sorollesco que Valencia, siempre predispuesta a ello, iba a recibir, gracias a la oportuna iniciativa privada. No se tardó, pues, en estructurar el programa de las distintas colaboraciones, concretamente planificado a tres bandas: la Real Academia como organizadora del ciclo, *Ámbito Cultural* como entidad que asumía el mecenazgo de las conferencias y la Diputación de Valencia —a través del existente Convenio, suscrito con la Real Academia— como responsable de

financiar la edición del libro, derivado de tal iniciativa.

En todo momento se pensó que, a ser posible, el peso de la organización y del desarrollo del ciclo de conferencias debía ser llevado desde la propia Real Academia, contando además con la intervención prioritaria de sus miembros, complementada —llegado el caso y por motivos de especialidad— por algunas colaboraciones de determinados profesores y directores de museos. Y así se llevó finalmente a efecto, brindando sus espacios y acogiendo las conferencias, en este caso repartidamente, tanto la Real Academia de Bellas Artes, en su propia sede, como *Ámbito Cultural*, en la suya. La primera de las conferencias —desarrollada, en paralelo, por los comisarios de la exposición *Sorolla. Visiones de España*— se centró puntualmente en la figura del pintor y en la realización histórica de la serie de los catorce paneles pictóricos que, por primera vez históricamente, nos visitaban, desarrollada por los dos comi-

sarios, profesores Felipe V. Garín Llombart y Facundo Tomas, a los que ya nos hemos referido. El resto del ciclo —como bien se refleja en el índice del presente libro— ha ido dirigido, de manera básica, a introducirnos históricamente en el contexto artístico valenciano, que discurrió cronológicamente entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX.

Así, temas ya clásicamente establecidos como la pintura (Miguel Ángel Catalá) la escultura (Juan Angel Blasco) y la arquitectura (Francisco Taberner) han sido abordados por estos especialistas, junto a otras aproximaciones diversas al ámbito de la fotografía (José Ramón Cancer) y de la cerámica (Josep Pérez Camps), de la música (Manuel Galduf) y de las artes escénicas (Rodrigo Madrid y Francisco Bueno) (concretamente al

hilo de la ópera o de la zarzuela) o de la literatura (Ricardo Bellveser), sin faltar la mirada indagadora hacia los avatares vividos por la propia Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en ese citado enmarcamiento temporal (Salvador Aldana). Toda una destacada nómina de especialistas intervinieron, por tanto, en los respectivos temas.

Asimismo, es oportuno recordar, en este comentario de la publicación, que *Ámbito Cultural* ha venido participando en la puesta en marcha y en el sostenimiento de distintas iniciativas culturales y artísticas, al lado de esta Real Academia, a lo largo de más de una década y sigue efectivamente haciéndolo. Buena prueba de ello han sido ya las IX ediciones financiadas del Premio Nacional de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Queda, pues, patente con la aparición de este volumen, en la colección “Investigació & Documents”, de la Real Academia de Bellas Artes el alto grado de colaboración que mantiene con otras instituciones, así como la disposición de la misma a participar directa o complementariamente con los acontecimientos socioculturales, tanto de la ciudad de Valencia como de la Comunidad Valenciana.

Un volumen que viene a incidir, como una tesela más, en la próxima conmemoración histórica del 240 aniversario de la creación —el 14 de febrero del año 1768— por Carlos III, de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

María Dolores Pérez-Molina



Company Climent, Ximo
La Época Dorada de la pintura valenciana (Siglos XV y XVI)

Generalitat Valenciana; Valencia, 2007
443 páginas y 375 ilustraciones
ISBN 978-84-482-4612-9

Desde hace al menos un cuarto de siglo, dos de los más avezados historiadores del arte valencianos que se han ocupado ex profeso de la pintura que se dio en el reino de Valencia —principalmente desde finales del s. XIV hasta el ecuador del s. XVII—, a la par que han ido investigando pacientemente los avatares por la que los diversos estilos artísticos han ido fluendo sin solución de continuidad, han elevado tanto el nivel de exigencia que

en su día se auto-impusieron cuando apenas accedieron al grado de doctor que hoy en día, aun teniendo en cuenta que queda mucho trayecto por cubrir (aseverar lo contrario sería faltar a la verdad), podemos asignarles con todo merecimiento a ambos la distinción de haber sido inmejorables seguidores —discípulos no pudieron serlo por razones cronológicas— de aquella excelsa generación de excepcionales investiga-

dores y, también, divulgadores, como lo fueron Elías Tormo, José Sanchis Sivera, Roque Chabás, Rathfon Chandler Post o Leandro de Saralegui entre otros colegas más cercanos en el tiempo.

Y es que cuando ambos adquirieron la necesaria madurez para decantarse decididamente por la pintura como materia principal de sus afanes y anhelos intelectivos, casi todo quedaba por hacer (a pesar de lo mucho que se había

avanzado gracias al tesón de quienes les precedieron como, sobre todo, a la imposibilidad de visualizar, cotejar o fotografiar en condiciones el ingente patrimonio artístico y cultural que -en forma de documentos, esbozos, tablas, cuadros y retablos- había desaparecido en la desgraciada contienda de 1936). A pesar de estas dificultades añadidas a la propia complejidad de abarcar tan lato período de tiempo (aproximadamente unos dos siglos y medio), ambos no han cejado en su empeño y han ido aportando -unas veces con más tino que otras, polemizando cuando ha sido menester de acuerdo a sus respectivas personalidades, pero siempre haciendo avanzar sólidamente aquello que les apasiona- sus granos de arena hasta hacer que en la actualidad el estado de conocimiento de la pintura valenciana de época foral haya experimentado una madurez digna de los obradores y artífices que con tanta diligencia tratan y que, a la postre, tanto brillo dieron a sus creaciones plásticas.

Todo aquel que esté familiarizado con los estudios pictóricos en tan amplio período no alberga duda alguna en que nos estamos refiriendo a los Dres. Fernando Benito Doménech y Ximo Company Climent. Catedráticos los dos de Historia del Arte en distintas universidades (Valencia y Lleida, respectivamente) i directores en sucesivas etapas de una de las más selectas pinacotecas europeas (el Museo de Bellas Artes de Valencia).

Este estado de gracia permanente por el que transcurre el estudio y la divulgación de la pintura valenciana debe mucho, como antaño hemos referido, a dichas personalidades; pero cometeríamos un error de planteamiento si solo personalizáramos en ellos el cénit en el que se halla esta faceta artística. A su alrededor, un elenco de colegas y colaboradores empeñados en elevar el grado de exigencia que los profesores Benito y Company se proponen día a

día ha facilitado, y de qué manera, el magisterio de ambos.

Ciertamente, y aquí quizás radica la diferencia entre dichos catedráticos, mientras uno de ellos se ha parapetado en dicha pinacoteca, a la par que ha abandonado su actividad académica; el otro no deja de viajar, participar en numerosos foros académicos y científicos, investigar, promover el conocimiento, divulgar en las mejores condiciones y, sobre todo, crear escuela. He aquí la clave de la cuestión, porque si observamos que entre aquella insigne generación de doctos investigadores a la que nos referimos antes y nuestros protagonistas hubo un importante vacío (no es que no hubieran historiadores del arte en aquel tiempo, es que los que habían -en líneas generales- no siguieron profundizando en el camino emprendido por aquellos), sería una pésima señal que un hecho similar se reprodujera ahora a pesar de los nuevos tiempos que corren.

Afortunadamente, se puede percibir con mesurado optimismo el futuro de la investigación artística de nuestro país cuando se observan las arduas empresas científicas y académicas del profesor Company; vinculado a diversas tareas docentes e investigadoras en la Comunidad Valenciana (exposiciones, masters y el *Centre d'Investigació Medieval i Moderna*: CIMM, de la Universitat Politècnica de València) y avalado, además, por el contrastado rigor de sus proyectos de I+D+I de orden nacional e internacional, su reconocido Grupo de Investigación Consolidado (distinguido por la Generalitat de Catalunya), o su innovador *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM), de la Universitat de Lleida donde, al irrenunciable carácter formativo de futuras generaciones de historiadores del arte, se une la fructífera confluencia -y convivencia- de una nutrida comunidad científica constituida por más de 35 expertos internacionales que bajo la dirección científica del profesor de Llei-

da operan cohesionados en el terreno patrimonial (artístico y cultural).

Dicho lo cual, como necesario proemio, nos ocupamos de la magnífica obra que, gracias al impulso de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano y Museos, tomó cuerpo en marzo de 2007 bajo la experta dirección del Dr. Ximo Company.

El libro en cuestión es una verdadera joya bibliográfica puesto que, en formato de verdadero manual de Historia del Arte, reproduce en magníficas condiciones casi cuatrocientas fotografías (muchas de ellas con impagable detalle) para conducir al lector de forma precisa e instructivamente bella, gracias al hilo conductor de numerosas piezas pormenorizadas, a través de cuatro siglos de historia.

El profesor Company, fiel a su propósito de que "... la sola erudición y discusión historiográfica... no ayuda al público en general a ver y disfrutar del hecho artístico" (p. 23), se propone como meta que "...las principales intenciones y objetivos de este volumen pasan por no escribir demasiado y sí, en cambio, por ayudar a ver..." (p. 23). Y a fe que lo consigue.

Efectivamente, no es mucho lo que el autor relata a propósito de tan atractiva materia, pero su forma de presentar este recorrido visual convenientemente aderezado con puntuales y certeras reflexiones 'a pie de obra' (si se nos permite la expresión) son de una frescura impagable. Y es que convertir lo difícil y sesudo en fácil y agradable solo está al alcance de quien va acompañado de un bagaje intelectual sobresaliente; como el caso que nos ocupa.

Por sus páginas, tanto los profesionales de la materia como quienes no están necesariamente familiarizados con ella aprenden a ver y a leer, a comparar y a discrepar gozosamente utilizando simplemente para ello una mínima atención, interés y bondad. Pues su autor ha prescindido conscientemente de notas a pie de página y hartera bibliografía con la

intención de hacer reflexionar gracias a ese ojo crítico que, a menudo, no ejercitamos lo suficiente.

Desde el Maestro de Villahermosa, Lorenzo Zaragoza, Domingo Crespí, Starnina, Marzal de Sas, Pere Nicolau, Jaume Mateu, Miquel Alcanyís, Gonçal Peris, Gonçal Peris Sarrià, Antoni Peris, Pere Lembrí, Lluís Dalmau, Lluís i Jordi Alimbrot, el Mestre de Bonastre, el Mestre de Sant Lluc, el Mestre de la Porciúncula, Bertomeu Baró, Jacomart, Joan Reixach, el Maestro de Altura, el Maestro de Segorbe, Valentí Montoliu, Martí Torner, Bartolomé Bermejo, Rodrigo, Francisco y Jerónimo de Osona, Paolo da San Leocadio, Francesco Pagano, Miquel Esteve, el Maestro de Artés, el Mestre de Borbotó, Nicolau Falcó, Fernando Yánez, Fernando Llanos, Vicent Macip, Joan de Joanes, Vicente

Requena *el Joven*, Vicent Joanes, Miquel Joan Porta, Nicolás Borrás, hasta Juan Sariñena se nos ofrece pues una nueva visión (formal, cromática, iconográfica y de la mentalidad) de una sociedad a través de sus obras maestras. Para ello no duda el Dr. Company en adentrarse en hipótesis sugerentes, citando cuando debe a quiénes las proponen desde la observación y el estudio detenido, como –por ejemplo– las que atañen desde hace décadas recurrentemente a Jaume Baço *Jacomart* y Joan Reixach, o las más recientes suscitadas en torno a Vicent Macip y Joan de Joanes o los tempranos influjos de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano o los Hernandos. Por todo ello, y con la debida cautela que rezuma el texto en cuestión (pues se nos invita a ver en silencio reflexivo

y meditativo), su autor nos propone un apasionante viaje por la historia de la pintura española en clave valenciana, desde el Gótico internacional hasta el incipiente Naturalismo barroco. Una visión de obligada consulta para todo aquel que se precie de estar al día y quiera disfrutar, además, de una literatura serena, reflexiva, ágil y sobremanera sugerente. No sólo la comunidad científica, sino el público culto en general, esperaba un libro como éste. Son necesarios libros así, esfuerzos y logros intelectuales de esta envergadura pues destilan lo mejor de uno mismo. Son verdaderos regalos para los ojos, el corazón... y el alma (siguiendo el ponderado discurso del autor de la Safor).

Albert Ferrer Orts y Carmen Aguilar Díaz



Falcao, José Antonio / Alfonso, Nuno

Un río de agua pura. Arte sacro del sur de Portugal.

(Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Arqueológico de Borja)

Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico” – Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja (Portugal), 2008
103 págs. con ilustraciones en color
ISBN 978-84-7820-961-3

Amplio es el bagaje artístico sacro que acoge la diócesis portuguesa de Beja (que agrupa poblaciones como Moura, Serpa, Sines y la propia Beja), ubicada en la parte meridional del país, y en ésa su expansión de dar a conocer y divulgar su entorno cultural, una cuidadosa selección de las obras del patrimonio inmueble que atesora ha concurrido a

la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, como una actividad delegada del pabellón de Portugal, gracias al soporte de instituciones como la Diputación Provincial de Zaragoza y el celo desplegado por el Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”, dependiente de la misma, y muestra que, bajo el título de *Un río de agua pura*.

Arte sacro del sur de Portugal, plantea al visitantes un itinerario centrado en las virtudes teologales de la Fe, la Esperanza y la Caridad.

La exposición ha tenido lugar en la ciudad de Borja (Comunidad Autónoma de Aragón), en los espacios culturales de la Casa de Aguilar, el Museo Arqueológico y el Museo de la Colegiata de Santa

María, entre el 18 de julio y el 18 de agosto de 2008, actuando de comisarios de la muestra los profesores José Antonio Falcao y Manuel Gracia Rivas, y publicándose al efecto un catálogo que es objeto de la presente reseña.

El catálogo de referencia se estructura en tres grandes núcleos que son fiel reflejo de las virtudes teologales y reúne treinta y seis fichas catalográficas que han sido redactadas por José Antonio Falcao, historiador del arte y Director del Departamento de Patrimonio Histórico y Artístico de la Diócesis de Beja, y Nuno Alfonso, escultor e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, y que aluden a notables piezas de escultura, pintura, dibujo y orfebrería que conserva la

comarca del Baixo Alentejo portugués, la mayor parte adscritas a la escuelas flamenca y lusitana de los siglos XVI al XVIII, destacando particularmente entre lo expuesto (algunas obras se han exhibido por vez primera en el exterior) y estudiado una tabla de la *Virgen con el Niño*, un icono quinientista de escuela quizá sienesa, de delicada apostura y grata contemplación; otra tabla de *La Adoración de los Pastores*, cuya autoría corresponde a Franz van Kampes, obra manierista de abigarrada composición y de figuras algo grotescas que salvan los escenarios con fondos de arquitectura que las encuadran; un *Calvario* del pintor André Reinoso, documentado en la primera mitad del siglo XVII, de ascendencia barroca y de cierta prestancia,

influida acaso por el Greco, que sigue directrices emanadas del concilio trentino; el lienzo de *Nuestra Señora venerando el sudario*, obra muy tenebrista de Francisco Nunes Varela, pintor de reconocido prestigio de la comarca del Alentejo en la segunda mitad del XVII; y una talla de *Nuestra Señora de la Asunción*, de tendencia rococó adscrita a taller lisboeta de promedios del setecientos, de factura movida y rica policromía

El catálogo de referencia, acompañado de unos textos precisos, una láminas bien definidas y una seleccionada bibliografía, presenta una cuidada edición y ha sido impreso en los Talleres Editoriales Cometa, S.A.

Javier Delicado



Grimm, Diderot, Rousseau & D'Alembert *La Querrela de los bufones*

Ediciones del MuVIM. Colección Biblioteca nº 10. Diputación de Valencia. Valencia, 2008
235 páginas. Selección de textos, introducción crítica y notas de Anacleto Ferrer.
Traducción de Benedicta Chilet, Manuel Hamerlinck y A. Ferrer
ISBN 978-84-7795-519-1

Es sabido que los libros que conforman esta colección se van generando, uno tras otro, al ritmo de las actividades que el propio museo programa. De hecho, las preocupaciones bibliográficas del centro forman parte inseparable de los objetivos museográficos que se estableció el MuVIM. ¿Por qué se desgajan, tan a menudo, las tareas investigadoras de las metas propias de las instituciones

museísticas? No es fácil entenderlo y difícil justificarlo.

Desde la posible respuesta a dicha cuestión, cabe ahora más fácilmente explicar al lector la presencia de este volumen —*La Querrela de los Bufones*, con textos de Rousseau, D'Alembert, Diderot y Grimm— y su compleja gestación en la colección “Biblioteca” promovida desde el MuVIM, ya que, en este caso, el

libro que reseñamos viene a consagrar simultáneamente dos eventos, claramente relacionados en el tiempo.

a) Por un lado, la publicación celebra y se incardina en la jornada de puertas abiertas que el museo dedica anualmente a la biblioteca de investigadores —a mediados del mes de octubre— coincidiendo con el respectivo aniversario de su inauguración, dentro de un pro-

gramado conjunto de actividades de carácter cultural, que suelen contar con una amplia participación de público.

b) Por otro lado, simultáneamente, el libro que comentamos viene también a reforzar, por su concreta temática, la celebración del Congreso Internacional “Rousseau: Música y Lenguaje” que el MuVIM programó —en noviembre del 2008— en colaboración con la Facultad de Filosofía de la Universitat de València-Estudi General y con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

De acuerdo con lo dicho, la celebración del Congreso Internacional, en torno a la figura de Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, Suiza, 1712-Ermenonville, Francia, 1778) fue clave y es en este contexto de iniciativas en el que surge la propuesta de publicación del presente volumen.

La explicación, a la que desde aquí desearía hacer explícita referencia, arranca justamente hace ya un par de años, cuando el profesor Anacleto Ferrer, del Departamento de Filosofía de la Universitat de València-Estudi General, había finalizado la edición de los *Escritos sobre música* de Rousseau (Colección “Estética & Crítica” PUV, Valencia, 2006), investigación realizada junto con Manuel Hamerlinck. Justo cuando acababa de ver la luz dicha publicación, el profesor Anacleto Ferrer localizó un ejemplar de la primera edición de *Consolations des misères de ma vie ou Recueil d’Airs, Romances et Duos*, ofertado a la venta en una librería de Londres.

Gracias al buen hacer del equipo de la biblioteca del museo, el MuVIM adquirió, para su fondo histórico, el mentado ejemplar de *Consolations des misères de ma vie ou Recueil d’Airs, Romances et Duos* (1781). Este hecho se convirtió realmente en un adecuado punto de partida.

La verdad es que no se tardó en formular un reto particular. ¿Por qué no organizar precisamente en torno a la llegada de ese emblemático ejemplar

de las partituras de Rousseau, un Congreso Internacional, con sus actas, una grabación y una edición de partituras, con sus estudios pertinentes y alguna selección de textos y estudios sobre música de esta época, haciendo hincapié en la figura de Rousseau? Una cosa teníamos clara: que habría que asumir todas estas vertientes apuntadas como si se tratase de un proyecto único y por-menorizadamente correlacionado.

Gracias a esa decisión compartida y a la eficacia del equipo involucrado, cada vez más amplio, se pudo programar, en torno al Congreso Internacional sobre Rousseau, una amplia serie de actividades. Entre ellas se halla concretamente la edición de *La Querrela de los Bufones*, publicación centrada en la histórica polémica que tan adecuadamente aporta materiales relevantes, seleccionados (de Rousseau, D’Alembert, Diderot y Grimm) para entender la época, el pensamiento y el contexto musical, ideológico y socio-político de la segunda mitad del XVIII.

La polémica estalla históricamente entre los defensores de la ópera bufa, de origen italiano (introducida en los intermedios, como descanso de carácter cómico y distendido, próxima al ámbito cotidiano, popular y/o burgués) y los partidarios de las óperas “serias” francesas, de cuño heroico, maravilloso y a menudo hasta mítico y grandilocuente. Este fue el inicio de la Querrela, en el París de 1752. La sociedad parisina se vio envuelta en un juego de dualidades, cuyo conflicto, como es sabido, iba más allá de las cuestiones musicales. La música como excusa y como motivo para abordar otras muy diferentes opciones.

Justamente la “Querelle des Bouffons” corre en paralelo, desde el punto de vista histórico y cronológico con la aparición de los primeros volúmenes de la *Encyclopédie* (el volumen inicial es de 1751) y también el surgimiento de algunas de las dificultades que marcaron su publicación coinciden con la querrela (el *Arrêt* del

Consejo Real respecto a la paralización de la *Encyclopédie* es de 1752).

En ese justo sentido, la *Querelle*, en la que Rousseau desempeña un relevante papel, con sus escritos e incluso con el estreno de su obra musical *Le Devin du village* (ópera cómica presentada en la Academia de las Artes de París en 1753, con éxito), merecía servir de selectivo encuadramiento bibliográfico al Congreso y como complemento del mismo, teniendo sobre todo en cuenta la relevancia de la disputa en el terreno musical, su alcance político y su resonancia ideológica en el marco de la segunda mitad del siglo XVIII francés. En ella se vieron directamente involucrados tanto algunos de *les philosophes* consagrados, enlazados incluso con la *Encyclopédie* (por ejemplo, D’Holbach, Grimm, Diderot, D’Alembert y Rousseau) como sobre todo determinados aficionados e intelectuales que —como espectadores de los detalles de la vida— tan a menudo, participaban en la llamada “filosofía de salón”, quizás definida y caracterizada por el convencimiento de que el sentido de la existencia se capta y descubre más en los detalles y sutilezas que en las acciones trascendentes. Justamente en esa filosofía de salón ocupaban un lugar destacado las consideraciones de índole teórico-artísticas (teórico-musicales, en nuestro caso).

Por eso en la querrela encontramos, como participantes, a músicos teóricos, no profesionales y/o a músicos prácticos, de notable formación musical, pero que quizás carecían de los conocimientos teórico-técnicos-especulativos de aquéllos. Tampoco faltaron quienes se movían cómodamente a caballo de ambas posibilidades, como es el caso del propio Rousseau, teórico y compositor. *La Querelle des Bouffons* se entabla, a fin de cuentas, entre dos opciones musicales, entre dos grupos, entre dos ideologías, entre “dos rincones”: aquéllos que se ubicaban bajo el pal-

co del Rey y los que presenciaban la representación bajo el palco de la Reina. Los primeros eran los defensores / seguidores de la música francesa, seguidores de Rameau y Lulli. Los segundos preferían la música italiana, al hilo de la ópera bufa (Giovanni B. Pergolesi, Ciampi, Latilla o Rinaldo da Capua). Entre ambos grupos llegaron a producir un par de centenares de panfletos beligerantes. Eran tiempos donde el afán teorizador se imponía, donde el gusto era una cuestión polémica y en los que la música y el teatro eran las palancas estéticas de mayor brazo de potencia, frente a otras manifestaciones artísticas.

Entre la *Lettre sur Omphale* publicada por el barón Friedrich Melchior Grimm (1752) y la redacción del opúsculo de D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), ocurren muchas cosas en esta querrela, algunos de cuyos materiales tiene el lector entre manos. Y entre ambas publicaciones se escalonan las intervenciones teóricas y prácticas de Rousseau, que son las que —ahora— más próximas se nos muestran, dado el motivo de nuestra edición.

No en vano, esta histórica *Querelle* entre literaria y musical, al proyectarse ineludiblemente sobre la estética, la ética y la política, al igual que las demás

querellas que cabalgan entre el XVII y el XVIII, desde la literatura o la arquitectura, polemizando entre antiguos y modernos, o incluso las que luego se plantearán en el siglo XX, al hilo de las vanguardias, demuestran que el arte, con sus polémicas, siempre trasciende sus propios límites, penetrando astutamente en la vida y hasta se convierte en alambicada metáfora de la existencia humana en su globalidad.

Por eso saludamos la oportunidad de su publicación en la cuidada colección “Biblioteca” del MuVIM.

Román de la Calle



Huerta, Ricard y Calle, Romà de la (Ed.)

Mentes sensibles. Investigar en educación y en museos

PUV. Universitat de València, Col.lecció Oberta. Filosofia nº 156. València, 2008
201 pàgines. Il·lustracions en blanc i negre
ISBN 978-84-370-7147-3

Este libro parte ya de experiencias anteriores. Se trata de las actas de las III Jornadas Internacionales de Investigación en Educación y en Museos, celebradas en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, en colaboración con el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València-Estudi General. También están disponibles las anteriores publicaciones: *La mirada inquieta. Educación artística y museos* (R. Huerta

& R. de la Calle. PUV, Valencia, 2005) y *Espacios estimulantes. Museos y educación artística* (R. Huerta & R. de la Calle. PUV, Valencia, 2007). Existe, pues, ya una tradición investigadora en este campo.

En esta ocasión más que invitar a grandes figuras especializadas en el tema, se ha preferido ofrecer la oportunidad de participar en la Jornadas a los grupos de investigación de diferentes universidades españolas e internacionales. En total han

sido doce las instituciones representadas en la presente convocatoria.

La otra característica destacada de estas III Jornadas ha sido el hecho de que se hayan propiciado directamente las experiencias e intervenciones operativas llevadas a cabo entre museos e instituciones universitarias. Se trataba de enfatizar casos concretos y proyectos específicos, para poner mejor a prueba ese carácter empírico que la cita solicitaba. Y los resultados se han ceñido ple-

namente a tales objetivos, como podrá comprobar el lector del volumen.

Coordinado, una vez más, por los profesores de la Universitat de València —Ricard Huerta & Romà de la Calle, responsables asimismo de la convocatoria de las Jornadas Internacionales en el MuVIM— el libro, editado antes de que se celebraran los encuentros de trabajo entre los grupos de investigación convocados, ha funcionado como documento estratégico de cómo es posible colaborar entre responsables de los Departamentos de Educación de los museos e investigadores de las Áreas de Educación de las universidades o institutos universitarios.

De esta manera, la publicación se convierte en índice adecuado de las diferentes tipologías de investigación que se están llevando a cabo actualmente en este campo. Sin duda alguna, el desarrollo de nuevas políticas museísticas está poniendo en práctica y exigiendo nuevas formas de entender la relación educativa con los públicos. Y esa creciente participación del público en las experiencias museísticas pasa por propiciar experiencias previas, estrategias adecuadas y definición de objetivos.

Es curioso constatar la existencia de una gran diversidad de planteamientos y metodologías en los proyectos presentados en estas III Jornadas Internacionales. Si por lo general se despliega una inmediata practicidad en todas las

iniciativas expuestas, también es cierto que los objetivos se postulan a través de experiencias francamente dispares. Este hecho nos lleva a constatar el carácter claramente experimental de las investigaciones propiciadas, según los contextos sociopolíticos y según la trayectoria previa de los grupos.

Hay grupos de amplia tradición en el campo de la educación y museos, como es el caso de las experiencias cubanas. Y hay otros grupos que sólo recientemente se están formando.

También es verdad que existen grandes diferencias entre universidades, en lo que respecta a estas cuestiones. Por ejemplo, en algunas, las Áreas de Educación sólo desde la perspectiva de las Escuelas Universitarias de Magisterio se han ocupado de las relaciones educativas y los museos, mientras que hay universidades en las que existen licenciaturas en Pedagogía, en Psicología, en Filosofía e incluso en Bellas Artes que ni siquiera tienen una disciplina que aborde el tema de las relaciones entre arte y educación. La disparidad es, por tanto, muy considerable.

Por eso es de destacar que se estén formando, a marchas forzadas, estos grupos de investigación, casi siempre directamente vinculados a los Terceros Ciclos, en los que se abordan proyectos financiados, de interés, con rigor y coherencia. La vía de los Doctorados está ayudando abiertamente, en este Área de Conocimiento,

el abordaje de complejas iniciativas, como se ha podido constatar claramente en estos encuentros de especialistas.

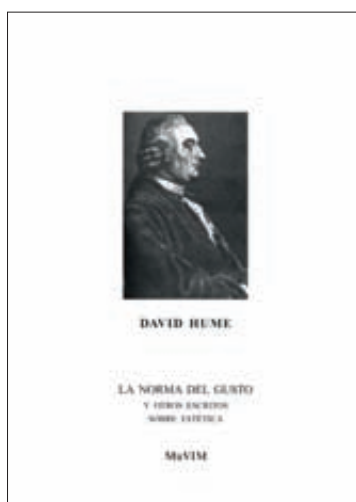
Los museos, las escuelas y las universidades deben trabajar en proyectos conjuntos para intentar mejorar la oferta de nuestras instituciones.

El libro, basado estrictamente en esta docena de proyectos que se exponen, tiene el valor de la información inmediata y fidedigna, elaborada por y desde los mismos grupos de investigación. En algunos casos aún en plena fase de experimentación y/o de constitución. Los puntos de vista distantes favorecen un mejor entendimiento de cada actuación.

Es de agradecer este tipo de planteamientos abocados directamente a la práctica. Las miradas históricas y teóricas, sobre estos mismos temas, ya se han abordado en las otras publicaciones anteriormente citadas.

Las investigaciones que aquí se recogen mantienen un alto grado de implicación con cada parte implicada en el proceso: los educadores de museos, el profesorado, las empresas, los gestores, los responsables institucionales y, desde luego, los públicos. En ese juego de sinergias es donde se juega efectivamente el futuro, tanto en el campo del arte y de la educación como en las diversas manifestaciones museísticas.

María Dolores Pérez-Molina



Hume, David

La norma del gusto y otros escritos sobre Estética

Ediciones del MuVIM. Colección Biblioteca nº 9. Diputación de Valencia. Valencia, 2008
161 páginas. Traducción y estudio previo María Teresa Beguiristáin Alcorta.
Bibliografía Benedicta Gilet
ISBN 978-84-7795-502-3

Se ha convertido ya en consolidada tradición el hecho de que el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, celebrando el “Día Internacional de los Museos”, convocado anualmente por el ICOM, edite un volumen que traduzca, analice y estudie algún texto del siglo XVIII. En ese sentido, se busca que, por una parte, el libro mantenga determinadas conexiones con el dominio de la reflexión estética o la producción artística y que, por otro lado, represente además una histórica y relevante aportación al pensamiento ilustrado de la época.

Con este concreto y singularísimo objetivo, se pretende, en realidad, tanto poner en valor el patrimonio histórico inmaterial de las ideas ilustradas, como subrayar igualmente el papel irrenunciable asignado a la biblioteca y a la actividad investigadora, mantenidas ambas como goznes esenciales en el programa funcional del museo

El volumen ahora planificado (y que se entregó al público visitante, en esa fecha de celebración museística y de puertas abiertas, que es el día internacional de los museos) se centra paradigmáticamente en un ensayo fundamental, aportado en el ecuador del XVIII por la histórica figura de David Hume: *The*

Standard of Taste (1757). Complementariamente, otros ensayos del mismo autor, con paralela preocupación artístico-literaria, acompañan a dicho trabajo en la conformación del presente volumen.

En esa línea de preocupaciones e intereses —para la realización de la correspondiente selección, traducción, e introducción, que forman parte del imprescindible estudio crítico previo, que caracteriza básicamente a la colección— se solicitó la solvente colaboración de la profesora del Área de Estética y Teoría del Arte, María Teresa Beguiristáin Alcorta, adscrita al Departamento de Filosofía de la Universitat de València-Estudi General. Se trata de una escritora, crítica de arte y filósofa, especialista en estética inglesa y en concreto interesada por el empirismo del XVIII, que cuenta con una amplia obra investigadora, ensayística y de traducción, muy vinculada asimismo a la vida cultural valenciana, desde hace años estudio, la divulgación, la didáctica, el fomento y la conservación del patrimonio inmaterial.

Consideramos que la iniciativa de la edición del presente volumen —centrado en la aportación tan destacada que David Hume (Edimburgo, 1711-1776), desde el marco de la ilustración inglesa,

hizo en torno al tema del gusto y de su posible normatividad— es sumamente adecuada. Sobre todo si tenemos en cuenta que el programa museográfico del MuVIM, atiende particularmente a la inmaterialidad patrimonial que representa, de forma especial, el bagaje de las ideas y el conjunto de aportaciones histórico-filosófico-literarias adscritas a la amplia y plural tradición ilustrada, hacia las que siempre merece la pena volver nuestras miradas.

Los cuatro textos —todos ellos de limitada extensión— de David Hume, seleccionados, en esta ocasión, de entre sus numerosos y diseminados ensayos de carácter estético y moral, mantienen entre sí una interesante articulación, cuyo hilo conductor no es ajeno a la clara preocupación investigadora y pedagógica, que expositivamente Hume se planteó en este tipo de escritos breves.

El principal escrito, entre los recogidos, da nombre, en este caso, al volumen en su conjunto —*Sobre la norma del gusto (1757)*— y se convierte, pues, en el eje de la publicación, acompañado, en paralelo, por *Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión*, así como por otros dos textos más, centrados en cuestiones de orientación más claramente literaria: *Sobre la simplicidad y el refinamiento en*

la literatura y *Sobre la tragedia*. En resumidas cuentas, puede afirmarse que se trata de una serie de destacadas reflexiones sobre el omnipresente y versátil tema del gusto, que tanta incidencia mantuvo en el XVIII europeo y que afortunadamente vienen ahora, dichos textos, recogidos conjuntamente, a incrementar el repertorio de títulos de la colección Biblioteca. De hecho, siempre se ha procurado, en los distintos volúmenes de la Colección, publicados desde el MuVIM —respondiendo comúnmente a motivos de conmemoraciones y actividades programadas, para entregar al público—, que los textos seleccionados, aunque moviéndose, todos ellos, al hilo de la historia general de las ideas, no fueran ajenos tampoco —como ya ha sido indicado— al pulso de los contextos artístico-literarios y/o estético-filosóficos de aquel momento. Y así se ha querido seguir manteniendo también en esta edición, dedicada a un estudio ya considerado como clásico, al

articular estratégicamente el eje de la reflexión sobre el tema del gusto. Una cuestión puesta en práctica, sobre todo en el ambiente de los Salones, marco adecuado y selecto, por antonomasia, para tales relaciones sociales; un tema ampliamente discutido en el XVIII por medio de la correspondencia, expuesto asiduamente en publicaciones periódicas y ensayos, pero sobre todo potenciado culturalmente con el desarrollo eficaz del *arte de la comunicación*, como requisito ineludible tanto para el intercambio de conocimientos como para la educación de la sensibilidad.

En concreto, digamos que históricamente, en aquella centuria ilustrada, entre lo que podríamos calificar como “estética de la ratio” y “estética del sentimiento” —dos planteamientos distanciados, en cuanto modos de entender no sólo la teoría del arte sino también la vida— se abrió una fuerte polémica, arbitrada a partir respectivamente del dominio aca-

démico y del mundano, surgida a caballo de la estética cartesiana y de la estética empirista. Ambos planteamientos fueron luego asumidos claramente, en el contexto europeo, como dos maneras de abordar, a su vez, el hecho artístico, dos formas de encarar el sofisticado pulso sociocultural, e incluso dos vías para justificar o enjuiciar la propia existencia mundana. Particularmente desde la perspectiva filosófica y estética de esta bisagra de la cultura inglesa del XVIII, la bibliografía desarrollada ya en aquella época fue muy considerable y consolidada históricamente.

Tal es el horizonte diacrónico en el que conviene encuadrar la figura de David Hume, como bien se cuida y lleva a cabo con solvencia la profesora Beguiristáin, analíticamente, en el trabajo de introducción que abre el contenido de este volumen, que estamos recensionando.

Román de la Calle



Rousseau, Jean-Jacques *Les Consolations des Misères de ma Vie. Airs, Romances et Duos. París (1781)*

Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València. Valencia, 2008
103 pàgines i un CD. Edició musical, Rodrigo Madrid. Coordinació i estudi Anacleto Ferrer. Traducció de textos José García Roca
ISBN-978-84-7822-536-1
Interpretació i grabació del CD la Capella Saetabis. Director Rodrigo Madrid. Estudis Tabalet.

La presente publicación tiene, sin duda, una historia curiosa y apasionada, fruto de la articulada colaboración entre diversas personas, entidades y proyectos. De hecho, estas partituras de Jean-Jacques Rousseau quizás no se hubieran publicado, por parte de la Ins-

titució Alfonso el Magnánimo (IAM) de la Diputación de Valencia, al margen del Congreso Internacional *Rousseau: música y lenguaje*, que el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM) convocó en la ciudad de Valencia, en noviembre del 2008.

Más de un año antes, el profesor Anacleto Ferrer había localizado un ejemplar de la primera edición de *Consolations des misères de ma Vie ou Recueil d'Airs, Romances et Duos* en una librería de Londres. El vendedor publicitaba el libro como un «volumen In-cuarto, de

199 páginas de partituras de Rousseau grabadas sobre papel verjurado. Título grabado por C. Banazech comportando una escena alegórica alrededor de un busto de Rousseau y de una vista de la *Île des Peupliers* en Ermenonville. Partituras grabadas sobre cobre por Richomme para la música y por André para las letras». El ejemplar, aseguraba, se encontraba en muy buen estado. Y así era. Gracias al buen hacer del equipo de la biblioteca del museo, dirigido por Anna Reig, contando ya con la información pertinente, el MuVIM adquirió, para su fondo histórico, el mentado ejemplar de *Consolations des misères de ma Vie*. Este hecho se convirtió en un adecuado punto de partida. El volumen fue recibido con auténtico entusiasmo y veneración en el museo. Por otra parte, anualmente el MuVIM, incorpora a su diferenciado programa museográfico —como “museo de las ideas”— el estudio de una destacada figura filosófica, en especial perteneciente al periodo de la Ilustración. Así el pensamiento de Kant, el de Schiller

o el de Hegel ya han sido revisados en otros tantos congresos internacionales y las actas resultantes están a disposición de los estudiosos, coeditadas entre el MuVIM y la Universitat de València.

De esta manera, la tentación de dar cabida al estudio de la figura de Jean-Jacques Rousseau en el MuVIM, al hilo de estos esfuerzos, tenía pleno sentido. Gracias a esa decisión compartida y a la eficacia del equipo involucrado, se han podido grabar, bajo la dirección del maestro Rodrigo Madrid, algunas de las canciones compuestas por el filósofo y músico e incluidas en el emblemático volumen *Consolations des misères de ma vie*, y además han sido editadas, por primera vez, en el CD que acompaña a esta publicación, encuadrada en el marco del “Aula de las Artes”, que coordina el profesor Román de la Calle, en la colección “Partituras”, de la Institución Alfonso el Magnánimo.

Sin duda, la satisfacción debe ser completa, tras estos resultados, por parte de las instituciones que han participado en

esta iniciativa. Sin el MuVIM (su biblioteca y sus congresos internacionales) y sin la IAM (su Aula de las Artes y sus colecciones de libros) nada se hubiera llevado a cabo. Pero tampoco los resultados serían los mismos sin el respaldo de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, con sus investigadores y estudiosos, sin la aportación de la Caja del Mediterráneo (CAM) al Congreso Internacional o sin la agrupación musical “Capella Saetabis”, que ha seleccionado las partituras, grabado el CD, y preparado los conciertos a celebrar durante las jornadas del Congreso de Rousseau, en noviembre del 2008. Como detrás de las instituciones siempre se halla bien patente la eficacia de personas concretas, a ellas también vale la pena dedicar efusivos agradecimientos, en esta escueta reseña de la publicación.

Música y lenguaje, reflexión y creatividad, historia y análisis se han conjugado envidiablemente en esta iniciativa. Feliz logro.

María Dolores Pérez-Molina



Vergniolle, Michelle
La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo

PUV. Universitat de València. Valencia, 2008
 327 páginas, con 47 ilustraciones en color y 8 en blanco y negro
 Traducción de María Sirera Conca. Prefacio de Eduardo Arroyo
 ISBN 978-84-370-6857-2

Es de agradecer el estudio interpretativo, con amplia información y bien contextualizado, que la historiadora y

especialista de arte contemporáneo español y mexicano —la investigadora francesa Michelle Vergniolle Delalle—

ha desarrollado sobre el arte español, producido en nuestro país, durante los dilatados años de la etapa franquista y

sus estrechas relaciones con la política. Especialmente ha sido la pintura la manifestación artística privilegiada en este estudio histórico.

Se trata de una mirada dirigida, desde Francia, muy concretamente hacia las conexiones existentes entre el arte producido en España y la oposición al régimen franquista. De hecho, había una laguna en tal sentido. Frente a los trabajos ya existentes que han estudiado, desde Francia, las relaciones del arte con el fascismo italiano y alemán, aún no se había abordado el análisis de las conexiones mantenidas por el quehacer artístico hispano con el régimen autoritario nacido de la oleada fascista y el levantamiento militar, capitaneado por Franco.

A menudo, hay que reconocer que hace falta la irrupción de una mirada externa e informada —apasionadamente informada, diría yo— para contextualizar interdisciplinariamente la historia minuciosa de lo sucedido.

La propia autora lo reconoce: “Era necesario observar con lucidez, desde la distancia histórica y geográfica, un fragmento de la historia del arte del siglo XX, que se hace eco de todos los grandes problemas de la época. Aunque esta obra lo aborda desde el ángulo de las manifestaciones de la oposición al régimen dictatorial, su intención no ha sido en absoluto reductora”.

Efectivamente, no se ha pretendido que este aspecto del compromiso y de la protesta, siendo ineludible, haya supuesto la parte esencial de la inspiración artística (aunque lo haya sido en determinados casos). Más bien hay que reconocer asimismo que ya a partir de la década de los cincuenta, los artistas españoles se esfuerzan por conectar con las corrientes europeas y que es el punto de vista de la protesta sostenida lo que mantiene determinados aspectos específicos y propios en su producción. La función moral y social asignada al arte comprometido no impedía, pues, un tra-

bajo de profunda investigación artística, de manera paralela, en conexión con las tendencias internacionales emergentes. Podríamos decir que se mantuvo esa doble perspectiva, de compromiso y de originalidad, en los casos más destacados e innovadores del periodo estudiado.

La obra se estructura en nueve capítulos y una conclusión, sin faltar la debida bibliografía utilizada.

Lógicamente, la contextualización del advenimiento del nuevo régimen franquista, con la vuelta al orden en todos los sentidos, incluido el artístico (1939-45), pasa revista a instituciones, iniciativas privadas, así como a las opciones que del arte se espera desde los nuevos planteamientos políticos.

La gestación lenta de la vanguardia, con raíces de desobediencia, se apunta ya claramente entre 1948 y 1956. Junto a las primeras ebulliciones de la libertad de pensamiento, germinan los primeros intentos y los primeros nombres, salpicados por la geografía española: Grupo Pórtico, Dau al Set, la Escuela de Altamira o el caso de Aranzazu, junto a nombres solitarios, que marcan sus opciones y sus planteamientos.

Pero también esos años de la década de los cincuenta son testigos de la política artística, manejada como lenguaje diplomático y la implantación del arte abstracto. Tanto la abstracción geométrica (Grupo Parpalló, Equipo 57) como el informalismo, sobre todo en el contexto catalán y madrileño, fueron cartas básicas con las que jugaba tanto la oposición como la diplomacia, con su política cultural.

El interés de los años sesenta, con la transformación del país y la recuperación del arte, supone un periodo relevante tanto para la protesta como para la resonancia internacional. Las dos caras de la política cultural eran claras: una miraba directamente a la imagen exterior del régimen y el arte, en ese sentido, podía ayudar a mostrar una especie de apertura y liberalidad; pero, por otra parte,

desde el contexto interior, los movimientos de vanguardia poco interesaban y siempre eran sospechosos.

El tránsito entre el informalismo y la figuración, el triunfo alternativo del uno y de la otra en el arco cronológico de los sesenta y setenta, ocupa una amplia extensión en la obra, concretamente tres capítulos son fundamentales a tal respecto. De hecho, la implantación y las modalidades del realismo, tras el informalismo y el expresionismo matizado de Estampa Popular, constituye la clave de bóveda de la investigación, de la mano de las nuevas figuraciones, en el contexto valenciano, del País Vasco y madrileño.

En realidad, del inteligente y minucioso trabajo de la autora se desprende que la casi totalidad de los artistas innovadores de la época franquista pertenecen o son compañeros de viaje de la oposición y no están vinculados al poder. Por eso cualquier debate artístico nunca se desarrolla en el seno de la ideología oficial, sino más bien fuera de ella e incluso, muy a menudo, contra ella. De ahí que esos debates estén habitualmente limitados y controlados por la censura.

Sin embargo, la astucia del régimen intentará siempre jugar a dos bandas. Si margina y sanciona lo menos posible en el dominio de la pintura (otra cosa sería el ámbito literario o cinematográfico) es porque prefiere (¡y mucho!) recuperar todo lo posible en provecho propio, en su política cultural de “exportación internacional de imagen”. Luis González Robles sería así el mejor ejemplo de funcionario hábil y con adecuado olfato artístico, encargado de hacer viable eficazmente esa duplicidad de estrategias indicadas.

No obstante, como reconoce la autora: “no fue la España franquista, encerrada intelectualmente por el nacionalcatolicismo, la que se alimentó en el exterior, sino la oposición. De ahí que el factor de evolución fuera el compromiso y la huida hacia delante, insistentemente seguidores de las opciones artísticas exteriores

e internacionales”. Y ésta es la historia que se nos narra en este libro.

Por el contrario, la obra no quiere ser una especie de “historia de la pintura bajo el régimen de Franco”, ya que no se aborda, conscientemente, el estudio de aquellos pintores —numerosísimos— que aceptaron con pasividad el régimen franquista, al igual que tantos ciudadanos. Muchos de ellos fueron prudentemente anticuados, otros practicaron una figuración renovada, no fueron nunca demasiado osados en sus

temas y se sumaron, a posteriori, a las estéticas que habían ya triunfado para cosechar, en última instancia, el máximo éxito posible.

Esa historia está aún por repasar y escribir. Al igual que falta también una historia de los artistas españoles exilados, durante esa misma época, en Francia o en América Latina. El camino está abierto.

Pero, al menos, Michelle Vergniolle nos ha ofrecido un destacado y relevante trabajo, que muestra “hasta qué

punto la pintura y el grabado fueron, en la época de la dictadura franquista, un irresistible impulso de vitalidad, un lugar de expresión privilegiado de las exigencias de libertad, así como de los sufrimientos individuales y colectivos”. Todo un documento de síntesis, de sumo interés, tanto para especialistas como para quienes quieran informarse de las aventuras del arte en este crucial período histórico.

Román de la Calle

NUEVAS ADQUISICIONES EN EL AÑO 2008

INTERCAMBIOS - MONOGRAFÍAS

María Collantes Alonso

Licenciada en Documentación

Diana Zarzo Espinosa

Diplomada en Biblioteconomía y Documentación

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Licenciada en Documentación

30 años de diseño interior en la Comunidad Valenciana. [Valencia]: Colegio Oficial de Diseñadores de Interior y Decoradores de la Comunidad Valenciana, D.L: 2008.

El abanico español: la colección del Marqués de Colomina. [Valencia]: Ministerio de Cultura, 2008.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX.* Valencia: Albatros, 1999, 3 volúmenes.

AGUILERA, Emiliano M. *Pintores españoles del siglo XVIII: ensayo biográfico y crítico, con cuarenta y ocho ilustraciones fuera de texto.* Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, [1946].

ALBA PAGÁN, Ester. *Pintura y crítica de Arte en Valencia (1790-1868).* Valencia: Departament d'Història de l'Art (Universitat de València), 2007.

ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela / DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. *El Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales.* Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007.

Alfons Roig (1903-1987): una vida dedicada a l'art. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2007.

ALMELA I VIVES, Francesc. *Novela d'una novela [Texto impreso].* Valencia: Nostra Novela, 1930.

ALMELA I VIVES, Francesc. *Sant Vicent Ferrer [Texto impreso].* Barcelona: Edit. Barcino, 1927.

ALMELA I VIVES, Francesc. *Llum tremolosa.* Valencia: [s.n.], 1945.

ALMELA I VIVES, Francesc. *Illa incògnita.* Valencia: [s.n.], [1950?].

ALMELA I VIVES, Francesc. *Àncoras de cristal.* Valencia: [s.n.], 1953.

ALONSO MARTOS, Andrés, ed. LÉVINAS, Emmanuel. *La filosofía como ética.* Valencia: Universitat de València, 2008.

- L'antiguitat clàssica a través dels gravats: Els Piranesi de Montserrat: Exposició Museu Nacional Arqueològic de Tarragona del 17 de novembre de 2007 al 27 de gener de 2008.* Tarragona: Museu Nacional de arqueològic, 2007.
- ANZO (1931-2006). *Anzo: esculturas. Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, El Castillo, Sala de Exposiciones, del 9 de febrero al 4 de marzo de 2007 [Texto impreso].* [Requena]: Concejalía de Cultura, [2007].
- Arabako Arte Ederren Museoa, 2006-2007 eko eskuratzek [Texto impreso]=Museo de Bellas Artes de Álava, adquisiciones 2006-2007.* [Vitoria]: Diputación Foral de Álava, [2008].
- Arquitectura gòtica mediterrànea [Texto impreso]: [exposició].* Valencia: Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, [2003].
- Arte necesita de la palabra.* [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008.
- ASOCIACIÓN VALENCIANA DE CRÍTICOS DE ARTE. Seminario (4t. 2002. València). *Arte y funcionalidad.* Valencia: Editorial de la UPV, D. L. 2002.
- Aún aprendo: últimas obras de Tiziano a Tàpies: Segovia del 25 de septiembre de 2007 al 13 de enero de 2008, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.* [Segovia]: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, [2007].
- BALKA, Mirosław (1958-). *Reflejos condicionados: del 26 de octubre de 2007 al 6 de enero de 2008.* [Santander]: Fundación Marcelino Botín, [2007].
- BARJOLA, Juan. *Barjola (1919-2004): Obra gráfica [Exposición febrero-marzo2008].* Castellón: Proyecto Cultural de Castellón, S.A., 2008.
- BARÓN THAIDIGSMAN, Javier. *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX.* Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.
- BASQUIAT, Jean Michel. *Jean-Michel Basquiat: Abuyentando fantasmas* (Exposición celebrada en la sala de exposiciones de la Fundación Marcelino Botín, del 10 de julio al 14 de septiembre de 2008). [Santander]: Fundación Marcelino Botín, 2008.
- BAUTISTA i GARCIA, Joan Damià. *L'Herència Formal de Ribera.* [s.l.]: [s.n.], [2007?].
- BAUTISTA, Joan Damià. *Notes per a la història de l'art d'Alcalà de Xivert.* [Benicarló]: Centre d'Estudis del Maestrat, 2007.
- BAYARD, Émile. *Les Arts et les Techniques.* Paris: Librairie, 1906.
- BELTRÁN LLAVADOR, José (1959-). *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana.* [Valencia]: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València, 2002.
- BENEDICTO NUEZ, Josep (1970-). *L'arquitectura rural tradicional a Vila-Real.* Vila-real: Delegació de Cultura, 1999.
- BENOT, Eduardo. *Los duendes del lenguaje: obra póstuma de Eduardo Benot de la Academia Española.* Madrid: Mariano Núñez Samper, [19-?].
- BERENGUER COLOMA, Rafael (1890-1940). *Rafael Berenguer Coloma (1890-1940): pintor del silencio: 1 de marzo - 1 de abril 2007, Casa Museo Benlliure.* [Valencia]: Ajuntament de València, [2007].
- BERNABÉ GIL, David. *El municipio en la Corte de los Austrias.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2007.
- BIBLIOTECA NACIONAL (España). *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional [Texto impreso]: [Exposición] Madrid, mayo - julio 1984.* Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, D. L. 1984.

BIENNAL INTERNACIONAL DE GRAVAT “JOSEP DE RIBERA”. *I Biennial Internacional de Gravat “Josep de Ribera” [Texto impreso]: Xàtiva, País Valencià, 1991. [Xàtiva]: Ajuntament de Xàtiva, [1992].*

BIENNAL INTERNACIONAL DE GRAVAT “JOSEP DE RIBERA”. *II Biennial Internacional de Gravat “Josep de Ribera”: Xàtiva País Valencià, 1993. [Xàtiva]: Ajuntament de Xàtiva, 1993.*

Blanca y radiante: desde la invisibilidad a la presencia del universo femenino. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2008.

BLANES, Luis (1929-). *Música Sacra y Modernidad (II: Personalidad del Padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos. Valencia: Promolibro, 1999.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Primera parte El acorde de tres sonidos. Madrid: Real Musical, D. L. 1991.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Primera parte El acorde de tres sonidos. Villaviciosa de Odón (Madrid): Real Musical, D. L. 2002.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Segunda Parte. Los acordes de cuatro y cinco sonidos. Villaviciosa de Odón (Madrid): Real Musical, D. L. 1992.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Segunda parte. Los acordes de cuatro y cinco sonidos: realizaciones correspondientes a las prácticas. Madrid: D. L. 1994.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Tercera parte. Las notas de adorno. Madrid: Real Musical, D. L. 1992.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Tercera parte Las notas de adorno: realizaciones correspondientes a las prácticas. Madrid: Real Musical, D. L. 1994.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Cuarta parte. Los acordes alterados y el acompañamiento de la melodía. Madrid: Real Musical, D. L. 1993.*

BLANES, Luis (1929-). *Teoría y práctica de la armonía tonal [Música impresa]. Cuarta parte Los acordes alterados y el acompañamiento de la melodía: Realizaciones correspondientes a las prácticas. Madrid: Real Musical, D. L. 1994.*

BLANES, Luis (1929-). *Música Sacra y Modernidad (I): Personalidad del Padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos. Valencia: Promolibro, 1999.*

BLANQUER, Amando (1935-2005). *Estéticas musicales europeas y su influencia en la música valenciana del siglo XX: discurso leído en el acto de recepción pública como académico de número del Ilmo. Sr. Don Amando Blanquer Ponsoda el día 25 de junio de 1996 y contestación del Ilmo. Sr. D... Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1996.*

BOIX, Vicente (1813-1880). *Amor en el claustro ó Eduardo y Adelaida: cartas eróticas. Valencia: Imp. de Jacinto Talamantes, 1838.*

BOLINCHES MAHIQUES, Francisco (1907-1997). *Francisco Bolinches Mahiques de Xàtiva: dibuix, pintura, escultura: [Exposició]. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, Delegació de Cultura, 1995.*

BOLUMAR, Luis (1951-). *Bolumar. [s. l.]: [s. n.], cop. 1986.*

BONET SOLVES, Victoria E. *José Benlliure Gil (1855-1937), el oficio de pintor. València: Ajuntament de València, 2005.*

- BONITO OLIVA, Achille. *Artisti italiani contemporanei 1950-1983*. Milán: Editorial Electa, 1983.
- BORRULL Y VILANOVA, Francisco Javier (1745-1837). *F. X. Borrull: discursos e intervenciones parlamentarias en las Cortes de Cádiz*. [Valencia]: Institut Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2007.
- BRINES LORENTE, Rafael (1936-). Rafael Conde “El Titi”: Un valenciano de adopción. [Valencia]: Ajuntament de València, Delegación de Cultura, Servicio de Publicaciones, [2006].
- CABRERIZO, Mariano. *Memorias de mis vicisitudes políticas desde 1820 a 1836 [Texto impreso]*. [Alicante]: Asociación Provincial de Libreros de Alicante, 1996.
- CALLADO ESTELA, Emilio. *Por Dios y por el Rey: El inquisidor general Fray Juan Tomás de Rocabertí*. Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 2007.
- CALLE, Román de la (coord.); SABORIT, José... [et al.]. *Arte necesita de la palabra*. [Valencia]: Institut Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008.
- CALLE, Román de la. *Escritos estéticos des del divan*. [Valencia]: Institut Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2007.
- CALVO, Carmen (1950-). *Carmen Calvo: obras, 1973-1990*: IVAM - Centre del Carme, 19 octubre-6 diciembre, 1990. Valencia: IVAM: Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educación i Ciencia, D. L.: 1990.
- CALVO, Carmen (1950-). *Carmen Calvo*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, [1999].
- CALVO, Carmen (1950-). *Carmen Calvo [Texto impreso]*: [Madrid]: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, [2004].
- CALVO, Carmen (1950-). *Carmen Calvo: Institut Valencià d'Art Modern, 29 novembre 2007-20 enero 2008*. [València]: IVAM, 2007.
- CALVO, Carmen (1950-). *Carmen Calvo: Palacio de Velázquez, Madrid: 24 de octubre 2002 - 14 de enero 2003*. [Madrid]: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, D. L. 2002.
- CANALES, Juan (1967-). *¡De cara a la pared!: imatges de Daniel Magraner sobre el graffiti (i altres textures) de la ciutat de València*. [Valencia]: Editorial de la UPV, D. L. 2007.
- Caricatura social y política Hogarth, Grosz, Bagaria*: [exposición organizada por el MuVim. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat del 20 de diciembre de 2007 al 3 de febrero de 2008]. [Valencia]: Pentagraf Editorial, [2007].
- CARMON GUZMÁN, Ernesto. *Metalocenos, arquetipo de familia química Texto impreso: discurso leído en el acto de su recepción como académico de número por el Excmo. Sr. D. Ernesto Carmona Guzmán*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, [2007].
- CARPIO, Pilar (1950-). *Pilar Carpio: escultura, pintura: 2000-2007: Valencia, del 23 de noviembre de 2007 al 20 de enero de 2008*. Valencia: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, [2007].
- CASCALES ANGOSTO, María; GARCÍA BARRENO, Pedro. *Bioquímica y fisiopatología del sistema inmune*. Madrid: Instituto de España, 2007.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente. *[Texto impreso: memoria leída ante la Real Academia de la Historia en la Fiesta del libro español de 1926]*. Valencia: Societat Bibliogràfica Valenciana “Jerónima Galés”, 2006.

- CASTILLEJO IBÁÑEZ, Félix María. *Burgos y los burgaleses en el siglo XIX*. Burgos: Institución Fermán González, 2007.
- CATALÁ GORGUES, Miquel Àngel. *Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- CATALÁ GORGUES, Miquel Àngel (1949-). *Valencia 1900: el legado fotográfico de J. Martínez Aloy*. València: Ajuntament de València, Delegación de Cultura, Servicio de Publicaciones, 2007.
- CATALÁ GORGUES, Miquel Àngel (1949-). *El Cementerio General de Valencia: historia, arte y arquitectura: 1807-2007*. Valencia: Carena Editors, 2007.
- CATÁLOGO. *Trobada entre dos mars: Biennal de São Paulo-València=Encuentro entre dos mares: Bienal de São Paulo-Valencia: [exposición] [Texto impreso]*. [Valencia]: Fundación de la Comunidad Valenciana para la Promoción de las Artes, 2007.
- CATÁLOGO. *Fundación CIEC [texto impreso]: centro internacional de la estampa contemporánea*. Betanzos: Fundación CIEC, 2006.
- CENTENERO GALLEGO, Miguel Àngel. *Consideraciones sobre la música y su interpretación: Discurso del Académico electo Ilmo. Sr. D. Miguel Àngel Centenero Gallego, leído en el acto de su recepción pública el día 24 de octubre de 2005 y contestación de Ilmo. Sr. D. Álvaro Zaldívar Gracia*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2005.
- Cerámica española de 1800 a 1900 (últimas adquisiciones) enero-diciembre 2008*. Asturias: Centro Regional de Bellas Artes de Asturias, 2008.
- CERTAMEN DE PINTURA SALVADOR SORIA (12º. 2007. Benissa). *Certamen de Pintura Salvador Soria, Vila de Benissa 2007 [Texto impreso]: XII edición, 2ª época*. [Benissa (Alicante)]: Ajuntament de Benissa, [2007].
- CERTAMEN DE PINTURA SALVADOR SORIA (13º. 2008 Benissa). *Certamen de Pintura Salvador Soria, Vila de Benissa 2007 [Texto impreso]: XIII edición, 2ª época*. [Benissa (Alicante)]: Ajuntament de Benissa, 2008.
- Christian David et d'Isabelier [exposición] del 16 de mayo al 8 de junio de 2008*. [Requena]: Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Requena, 2008.
- CICCONI, Rafael; DAFFRA, Emanuela. *Pittori a Camerino nel Quattrocento*. Milán: Banca delle Marche, 2002.
- Cinc segles de numismàtica catalana: exposició commemorativa del 75 aniversari del Gabinet Numismàtic de Catalunya: del 14 de juny de 2007 al 4 de maig de 2008*. Barcelona: MNAC, 2007.
- Ciencia en la España ilustrada*. Madrid: Instituto de España, 2007.
- Cinematografías. El cartel de cine en Suecia y Dinamarca 1915-1942: [exposición celebrada en el MuVIM- Museu València de la Il·lustració i de la Modernitat, del 24 de julio al 12 de octubre de 2008*. Valencia: Pentagraf Editorial, 2008.
- Ciudad invadida=Cidade invadida: [un proyecto itinerante]*. [Valencia]: Editorial de laUPV, [2006].
- Clark Worswick. *Shaying: sombras de China 1850-1900*, MuVIM del 21 de febrero al 20 de abril de 2008. València: Diputació de València, 2008.
- CODINA BAS, Juan Bautista. *“Glorieta” de Francisco Almela y Vives*. [Valencia]: Conselleria de Cultura i Esport: Biblioteca Valenciana, 2008.

Colección de canciones patrióticas, 1823: [que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huella]. Valencia: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, D. L. 2004.

CONGRÉS D'HISTÒRIA I FILOLOGIA DE LA PLANA (5è: 1998: Nules.) *V Congrés d'història i Filologia de la Plana: Nules, abril de 1998.* Castelló: Servei de Publicacions. Diputació de Castelló, 1998.

CONGRESO DE REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE ESPAÑA (2º. 2001. València). *Segundo Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España: memoria: Valencia, del 2 al 7 de octubre de 2001.* [Valencia]: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.

Conocer Valencia a través de su arquitectura. [Valencia]: ICARO, 2001 (reimp. 2005).

CONTRERAS FLORES, Lucía. *Teatros de papel: [catálogo de la exposición Teatros de Papel. Colección Lucía Flores, celebrada en el MuVIM, del 21 de febrero al 20 de abril de 2008].* Valencia: Diputació de València, 2008.

CORES, Antonio. *Picasso visto por Antonio Cores: historia y fotografías de un encuentro: octubre-noviembre 2007, Museo de Bellas Artes de Asturias. [Oviedo]:* Centro Regional de Bellas Artes, [2007].

CUIXART, Modest (1925-2007). *Modest Cuixart: Obra gráfica [exposición] del 11 Septiembre-8 de Noviembre de 2008. [Marbella]:* Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo Marbella, 2008.

Cultura ibérica síntesis histórica. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, Área de Cultura, Sección de Estudios Arqueológicos, 2005.

Cultura visual contemporánea: XI coloquios. Valencia: Fundación Mainel, 2007.

CHAVARRI, Raúl (1929-1984). *Manuel Baeza.* [Madrid]: Ibérico Europea de Ediciones, D. L. 1976.

Defensa de la cultura: València, capital de la República (1936-1937): La Nau-Universitat de València, del 31 de gener al 30 de març de 2008. Valencia: Universitat de València, D. L. 2008.

DELACROIX, Eugène (1798-1863). *Exposición "Eugène Delacroix. Obras del Museo de Bellas Artes de Lille. Dibujos y Bocetos".* [Madrid]: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura, D. L. 1999.

DELVAUX, Paul (1897-). *Paul Delvaux.* [Valencia]: Fernando Villaverde Ediciones, 2007.

Discursos académicos sobre el arte y la belleza. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2004-2006.

DÖHNE, Markus. *Transterrats: Green Screens, Refugee Serie: Catàleg editat amb motiu de l'exposició realitzada al MuVIM, del 21 de febrer al 13 d'abril de 2008.* Valencia: Diputació de València, 2008.

DOMÍNGUEZ, Juan Daniel. "Progreso" (1932-). *Progreso.* [Valencia]: Diputación Provincial de Valencia, D. L. 1992.

Dos composiciones musicales [música impresa]. Castelló [de la Plana]: Conservatori Superior de Música de Castelló, 2007.

DUPRÉ RAVENTÓS, Xavier. *Ibers i grecs a l'hospitalet de l'infant: Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.* [Tarragona]: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, D.L 2006.

Ebro a Iberia: Museo Ibercaja "Camón Aznar" Espoz y Mina, Zaragoza 30 de mayo al 28 de septiembre de 2008. Zaragoza: Ibercaja Obra Social y Cultural, 2008.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana apéndice 1934-2002. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

Entre l'imaginari i la memòria, Sefarad a la Comunitat Valenciana = Entre el imaginario y la memoria, Sefarad en la Comunidad Valenciana. València: Ajuntament de València, 2007.

ESLAVA BLASCO, Raúl (1965-). *Vallanca y su patrimonio histórico-artístico religioso.* [Vallanca]: Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca, 2006.

Espectáculo en Praga 1900-1938: Museu Valencià de la il·lustració i de la Modernitat-MuVIM, del 24 de enero al 19 de marzo de 2007. [Beniparrel]: Pentagraf, 2007.

ESTEVAN, Lucía (1948-). *Las bellas durmientes: Sala de Exposiciones de Rectorado, Universidad Politécnica de Valencia, del 1 al 15 de abril de 2005.* [Valencia]: Editorial UPV, D. L. 2005.

ESTEVE GÁLVEZ, Francesc. *Ceràmica d'Onda.* Castelló: Diputació, 1993.

EstiuArt intervencions: 2006 a la UPV (Campus de Vera), a la Marina (Dénia, Xàbia, Jesús Pobre i Altea). [Valencia]: Editorial de la UPV, 2006.

Estiu Art intervencions 2007 [exposició 28. [Valencia]: Editorial de la UPV, 2007.

Estiu Art 2008. Valencia: De Reüll, [2008].

EXPOSICIÓ. *Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Campanya de Restauració patrimonial: catàlego.* [Valencia]: Generalitat Valenciana, [2007].

EXPOSICIÓN. *Entre cuencos: 12 + 1 propuestas de cerámica artística en Asturias: diciembre 2007: Museo de Bellas Artes de Asturias.* Oviedo: Centro Regional de Bellas Artes, 2007.

FAJULA I PELLICER, Francesc. *Museu del monestir de Sant Joan de les Abadesses. La seva formació i instal·lació del seu contingut. Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe il·lm. Sr. D. Francesc Fajula i Pellicer, llegit a la sala d'actes de l'Academia el 19 de novembre del 2008.* Barcelona: Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi, 2008.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Félix 1977. *Félix Fernández Fernández: [Museo Provincial de Lugo, do 14 de setembro ó 15 de outubro do 2006.* Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 2007.

FERNÁNDEZ PERIS, Josep. *Cova del Bolomor (Tavernes de la Valldigna, Valencia): Las industria líticas del pleistoceno medio en el ámbiro del mediterráneo peninsular.* Valencia: Servicio de Investigación Prehistórica. Diputación Provincial de Valencia, 2007.

FERNÁNDEZ, LLUÍS. *Anuncio de la modernidad: Estudios Moro 1955-1970.* [València]: Pentagraf Editorial, [2007].

FERNÁNDEZ-CID FENOLLERA, Alfonso. *Fenollera, pintor gallego por amor.* [A Coruña]: Consorcio de Santiago: Diputación de Coruña, [2008].

FERRI CHULIO, Andrés de Sales (1947-). *Bolbaite a San Francisco de Paula en el quinto centenario de su muerte: 1507-2007.* [S.l.]: [Andrés de Sales Ferri Chulio], 2007.

FERRI CHULIO, Andrés de Sales (1947-). *Parroquia de Albalat de la Ribera: Notas Históricas.* [Polinyà de Xúquer]: Parròquia de Sant Pere Apóstol d'Albalat de la Ribera, [2007].

FERRI CHULIO, Andrés de Sales (1947-). *Escultor Manuel Vergara, El Mayor: (Valencia, ca. 1682-ca. 1762).* [Polinyà de Xúquer]: [Andrés de Sales Ferri Chulio], [2007].

Fondo Boldún: fotografías [de] Antonio García Peris, Salvador Pascual Boldún [y] Fernando Pascual Martorell. Valencia: Diputación de Valencia, Archivo General y Fotográfico, D. L. 2007.

- FORCADA MARTÍ, Vicente (1929-). *Obra castrense en defensa de la costa castellonense*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 2007.
- FORMEY, Jean Henri Samuel (1711-1797). *Discurso preliminar acerca de la historia de la reflexión sobre lo bello*. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2006.
- Fragments d'un any, 2007 [Museu de la IL-il·lustració i de la Modernitat, 2008]*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008.
- FREIXA SERRA, Mireia. *El decurs del discurs, una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*. Discurs d'ingrés. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, [2008].
- FUENTES FOS, Carlos Damián. *Juan Andrés: entre España y Europa*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008.
- FURIÓ MARTÍNEZ, Encarna. *Palacio de Cervelló: residencia de personajes ilustres durante el siglo XIX: sede Archivo Histórico Municipal*. [València]: Ajuntament de València, 2005.
- FUSTER, Joan (1922-1992). *Recuerdo y juicio de Blasco Ibáñez en su centenario [Texto impreso]*. [Valencia]: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 1998.
- GANIVET, Àngel. *Cartas Finlandesas*. Madrid: Ángel T. de Ganivet, 1905.
- GARCÍA FERRADA, Josep Lluís (1935-). *Pell de Taronja: mig segle d'arquitectura a Borriana (1890-1940)*. Burriana: Fundació Rafel Martí de Viciàna: Ajuntament, 1986.
- GARCÍA LÓPEZ, Marcelino. *Manual completo de artes cerámicas o fabricación de objetos de tierras cocidas en todas sus aplicaciones, Tomo I*. Madrid: Hijos de D. J. Cuesta, 1902.
- GARCÍA LLORET, José Luis. *La escultura románica en Aragón, representaciones de santos, artistas y mecenas*. Lleida: Editorial Milenio, 2008.
- GARCÍA NOVO, Francisco. *Diversidad biológica Texto impreso: discurso leído en el acto de su recepción como académico de número por el Excmo. Sr. D. Francisco García Novo y contestación del Excmo. Sr. D. Emiliano de Aguirre Enríquez, el día 28 de marzo de 2007*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2007.
- GARCÍA PÉREZ, Pedro. *Sobre la naturaleza variacional de la ley física: discurso leído en el acto de su recepción como académico de número por el Excmo. Sr. D. Pedro Luis García Pérez y contestación del Excmo. Sr. D. José Javier Etayo Miqueo, el día 30 de enero de 2008*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, [2007].
- GARCÍA POVEDA, José (1948-). *Pintadas 80, 90, 00*. Valencia: Editorial de la UPV, D. L. 2006.
- GARCÍA-LOYGORRI Y RUIZ, Adriano. *Cuestiones sobre los recursos minerales y el desarrollo sostenible: discurso inaugural del año 2008-2009 leído en sesión celebrada el día 29 de octubre de 2008 por el académico numerario Excmo. Sr. D. Adriano García- Loygorri y Ruiz*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2008.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María (1908-2005). *Siglo XX: memorias*. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.
- Gérard Castello-Lopes oui*. Valencia: Diputació de València, 2008.
- GENOVÉS, Juan (1930-). *Genovés: Secuencias 1993-1998: Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 18 de mayo-20 junio*. [Valencia]: Generalitat Valenciana, [1999].

- Gigantes del atlántico: los paquebotos de la Frech Line: [Museu Valencià de la IL-Il·lustració i la Modernitat-MuVIM. [Beniparrel]: Pentagraf, D. L. 2007.*
- GIL FILLOL, Luis. Mariano Fortuny. *Su vida, su obra, su arte [Texto impreso].* Barcelona: Iberia, [1952].
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Generació dels “grafistes”: discurs d’ingrés de l’acadèmic electe Excm. Sr. Daniel Giralt-Miracle, llegit a la sala d’actes de l’Acadèmia el dia 17 d’octubre de 2007.* [Barcelona]: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007.
- Gloria Fernández 1945-1996.* [Lugo]: Diputación de Lugo, 2008.
- GÓMEZ LOZANO, José Mari (1957-). *Cartuja de Vall de Crist y su iglesia mayor: aproximación a su reconstrucción gráfica.* [Segorbe]: Instituto de Cultura Alto Palancia, D. L. 2003.
- GÓMEZ SERRANO, Nicolau Primitiu (1877-1971). *Bilingüisme valencià.* [Valencia]: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, D. L. 2003.
- GÓMEZ SERRANO, Nicolau Primitiu (1877-1971). *La llengua valenciana a l’escola.* Valencia: [s.n.], 1936.
- GONZÁLEZ RUIZ, Victor. *Victor González Gil 1912-1992.* [Talavera de la Reina]: Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, D. L. 2006.
- GOYA, Francisco de, 1746-1828. *Luis María de Borbón y Vallabriga, Francisco de Goya: [exposición] Museo de Zaragoza del 25 de septiembre de 2007 al 8 de enero de 2008.* Zaragoza: Gobierno de Aragón, D. L. 2007.
- Gran Atlas de España.* Barcelona: Planeta, 2006.
- Gran Atlas histórico.* Barcelona: Planeta, 2006.
- Gran Atlas del Cuerpo Humano.* Barcelona: Planeta, 2007.
- Gran Atlas universal.* Barcelona: Planeta, 2006.
- Grimm, Diderot, Rousseau y D’Alembert: La querrela de los bufones.* Valencia: MUVIM, 2008.
- GRUBER, L. Fritz. *Die zwei Gesichter de Photographie=The two Faces of Potography=Les deux visages de la photographie. “photokina” 1972.* Köln: Heinz Friedrich, 1972.
- GUARDIOLA Y SPUCHE, Pascual. *Antiguos linajes del Reino de Valencia.* Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2004.
- GUASCH, Anna Maria (1953-). *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006).* Murcia: Cendeac, [2006].
- GUIA d’arquitectura de Castelló.* Castelló: Ajuntament, D. L. 1996.
- Guía de arquitectura de Valencia.* Valencia: ICARO, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, D. L. 2007.
- Guía de Valencia 1932: Obsequio que hace El Mercantil Valenciano a sus suscritores en el presente año.* [Valencia]: Levante-EMV, 1932.
- GUITART I DURAN, Josep. *L’arqueologia i els orígens de les ciutats romanes de Catalunya. Discurs d’ingrés de l’acadèmic electe il.lm. Sr. Dr. Josep Guitart i Duran llegit a la sala d’actes de l’ Acadèmia el 17 de setembre del 2008.* Barcelona: Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi, 2008.
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José (1824-1900). *José Gutiérrez de la Vega: pintor romántico sevillano.* Madrid: Patronato Nacional de Museos, D. L. 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831). *Enciclio filosófica para los últimos cursos de bachillerato*. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2007.

Herminio, la levedad de la forma (octubre-diciembre 2008). Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008.

HERNÁNDEZ MORA, Francesc. *Francesc Hernández Mora al Museu de Menorca [Texto impreso]: del 18 de maig al 17 de juny de 2007*. [Palma de Maiorca]: Direcció General de Cultura, [2007].

HERREROS, Fran. *Lo racional, lo emocional: Arco de Sta. María, Burgos, Galería Multiplicidad*. Madrid. [Burgos]: Instituto Municipal de Cultura, Obra Social de Caja de Burgos, [2008].

HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America, del Siglo de Oro a Goya [Texto impreso]: [Museo Nacional del Prado, del 5 de diciembre de 2006 al 4 de marzo de 2007]*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.

Historia de la ciudad: Tradición y progreso. Valencia: ICARO-CTAV-COACV, 2008.

HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía [Texto impreso]*. Barcelona: Gustavo Gili, D. L. 1999.

Homenaje al Excmo. Sr. D. Joaquín Criado Costa [Texto impreso]: (10 de enero de 2007). Córdoba: Ateneo de Córdoba, 2007.

Homenatge a Ciutat Vella: Sala Municipal de la Junta de Ciutat Vella, del 3 al 25 de febrer de 2003. Valencia: [Junta Municipal Ciutat Vella], D. L. 2003.

IBAÑEZ ÁLAVAREZ, José. *Catálogo de estampas del Museo Romántico*. Madrid: Ministerio de Cultura, [2007].

Indulto del fuego: catálogo razonado de la colección de ninots indultados del Museo Fallero. [Valencia]: Ajuntament de València, D. L. 2002.

JATO, Mónica. *María Beneyto: el laberinto de la palabra poética*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008.

JAUME I, REI D'ARAGÓ. *Llibre dels fets*. València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008.

JIMÉNEZ GUERRA, Pedro. *Discurso inaugural del año académico 2003-2004 leído en la sesión celebrada el día 29 de octubre de 2003 por el académico numerario Excmo. Sr. D. Pedro Jiménez Guerra sobre el tema "los números en la Biblia"*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2003.

Joan Brossa, Carmen Calvo [Texto impreso]: España en la XLVII Bienal de Venecia: 15 de junio-9 de noviembre, 1997. Madrid: Electa España, [1997].

JOANOT MARTORELL. *Tirant lo Blanch; introducció Manuel Bas Carbonell*. [València]: Ajuntament de València, Servei de Publicacions, D. L. 2006.

John Hejduk: memorias culturales. [Valencia]: Editorial de la UPV, D. L. 2002.

JORNADAS DE FOTOGRAFÍAS EN EL MUVIM (1ª. 2005. València). *Alguien nos mira: la colección fotográfica de la FNAC: MuVIM, 13 enero-3 abril, 2005, Valencia [Texto impreso]*. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, D. L. 2007.

LABORDA YNEBA, José. *Enseñar Arquitectura. Lecciones de composición arquitectónica*. Zaragoza: Institució "Fernando el Católico", 2008.

- LAÍNEZ, Josep Carles (1970-). *Recuperación del patrimonio histórico en la ciudad de Valencia, (1991-2006)*. [Valencia]: Ajuntament de València, Delegación de Cultura, Servicio de Publicaciones, 2007.
- LAMBERT, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de (1647-1733). *Reflexiones sobre la mujer y otros escritos*. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2007.
- LAVILLA ALSINA, Landelino. *Homenaje a la antigüedad académica: celebrado el 13 de diciembre de 2007 en honor del Excmo. Sr. D. Eduardo García de Enterría y Martínez-Carande académico de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*. Madrid: Instituto de España, 2007.
- Leonardo Borrás. *Escultor*. [Valencia]: Ayuntamiento de Algemesí - Regidoria de Cultura, 2008.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *Causas darwinianas de la evolución en la interpretación de la historia de la música, deducción de una antropología musical*. [Castellón de la Plana]: Conservatori Superior de Música de Castelló, [2007].
- ¿Librarse de Hegel?: una irritante presencia en el pensamiento contemporáneo*. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2007.
- LIVIANOS ALDANA, Lorenzo;[et al.]. *Manicomio de Valencia del siglo XV al XX: del Spital dels Fols, Orats e Ignocents al Convento de Jesús*. [Valencia]: Ayuntamiento de Valencia, 2006.
- Llibre del Consolat de Mar de València*. [València]: Ajuntament de València, Servicio de Publicaciones, D. L.: 2006.
- Llibres a l'infern: la Biblioteca de la Universitat de València, 1939: [Sala Duc de Calàbria, La Nau-Universitat de València, 31 gener-30 març 2008]*. València: Universitat de València, 2008.
- Lonja de Valencia, Lonja de la humanidad*. València: Ajuntament de València, 2007.
- LÓPEZ, François. *Hacia una historia de la lectura: conferencia pronunciada el día 19 de noviembre de 2004 en el Centre Cultural Bancaixa (Sala Cavanilles), de València*. València: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 2005.
- LLEDÓ CARDONA, Nuria. *Moneda en la Tarraconense mediterránea en época romana imperial*. [Valencia]: Servicio de Investigación Prehistórica: Diputación Povincial de Valencia, [2007].
- LLORENS HERRERO, Margarita. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. [Valencia]: Biblioteca Valenciana, 2007.
- Low Key [exposición] del 31 de julio al 21 de septiembre de 2008*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2008.
- LLORCA TONDA, M^a Ángeles. *El viaje de la teoría literaria de Diderot a través de sus diferentes escritos*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 2007.
- LLORENTE, Teodor. *Nou llibret de versos*. Valencia: Federich Domenech, 1902.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux du XIIIe Siècle en France: etude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910.
- MARCO MIRANDA, Vicente (1880-1946). *Cuatro gatos: (memorias 1939-1942)*. [Valencia]: Diputación de Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2007.
- MARCH, Ausías (ca. 1397-1459). *Poesies d'Ausiàs March*. [València?]: Societat Bibliogràfica Valenciana Gerònima Galés, 1997.
- MARTÍ, Francisco de Paula (1761-1827). *Poligrafía o Arte de escribir en cifra de diferentes modos [Texto impreso]*. [Valencia]: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 1999.

- MARTÍN, Andreu (1949-). *Tot cor*. Alzira: Bromera, 2008.
- MARTÍNEZ IZQUIERDO, Ernest. *Norte-sur concert i discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Il·lm. Sr. Ernest Martínez-Izquierdo, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el dia 19 de desembre de 2007*. [Barcelona]: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, [2007].
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique; PAZZIS PI CORRALES, Magdalena, de. Eds. *Ilustración, Ciencia y Técnica en el siglo XVIII español*. [València]: Universitat de València, 2008.
- MARTÍNEZ SIENRA, Nemesio. *Nemesio Martínez Sienna: grabador y litógrafo febrero/marzo 2008: [Catálogo de la exposición]*: Museo Casa natal de Jovellanos Gijón Cuesta. Gijón: Museo Casa de Jovellanos, 2008.
- Masas en el cine de entreguerras: ciclo de cine*. [València]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2008.
- MAUROIS Andrè. *Patapoufs & Filifers: 75 dessins de Jean Bruller*. Valencia: Diputació de Valencia, 2008.
- Memoria de Goya (1828-1978) Museo de Zaragoza, 7 de febrero- 6 de abril de 2008*. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1856-1912). *Marcelino Menéndez Pelayo en el 150 aniversario de su nacimiento. Discursos de ingreso en las Reales academias Española, de la Jistoria, de Ciencias Morales y Políticas y de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Instituto de España, 2008.
- MENGUAL FITOR, María José. *Imatges del passat de Muro*. Muro: Ajuntament de Muro, 2003.
- MESTRE MOLTÓ, Josep Albert. *Miquel Abad Miró: pintor*. [Valencia]: [Institució Alfons el Magnànim], 2007.
- MIGUEL EGEA, Pilar de. *Carlos Luis de Ribera [Texto impreso]: pintor romántico madrileño*. [S.l.]: Fundación Vega-Inclán, Patronato Nacional de Museos, 1983.
- MILLER, Edward. *The Miller Lamps: Catalogue n° 76*. Meriden, USA: Edward Miller, 1900.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1960-). *Reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I [etc.], D. L. 1995.
- MIRANDA PÉREZ-HERCE, Sebastián (1885-1975). *Retablo del Mar de Sebastián Miranda 1931-1973*. Gijón: Museo Casa Natal de Jovellanos, 2008.
- MONJO, Joan. *M. Dies i els treballs del pintor Josep Díaz Azorín*. Alicante: Universitat d' Alacant, 2008.
- MORENO CUADRADO, Fernando. *Platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.
- Muestras de los caracteres y adornos de la imprenta de Jaime Martínez en Valencia: año de 1835*. [Valencia]: Sociedad Bibliográfica Valenciana "Gerònima Galés", 2001.
- MUHER. *Mediterráneo: Monumento de la Pía Almoína, Museo Diocesano, Barcelona 14 septiembre- 4 noviembre 2007*. [Alicante]: Caja Mediterráneo, [2007].
- Mundo clásico en la ópera de Monteverdi: exposición IV centenario de L'Orfeo, 1607-2007*. [Madrid]: Subdirección General de Bibliotecas, [2007].
- Muntadas: espacios, lugares, situaciones: Texto impreso: [Exposición del 14 de noviembre de 2008 al 11 de enero de 2009]*. [Santander]: Fundación Marcelino Botín, D.L: 2008.

- MUÑOZ BACHS, Eduardo (1937-2001). *Imágenes de cine: Eduardo Muñoz Bachs (Valencia 1937- La Habana 2001): Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat-MUVIM, del 20 de julio al 2 de septiembre de 2007.* [Beniparrell]: Pentagraf Editorial, 2007.
- MUÑOZ DEGRAÍN, Antonio (1840-1924). *Muñoz Degraín y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga [textos Teresa Sauret]: MUPAM sala de exposiciones temporales del 10 de diciembre de 2007 al 30 de marzo de 2008.* Málaga: Ayuntamiento de Málaga. Área de Cultura, 2008.
- Museo crece: últimos ingresos: Museo de Zaragoza, del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2007.* [Zaragoza]: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007.
- Museo de cerámica: Talaveras de Puebla: cerámica colonial mexicana siglos XVII a XXI.* [Barcelona]: Museu de cerámica de Barcelona, [2007].
- Museo del Prado: Memoria de actividades 2006.* Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- MUSEO ROMÁNTICO. *Adquisiciones (1897-1992) [Texto impreso].* Madrid: Asociación de Amigos del Museo Romántico, 1993.
- MUSEO ROMÁNTICO. *Amor y muerte en el romanticismo [Texto impreso]: fondos del Museo Romántico.* Barcelona: Àmbit Servícios Eitoriales, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, [2001].
- MUSEO ROMÁNTICO. *Pintores románticos ingleses en la España del siglo XIX [Texto impreso]: asociación de amigos del Museo Romántico, 1 de diciembre de 2000-31 de Enero de 2001.* [Sevilla]: Asociación de Amigos del Museo Romántico, [1999].
- MUSEO ROMÁNTICO. *Diaphanoramas en el Museo Romántico [Texto impreso]: [exposición].* [Madrid]: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Museo Romántico, D. L. 1994.
- MUSEU SANT PIUS V. *Impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V.* [Alacant]: Fundació Cultural CAM, D. L. 1994.
- Música y arte [Texto impreso]: pintores y escultores valencianos del siglo XV al XX: Palau de la Música i Congressos de València, Sala de Exposicions, 28 novembre 2002 al 4 enero 2003.* València: Ajuntament de València, [2002].
- Natures mortes [Texto impreso]: de Sánchez Cotán a Goya: a l'entorn de la Col·lecció Naseiro adquirida per al Prado: del 27 de març al 24 de juny de 2007.* [Barcelona]: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- Nueva guía de, los hoteles de la imaginación: libro-catálogo editado con motivo de la exposición realizada en el MuVIM, del 7 de febrero al 15 de abril de 2007.* [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2007.
- Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana.* [Sevilla]: Consejería de Cultura, [2007].
- NICOLAU D' OLWER, Lluís. *Democràcia contra dictadura: Escrits polítics, 1915-1960.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007.
- Obra de Antonio Suárez aplicada a la arquitectura en el Museo de Bellas Artes de Asturias: febrero-abril 2008.* Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008.
- OLIVERAS BAGUÉS, Joan. *Un elogi de la joia. Ornamentació y llenguatge de comunicació: dicurs d'ingrés..., 21 de novembre de 2007.* Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007.
- Oliveres en l'art: sala de la Fundació Dávalos-Fletcher, setembre 2007, Castelló de la Plana.* Castelló: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, D. L. 2007.

- ORTS I BOSCH, Pere Maria (1921-). *Per la memòria històrica dels valencians*. València: Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2006.
- PAGANO, Giuseppe. *Giuseppe Pagano: Vocabulario de imágenes: Images Alphabet*. [Valencia]: Lampreave & Millán, 2008.
- Paisaia pintura Araban: pintura generorako burbiltzea: [Arabako Arte Ederren Museoa] = Pintura de paisaje en Álava: una aproximación al género pintórico: [Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria Gasteiz, 24 abril 2007 – 09 septiembre 2007]. [Vitoria-Gasteiz]: [Arabajo Foru Aldundia - Diputación Foral de Álava], [2007].*
- PANISELLO, Joan (1944-). *Joan Panisello: obra 1975-2006*. Valencia: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2008.
- PANO GRACIA, José Luis. *Kiosco de música de Zaragoza (1908-1999)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2002.
- PASCUAL GISBERT, Joan Josep. *Música de banda a Muro (1801-2001)*. [Alacant]: Institut d'Estudis Juan Gil-Albert, 2001.
- PEÑAREROJA TORREJÓN, Leopoldo. *Cristianismo valenciano: de los orígenes al siglo XIII*. [Valencia]: Ajuntament de València, Servicio de Publicaciones, 2007.
- Patrimonio Cultural e identidad*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, [2007].
- PERICOT I CANALETA, Jordi. *Herència del cinetisme de làrt participatiu a l'art interactiu. Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Il.Lm. Sr. Dr. Jordi Pericot i Canaleta, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el dia 19 de novembre de 2008*. Barcelona: Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi, 2008.
- PERIS DOMINGUEZ, Jaime. *Sociedad Filarmónica de Castellón: memoria de mil conciertos*. Castellón [de la Plana]: Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón, 2008.
- PERIS, Vicente (1943-). *El carnaval de Venecia: Benlliure, Galería de Arte*. [Valencia]: V. Peris, Galería Benlliure, [2007].
- PICASSO, PABLO (1881-1973). *Picasso [Texto impreso]: Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- Pintura valenciana del siglo XIX [Texto impreso]*. [Valencia]: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, [2001].
- PIRI, Re'is. *Kitab-i bahriye = Libro para navegantes*. [Madrid]: Instituto Geográfico Nacional, Puertos del Estado, [2007].
- PITA ANDRADE, José Manuel (1922-). *Greco en Toledo: Formas y Color: Los grandes ciclos del arte*. [Granada]: Albaicín /Saeda Editores, D. L. 1967.
- Plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia: Secretaria Autònòmica de Cultura de la Conselleria de Cultura, Educación y Deportes de la Generalitat Valenciana, D. L. 2003.
- Poéticas. CAM: I Exposición de Becas CAM de Artes Plásticas: colección CAM de arte contemporáneo, [MUA, Museo Universidad de Alicante, 13 de noviembre de 2007 - 5 de enero de 2008]*. [Alicante]: CAM, Obras Sociales, D. L. 2007.
- Polonia 1900-1939. Fondos del Museo del Cartel de Wilanów [exposición, organizada por el Museu Valencià de la Il·lustració y de la Modernitat -MuVIM, Museum Plakatu w Wilanowie*. Valencia: Diputación de Valencia, 2007.

- PONS GÓMEZ, Vicenta Isabel. *Almassora en las visitas pastorales de los siglos XV al XIX*. Almassora: Ajuntament, D. L. 1991.
- PUCHE, Marina. *Corrientes blancas: [Sala Municipal de Exposiciones, del 9 de marzo al 1 de abril de 2007]*. [Requena]: Concejalía de Cultura, [2007].
- RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao (1948-). *Estética y diseño*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- RAMÍREZ, Pablo (1926-1966). *Pablo Ramírez y el libro ilustrado en los años 50-60: imágenes para una revocación: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), Valencia, 20 de julio-2 de septiembre 2007*. Valencia: Jabalcruz, 2007.
- REA, Hope. *Donatello: il maestro di chi sanno*. London: George Bell & Sons, 1900.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Legado de José Quero*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Archivo y Biblioteca. Catálogo documental de la Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Señor Don Miguel Ángel Trilles el día 30 de marzo de 1913*. Madrid: Asilo de huérfanos del S. Corazón de Jesús, 1913.
- RELANZÓN, Santiago (1947-). *Sombras emergentes [Texto impreso]: Palau de la Música, Valencia, Sala de exposicions, del 8 de febrero al 3 de marzo de 2002*. [Valencia]: Palau de la Música i Congressos de València, [2002].
- Retablo Mayor de la Cartuja de Santa María de El Paular: restauración e investigación*. [Madrid]: Instituto del Patrimonio Histórico Español, [2007].
- Retablos de la ciudad de México. Siglos XVI al XX: una guía*. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., 2005.
- Retratos: 1902-1925. Vicente Gómez Novella*. [Alicante]: CAM, 2008.
- Revistas y guerra: 1936-1939*. [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- RIBERA BERENGUER, Juan de. *Ribera Berenguer (1953-2007): diciembre de 2007 / febrero de 2008, Centro del Carmen*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- Río de agua pura, arte sacro del sur de Portugal: Museo de la Colegiata, Casa de Aguilar, Museo Arqueológico de Borja, Borja, 18 julio-18 agosto 2008*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución “ Fernando el Católico”. Departamento de Patrimonio H, D. L. 2008.
- Riuà que canvià València*. [Chiva]: Adonay, [2007].
- ROCA RICART, Rafael. *Teodor Llorente i la Renaixença valenciana*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2007.
- ROCA, Amadeo (1905-). *Amadeo Roca [Texto impreso]: pintures, dessins, techniques mixtes: 1925-1994: Casa de Velázquez, 21 abril-14 mai 1994*. Madrid: Casa de Velázquez, [1994].
- Roma amor: exposició, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, de l'11 d'abril a l'1 de juny de 2008*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 2008.

- RUIZ GÓMEZ, Leticia. *El Greco en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- RUIZ VÉLEZ, Ignacio. *Don Íñigo López de Mendoza y Zúñiga: Cardenal, Obispo, Humanista y hombre de estado*. Burgos: Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2008.
- Rummler, E. *Portes Modernes: architecture, Ferronnerie, Sculpture*. París: La construction moderne, [1912].
- SALVÁ, Vicente (1786-1849). *La bruja o Cuadro de la Corte de Roma*. [Valencia]: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 2005.
- SÁNCHEZ, AMÉRICA(1939-). *Iconografía moderna 1980-1985. Fotomontajes.americasánchez*. [València]: Museu Valencià de la Il·lustració y de la Modernitat, Àrea de Cultura de la Diputació de València, [2008].
- SANCHO GARCÍA, Manuel. *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, D. L. 2007.
- SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco; Alfaro y Pocasangre: Apèndice documental*. México: Ediciones la Rana, [2004].
- SANTIAGO SILVA, José de. *Templo Agustino de San Juan de Sabagún en Salamanca. Apotesis barroca [Arquitectura de la fe]*. [México]: Ediciones la Rana, [2004].
- SANTIAGO SILVA, José de. *Yuririapúndaro: El convento agustino de San áblo en Yuririapúndaro, Guanajuato*. [México]: Ediciones la Rana, [2006].
- SANTOS, Jorge. *Taller ocupado*. [Madrid]: Casa de Velázquez, [2007].
- SAURAS VIÑUALES, Javier. *Discurso de ingreso como académico de número del Ilmo. Señor Don Javier Sauras Viñuales sobre “la enseñanza del arte”, (tradicón, academicismo, magisterio y modernidad formativa)*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, [2006].
- SEGOVIA, Tomás. *Nueses*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2007.
- SENABRE VILAPLANA, José Vicente (1822-1885). *Anunciación y embajadas de las fiestas de moros y cristianos de la villa de Muro: (1852-2002)*. [Muro de Alcoy]: Ajuntament de Muro i Junta de Festes, 2002.
- SHUZO, KUKI (1888-1941). *Iki y furyu: ensayos de estética y hermenéutica*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2007.
- SOLAZ ALBERT, Rafael. *Marítim: un paseo costumbrista a través de antiguas tarjetas postales: tarjetas postales del distrito Marítim (1902-1960) procedentes de la colección de Alfredo Solaz Albert*. [Valencia]: Ajuntament de Valencia, D. L. 2006.
- SOLER CARNICER, José. *Las ermitas de Valencia*. [València]: Ajuntament de València, 2007.
- SOLER GODES, Enric (1903-1993). *Bio-bibliografía de Francisco Almela y Vives E. Soler Godes [Texto impreso]*. [Valencia]: S.N., 1960.
- SOROLLA, JOAQUÍN (1863-1923). *Casa Sorolla [Texto impreso]: dibujos: del 11 de junio al 14 de octubre de 2007*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, [2007].
- SOROLLA, Joaquín (1863-1923). *Sorolla, visión de España: colección de la Hispanic Society of America: [exposición]*. Valencia: Fundación Bancaja, 2007.

- SOROLLA, Joaquín (1863-1923). *Sorolla: Cultural Cordón 15 de mayo al 27 de julio 2008*. [Burgos]: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008.
- SOROLLA, Joaquín (1863-1923). *Sorolla y Castilla [Texto impreso]: fondos del Museo Sorolla: [exposición]*. [Madrid]: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, [2008].
- SOU ALCOI, Josep (1951-). *Bartolomé Ferrando: la fractura dels marges poètics*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- STEPÁNEK, Pavel. *Spanelské umení 17. A18. Století: Z Československých sbírek [Texto impreso]*. Praha: Stredoceská Galerie Praze, 1999.
- TÁPIES, Antoni (1923-). *Carteles de Tàpies y la esfera pública*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, [2007].
- TORMO I SANTOJA, Jordi. *Comtat: diagnòstic territorial i estratègies de futur*. [Muro de Alcoy]: Regidoria de Cultura, 2006.
- TORRES GONZALEZ, Begoña. *Selección del Gabinete de Estampas del Museo Romántico [Texto impreso]: catálogo de la exposición: Museo Romántico*. [Madrid]: Secretaría de Estado de Cultura, Centro de Publicaciones, [1999].
- TORRES-GARCÍA, Joaquín (1874-1949). *Forma, Línea, Gesto, Escritura: aspectos del dibujo en América del Sur del 5 de mayo al 6 de julio de 2008*. Valencia: Diputació de Valencia, 2008.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín (1874-1949). *Una vida en papel: del 15 de mayo a 6 de julio de 2007*. Valencia: Diputació de València, 2008.
- UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. *Obra gráfica*. [Valencia]: Universidad Politécnica de Valencia, Dirección de Relaciones Institucionales y Asuntos Sociales, [2006].
- València en blanco y negro=en blanc i negre: [textos Salvador Calabuig i Sorlí; coordinació Javier Aura Tortosa (et. al.)]*. [Valencia]: Edicions Tivoli, [2008].
- Valencia en cartel=Walencia w plakacie: 100 carteles españoles 1980-2008=100 plakatów hiszpańskich 1980-2008*. [Valencia]: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, 2008.
- VALERA, Luis. *Sombras chinescas*. Madrid: Est. Tip de la viuda e hijos de Tello, 1902.
- VALERO, Aurora (1940-). *Aurora Valero: La memoria del temps 1957-2007 [Catálogo de la exposición celebrada en las reales atarazanas de Valencia noviembre de 2007-Enero de 2008=Reials Drassanes de València novembre de 2007- Gener de 2008*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- VÁZQUEZ ROCA, Adolfo. *Peter Sloterdijk: esferas, helada cósmica y políticas de climatización*. [Valencia]: Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2008.
- VELASCO, José Manuel (1956-). *Rupturas II: del 9 de febrero al 2 de marzo de 2008*. Requena: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Requena, 2008.
- VICENT, Joan Antoni. *Valencia del tranvía: Institut Valencià d'Art Modern, 10 enero-24 febrero 2008*. Valencia: IVAM, [2008].
- VICTORIA, Salvador (1929-). *Salvador Victoria: exposición antológica*. [Valencia]: Universidad Politécnica de Valencia, [2000] (Valencia: Papallona). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- VILLA-TORO, Antonio (1949-). *Felipe II y su corte: [exposición]*. [Requena]: Concejalía de Cultura, [2007].

- VIRGILIO MARÓN, Publio. *Bucólicas; Geórgicas; y Eneida*. Valencia: Vicent García, 2001.
- Visiones de México: 21 fotografías*. Valencia: MuVIM, [2008].
- VIZCAÍNO MARTÍ, María Eugenia. *Composiciones cerámicas valencianas del siglo XVIII*. Valencia: Ajuntament de València, Delegación de Cultura, 2007.
- Xàbia descrita por Francisco Almela y Vives*. Valencia: Juan Bautista Codina Bas en colaboración del M.I. Ajuntament de Xàbia, 2008.
- Xàtiva de Jaume I [Texto impreso]: pintura: [exposició]*. Xàtiva: Ajuntament, Delegació de Cultura, D. L. 1995.
- Ximo Company. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del renaixement a Espanya*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006.
- YNDURÁIN MUÑOZ, Francisco J. *Discurso inaugural del año académico 2007-2008 leído en sesión celebrada el día 31 de octubre de 2007... por Francisco José Ynduráin Muñoz sobre el tema "Seis pilares de la sabiduría"*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2007.
- ZALAYA BÁEZ, Ricardo. *La escultura matemática y su clasificación*. [Valencia]: Editorial UPV, [2006].
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: un estado de la cuestión: Discurso de ingreso del académico electo Ilmo. Sr. D. Arturo Zaragoza Catalán, leído en el salón de actos de la Academia el día 29 de enero de 2008*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008.
- ZOLA, Emilio. *Estudios críticos*. Madrid: La España Moderna, [1900].
- ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519: obra pictórica completa y obra gráfica*. Köln: Taschen, [2003].

NUEVAS ADQUISICIONES DE LA BIBLIOTECA:
PUBLICACIONES PERIÓDICAS RECIBIDAS
COMO INTERCAMBIO EN EL AÑO 2008

María Collantes Alonso

Licenciada en Documentación

Diana Zarzo Espinosa

Diplomada en Biblioteconomía y Documentación

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Licenciada en Documentación

ABRENTE. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. A Coruña, 2006-2007, nº 38-39.

ACCIÓN COLEGIAL. Valencia, 2008, V Época, nº 7, 8.

ALTAMIRA: Revista de Estudios Montañeses. Santander, año 2006, Tomo LXIX-LXX. Año 2007, tomo LXXI.

ANALES. Museo de América. Madrid, 2007, nº XV.

ANALES. Real Academia de Doctores de España. Madrid, 2007, vol. II, nº 2; 2008 vol.12, nº 1, 2.

ANALES de Historia del Arte. Madrid, 2007, Vol. 17.

ANALES. Real Academia de Medicina de la Comunidad. Valencia, 2006, Vol. 8.

ANNALES d'histoire de l'art et d'archéologie. Bruxelles, 2006, Vol. XXVIII ; 2007, Vol. XXIX.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Madrid, enero- marzo de 2008, Vol. LXXXI, nº 321; abril-junio, Vol. LXXXI, nº 322.

ARCHIVO HISPALENSE. Revista Histórica Literaria y Artística. Sevilla, 2007, nº 267-272.

ARS LONGA. Valencia, 2007, nº 16.

ARTE, INDIVIDUO Y SOCIEDAD. Madrid, 2008, vol. 20.

ARTIGRAMA: Revista del Departamento de Historia del Arte. Zaragoza, 2007, nº 22.

BOLETÍN AVRIENSE. Ourense, 2006, Año XXXVI, Tomo XXXVI, 2007, Año XXXVII, Tomo XXXVII.

BOLETÍN DE ARTE. Málaga, 2007, nº 28.

BOLETÍN DE BELLAS ARTES. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 2007, nº XXXV.

BOLETÍN de la Institución Fernán González. Burgos, 2007, nº 234-235, 2008, nº 236.

BOLETÍN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, primer y segundo semestre de 2005, nº 100-101. 2006 primer y segundo semestre de 2006, nº 102-103.

BOLETÍN de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Vélez de Guevara”. Écija, 2007, nº 5.

BOLETÍN de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Córdoba, 2007 julio-diciembre, año LXXXVI, nº 153.

BOLETÍN de la Real Academia de la Historia. Madrid, – 2007 cuaderno I, II Tomo CCIV, 2008 cuaderno III Tomo CCV.

BOLETÍN de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid, 2008, año XVIII, nº 66. Memoria de Actividades 2006-2007.

BOLETÍN de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 2006, Año LX, nº 168.

BOLETÍN del Museo del Prado. Madrid, 2007, Tomo XXV, nº 43.

BOLETÍN del Museo e Instituto “Camón Aznar”. Zaragoza, 2008, nº 101,102.

BOLETÍN del Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 2007, nº 11.

BOLETÍN del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA arte. Valladolid, 2006-2007, LXXII-LXXIII.

BOLETÍN. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 2006, Año LII-julio / diciembre, nº 194, 2007 año LIII-enero / junio, nº 195, Año LIII- julio / diciembre, nº196, Año LIV- enero/ junio, nº 197.

BULLETIN. Metropolitan Museum of Art. New York, Winter 2008, Spring 2008, Summer 2008, Fall 2008.

BULLETIN DE LIAISON. Centre D’etude de Peintures Murales Romaines- CNRS-ENS. París. 2002, nº 13.

BULLETIN DU MUSEE HONGROIS DES BEAUX-ARTS. Budapest, 2006, nº 105.

BULLETIN Van Het Rijksmuseum. Amsterdam, 2007, Jaargang 55, nº 4. 2008, Jaargang 56, nº 1,2.

BUTLLETÍ de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 2008, nº XXI, 2007.

CAHIERS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON. Lyon, 2002-2006.

CAUCE. Boletín informativo y cultural del Parque Cultural del Río Martín. Teruel, 2008, Año IX, nº 29.

CENTRO DE ESTUDIOS DEL MAESTRAZGO. Benicarló (Castellón), 2007. nº 78, 79.

CIVILTÀ MANTOVANA. Modena Italy, 2008, anno XLII, nº 125, anno XLIII, nº 126.

CLAHR: Colonial Latin American Historical Review. Albuquerque, NM:University of New Mexico, Spanish Colonial Research Center, 1992-. Trimestral (Albuquerque, 2005, vol. 14, nº 1-2-3).

CONTRASTES: Revista cultural.Valencia, 2008, nº 51, 52.

CRÓNICA DE CÓRDOBA Y SUS PUEBLOS. Córdoba, 2007, vol. XIII.

CUADERNOS DE ARTE. Granada, 2006, nº 36. 2007, nº 38.

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA. Madrid, 2006, tomo XV, nº 29; tomo XVI, nº 32.

CUADERNOS DIECIOCHISTAS. Salamanca, 2006, vol. 7.

D(X) I. Valencia, 2006. año VII, nº 24,25. 2008, nº 29, 30.

DEBATS. Valencia, 2008, nº 99, 100, 102.

DIALOGAL. Barcelona, 2008, nº 25, 26, 27.

DOCE NOTAS. Revista de música y danza. Madrid, diciembre 2007-enero 2008, nº 59.

EL PROPILEU. Fórum d'informació i de diàleg del Museu de Montserrat. Montserrat (Barcelona), 2008, nº 1, 2.

EL PUNTO de las Artes. Madrid, 2008, Año XXII, nº 899-926,934-938.

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Madrid, serie VII, nº 18,19.

ESTUDIS CASTELLONENCS. Castelló de la Plana, 2003-2005, nº 109.

FÒRUM. Temes d'història i d'arqueologia tarragonines, 2008, nº13.

GENAVA. Gèneve, 2007, Año LV.

GOYA. Madrid, 2008, 322, 323.

IDEA de la fundación de la ciudad de las artes y las ciencias. Valencia, 2008, nº 13.

IMAFRONTTE. Murcia, 2007-2008, vol. 19, 20.

INFORMATIU MUSEUS. Barcelona, 2008, nº 77-80.

INFORMATIU PUBLICACIONS. Barcelona, nº 51-54.

INFORMATIU Publicacions. Barcelona, 2007, nº 47-49.

INSTITUTO, Boletín informativo del Instituto de España. Madrid, 2007 nº 5; 2008, nº 7.

J. GARNELO: Revista del Museo Garnelo. Montilla (Córdoba), 2007, nº 2.

JOURNAL of The Warburg an Courtauld Institutes. London, 2007, vol. LXX.La Labor de la SEAV de la Diputación Provincial de Valencia hasta 2005.II Neolítico-Eneolítico-Edad del Bronce. Valencia, 2007.

LETRAS DE DEUSTO. Bilbao, 2008, nº 117-118, 120.

LIÑO. Revista anual de Historia del Arte. Asturias, 2008, nº 14.

LLETRAFALLER. Revista fallera. Valencia, 2008, nº 5.

LLETRAFERIT. Magazine d'informació lliteraria. València, 2008, nº 86-88.

LUCES de Cultura. Madrid, 2008, nº 1, 2, 4.

MARQ. Arqueología y Museos. Alicante, 2007, nº 2.

MÉLANGES de la Casa de Velázquez. París, 2007, tomo37-2, 2008, tomo 38-1-2.

MÉRIDA. Excavaciones Arqueológicas. Mérida, 2004. Memoria 10.

MUS-A: Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico. Sevilla, 2008. nº 9,10.

MUSEU de Belles Arts de Castelló. Castelló, 2008, enero-marzo, El Mosaico romano de la Villa de Benicató (Nules), julio-setembre, Columna del Parador Reial de Castelló.

MUSEUMS JOURNAL.London, 2008, nº I, II, III.

NORBA. ARTE. Cáceres, 2006, nº 26.

NOULAS. Butlletí d'Informació Municipal. Nules, 2008, Any XXXIX, nº 302, 304.

ÓPERA ACTUAL. Barcelona, 2008, nº 107,108,109,110,113, 115. Especial junio 2008, Festivales de verano.

PANTA REI. Revista de Ciencia y Didáctica de la Historia. Murcia, 2007 II. 2ª época.

PASOS de Arte y Cultura. Madrid, 2008, nº 7.

PLATEA. Las Rozas (Madrid), 2008, n° 22-24.

PRELUDIO. Valencia, 2007, n° 129-135, 137.

PRÍNCIPE DE VIANA. Pamplona, 2007, Año LXVLLL, n° 242; 2008, Año LXIX, n° 243.

QUADERNS del MUSEO Frederic Marés. Barcelona, 2008, n° 14.

REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA.. Sección de Estudios Ibéricos. Estudios de Lenguas y Epigrafía Antiguas-Elena. Valencia, 2007, n° 8.

REALES SITIOS. Madrid, 2007, Año XLIV, n° 171-173, Año XLV, n° 176.

RECERCA DEL MUSEU D'ALCOI. Alcoi, 2007, n° 16.

REVISTA de la C.E.C.E.L. Jaén, 2007, n° 5.

REVISTA de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid, 2007, Vol. 10, n° 1, 2; 2008, n° 1, 2.

REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 2007, tomo LXIII, n° III; 2008, tomo LXIV, n° I.

REVUE DES MUSÉES DE FRANCE. Revue du Louvre. Paris, 2008, Año LVII, n° 5-décembre 2008.

RITMO. Madrid, 2008, Año LXXIX, n° 804-811, 813.

ROCÍO. Málaga: Real, Ilustre y Venerable Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús Nazareno de los Pasos en el Monte Calvario y María Santísima del Rocío. Málaga, Cuaresma del 2008.

SAITABI: Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Valencia, 2006, n° 56; 2007, n° 57.

SAN FERNANDO: La Información de tu Ayuntamiento. San Fernando, 2008, n° 1.

SAÓ. Valencia, 2007. Año XXXII, n° 324-332.(monográfico 2008 n° 41 y n° 42).

SCHERZO. Revista de Música. Madrid, 2008, Año XXIII, n° 216- 233.

SCIENTIA ARTIS: Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles, 2008.

SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades. Santiago de Compostela, 2008, n° 19, 20.

SIGNOS. Buenos Aires, 2006, Año XXV, n° II, III (Número Espacial 50º Aniversario)

TEMAS DE ESTÉTICA Y ARTE. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes Sevilla, 2007, n° XXI.

TESELA. Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo. Valencia, 2008, n° 84-87, 89.

YAKKA. Revista de Estudios Yeclanos. Yecla, Ayuntamiento, 2006, Año XVIII, n° 16.



NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS CIENTÍFICOS EN LA REVISTA “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”

Los textos se considerarán inéditos y redactados de forma definitiva, que no hayan sido publicados ni presentados para tal fin en otro medio de difusión.

Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o valenciano, aunque el consejo de redacción puede contemplar la posibilidad de aceptar trabajos en otros idiomas (inglés, francés,...)

1. FORMATO Y EXTENSIÓN

Los originales se presentarán grabados en soporte informático (CD, DVD o disquete de 3,5” en programa word para windows), acompañado de una copia impresa en papel normalizado DIN A-4, por una sola cara, con 30 líneas por hoja y 70 pulsaciones por línea, cuya redacción aconsejable no excederá de 15 folios (con un total de 32.000 caracteres) y de un resumen en castellano e inglés que no exceda de las 200 palabras donde se oriente sobre la temática tratada en el artículo y se incluyan los descriptores necesarios (hasta cinco palabras separadas por una barra) y que antecederá al texto origen del estudio siendo redactado por el autor. Las páginas se presentarán numeradas e impresas a doble espacio.

El título no deberá ocupar más de 80 espacios y detrás del título deberá figurar el nombre del autor y cargo profesional o filiación académica e institucional.

El número de ilustraciones admitidas no será superior a seis, siendo de óptima calidad, nítidas y contrastadas, preferiblemente diapositivas ektacrome de formato 6 x 7 cm., y en su defecto, fotografías originales en soporte de papel, que se acompañarán de un número de orden para su inserción en el texto y un pie de imagen con información relativa al título o contenido de la misma, indicando su ubicación aproximada en el texto, que se adaptará a la siguiente fórmula:

Nombre del autor de la obra, *Título*. Institución o entidad donde se conserva, Ciudad.

Ejemplo: VELÁZQUEZ, Diego: *Autorretrato*. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (depositado en el Museo de Bellas Artes), Valencia.

La extensión de las reseñas críticas de libros no deberá exceder de los cuatro folios, acompañándose fotografía de la portada.

2. NORMAS TIPOGRÁFICAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Las partes del texto que tengan que imprimirse en cursiva deberán de ir de esta manera e incluirá títulos de obras de arte, títulos de publicaciones y palabras en otros idiomas diferentes al de la redacción.

Para unificar criterios de edición, que dignifican un proyecto científico y una publicación, rogamos se atengan al siguiente sistema de citación:

En obras individuales y colectivas:

– BUCHÓN, A. M^a, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 18.

– LOZANO AGUILAR, A. (ed.). *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Valencia, Ediciones de la mirada, 1999.

En capítulos de libros:

– BONET SOLVES, V.E.: “El arte de pintar con la luz: Un americano en París” en ORTIZ VILLETÀ, Àurea (ed.): *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia, MuVIM, 2007, pp. 53-67.

En ponencias y comunicaciones:

– YARZA LUACES, Joaquín: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. (Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte). Murcia, Universidad, 1988, pp. 15-47.

En fuentes auditivas y audiovisuales (discos, films, CD-Rom):

Se recomienda a los especialistas en las disciplinas de Historia de la Música e Historia del Cine, que sigan los códigos establecidos y generalizados en su propio campo.

– CLOUZOT. Henry-Georges: *El misterio Picasso (Le Mystere Picasso)*. Francia, 35 mm., 60 minutos, 1956.

Cita de artículos de revistas:

– CAMÓN AZNAR, J., “Dibujos de Goya del Museo Lázaro Galdiano”, en *Goya*, 1 (1954) 9-14.

En ningún caso serán publicados anexos de bibliografía como complemento del texto y las referencias bibliográficas se insertarán en notas a pie de página.

3. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES ILUSTRATIVAS DE LOS TEXTOS

Las imágenes que deban ilustrar los artículos remitidos a la Revista para su publicación, deberán mantener las siguientes características:

Originales en diapositiva, fotografía o libro. Una vez escaneadas serán devueltos a sus propietarios si así lo solicitan. NUNCA deberán enviarse imágenes incrustadas en documentos de word, ni powerpoint ni excel.

Las imágenes que se envíen digitalizadas deberán tener formato tif, con una una resolución de 300 dpi y un tamaño mínimo de 15 cm o un máximo de 21 cm.

Pueden ser remitidas en color o en blanco y negro, según el criterio del autor.

4. OTRAS DISPOSICIONES

El Consejo de Redacción de la revista *Archivo de Arte Valenciano* y el Consejo Asesor Internacional decidirán la aceptación o devolución por consenso de los trabajos remitidos, así como su inclusión en el número que considere oportuno. También corresponde al mismo la selección de ilustraciones presentadas.

Se evitará el envío de originales por correo electrónico, a efectos de organización de los trabajos en la imprenta que competa, haciéndose éstos por correo ordinario certificado o mensajería.

La revisión de las galeradas sólo incumbe al Consejo de Redacción y a los correctores de estilo designados por el mismo.

Dirigir los pedidos y la correspondencia a:

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Servicio de Publicaciones (A.A.V.)
C/ San Pío V, nº 9 – 46010 Valencia (España)

CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Román de la Calle de la Calle (Universitat de València), Director de la Revista

Francisco Taberner Pastor (Universidad Politécnica de Valencia)

Felipe V. Garín Llombart (Universidad Politécnica de Valencia)

Salvador Aldana Fernández (Universitat de València)

Luis Blanes Arqués (Conservatorio Superior de Música)

José Ramón Cancer Matinero (Fotógrafo e Historiador de Arte)

Francisco Javier Delicado Martínez (Universitat de València), Coordinador Técnico General de la Revista

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

Jonathan Brown (Institut of Fine Arts, Nueva York)

Pavel Stěpánek (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)

Jaime Siles Ruiz (Universidad de Saint-Gallen / Universitat de València)

Elisa García Barragán-Martínez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Ludmila Kagané (Museo del Ermitage, San Petesburgo)

Enrico Fubini (Universidad de Turín)

Simón Marchán Fitz (UNED, Madrid)

José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca)

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la sección bibliográfica 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

C/ San Pio V, 9 · 46010 Valencia

Tels.: 963 690 338 y 963 690 500 · Fax: 963 934 869

<http://www.realacademiasancarlos.com>

Esta publicación se edita con la colaboración de las siguientes instituciones



