

XCI

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

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



Valencia 2012

Edita

Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos. Valencia

© de los textos, los autores

ISSN: 0211-5808

Depósito legal: V-710-1999

Diseño

© Paco Bascuñán, 2008

Maquetación

Estudio Paco Bascuñán

Poeta Monmeneu 18 bj. 46009 Valencia (España)

Tel. 963 406 508 / 963 494 183

E-mail: lupe@pacobascunan.com

Imprime:

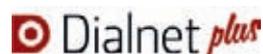
Gráficas Marí Montañana. s.l.

Horno de los Apósteles, 4 - 46001 Valencia (España)

Tel. 963 912 304 / Fax 963 920 639

E-mail: imprenta@marimontanyana.es

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

Román de la Calle 5

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

Plata en la iglesia de Guadassuar (ss. XIV-XX)
Francisco de Paula Cots Morató13

Lligams entre pintors i fusters: la pintura sota l'òrbita de la fusteria
M^a Teresa Izquierdo Aranda 27

La construcció d'esglésies del segle XVIII sobre les seves antecessores medievals i renaixentistes: un pont d'unió poc conegut entre la traça i la fàbrica
Anna I. Serra Masdeu 41

El patrimonio artístico asuncionista y la ermita de San Agustín, en Jumilla (Región de Murcia)
Francisco Javier Delicado Martínez 57

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

La Valencia de 1831 en el plano geométrico del académico Francisco Ferrer. Notas sobre su influencia en los viajeros ingleses.
Francisco Taberner 81

La escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia a través de los inventarios y catálogos del siglo XIX
David Gimilio Sanz 97

Cecilio Pla, Vicente Peydró y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: revelaciones inéditas
Francisco Carlos Bueno Camejo
y José Salvador Blasco Magraner 115

Ceferino Moreno Sandoval (1934-2008). –Más acá y más allá de la práctica del Collage–
Román de la Calle 127

La institucionalización de la Historia del arte en Valencia: de académicos a universitarios
José Martín Martínez 159

La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna
Víctor Mínguez Cornelles
e Inmaculada Rodríguez Moya 175

Las TICs en los Departamentos de Historia del Arte de la universidad española
M^a Luisa Bellido Gant 195

III.- DOSIER

Palabras / Imágenes

Leer mirando / Mirar leyendo

Coordinado por Anacleto Ferrer

Presentación 213

Introducción

Intertextos

Anacleto Ferrer..... 215

Creación

Confluencias

José Pérez Olivares 235

La voz de las imágenes

Carlos Ortin 249

Investigación

Imagen y palabra en el arte chino

Sara Losada Rambla 261

Pintar la interpretación

Bucolicarum Vergilii interpretatio de Juan Luis Vives

y *Un humanista* de Jan van Scorel

Francesc Jesús Hernández i Dobon 277

Lenguajes escritos y dibujados

en el cartel de cine de Rafael Raga Montesinos

Rafael Raga Lluesma..... 293

Espacios y territorios de la poesía visual

Bartolomé Ferrando..... 307

*El grafiti hip hop. Aproximación a una
manifestación artística*

Belén García Pardo 321

Reseñas..... 338

IV- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado 347

Presentación

Román de la Calle

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Es más que conocido el particular reto que supone mantener vivo el compromiso de sostener una revista académica especializada –de investigación artística, en concreto–, que se acerca ya a su primer siglo de existencia. Es, sin duda, un modo genuino de sentirse directamente vinculado con el pasado institucional y también una evidente necesidad de sostener la mirada puesta en el futuro académico. En realidad, siempre hemos comparado dicha obligación con la rueda interminable, cuyo giro persistente no finaliza nunca. De hecho, apenas has cerrado la edición que corresponde a un año, cuando ya se abre el plazo de recepción de materiales para el siguiente periodo. Por fortuna, este ciclo casi constante se satisface vocacionalmente, con el respaldo eficaz del excelente equipo de colaboradores con el que contamos en dicha tarea.

Bien es cierto que el reto citado se complica a ojos vista, con sólo llevar a cabo un escueto balance de la difícil coyuntura financiera por la que estamos atravesando en los últimos cuatro años, sobre todo en determinados países del sur de Europa. Aunque nosotros, como es lógico, centramos nuestras inquietudes y apreturas en España. Vivimos, es cierto, una época de generalizada crisis económica, acompañada además de múltiples consecuencias sociales, efectos políticos y administrativos y arracimadas derivaciones psicológicas, que a nadie nos deja indiferentes o impunes frente a dicha situación generalizada, que afecta, por supuesto, al sistema entero de nuestra convivencia. Una crisis que nos coloca, como bien sabemos, muy especialmente a las instituciones de carácter cultural y artístico, con alargadas raíces históricas –celosas diacrónicamente de nuestra autonomía y conocedoras a fondo de nuestras habituales funciones y objetivos– entre la pared del silencio administrativo y las tijeras bien afiladas de los recortes en cadena, que hace tan sólo un lustro no podían ni ser imaginados. En verdad, siendo testigos de lo sucedido y ante los desmanes e irresponsabilidades presenciados, pensamos hoy, como dice el refrán, frente a las reacciones que se

están produciendo, que “se han unido el hambre y las ganas de comer”. Y que, de facto, la falta de sensibilidad y preocupación por las actividades y contextos de cultura han encontrado el panorama más adecuado para su justificación restrictiva en esta crisis. Tras las cuestiones económicas que justificar y resolver hay ineludiblemente también hondas raíces ideológicas.

Incluso, por referirnos sólo a nuestro propio ámbito competencial, conviene explicitar que los convenios que considerábamos más sólidamente establecidos –como son los firmados por esta Real Academia de Bellas Artes directamente con la Generalitat Valenciana, desde hace toda una prolongada serie de años– se están revisando, en su directa aplicación, muy a la baja, en su reciente renovación del 2011, hasta el extremo de llegar a verse restringido concretamente en tres cuartos –nada menos– de su máxima cota global, alcanzada hace unos años atrás. Pero lo mismo –o peor– ha sucedido, de igual modo, con la línea de los históricos convenios de colaboración, firmada entre la Real Academia y la Diputación de Valencia, compromiso activado nada menos que desde el nacimiento mismo de la Diputación en el siglo XIX y que justamente en este año 2012 ha sido suspendido dicho convenio, de manera explícita y por escrito, por parte de la actual Diputada responsable de Cultura de tal entidad, cuando tocaba precisamente renovarlo. Tristes experiencias que ahí quedan documentalmente recogidas, como una línea más de nuestra memoria presente.

Como cabe entender, de todo lo apuntado, una de las vertientes académicas que se verán más directamente afectadas es precisamente la de investigación y publicaciones y, en concreto, peligra claramente la continuidad de la edición de nuestra histórica revista **Archivo de Arte Valenciano**, justamente cuando con todo orgullo preparábamos la celebración doble, tanto de los 250 años de nuestro nacimiento, como la del próximo centenario de **Archivo**.

Sin embargo, amigos lectores, la compleja y a veces nada fácil convivencia con la historia de nuestra institución se ha encargado de aleccionarnos –generación tras generación– en las virtudes de la constancia y de la resistencia. Y seguro que nos llevará a sobreponernos esforzadamente, con cierto estoicismo y hasta con relativa elegancia –a partir de la memoria activa que nuestras instituciones nos han legado– soportando los posibles reveses socioeconómicos e incluso también los de otras tipologías, que ya venimos experimentando resignadamente.

En efecto, **Archivo de Arte Valenciano**, gozando de buena salud, sigue en sus trece, dando un paso más, con esta actual entrega de la revista, referente al difícil año 2012. Se trata de un sólido volumen más, aunque con menor extensión que el tomo del año anterior, con un nuevo dossier monográfico incluido, que nos acerca a la deseada meta –ya anteriormente comentada– de contar con un centenar de números publicados desde esta Real Academia, a partir de aquel celebrado año natalicio de 1915. Tal aspiración compartida, que se ha ido repitiendo, de manera persistente, a través del decurso de promociones y equipos diferentes, esperamos poder cumplirla dignamente, primero por la delegación histórica recibida y de la que nos sentimos depositarios y, en segundo lugar, por el coincidente y común deseo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, manifestado así en su Junta General.

De hecho, en ninguna situación nuestro equipo ha renunciado a seguir perfeccionando y actualizando el destacado perfil de la revista, tanto en sus contenidos como en su cuidada presentación, como publicación emblemática, que es, de nuestra Institución Académica, tras los 97 años vividos colegiadamente, a partir de su primera aparición entusiasta, en aquel tercer lustro del siglo XX.

Es bien sabido que la puesta en marcha de la publicación aspiró de forma perentoria, desde un principio, a cumplir dos concretos objetivos, que quisiéramos ahora recordar una vez más: (a) por un lado, estaba claro que la nueva revista debía de servir como eficaz plataforma para la investigación y difusión del arte valenciano –de ahí su explícito y descriptivo nombre– y (b), por otra parte, quería convertirse en el medio decisivo para hacer factible la formación personal de los académicos, en sus distintas secciones especializadas, reforzando asimismo sus conexiones tanto con nuestra

universidad como con la sociedad valenciana, con la que interactuaban, unos como críticos de arte, como teóricos de la estética e historiadores del quehacer artístico y otros como artistas implantados en sus respectivas modalidades y tendencias estéticas.

Tras tales objetivos hemos continuado nosotros. Y, sin duda alguna, a todos sorprendió positivamente hace unos años, la intensa metamorfosis que nuestra revista experimentó en su presentación formal, cuando decidimos actualizar su imagen y ampliar el espectro de sus tareas investigadoras.

Piénsese que estudiar nuestros fondos artísticos y disponer de nuestros archivos históricos es asimismo el encargo directo de la herencia recibida. Pero hacerlo de la manera más eficaz y solvente se había convertido además en la ambición legítima de nuestra institución. Y desde hace años esperábamos ilusionadamente poder disponer de mejorados espacios en el Museo de Bellas Artes, gracias a la ya famosa y deseada “Quinta fase” de rehabilitación, que iba a afectar, según los planos y estudios previos, directamente a la Real Academia de Bellas Artes, en alguna de sus partes, pues ya se han cumplido recientemente los 70 años de su instalación compartida en el Colegio de San Pío V, junto con el propio Museo de Bellas Artes, al igual que antes habíamos residido en el Convento del Carmen (siglo XIX) y también en la propio edificio histórico de la universidad (desde mediados del XVIII). Toda una historia de cohabitaciones, traslados y acogidas, que aún sigue y se mantiene vigente y que ciertamente pensábamos que iba a mejorar –por nuestra parte– sus instalaciones y reciclar, en la medida de lo posible, la lamentable e insólita situación presente. Pero no ha sido así y seguimos esperando, ahora más lejana que nunca, con la implantación de la crisis, la promesa reiterada y dudosa de la citada “Quinta fase”, como una historia más, que sigue públicamente pendiente, ante la propia ciudadanía perpleja y, de momento, también resignada ante tantas consecuencias y efectos sobrevenidos, para nuestro patrimonio artístico y documental, que es, ni más ni menos, el de los valencianos. Incluso nos tememos, en la Real Academia, sorpresas reductivas en el uso de nuestros propios espacios, tras su futura rehabilitación, siempre a beneficio expansivo del museo. Nunca nos acabaremos de acostumar a esas secretas y sesgadas aplicaciones del poder yendo astutamente más allá de pactos e incumpliendo convenios. *Gaudet patientia duris* (Luc. *Phar*, 9, 403).

En esa suma de proyectos encadenados, que vertebraban desde hacía tiempo nuestro calendario futuro, era ya, pues, ciertamente necesario, como puede comprenderse, alcanzar, al menos, la meta asequible de la remodelación comentada de nuestra revista. De hecho, decidimos en el mandato de nuestra Presidencia anterior (2007-2011) –después de un amplio periodo de sondeos y deliberaciones, conjuntas tal como habíamos incluido en el programa de nuestra primera candidatura y hemos podido felizmente cumplirlo– que se sometiera a estudio la remodelación del diseño de la maqueta –tanto interior como exterior– de **Archivo de Arte Valenciano**

Este volumen XCIII, se materializa –por quinta vez– la propuesta de rediseño presentada por el entonces Académico Correspondiente, destacado diseñador, amigo personal y eficaz colaborador en diversas aventuras culturales emprendidas conjuntamente en nuestro País, Ilmo. Francisco Bascuñán (Valencia, 1954-2009). Paralelamente nos habíamos propuesto asegurar definitivamente la autonomía de contenidos de **Archivo de Arte Valenciano**, aligerando a fondo su índice, respecto de la histórica obligación de recoger, entre sus apartados, la Memoria Académica Institucional, tal como había venido haciéndose desde su primera edición. Lo cual implicaba en paralelo, el proyecto de generar –como edición independiente– un **Anuario de la Real Academia**, de menor formato y también estudiado diseño, tipo cuaderno, teniendo como misión el asumir y dar a conocer la vida pormenorizada de la Real Academia, con la exposición puntual de las numerosas actividades institucionales llevadas a cabo, durante el curso académico, por nuestra entidad.

También esta experiencia de diferenciar publicaciones ha sido acogida siempre con satisfacción, durante estos cuatro años transcurridos, hasta el extremo de ampliarse aún más sus cometidos, recogiendo en sus páginas los diversos tipos de discursos académicos pronunciados durante el año

e incorporando a sus capítulos el listado de las nuevas publicaciones –por intercambio, adquisición o donación– integradas, cada vez, en los fondos bibliográficos y hemerográficos de la Real Academia. De esta forma, el hilo conductor del **Anuario 2012** recorre ni más ni menos el curso 2011-2012, desplegado entre los meses de noviembre del 2011 y junio de 2012, lo cual nos permite llevar a cabo una eficaz recopilación de todos los datos, discursos, referencias y materiales informativos pertinentes, en la memoria correspondiente del curso.

Posiblemente valga la pena recordar, una vez más, en esta Presentación, las secciones definitivas en las que ha quedado dividido en definitiva **Archivo de Arte Valenciano**. Los apartados del índice son, efectivamente, cuatro: (a) En primer lugar, la *Sección Histórica*, que aglutina las aportaciones diacrónicas, referidas en sus contenidos desde los orígenes hasta el siglo XVIII; (b) en segundo lugar, tenemos la *Sección Contemporánea*, que recoge los estudios que versan desde el XIX hasta la actualidad; (c) como eje diferenciado, el *Dossier* monográfico, variable siempre en cada entrega y encargado por invitación, que, en el fondo, desearíamos que viniera a caracterizar, con total singularidad, cada uno de los números de la revista; y (d) por último, contamos con la sección de las *Recensiones de libros*, seleccionados de manera cíclica, entre las publicaciones consideradas más relevantes en las diferentes especialidades de nuestras secciones académicas y editados durante el respectivo arco cronológico del último año.

Desde la remodelación, que contempló el rediseño total, la inclusión de imágenes en color, el tipo de papel y la ya explicada reestructuración de contenidos de la revista, ésta ha duplicado además su volumen y ha sido indexada por diversas instituciones especializadas. Por ello, es lógico que nos hallamos esforzado también en dar cabida a las mejores colaboraciones, remitidas por los investigadores de los diversos campos, siguiendo el parecer y el asesoramiento del Consejo Rector y ciñéndonos a los pertinentes informes ciegos externos exigidos. Consideramos así que nuestra revista se ha convertido en una de las más destacadas publicaciones de arte de nuestra comunidad. Y decididamente procuraremos mantener este nivel ya públicamente logrado.

De hecho, nos hemos visto obligados a reducir este año drásticamente su volumen por exigencias presupuestarias y por cordura responsable, tal como se nos ha aconsejado, con indiscutible lógica. En ello estamos, a sabiendas de que, de cara al futuro, no será fácil poder orillar la tendencia tecnológica, cada vez mayor, a presentar y difundir las revistas efectivamente en CD, con el considerable ahorro y la eficiencia divulgadora. Al menos desearíamos, antes de vernos impelidos a tomar tal medida, poder celebrar el siglo de la publicación, para conseguir hacer balance, lo más completo posible, del camino recorrido con los cien primeros números. Tal es nuestra meta, de momento, y así lo hemos comunicado oficialmente a nuestros Académicos, amigos y colaboradores. No obstante, nuestros lectores pueden asimismo tener acceso y consultar, en la página Web de la Real Academia, nuestras publicaciones y en concreto los números recientes de nuestra revista, que se hallan *on line* a su disposición.

Así pues, en estas reflexiones previas, es obligado, para nosotros, mostrar la compartida satisfacción que nos embarga por la respuesta y positiva solicitud que **Archivo de Arte Valenciano** sigue despertando entre los investigadores, a juzgar por la cantidad de estudios originales que nos llegan en cada convocatoria, frente a los cuales el Consejo de Redacción debe emplearse con dedicación y empeño, en su necesaria preselección. Este año, como ya hemos apuntado, ha sido incluso excesivo el número de colaboraciones recibidas, teniendo que reservar muchos de los trabajos entregados, tras su estudio previo, para la próxima entrega, del ejercicio que viene, el cual casi estaría ya completo, con el material disponible en el índice previo elaborado.

En este volumen de la revista, se ofrece al lector un conjunto total de diecinueve trabajos, a través de las tres secciones abiertas que el índice mantiene. Así en la *Sección Histórica* se aglutinan cuatro investigaciones que van desde el siglo XV hasta el XVIII, mientras que la *Sección Contemporánea*

recoge, por su parte, siete aportaciones, repartidas alternativamente entre pintura, arquitectura, música y escultura, además de otras centradas en el estudio cultural de las imágenes, en los TICs y sus aplicaciones y en los contextos académicos de la historia del arte entre nosotros. Todo un amplio abanico de vertientes.

En esta ocasión, el amplio *Dossier*, que recoge ocho ensayos ha sido dedicado monográficamente al sugerente tema: “Palabras / Imágenes. Leer mirando / mirar leyendo”. Y ciertamente no se ha tratado de una opción casual sino que ha visto muy estudiada, teniendo a su favor las estrechas relaciones y el destacado interés que los diálogos entre imágenes y textos han manteniendo entre sí históricamente y siguen sustentando asimismo, hoy en día, en el vivo horizonte de la contemporaneidad. Pensamos acertadamente, hace ya más de un año, en encomendar, por invitación, la coordinación del referido *Dossier* al profesor e investigador de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Valencia, Dr. D. Anacleto Ferrer, miembro del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas. El título del propio *Dossier* es ya, de por sí, lo suficientemente expresivo, anunciando el índice la parrilla de sus concretos contenidos. Además en la preparación de sus ensayos y en la creación de encargos ha colaborado toda una nómina de destacados investigadores y artistas, mostrando desde el primer momento una entrega, entusiasmo y generosidad no siempre habituales, en estos menesteres.

En esta línea de cuestiones, nos resistimos, desde la Real Academia, a relegar lo más mínimo aquellos objetivos básicos que consagraron históricamente durante siglos a la Institución, como son el interés por la educación estética, por la gestión y conservación de los fondos artísticos y bibliográficos, por el desarrollo de la investigación, por la formación de sus miembros y también de la propia sociedad en la que se inserta la Academia. De ahí que aunque ya la docencia –como antaño sucedía– no figure actualmente entre nuestras tareas oficiales, no por ello se baje la guardia en el deseado mantenimiento de la colaboración con entidades del mundo universitario y profesional. Tal ha sucedido, año tras año, con el encargo de coordinar el *Dossier* de nuestra revista, encomendado –en turno riguroso– a determinadas instituciones universitarias, vinculadas a tales menesteres docentes e investigadores de alto nivel.

Esta parte monográfica, de temática variable anual, según las circunstancias, quiere compensar, en cierto modo, el tono poliédrico y plural que, por su propia fundación y objetivos, nuestra publicación ha mantenido siempre, desde su nacimiento, marcando con ello un carácter y perfil altamente singulares, en cada una de sus respectivas entregas monográficas.

En lo que respecta a la rendición de cuentas bibliográficas y los comentarios de libros, se trata de un apartado que nunca ha dejado de existir en las revistas especializadas, más destacadas y de mayor alcance, aportando un importante capítulo de actualización estimativa e información respecto de las producciones bibliográficas relacionadas con las diferentes áreas de interés de la historia del arte, de la crítica, la museografía y de la estética. Y en esta ocasión se ha reservado asimismo un apartado de reseñas de libros a incluir en el *Dossier*, por su específico contenido en torno al mundo de los textos y las imágenes.

Unida a esta última consideración, otra de las vertientes más destacadas en la Real Academia es asimismo la prioridad concedida, de una u otra forma, a nuestras publicaciones, actividad a la que dedica buena parte de sus esfuerzos e inversiones esta institución. Y es fácilmente comprensible este hecho, una vez escindida oficialmente su existencia de la docencia reglada (la histórica Escuela de Bellas Artes de San Carlos) y de la gestión directa del Museo, tareas ambas –dado su carácter de entidad fundadora de las mismas en la ciudad de Valencia– que ocuparon su trayectoria durante cerca de dos siglos (ahí estuvo para constatarlo el Museo de la Real Academia, hoy Museo de Bellas Artes, adscrito al Estado y gestionado por la Generalitat, tras su remodelación administrativa).

Por todo ello, como se ha indicado, la investigación y la difusión de sus trabajos constituyen –junto a la conservación de su patrimonio artístico, archivístico y bibliográfico y su labor asesora y consultiva institucional– menesteres ineludibles suyos, además de la promoción de actividades culturales en / para la sociedad valenciana, que define nuestro contexto inmediato. En consecuencia, la aparición anual, en paralelo, de **Archivo de Arte Valenciano** y del **Anuario de la Real Academia** marca siempre dos hitos destacados de su calendario oficial, sin olvidar –con igual interés– la existencia de las colecciones de libros que la Real Academia asimismo sostiene e incrementa asiduamente, como son la colección de “Investigations & Documents” y la colección de “Donaciones a la Real Academia”, en las que siguen publicándose nuevos títulos, año tras año, sobre todo bajo los mandatos del actual equipo de Presidencia (2007-2011 y 2011-2015) que ha fomentado ampliamente este cometido editor como prioritario.

Claramente no serían posibles todas estas diversas iniciativas de edición –que comentamos y de las que nos mostramos francamente orgullosos– sin el respaldo mostrado, por determinadas instituciones. Así había venido sucediendo, de hecho, con mayor o menor fortuna, según las circunstancias históricas, durante décadas. Por eso, a pesar de las restricciones, se incluyen determinados logos e imágenes institucionales en estas publicaciones, como puntual y explícito reconocimiento a las entidades colaboradoras, locales y/o nacionales, que aún se mantienen a nuestro lado o aquéllas que se han incorporado recientemente, entre nuestros benefactores, como es el caso de la Fundación Antonia Mir.

No podemos finalizar estas referencias de agradecimiento sin mostrar nuestro afecto a quienes personalmente colaboran, año tras año, con nosotros, bien sea como autores de los trabajos de investigación que se publican en la revista o en los libros, o bien como asesores, evaluadores o coordinadores del conjunto de las gestiones pertinentes que la Academia lleva a cabo, gracias a los miembros de una destacada trilogía: la Junta de Gobierno de la Real Academia, el Consejo Asesor de la revista y el Comité Científico de nuestras publicaciones.

Especial mención cabe formular también respecto de las múltiples tareas que la Secretaría de Presidencia ejercita para preparar anualmente la edición de **Archivo de Arte Valenciano**. A todas estas personas e instituciones –junto a los diseñadores de las diferentes publicaciones y a las imprentas involucradas en el proyecto global– reiteramos sinceramente, una vez más, nuestra gratitud. *Acta est fabula.*

Valencia, otoño del 2012.

*I. - Sección
Histórica*



*Plata en la iglesia de Guadassuar (ss. XIV-XX)*¹

Francisco de Paula Cots Morató
Universitat de València

RESUMEN

Este escrito estudia la colección de plata de la iglesia de Guadassuar (La Ribera), formada por piezas cuya cronología abarca desde el siglo XIV al XX. Se indica la datación de las obras y sus marcas, asignándolas al obrador correspondiente. Las más importantes fueron labradas en el siglo XVI, centuria de esplendor de la villa. Este crecimiento económico facilita la construcción de un nuevo templo y el aumento de su ajuar litúrgico, aunque también se realizan obras de platería en centurias posteriores.

Palabras clave: Guadassuar / platería / marcas / ajuar litúrgico / Arte Valenciano.

ABSTRACT

The silverware collection of the Church of Guadassuar (La Ribera), formed by works dating from the 14th to the 20th century, was studied. The different items (of the collection) were dated and their marks were assigned to the respective workshops. The most important pieces were produced in the 16th century, the golden age of the village. The economic boom of that period made it possible to construct a new church and to commission more liturgical objects, although additional silverware was also commissioned in subsequent centuries.

Key words: Guadassuar / silverware / marks / liturgical objects / Valencian Art

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación de la Universidad Cardenal Herrera-CEU San Pablo de Valencia “La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII (PRUCH2 6/11)?”.

La platería valenciana es hoy en día una de las más importantes de España y muy rara y apreciada en el mercado de antigüedades internacional por su escasez –frente a la gran cantidad de obras de otras tierras que se subastan o venden, las valencianas son muy pocas–, pues gran parte de ella se dispersó o perdió en 1936, cuando muchos templos fueron objeto de incursiones vandálicas por parte de turbas incontroladas. A pesar de ello aun quedan mucha plata de platería en Valencia, pues este tipo de obras, por su tamaño y características, pudieron ser escondidas y de este modo resguardadas hasta 1939. Muchas iglesias conservan una colección de orfebrería interesante destinada al culto divino que, si bien ha sufrido restauraciones y “adobos”, muestra el esplendor de antaño. Entre ellas cabe citar la de Santa María la Mayor de Oliva (La Safor) o la de San Jaime Apóstol de Algemesí (La Ribera), así como piezas maestras guardadas en otros templos que, aun sin poseer una importante colección, tienen estas obras que por sí solas merecen ser mencionadas. Nos referimos a la iglesia de los Santos Juanes de Cullera (La Ribera), con la *Custodia Procesional* (ca. 1780), de Bernardo Quinzà (1752-1803), o a la *Cruz Procesional* (1583) de la iglesia de L'Alcúdia (La Ribera), obra del platero de la catedral de Valencia Joan Calderón (1559-1604).

I LA VILLA Y LA IGLESIA.

El presente artículo estudia la platería de la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Guadassuar (La Ribera)², algunas de cuyas piezas fueron reproducidas y brevemente analizadas, entre muchas otras, en 1992 por nuestro amigo el Rvdo. Ferri Chulio³. Hoy, contando con los datos y conocimientos que tenemos veinte años después, podemos precisar mucho mejor las dataciones, marcas y obradores que se facilitaron entonces, al igual que dar muchas otras que son inéditas, ello sin desmerecer la publicación que se hizo en su día. Esta colección de Guadassuar consta de veintitrés piezas, más diez modernas de escaso valor. Su cronología abarca desde el siglo XIV hasta el siglo XX. Muchas de ellas han sido limpiadas, aderezadas y restauradas recientemente en el obrador del platero valenciano Vicente David, aunque convendría poner en la posición adecuada los Crucificados de las dos cruces procesionales, ya que están cambiados como referiremos más adelante. Las piezas principales corresponden al quinientos, lo que se explica por la buena economía de la villa y su gran crecimiento en número de habitantes. El cultivo y exportación de la seda fueron los motores de esta riqueza, pues la seda era expedida de manera fraudulenta a Castilla-Toledo y otras importantes ciudades castellanas. Este enriquecimiento permitió a Guadassuar independizarse administrativamente de Alzira así como construir un nuevo templo parroquial⁴. Sanchis Sivera recoge en su *Nomenclátor* esa segregación obtenida por un privilegio otorgado por Felipe II el 22 de diciembre de 1581, fecha en que

² Estamos en deuda con Francisco Javier Ferrando Domingo, párroco de la iglesia de San Vicente Mártir de Guadassuar, por permitirnos estudiar la colección de platería, así como con J. Enric Mut i Ruiz, historiador y cronista de Guadassuar, por facilitarnos algunas de sus publicaciones, acompañarnos e informarnos en nuestras frecuentes visitas a esa villa. José Vives Carrió ha hecho las fotografías que acompañan este trabajo.

³ FERRI CHULIO, A., *La platería valentina*. Sueca, Vicaría Episcopal “La Ribera” Arzobispado de Valencia, 1992.

⁴ Para todo lo referente a la Parroquial de Guadassuar véase IBIZA I OSCA, V., y MUT I RUIZ, J. E., *Estudi sobre l'església de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar*. Guadassuar, Ajuntament de Guadassuar, Diputació de València i Direcció General de Política Lingüística de la Conselleria de Educació i Ciència y, más concretamente, MUT I RUIZ, J. E.: “L'Església de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar. Arquitectes, escultors, músics, orfebres i pintors” en *Actes de la X Assemblea d'Història de la Ribera*. Antella, Ajuntament, 2006, pp. 323-340.

también obtiene el título de Universidad⁵. Por este privilegio, Guadassuar pagó al rey 5.000 ducados⁶.

Uno de los problemas de esta colección es que desconocemos a la mayoría de los plateros que las labraron, pues muchas de ellas son de la época foral cuando Valencia (Siglo XIII)⁷ no disponía más que de una marca, la del obrador. Lo mismo ocurría en Xàtiva (1310), Morella (1320), Sant Mateu (1393), las cuatro poblaciones que, por ahora, sabemos que tuvieron privilegio de marca. No es hasta 1733, con las ordenanzas de Felipe V para el Colegio de Plateros de Valencia y Reino, cuando se introduce el triple marcaje castellano –obrador, autor, marcador–, una de las herencias de la abolición de los Fueros. De estas solo tenemos tres ejemplos en Guadassuar.

La colección se guarda en el interior de la iglesia parroquial del siglo XVI, remodelada en el XVIII, principalmente en la sacristía. Por los estudios de Mut i Ruiz conocemos que este templo sustituye a uno anterior. Sabemos que la iglesia primitiva era un anexo de la parroquia de Alzira y fue rectoría independiente en 1341, siendo obispo de Valencia Ramon Gastó (1312-1348). Según la Visita Pastoral de 1491, la iglesia tenía una sacristía, algunos ornamentos y piezas de platería como una *creu mitjansera*. También tenía un campanario sobre la torre musulmana.

En el siglo XVI, y como consecuencia del cultivo y exportación de la seda, como ya se ha dicho, los habitantes de Guadassuar edifican un nuevo templo cuyo proceso constructivo es bien conocido. Este es obra del maestro Joan Matalí, quien empezó sus trabajos en 1560 y los finali-

zó entre 1577-1578. En el setecientos se reviste de decoración barroca y rococó que le dan el aspecto que hoy vemos, aunque por el momento se desconoce el autor de la remodelación. El campanario es del XVIII aunque fue concluido en 1911⁸. La portada de la iglesia también es de Joan Matalí y está directamente influida por la portada de la vecina Parroquial de Algemesí. En ella “afloran soportes antropomorfos a manera de hermes, influenciados por los divulgados por Serlio y que ya en uno de los plafones de la Sala Nova del Torreón de la Generalitat habían tenido sólo unos años antes una primera presencia”⁹.

2. LA COLECCIÓN DE PLATERÍA.

Como ya hemos dicho, analizaremos las piezas más importantes de la platería del templo parroquial de Guadassuar siguiendo un criterio cronológico, exponiendo sus características principales, obradores, marcas y medidas –estas en nota, para no interrumpir el discurso, siempre precediendo la altura a la anchura– relacionándolas con otras piezas cuando lo consideremos conveniente. No estudiaremos las diez piezas más modernas, por carecer de valor artístico, aunque sí lo tienen litúrgico y están decorosamente conservadas como el resto.

La obra más antigua es la *Cruz procesional* “gótica”¹⁰ (Fig. 1). Es obra medieval (ca. 1440), aunque la cruz que hoy admiramos es producto de diversas intervenciones y restauraciones como iremos explicando, algunas bastante recientes. Se trata de una cruz con perfil flordelisado, sin crestería, con expansiones tetralobuladas en los

5 SANCHIS SIVERA, J., *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia, Tipografía moderna a cargo de Miguel Gimeno, 1922, (Ed. facsímil, Valencia, 1980), p. 352.

6 MUT I RUIZ, J. Enric, “L’Església de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar. Arquitectes, escultors, músics, orfegres i pintors” en *Actes de la X Assemblea d’Història de la Ribera*. Antella, Ajuntament, 2006, p. 325. En lo sucesivo seguiremos a este autor.

7 Las fechas entre paréntesis son de la concesión de las marcas a estas poblaciones, aunque de la de la ciudad de Valencia no se ha encontrado aun el documento, pero sabemos que es del siglo XIII.

8 MUT I RUIZ, J. Enric, “L’Església...”, pp. 324-328.

9 BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, Bancaixa, 1994, p. 100.

10 79,5 x 47 cm.



Fig. 1. Cruz gótica y marca. Foto J. Vives Carrió

brazos. Está labrada a base de planchas de plata y cobre sobre alma de madera. Sanchis Sivera, al referirse a ella indica: “Del primitivo templo apenas quedan vestigios, si se exceptúa una hermosa cruz parroquial del siglo XIV...”¹¹. La información que presta el erudito canónigo no es del todo equivocada, pues si bien hemos fechado la cruz *ca.* 1440, las placas, de plata blanca, donde irían los esmaltes, pues estos se han perdido, sí son a primera vista del trescientos¹². Estas placas se incluyeron en otra obra más tardía, que son las planchas de plata dorada con carnososa decoración vegetal. Las planchas, que forman las partes delantera y trasera del árbol

de la cruz, muestran la marca de la ciudad de Valencia –*Valen* con la corona real (Fig. 1)– en los brazos superiores y laterales, pero no la hemos advertido en los brazos inferiores. Remata todo el perímetro de la cruz un filete perlado, fijado con clavos de cobre, que la relaciona con los obradores reales y catalanes, pues Jaume II (1291-1327) y Pere III, el Ceremonioso (1336-1387), crearon en sus cortes obradores vinculados con la zona de Siena. Hay plateros sieneses documentados en Barcelona, como Tutxó de Senis (1313-1323), que ejemplifican esta relación¹³.

El nudo es ovoide con decoración de óvalos, cartelas de cueros recortados y serafines, de *ca.*

¹¹ SANCHIS SIVERA, J., *Ob. cit.*, p. 352.

¹² Agradezco a Núria de Dalmasés su información sobre las placas de esmalte.

¹³ DALMASES, N. de, *Orfebrería Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi). Argenters i Documents*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992. Vol, II, p. 145.

1580. Seguramente fue realizado cuando se labró la *Cruz mayor* y ya había concluido la edificación de la nueva iglesia. Este nudo, de plata, está toscamente redorado en una reciente restauración. Parte de la caña es gótica, de traza exagonal, con baño de cobre dorado y presenta una decoración de “escamas” que seguramente ornamentaría todo el flan de la cruz, ahora perdido y sustituido por uno de cobre dorado. La espiga que une el nudo al árbol tiene también partes del siglo XV. En las flores de lis de los cuatro brazos exhibe unos tondos rojos, con cuatro hojas de acanto dispuestas en “esvástica”, que son un añadido del siglo XX. Bien avanzado el siglo XX algún platero ha rehecho la cruz y el flan, este último de cobre dorado al igual que casi todos los clavos que unen las planchas y partes de la cruz al alma de madera. El Crucificado, de plata blanca, parece del XIV y es bastante arcaico. Está coronado, como las majestades románicas, y muestra cuatro clavos con subpedáneo, al estilo de las imágenes inspiradas en las revelaciones de la santa sueca Brígida.

El programa iconográfico está relacionado con la Pasión, Resurrección y Redención de Cristo. Está completamente alterado tanto en el anverso como en el reverso¹⁴. El reverso, verdadero anverso, muestra en el cuadrón la Última Cena, sobre la que se sitúa el Cristo Crucificado, ya que la Eucaristía es la misma Crucifixión. A sus lados están la Virgen Dolorosa y Juan Evangelista, para representar la escena acaecida en el monte Calvario. La Virgen está equivocadamente a la izquierda del Crucificado y Juan a su derecha. Ello se advierte porque sus cabezas giran en la posición contraria a la que están situados. En el tetralóbulo superior está el Pelicano con sus tres polluelos, símbolo del sacrificio de Jesucristo, y, en la parte inferior, la Resurrección de Adán, ya que, según tradición oral, Cristo fue crucificado sobre la tumba de

Adán, pero también las *Actas de Pilato* nos indican que, cuando Jesús bajó a los infiernos “levantó al primer padre Adán”¹⁵.

En el anverso, verdadero reverso, está en el cuadrón el Pantocrátor y, en los cuatro tetralóbulos, los símbolos de los cuatro evangelistas con su nombre escrito en lengua vernácula. Arriba águila con *Ioan*, abajo ángel con *Mateu*, a la derecha el león *March* y a la izquierda el toro *Lluch*. El reverso muestra equivocadas la disposición de las placas del león y del toro. El símbolo de Marcos debe ir a la izquierda y el de Lucas a la derecha. Muy probablemente falta la escultura de la Virgen con el Niño que estaría situada en el centro de esta composición y que marca el reverso de la mayoría de las cruces procesionales desde el último cuarto del siglo XIV.

La *Cruz gótica* de Guadassuar –ejemplo de cruz modesta y relativamente económica– representa un punto importante en la platería gótica valenciana, ya que la considerable cantidad de piezas perdidas hace que la tengamos muy en cuenta. No obstante, hay que decir, que debido a sus intensas restauraciones no podemos fijar demasiadas conclusiones. Es cierto que es obra relacionada con la tradición valenciana y catalana de los siglos XIV y XV, así como que su vinculación con la península italiana y los esmaltes sieneses parece probada, pero la falta de documentación, las diferentes partes de diversas épocas que la integran hacen difícil precisar mucho más.

La segunda obra más antigua es un *Portapaz*¹⁶ (Fig. 2) de plata blanca, cincelada y fundida, fechado ca. 1540. Fue marcado en la ciudad de Valencia-*Valen* bajo corona real en un lateral del nicho, al lado de la imagen de la Virgen dolorosa. Es una pieza muy clásica que reproduce un edículo sobre zócalo –con la inscripción en capitales romanas (PA)CEM D(OMI)NE–, que tiene dos pilastras de orden compuesto, cuyo

¹⁴ Para ver el orden y la iconografía de las cruces Cfr. COTS MORATÓ, F. P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas. (SS. XIV-XX)”, en *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 47-74.

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹⁶ 19,5 x 11,3 cm.



Fig. 2. Portapaz y marca. Foto J. Vives Carrió

neto va decorado con *candelieri*, y un entablamiento con friso ornamentado por motivos de tornapuntas cincelados que corona un frontón triangular. Este está rematado por tres pomos fundidos. El interior de este frontón lo ocupa un busto del Padre Eterno bendiciendo en postura declamativa. La escena que se representa en el interior del edículo es el monte Calvario con la calavera y un Crucificado pronunciando la Deesis (Jn. 19, 35). A sus lados están María y Juan evangelista.

Conocemos bastantes portapaces del quinientos que relacionamos con este. Similares en estructura son los de la iglesia del Pilar de Valencia y el de la Parroquial de Carlet (la Ribera). El primero, como también los de Carcaixent y Benifayó (ambos en La Ribera), muestra *candelieri* con trofeos en los netos de las pilastras que

indican una datación cercana. El de los Santos Juanes de Cullera (La Ribera) tiene los netos lisos, aunque su cronología es similar. En cuanto a la estructura de edículo coronado por frontón triangular, también hay obras más tardías como el del Ayuntamiento de Valencia (ca. 1560). El de la iglesia de Guadassuar es una bella obra que está dentro de la secuencia de asimilación de Renacimiento en Valencia, que se muestra ya plenamente consolidado, aunque algunos motivos decorativos, como las escamas cinceladas del fondo del interior del edículo, procedan de la centuria anterior.

La tercera de las obras es el Relicario del *Lignum Crucis*, que fechamos ca. 1560¹⁷ (Fig. 3). Es de plata dorada, cincelada, repujada y fundida. Esta pieza cumplía una triple función: cruz de altar, relicario y pie para una custodia. Por

¹⁷ Altura 58, Cruz sin espiga 23 x 22, espiga 4.5 y base 23 x 17.8 cm.



Fig. 3. Relicario del *Lignum Crucis*. Foto J. Vives Carrió

el anverso es una cruz de altar y es en el reverso donde se muestra la reliquia. La cruz se desmonta, pues va unida por una espiga al astil. Esta estructura es bastante común porque en las parroquias modestas, el vástago se utilizaba tanto para la reliquia del *Lignum Crucis* como para sustentar un viril con el Santísimo Sacramento, sobre todo a partir del siglo XV. La base es mixtilínea formada por dos cuerpos. El primero tiene tracería cerrada y la decoración de cueros enrollados, muy abiertos, corresponden a la década de 1560. El segundo es ligeramente abombado y va decorado con óvalos cincelados y repujados. El astil comienza con un cilindro con óvalos entre dos platos. Seguidamente se dispone el nudo ovoide con gallones recortados y soldados en la parte inferior. Está ornamentado por cabezas de serafines que sustentan paños de tela, a modo de colgaduras y motivos florales. La parte superior del nudo tiene un estrangulamiento liso con cuatro “ces” fundidas

con los extremos decorados. La parte superior del astil tiene acantos y forma un perillón. La cruz propiamente dicha es del tipo latino, con cuadrón central que presenta, en el anverso, el Anagrama de Jesús y, en el reverso, la reliquia de la Vera Cruz. Los brazos muestran motivos florales y vegetales y sus remates los constituyen tornapuntas que son verdaderas “ces”. Asido a ella, hay una bella imagen de Cristo muerto, coronado de espinas, que presenta una aureola redonda sin calar. Este exhibe una anatomía cuidada y es de fundición.

No hemos advertido en este relicario ninguna marca. Sobre su origen valenciano no hay muchas dudas porque la tipología es de esta tierra aunque tiene algunos elementos diferentes a otras obras cronológicamente afines. Si lo comparamos con los *Lignum Crucis* de Algemés, Alginet (La Ribera), Vila-real (La Plana Baixa), Segorbe (Alto Palancia) o Cervera del Maestre (El Baix Maestrat), advertimos una

clara diferencia: el cuerpo cuadrado, colocado en recto u oblicuo, al inicio del astil. Un cuerpo –característico de la zona catalano-valenciana, pues lo tienen obras valencianas y barcelonesas– que en el siglo XVII es marca de identidad de las custodias valencianas, como hemos señalado en más de una ocasión. En este relicario de Guadassuar, en vez de este cuerpo, hay un cilindro entre dos platos adelantándose, en cronología, a lo que posteriormente figurará en cálices, como el de la misma iglesia parroquial, y otras piezas de astil. No obstante, la disposición de otros elementos, el nudo y la cruz, hacen pensar en una obra valenciana. La cruz latina también es distinta en sus terminaciones a las de Algemesí y Alginet (La Ribera), pero guarda parecido con la conservada en uno de los relicarios del Colegio del Patriarca de Valencia, cuya cronología comparte¹⁸.

Una de las obras más sobresalientes de la colección es la *Cruz procesional* datada ca. 1580¹⁹ (Fig. 4). En realidad, esta pieza puede pertenecer a los años 1570-80 en general, pero me inclino a pensar que es de los años de la finalización del actual templo parroquial en 1578, momento en que lo aderezarían y labrarían también el cáliz principal. No olvidemos que el 5 de febrero de 1586, el rey Felipe II permite a la Universidad de Guadassuar poder amortizar 1000 libras, abonando la cuarta parte del derecho de pago y sello, para poder hacer frente a la ornamentación de la iglesia recién terminada²⁰. La ornamentación si bien se referiría al adorno arquitectónico, también debió de incluir piezas del ajuar litúrgico.



Fig. 4. Cruz mayor y marca. Foto J. Vives Carrió

Es obra valenciana y lleva la marca de Valencia –*Valen* timbrada por la corona real (Fig. 4)– en cada una de las planchas de los brazos, espiga que une la cruz con el nudo y nudo mismo. Está labrada en chapas de plata blanca, repujada, cincelada, fundida y grabada sobre alma de madera y muestra perillones de bronce dorados en los extremos de los brazos que no corresponden

¹⁸ Se reproduce en CATALÁ GORGUES, M. A. (com.). : *Orfebrería y Sedas Valencianas*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Excmo Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 83.

¹⁹ 121.5 x 69.4 cm.

²⁰ El documento íntegro en IBIZA I OSCA, V., y MUT I RUIZ, J. E., Ob. cit., p. 13.

a la época de la factura de la cruz. El nudo es “de templete”, sin imágenes, con dos cuerpos de seis lados coronado por cúpula. Columnas abalaustradas separan los nichos con veneras, nichos decorados con cartelas de cueros enrollados cincelados y repujados. Tiene el cuadrón en el crucero y los brazos están muy decorados con cueros enrollados y cabezas de serafines, terminando en medallones, también con cueros enrollados, que acogen tondos con relieves. La iconografía es de Pasión y Redención, aunque está alterada por las restauraciones. El Crucificado reposa sobre el cuadrón con el Anagrama de Jesús. Cristo está en el reverso –verdadera incorrección iconográfica debido a una mala restauración– y se acompaña por tres de los evangelistas –Marcos, Lucas, Mateo– y por su madre, María en su advocación Dolorosa. En el anverso está la escultura de la Virgen con el Niño. Junto a ella vemos al Pelicano en la parte superior, María Magdalena en la inferior, Juan evangelista en el brazo izquierdo y un evangelista –Juan con el águila– en vez de la Virgen Dolorosa. El mensaje de esta cruz, aunque las escenas están desorganizadas, es que Jesús muere en el Calvario acompañado por su madre, el discípulo amado y María Magdalena, redimiendo y salvando con su sangre a la Humanidad, como hace el pelicano con sus polluelos. Los evangelistas en el reverso transmiten y dan fe de esta verdad al mundo, verdad de la que es depositaria la Iglesia Católica representada por la Virgen con el Niño.

La *Cruz procesional* de Guadassuar representa un paso importante en el conocimiento de la platería valenciana del XVI, primero por su estructura y decoración y segundo, porque debido a sus marcas, no presenta dudas del obrador que la hizo: Valencia. En una platería tan desconocida como la valenciana, tener piezas como esta ayudan a comprender su evolución y a compararlas con otras, mucho mejores, como la *Cruz procesional* de L'Alcúdia (1583) de Joan Calderon

(1559-1604), cruz verdaderamente excepcional, pero, ante la cual, esta más modesta demuestra la existencia de un obrador vivo, abierto a las nuevas corrientes y en proceso de constante actualización.

De los años en que un obrador de Valencia labra la *Cruz procesional* y tiempo en que finaliza la construcción del actual templo parroquial, es el *Cáliz* bajo renacentista de ca. 1580²¹ (Fig. 5). Es una hermosa obra de plata dorada, cincelada, repujada y fundida en la que no hemos hallado marcas. No conserva la patena y cucharilla original. La factura valenciana la advertimos en la esbeltez de las proporciones, el diámetro de copa de 9 cm., y el trabajo a cincel, muy



Fig. 5. Cáliz. Foto J. Vives Carrió

²¹ 26,5 x 16,3 x 9 cm.

delicado y perfecto. Todo el repertorio ornamental está en sintonía con los años 1578-80. Descansa sobre una base redonda decorada con cueros enrollados que forman cartelas donde están los *Arma Christi*. En el medallón del anverso está la figura del titular del templo y patrón de la villa, san Vicente Mártir, prueba de que el cáliz fue labrado para esta iglesia y este pueblo. De izquierda a derecha los *Arma Christi* son: tres dados; la túnica; la cruz con el INRI; esponja, caña y lanza; columna de la flagelación con el gallo sobre ella y, a sus lados, dos látigos. Todos estos símbolos ejemplifican la Pasión y Crucifixión que cada día es recordada de manera incruenta en el altar y en la que el cáliz tiene una función muy destacada.

El astil tiene en su parte baja el cilindro entre dos platos, que habíamos visto en el *Relicario de la Vera Cruz*. Ese cilindro va decorado por tres cabezas aladas de serafines y, entre ellos, una flor abierta. El nudo es ovoide y muy rico, también decorado por cabezas aladas de serafines. La parte superior del astil es abalaustrada y ornamentada por acantos. Sobre ella va la copa, lisa, y la sotocopa muy ornamentada. Su decoración consiste en dos tipos diferentes de cartelas de cueros enrollados y, en el centro de cada una, una cabeza de serafín y un óvalo alternándose. La remata una crestería con motivos curvilíneos.

El *Cáliz* de Guadassuar es uno de los mejores ejemplos de vasos eucarísticos del Bajo Renacimiento valenciano. Hecho por manos primorosas, revela, en su técnica y decoración, la habilidad de un buen platero y el alto conocimiento que los orfebres valencianos tenían del estilo y la ornamentación del último cuarto del quinientos. Es una obra maestra rica en cuanto a la la-

bra y merece estar entre los mejores repertorios de plata valenciana del siglo XVI.

Junto a este, la Parroquial que estudiamos conserva otros cálices de menos valía, pero interesantes de reseñar: hay tres del siglo XVII, uno del XIX y otro de 1911. De los tres primeros uno²² es de plata dorada, con una decoración a cincel muy rica que reproduce óvalos con “ces” y motivos vegetales, y los otros dos son lisos, de bronce dorado²³ y bronce plateado²⁴ respectivamente, con sus correspondientes copas de plata dorada. Todos siguen el mismo esquema: base circular con dos cuerpos trabajada a martillo, astil fundido con cilindro entre dos platos y nudo semiovoide con un toro, copa y sotocopa. La procedencia es difícil de precisar porque responden a un modelo muy común repartido por toda la Monarquía Hispánica peninsular. Sin embargo, sus proporciones hacen pensar en una factura valenciana. El del XIX²⁵ es de plata blanca repujada y cincelada. Es un *revival* de muchos estilos: exhibe óvalos lisos, rocalla, “eses”, lóbulos, motivos vegetales muy diluidos y cabezas de serafines. En la pestaña de la base presenta la siguiente inscripción en letra inclinada: *Le iso Visenta Ortells Para la Capilla Sn. Franco de Paula de la Villa de Huadazuar*. En la base también presenta cuatro cartelas con la inscripción en capitales: CHA / RI / TAS, lema de san Francisco de Paula, a cuya capilla se dedicó. El *Cáliz* de 1911²⁶, marcado en la ciudad de Valencia –aunque las marcas de autor y marcador no se leen bien por estar medio borradas–, es de plata blanca repujada, cincelada y grabada. Es un *revival* gótico con base lobulada, astil cilíndrico con nudo esferoide, sotocopa calada con arcos ojivales y copa dorada. La decoración es vegetal muy estilizada. Junto a estos cálices, de

²² 25 x 14 x 8,5 cm.

²³ 25,5 x 14,2 x 8,8 cm.

²⁴ 27 x. 15 x 8,6 cm.

²⁵ 26 x 14,7 x 8,6 cm.

²⁶ 24 x 15 x 8,7 cm.

los que ninguno ha conservado las patenas y cucharillas originales, también se conserva un *Copón* del siglo XVII²⁷, de plata blanca batida con el astil de fundición. Es liso y la cruz del remate corresponde al siglo XX.

Del siglo XVII hay un incensario²⁸ con su naveta²⁹, ambos de plata blanca, cincelados, repujados y, en el caso del incensario, calado. No hemos hallado marcas ni en uno ni en la otra. La tipología es muy general, pero la decoración y las formas corresponden a las piezas que se labraban en Valencia a mediados del siglo XVII: “ces”, “eses”, hojas de acanto y óvalos punteados. Existen dos dibujos magistrales de coronas, uno de Josep Campells (1659) y el otro de Pere Martínez (1671)³⁰ que reproducen este tipo de ornamentación. El dibujo de Martínez muestra una decoración más carnosa que la del incensario por lo que pensamos que este, al estar más cercano al dibujo de Campells puede compartir su cronología, *ca.* 1660. La naveta tiene una ornamentación un poco más carnosa en todo el buque, aunque ello también lo advertimos en el manípulo del incensario. El incensario no presenta buen estado de conservación, debido a los golpes que han dañado la chapa de plata y la han deformado, lo que hace variar ligeramente sus medidas originales. Sin embargo, no albergamos dudas de que ambas sean obras valencianas y la ausencia de marcaje no es característica exclusivamente valenciana, sino es un común denominador a toda la platería de la Monarquía Hispánica peninsular del seiscientos, sin que se

haya dado aun una explicación satisfactoria y convincente por los investigadores a su escasez para todos los reinos hispánicos.

El incensario peninsular adopta su tipología moderna en el siglo XVI: una media esfera con pie y una cúpula calada en la parte superior, evolución de los templetos góticos. Juan de Arfe, en la *Varia*, dice que cuando el incensario “es de obra más rica, se hace con alguna órden de Arquitectura”³¹, lo que no sucede en el caso que nos ocupa. Sí están más de acuerdo con el platero vallisoletano algunas medidas que presenta, pues este escribe: “El Manípulo se hace del mismo ancho y alto del pie, y las cadenas tan largas como dos veces el alto del Incensario, desde el remate hasta el Manípulo, y mas lo que hay de allí á la casca”³². Así mirando las medidas del manípulo vemos que son muy próximas a las que señala Arfe, pero, en cambio, no lo son las de las cadenas estiradas.

Existen, además, tres relicarios. Dos son del siglo XVII y tienen remate tubular, mientras que el tercero es del “tipo ostensorio” con el viril del XVII y la base y el astil del XIX. El seiscientos fue una centuria de este tipo de obras ya que el Concilio de Trento potenció el culto a las reliquias en contraposición a las doctrinas reformistas que las criticaban. El primero³³ es de plata con restos de dorado, cincelada y fundida. Descansa sobre una base circular con dos cuerpos decorados por trozos de cenefas de óvalos y gallones labrados a cincel, ornamentación que, con realce, habíamos advertido en el *Cáliz de ca.*

²⁷ 35 x 17.2 x 14.7 cm.

²⁸ 20.3 de altura máxima (100 con las cadenas estiradas) x 7 de base x 7.2 x 6.8 cm. diámetro del manípulo.

²⁹ 14.7 x 18. 5 (longitud máxima) x 9 cm.

³⁰ COTS MORATÓ, F. P., *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia. Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. València, Ajuntament de València, 2004, pp. 347-350, con bibliografía.

³¹ *Varia Conmesuración para la escultura y arquitectura: por Juan de Arphe y Villafañe, natural de Leon, escultor de oro y plata. Añadido por don Pedro Enguera, maestro de matemáticas que fué de los caballeros pages del Rey, el reloxo vertical, con declinación y sin ella: el reloxo oriental y occidental, y en todos puestos los signos. Séptima impresión. Arreglada a la primera hecha en Sevilla el año de 1585. Madrid: MDCCXCV. Por Don Plácido Barco Lopez, calle de la Cruz, donde se ballará. Con las licencias necesarias.* (Ed. facsímil, Valladolid, 2003). p. 280.

³² *Ibidem.*

³³ 25.5 x 10.2 cm.

1580. Astil con cilindro entre platos poco salientes y nudo semiovoide liso. Remate tubular con tres tecas ovaladas flanqueadas por “ces” muy alargadas y separadas por hermes femeninos, con los pechos descubiertos, de fundición. Los coronan otros tantos perillones y un pináculo en el centro. La forma y decoración de este relicario son de principios del siglo XVII y lo datamos ca. 1610. El *Relicario de san Bernardo*³⁴ corresponde ca. 1680. Es de bronce dorado, fundido y cincelado. Tiene base circular con dos cuerpos, astil con cilindro entre platos y nudo semiovoide coronado por un toro. El remate es igualmente tubular que incorpora tres barras, a modo de columnas salomónicas muy toscas, con capiteles formados por rombos. Base y astil van decorados toscamente a cincel con motivos curvilíneos. En la pestaña de la base, en letras capitales se ha cincelado S BERNARDOM (ÁRTIR).

Sobre la procedencia de ambos relicarios es difícil pronunciarse, pues el primero no tiene marcas, característica muy común en el seiscientos, como ya hemos comentado, y el segundo no las debe llevar, ya que no es de material precioso. El tipo de relicario tubular es muy común en la edad media –recordemos el de la *Camisita* de la catedral de Valencia, del siglo XV–, aunque en el seiscientos vuelve a utilizarse o más aún, nunca dejaron de labrarse. Sin embargo, no hay en estas dos piezas ninguna característica que nos permita asignarlos a un obrador determinado, pues, en el siglo XVII, se hacen en muchos centros de la Monarquía Hispánica peninsular.

El tercero de los relicarios³⁵ es de plata blanca y en él tampoco hemos advertido marcas. Exhibe un viril ovalado orlado de “ces” y hojas fundidas retocadas a cincel. Lo remata una cruz latina plana con pequeñísimas bolas en los extremos. Este lo datamos ca. 1670. La base es redonda y el astil abalaustrado con doble nudo:

el primero campaniforme y el superior redondo y achatado. Decoran la peana amplias hojas lanceoladas labradas a cincel, características de la primera mitad del siglo XIX. Tampoco es fácil fijar la procedencia de esta pieza, pues la ausencia de marcas y la estandarización de formas y motivos ornamentales no lo permiten.

Entre las piezas del ajuar litúrgico, la más importante después de la cruz parroquial es la custodia. La iglesia de Guadassuar conserva dos: una de 1857 y la otra de 1913. La primera³⁶ está atribuida a Miguel Orrico en base a una supuesta inscripción de la base. Esta, grabada a cincel sobre una cartela de plata, solo indica lo siguiente: “GUA / DASUAR/ AÑO /1857”. La custodia, de cobre dorado y plata blanca, descansa sobre una peana abombada con cuatro relieves de plata blanca. En el anverso está el Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos, a la derecha el Ave Fénix, a la izquierda el Arca de la Alianza y detrás la cartela con la inscripción antes aludida. Su astil es abalaustrado y va decorado con hojas lanceoladas y de loto. El nudo lo forma un cosmos con las Tablas de la Ley y el Libro de los Siete Sellos en plata blanca. Lo remata un sol de rayos de diferente longitud con cabezas de serafines, espigas y racimos de vid. Formalmente la custodia está dentro del siglo XIX por su decoración de hojas, pero toda la estructura simbólica, muy simplificada, proviene del rococó, una centuria antes. El nudo cósmico está directamente relacionado con la platería de Nápoles y Sicilia y con muchas otras custodias valencianas como la de Oliva (1770) o Gorga (ca. 1810). El programa iconográfico, muy reducido, como suele ser en el ochocientos, alude al sagraio –Arca de la Alianza– y a Jersucristo mártir –Cordero sobre el Libro de los siete Sellos– y resucitado –Ave Fénix–, quien nos dejó el maná para atravesar como peregrinos el desierto con el pan y el vino –espigas y racimos–.

34 25,5 x 11,5 cm.

35 48,2 x 15,6 cm.

36 86 x 31,5 x 27 cm.

La otra custodia³⁷ señala a su donante en una inscripción de la pestaña de la base: “ESTE VIRIL LO REGALÓ A LA PARROQUIA DE GUADASUAR, SU CURA DN EDUARDO ALBERICH VERDEJO. LO CONSTRUYERON LOS HERMANOS JANINO EN EL AÑO 1913. A. M. D. G.”. Si bien el nombre de los plateros y el año de la factura están claros, cabe decir que sólo hemos podido hallar una breve referencia de estos plateros. El Rvdo. José Janini indica en sus Memorias que su padre era “hijo y nieto de joyeros”³⁸ –los citados Janini– y que, con motivo de su boda, en 1906, había encargado un suntuoso anillo de brillantes, suponemos que a su familia, aunque no lo especifica, para el cardenal Benloch, entonces obispo de Solsona y clérigo que le iba a casar. Esta sortija finalmente no se entregó al obispo, ya que no celebró el matrimonio, quedando en posesión de la familia Janini³⁹. Según un documento reciente, el autor es N. Janino.

Esta es una custodia de plata, bronce y latón que mezcla estilos diversos, desde el gótico al barroco. Los lóbulos de la base se inspiran en las piezas medievales y los cuernos de la abundancia del astil la convierten en un viril de los que Manuel Trens definió como “Custodia árbol”, características del siglo XVII. Es obra que llama la atención por la amalgama de elementos iconográficos y formales unidos con voluntad de impresionar al que la mira, pero que resulta una pieza de escasa fortuna artística. No existe un programa iconográfico claro, sino una sucesión de ángeles adoradores, Arca de la Alianza, cáliz en la parte superior del astil que sustenta el sol, etc., mezclados sin ningún arte ni conocimiento teológico.

Por último analizaremos algunas piezas del Ajuar de la Virgen de Agosto labradas en diferentes épocas. Esta es una tipología netamente valenciana de la que existían muchos ejemplos en nuestras tierras. Normalmente constaba de una corona, aureola, media luna y tarjetón, piezas que se disponen en la cama mortuoria de la Virgen María. Era tan común esta tipología que los exámenes de los plateros valencianos incluían sus obras en el temario magistral. Conocemos el bello Ajuar de Santa María de Oliva, datado entre 1756 y 1769, así como otros más modestos como el de La Pobla de Vallbona, *ca.* 1759.

Este de Guadassuar consta de dos coronas imperiales, la media luna y los zapatos de gala de la Virgen. La primera *Corona*⁴⁰ (Fig. 6) es del tipo imperial y de plata blanca, *ca.* 1736. La crestería está formada a base de “ces”, flores, conchas con piedras de cristal de colores. De ella parten cuatro imperiales que se unen en la parte superior en un orbe con la cruz. Todo el vocabulario decorativo es barroco y la técnica que predomina es el repujado. En la cenefa de la base lleva tres marcas: PbT, del platero Pasqual Bellmont, mayor (1680-1755/56); I A, que no creemos que sea de Luis Arenes (1739-1743), como podría parecer a simple vista⁴¹, pues el espacio entre las dos letras es demasiado grande, y la L coronada de la ciudad de Valencia. Como Pasqual Bellmont fue mayoral primero y marcador del Colegio de Plateros en el ejercicio 1736/37⁴², momento en que estaban vigentes las formas y decoración de la corona, pensamos que Bellmont es marcador y la obra es de ese año. La marca confusa del que nosotros consideramos el autor, podría ser de Josep Tatai o Tatay (*1675-

37 121 x 52 x 35,6 x 35,6 cm. de base.

38 JANINI, J., *Llamados en libertad. Memorias de un clérigo moderno*. Valencia, Ed. del autor, 1986, p. 19. Lo conozco gracias a Mateu Rodrigo i Lizondo, de la Universitat de València.

39 *Ibidem*, pp. 18-19.

40 37 x 13 cm.

41 Muy clara está en el *Relicario del Lignum Crucis* de Énova, aunque pieza tan rococó despista en la cronología actual de Arenes. Conocemos esta pieza por la amabilidad del Rvdo. Santiago Pons.

42 COTS MORATÓ, F. P., *Los plateros valencianos en la edad moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio Biográfico*. Valencia, Universitat de València, 2005, p. 137, con bibliografía.



Fig. 6. Corona barroca y marcas de Virgen de Agosto. Foto J. Vives Carrió

1747/48), pero en ese caso, la T del centro falta, aunque hay espacio para ella.

La otra *Corona*⁴³ es de ca. 1750. También es de la tipología imperial y con rocallas. Lleva las

Excelencias marianas en la crestería como sucede en la mayoría de los ajuares que no tenían un Tarjetón, si exceptuamos alguno –como el decimonónico de San Pedro de Sueca– que tiene las todas las piezas y muestra las Excelencias en la corona y no en el Tarjetón, verdadero soporte para este tipo de símbolos. Debíó de ser realizada para sustituir a la anterior en las fiestas señaladas por el cambio de gusto, pues las piezas con rocalla tuvieron una amplia difusión. Tiene las tres marcas preceptivas: LRO, a la que le falta la primera letra borrada por limpiezas, que es de Cristòfol Romero (1719-1778/79), más otra, junto a la L coronada de Valencia, borrada salvo la última letra, que es una “T”, y que no asignamos a platero alguno por el momento. Este ajuar se completa por unos zapatos de plata blanca, cobre dorado y cristales de colores, del siglo XIX, y una media luna lisa, con nubes en la parte baja, muy difícil de datar.

Por todo lo dicho cabe concluir que la Iglesia Parroquial de Guadassuar guarda interesantes piezas de plateros valencianos desde el siglo XIV al XX que muestran cuán rico fue el obrador de Valencia a lo largo de los siglos. Si la pieza medieval es modesta, no lo son las del quinientos y las del rococó, en el siglo XVIII, cuando, una vez acabada la Guerra de Sucesión, comienza una segunda edad de oro para la platería valenciana.

43 40 x 15 cm.

Lligams entre pintors i fusters: la pintura sota l'òrbita de la fusteria

M^a Teresa Izquierdo Aranda
Universitat de València

RESUMEN

En este artículo estudiaremos los vínculos profesionales que explican la integración del colectivo de pintores en la corporación de oficio de carpinteros en Valencia en los siglos XIV y XV. A partir de las fuentes documentales, trataremos de descubrir el marco institucional en que los pintores desarrollaron su actividad para zanjar así un debate historiográfico todavía pendiente de resolver.

Palabras clave: Valencia / arte medieval / oficios / pintura / carpintería

ABSTRACT

In this article we are going to analyze the professional links between the painters within the carpenter's guild in Valencia in the XIV and XV centuries. From the documentation in the files regarding their activity, we will try to know the institutional framework and the social atmosphere in which they developed their activity, in order to solve an unresolved question by the historiography.

Key words: Valencia / medieval art / guilds / picture / carpentry

En observar la dinàmica de treball de la València medieval sobta evident l'organització del sistema productiu canalitzat a través de les corporacions d'ofici, on la confraria significava el canal d'integració social en correlació amb l'ofici que era la via d'accés a la vida política i econòmica de la ciutat. Amb tot, no sempre és fàcil localitzar determinats col·lectius professionals en l'organigrama jurídic i el dels pintors en constitueix un exemple paradigmàtic. La inexistència de proves documentals per a esclarir el status professional dels pintors en aquest període ha estat freqüentment la raó adduïda per a deixar irresolta una qüestió bategant, que s'endinsa en l'esfera social i laboral dels fusters de què es desconeixia a més la regulació interna de la corporació a falta d'un estudi en profunditat sobre la fusteria valenciana dels segles XIV i XV, tant des del punt de vista professional com institucional.¹

Davant la mancança d'una relació de capítols al·lusius a una corporació de pintors, com de l'absència de referències a l'existència d'una societat específica i unívoca que els aglutinara, la tendència tradicional entre els historiadors s'ha barallat entre negar-se a admetre tant la inexistència d'una corporació com la dependència del col·lectiu respecte a altres oficis organitzats. S'ha originat així una bombolla al voltant del

tema que tal volta una lectura atenta als capítols estatutaris de la corporació d'ofici dels fusters arranats al llarg dels segles XIV i XV podria contribuir a esmenar. A partir de l'estudi del règim intern de la fusteria creem oportú traçar algunes línies directrius en aquest sentit, sempre a la llum de les ordinacions estatutàries i a les fonts documentals relatives a la regulació del mercat laboral, com ara els Manuals de Consells i els termes amb què aquests es manifesten.

FONTS PER A L'ESTUDI

La documentació corporativa, els protocols notariais de contractes, els llibres d'obra i els *Manuals de Consells i Establiments* contribueixen a localitzar l'entorn social i professional que emmarcava el pintor. Tipologies documentals en què tot i ajustar-se a paràmetres diversos quan compareix el pintor ho fa sempre a causa de la seua professió com a soci, majoral o conseller d'una confraria, o com a treballador en l'exercici del seu treball quotidià. Les fonts d'arxiu ens els presenten perfectament enquadrats per tot el Quatre-cents, integrats entre els fusters o entre els freners per la seua activitat de pintar escuts, pavesos, selles de muntar, ballestes i qualsevol tipus d'arma fabricada pels armers. A mig camí entre la pintura i la producció d'armes, en 1482 els fusters tractaven de cenyir els fabricants de *pavesos de juyr e de camp, banderes e altres senys per obs de homens d'armes e armes de sepultures* que semblaven repartir-se entre ambdues societats amb certa llibertat d'adscripció.² Afilisats a la fusteria és possible emplaçar freners com Pere Collado, elet en la Junta de Prohomenia de 1511.³

En la selecció documental aportada per *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna* es poden individuar una sèrie compromisos que

1 Sobre la institució i l'organització interna de la corporació de l'ofici de fusters en l'Edat Mitjana IZQUIERDO ARANDA, T, "L'Ofici i almoina de fusters de la València medieval" en SERRA DESFILIS, A. (ed.): *Arquitectura en construcció en Europa en època medieval y moderna*. València, Publicacions de la Universitat de València, 2010, pp. 377-414.

2 Arxiu del Regne de València, València (endavant ARV). Gremis, Llibre 587, ff. 28 r -33 v.

3 ARV. Gremis. Caixa 643, número 935, f. 2r.



Llorenç Saragossà. *Sant Lluç rep de la Verge la seua vera efigie o Verònica*, 1363- 1406 ca. València, Museu de Belles Arts.

expressen be la còmoda posició de què gaudien els pintors en l'ofici de freners, tant en la seua projecció social i política com en la vessant institucional, pel grau de representativitat i respecte assolits.⁴ Delegats al Consell per part dels freners foren en repetides ocasions Gonçal Peris i Domingo de la Rambla.⁵ La representació en el govern municipal era una nominació privilegiada pel report professional lògic amb les més altes jerarquies de la societat en la sol·licitud dels seus serveis. Mercè a aquesta designació determinats artistes encadenaven encàrrecs certificant eixa fidel assiduïtat de la clientela, aval suficient de l'apreciació de la seua obra. Frenètica segué l'activitat desplegada pel pintor Gonçal de Mora treballant per a les viles de Begís i Terol en la confecció de pavesos de cuir en els anys en què era conseller de l'ofici dels freners.⁶ La matèria primera i el tipus de producció qualificaven el treballador, el seu relleu en els preparatius de les commemoracions urbanes palesava la capacitat d'aquests pintors, als quals la seua especialitat pictòrica i els coneixements en emblemàtica rendia capaçs de desenvolupar ambiciosos programes d'història i mitologia.

Inserit en la dinàmica en què es desenvolupava el treball, com en les condicions socials i laborals que motivaren el naixement de les confraries d'ofici, es compren natural la seua filiació a l'entorn artesanal més proper. Allò que no esclareixen però els manuscrits són els motius pels quals no arribaren a fundar una societat pròpia i independent, com tampoc resulten evidents en molts casos les directrius que aconsellaven un pintor a adreçar-se vers una corporació o una altra.

LA PINTURA EN L'ÒRBITA DE LA FUSTERIA.

En el sector fuster, l'ampli catàleg de la producció com de les operacions enginyades desembocà en un nodrit ventall d'especialitats originades de l'arrel comú de la talla i la transformació del lleny. Mencionats els pintors en la matrícula dels components de l'ofici, la pintura constitueix una de les branques que mereix una anàlisi puntual per a esclarir la seua circumstància al si de la corporació, els motius que expliquen les condicions de la seua dependència i els criteris que regien el seu estatut dins l'esquema social i professional de la confraria d'ofici dels fusters de València. Els capítols de 1424 es mostren contundents en disciplinar les categories adscrites a la fusteria, els procediments tècnics i el gènere de produccions assimilats a l'ofici, *tot fuster, caxer, cofrer, mestre d'axa, obrer de vila, boter, aladrer, torner, e qualsevol altra persona de qualsevol ley o condició sia qui d'agui avant obraren de fusta o usaran de axa o de sera dins la Ciutat de València e contribució de aquella.*⁷ La matèria prima i la tecnologia emprada eren els arguments que definien els integrants d'un ofici, als quals no era desgavellat incloure el pintors de retaules, cortines i els *yl·luminadors* en percebre com la matèria del seu treball es trobava d'alguna manera vinculada amb el tractament de la fusta.

El llistat de 1424 no constituïria un padró acabat, formalitzava a penes el primer registre de les vessants d'un ofici que s'entén multidisciplinari, on les denominacions per braços derivaven de l'àmbit de tractament de la matèria prima o de la destinació del producte. En realitat, la introducció d'una nova tecnologia, una variació en els gustos o els costums eren

4 ALIAGA, J.; TORTOSA, L.; COMPANYY, X.; FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. València, Universitat de València, 2005.

5 Arxiu Municipal de València, València (endavant AMV). Manual de Consells i Establiments, signatura A-17. Relatives a la delegació de Gonçal Peris en 1376 i 1377. AMV. Manual de Consells i Establiments, signatura A-18 i A-19. Assistències de Domingo de la Rambla al Consell de València en 1383 i 1388. Adduïts per ALIAGA, J.; TORTOSA, L.; COMPANYY, X.; FRAMIS, M., *Documents*, pp. 231-232, 266-267 i 306.

6 ARV. Notar. Notari Bernat Costa, signatura 2.876. Citat per ALIAGA, J.; TORTOSA, L.; COMPANYY, X.; FRAMIS, M., *Documents*, pp. 74-76.

7 ARV. Batlia General. Llibre 1.146, ff. 111-112.

elements capaços de generar en qualsevol moment l'aparició d'una nova especialització en la indústria, d'un altre gènere de treball en fusta. A la inversa, la mateixa evolució podia afectar els mètodes de fabricació en fusteria i aconsellar l'ús d'una matèria prima distinta més apropiada a sistemes de producció renovellats, més acord a les canviants demandes del mercat. La conjunció de semblant diversitat d'aplicacions de la fusta en una sola corporació no era un fet aïllat, en altres ciutats on els fusters s'havien organitzat com Barcelona, Bolònia, Florència i a la regió meridional de França s'observen nòmines molt semblants a la valenciana.⁸ En el segle XIV l'associació bolonyesa dels fusters abraçava carreters, mestres d'aixa, ebenistes i escultors que treballaven amb os i marfil, els fabricants o venedors de recipients com tonells, bótes i utensilis d'ús quotidià com sedassos, canastres, cadires, fusos o arcabussos, incloent inclús els “castraporcelli”, potser per l'eina que feien servir.⁹ A Florència el *Statuto dell'Arte* establia una divisió en quatre seccions que distingia entre els boters, els fabricants o venedors de cofres, baguls i caixes, els serradors i un darrer grup integrat per altres fusters sense una especialització particular.¹⁰

A València, les ordenances de 1482 confirmen l'amplitud del seu abast en detallar cadascuna de les branques, tot i la postilla final

que subscriu el perfil professional dels pintors cenyits a la disciplina dels fusters, en exceptuar els *pintors de retables e de cortines e ylluminadors, que no seran tinguts de contribuir si ja no usaven de alguna cosa del ofici del Pintor caixer*.¹¹ La forma amb què s'expressen esdevé clau en excloure explícitament aquests modalitats de pintura de l'esfera laboral de la corporació.¹² Gruixuda informació rau en la prescripció que deixa entendre el debat suscitat entre les competències concernents a la pintura. La seua variada aplicació, la natura de la matèria primera i el gènere de figuració aplicada definien el pintor, mentre que l'ornamentació i les entalladures concernien al caixer i al capser. En l'estimació de la seua idiosincràsia i d'una possible adscripció inicial a l'entorn de la fusteria, cal recavar en el matis inserit per la nota darrera, *si ja no usaven...*, que denota una modificació en els mètodes de producció pictòrica. El fet que siguen expressament advertits sembla amagar quelcom més que una al·lusió casual, desvelant la seua precedent adscripció a l'entitat. Des de la perspectiva tècnica, la primacia del suport de fusta en les taules d'altar i els punts de encontre entre els programes iconogràfics amb la pintura decorativa de mobles feien natural l'enquadrament del pintor en l'orbe de la fusteria al Tres-cents.¹³ La conjunció de la talla i la pintura per a l'elaboració d'un retaule, susceptibles d'ésser realitzades per

8 CECCHI, A., “L'Arte dei Legnaiuoli in Firenze: gli esordi”. *La grande storia dell'Artegiato. Il medioevo*. Vol. I. Firenze, Giunti, 1998, pp. 187-189. La composició no es diferencia massa de la florentina que comprenia fusters, caixers, capsers, stipettai, pintors de mobles, boters, escudellers, bastai, barlettai com venedors de fusta o mobiliari. TOMBA, G., “Muratori e falegnami nella dinamica del potere cittadino” en BOCCHI, F. (coord.), *I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale*. Bologna, Grafis Edizioni, 1990, pp. 120-121. La societat de fusters bolonyesa congregava fusters, ebanistes i entalladors, tots aquells qui produïen o venien eines de fusta com ara tonells, bóters i contenidors, poals, paneres, canastres, cuberts i aparells per a la cuina, cadires, formes per a calzers, arcabussos, carros i carrosses, encara els artesans que treballaven l'ebori i l'osa en la fabricació de cofres.

9 TOMBA, G., “Muratori...”, pp. 120-121.

10 CAROCCI, G., “L'Arte dei Legnaiuoli, i suoi Statuti, i suoi ordinamenti” en *L'Illustrate Fiorentino. Calendario storico per il 1914 compilato da Guido Carocci*. Vol. XI. Firenze, Tipografia Domenicana, 1913, p. 10.

11 ARV. Gremis. Llibre 587, f. 29 v.

12 ARV. Gremis. Llibre 587, f. 19. Capítol segon de les disposicions de 1482.

13 Sobre l'organització del treball i el repartiment de feines artístiques és il·lustratiu el capítol “La forma de trabajo” estudiada per FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia. 1472-1522*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 240-252.

un sol artífex, aconsellà en una primera fase de definició corporativa la unió de totes les vesants relacionades amb la fusta, englobant indiscriminadament tots els gèneres de pintura.

Conforme avança el segle XV l'arribada de manufactures precioses i el contacte amb artistes i viatgers originaren una diversificació dels gustos i una renovació dels procediments que va influir en les demandes del mercat i en els procediments de fabricació, sobre les mentalitats dels artesans i sobre la pròpia concepció de l'ofici. El desenvolupament comercial i l'obertura de nous mercats fomentà l'arribada de gèneres inèdits, d'artífex que importaren procediments que revolucionaren el concepte de pintura en introduir tècniques pictòriques que la deslligarien a cada cop més de la fusteria. La consolidació social i econòmica de la burgesia en el paisatge urbà va repercutir en un increment de la demanda de productes artístics, no sols s'habiliten els edificis públics, es procura també el confort i l'embelliment dels habitatges domèstics, un benestar manifest en l'increment de la demanda de pintura de mobles, de cortines i tapets que cobriren les parets i els paviments de les estànries.¹⁴ Al desenvolupament d'aquesta tendència coadjuvà la difusió de la lectura i de les pràctiques devotes privades aportades per la *Devotio*

Moderna en promulgar un model d'espiritualitat íntima que impulsà la producció de retaules, la il·luminació de bibles i llibres d'hores.¹⁵ El canvi en els mètodes de producció comportà la distinció entre dues arts complementàries, amb dos professionals diferents que firmaven *ad hoc* dos contractes distints.

Un major grau d'especialització productiva derivaria en una paral·lela redefinició dels trets professionals de les diferents modalitats d'aplicació de la pintura. Les ordinations de 1477 subratllaven ja l'exclusió d'il·luminadors i pintors de retaules, que es disgregaren conforme es ratificava la substitució de la taula pel llenç. Les disposicions aprovades en 1482 confirmen el desplaçament de les competències entre la pintura figurativa dels retaules i la decorativa de baguls i mobles. L'estatut d'aquest *Offici de Caxer e de Pintor* es traça a propòsit de l'examen de l'ofici de caixer, *del que toca a la obra de fusta com al que toca a la pintura*. Els estatuts declaraven pertanyents a la branca els pintors de teginats, cofres, caixes, arquibancs moriscs e *tots los altres pintors*. Fina era la línia que separava els caixers dels capsers, on aspectes com el gènere de pintura, el disseny de la caixa, el volum i la tancadura les diferenciava de les arquetes històriques destinades a un ús galant.

¹⁴ La recepció d'artistes francesos, flamencs i italians instal·lats a la capital al voltant de 1420 aportà a València un ric llegat de novetats procedents dels respectius llocs d'origen amb les particularitats pròpies de cada obrador que, en ésser assimilat i sintetitzat amb les tendències locals, generà eixe art inequívocament valencià. Veure JOSÉ i PITARCH, A., "Les arts". Ernest BERENGUER, coord.: *Història del País Valencià. De la Conquesta a la Federació Hispànica*. Vol. II. Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 487-489. Sobre l'arribada d'artistes forans es recomana la lectura de GARCÍA MARSILLA, J. V., "Maestros de ultramar. Artistas italianos y franceses al servicio de la monarquía aragonesa (siglos XIV y XV)", en NARBONA VIZCAÍNO, R. (coord.), *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI i VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004*. Vol. II, (XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó. València 2004, 9-14 setembre), València, 2005, pp. 1907-1917. GRACIA, C., *Història de l'Art de València*. València, Institut Alfons el Magnànim, 1995, pp. 129-183. Per a comprendre la influència de la conjuntura històrica sobre el mercat de l'art resulta orientador el capítol "El triomf del ciutadà (1411-1521)", on la historiadora repassa les principals aportacions i els viratges experimentats a València en la producció artística al llarg del segle XV. COMPANYY, X., *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600). Comportaments socials*. Barcelona, Curial, 1991, pp. 30-41. Així mateix es recomanable l'epígraf "El País Valencià modern: rerefons històric i social" que contextualitza l'anàlisi de l'art valencià en la segona meitat del segle XV.

¹⁵ Paral·lelament la fundació de capelles per part de confraries i particulars vessaren en mans de convents i ordres mendicants un llegat artístic gens menyspreable revertit en ornament litúrgic. Sobre l'impacte de la *Devotio Moderna* en les corrents de pensament de la Baixa Edat Mitjana es recomana WEBSTER, J. B., *Per Déu o per diners. Els mendicants i el clergat al País Valencià*. Catarroja-Barcelona, Editorial Afers, 1998, pp. 69-70. HAUF VALLS, A., "La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna", en HINOJOSA MONTALVO, J; PRADELLS NADAL, J. (eds.), *1490. En el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*. Vol. I. València, Consell Valencià de Cultura, 1994, pp. 487-506.

En efecte, no resulta gens fàcil distingir en la documentació la modalitat de pintura que exercien els anomenats pintors, atesa la varietat de la seua aplicació com mostren les *letres cavades fetes de negre* que Jaume Mateu pintà en 1415 en les pedres del campanar nou de la Catedral.¹⁶ Els mobles fets en 1423 pel fuster Bernat Roca per als terrissers de Paterna Pasqual Sanxo i el seu fill revelen la duplicitat que comportava el qualificatiu de fuster, perquè el mestre capser no sempre apareix identificat com a tal en la documentació, just perquè en l'exercici de la seua activitat professional tampoc no se cenyia a un únic camp productiu. L'encàrrec de relleu la riquesa decorativa que podia rebre el mobiliari domèstic, un arribanc plegadís, un estant amb set postes que el fuster elabora i pinta per una suma de 17 florins i mig.¹⁷ No falten exemples en què els capsers accepten la confecció d'un retaule, com faria el 30 d'agost de 1457 Andreu Palmero, *cofrerius*, en comprometre's amb els jurats de Cullera a *fer un retaule de 26 palms de ample e de altaria de 25 palms, en lo qual ample e larch no sia entes les polseres*. En el termini de tres anys el mestre es responsabilitzava de comprar la fusta, preparar i esculpir el bastiment, pintar-lo, daurar-lo i instal·lar l'obra contractada per 4.000 sous.¹⁸

A més no era estranya l'adquisició de fusta per part dels pintors, com manifesta el deute de 40 lliures i 17 sous saldat el 9 de maig de 1407 pel pintor Joan Romeu al mercader Pere Gener en concepte de *certam sortem lignorum sive de fusta*.¹⁹ Pere Gener operava en el negoci com a proveïdor directe de fusta i tramitava les gestions de compravenda entre pintors i fusters, com mostra el deute que el 18 de maig el pintor Ramon Valls confessa al fuster Berenguer de Bellprat per certa quantitat de fusta.²⁰ Dos anys després compareixia de nou Joan Romeu endeutat amb Antoni Falcó amb 15 sous i 8 diners *per fusta que d'aquell comprà*.²¹ Un últim exemple, el 22 de maig de 1448 els pintors i mestres capsers Jaume Valero i Salvador Castell compraven sis càrregues de fusta que destinades probablement a la realització de cofres i mobiliari.²²

L'ENQUADRAMENT JURÍDIC DELS PINTORS A LA VALÈNCIA MEDIEVAL

En la recerca del marc institucional en què s'enquadraven els pintors hom ha mirat de destil·lar una definició jurídica de la noció medieval de pintura i potser aquesta vacant deriva més d'una confusió forjada entre la historiografia moderna que no pas entre els contemporanis que s'expressar-se al respecte amb bastant claredat. L'al·lusió genèrica de les disposicions

¹⁶ ACV. Fàbrica de la Catedral, núm. 1.477, f. 16. Citat per SANCHIS SIVERA, J., *Pintores Medievales en Valencia*. Barcelona, Estudis Universitaris catalans, 1914, p.39. TOLOSA, L.; COMPANY, X.; Joan ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1401-1425)*. Vol. III. València, Universitat de València, 2011, p. 357.

¹⁷ ARV. Protocols. Notari Vicent Saera, núm. 2.422. Citat per SANCHIS SIVERA, J., *Pintores Medievales*, 1914, p. 59. TOLOSA, L.; COMPANY, X.; Joan ALIAGA, J., *Documents*, 2011, p. 664.

¹⁸ ARV. Protocols. Notari Juan Forner. Transcrit per SANCHIS SIVERA, J., *Pintores Medievales*, 1914, pp. 101-103.

¹⁹ APPV. Protocols. Notari Domingo Solsona, núm. 24.835. TOLOSA, L.; COMPANY, X.; Joan ALIAGA, J., *Documents*, 2011, p. 157.

²⁰ APPV. Protocols. Notari Domingo Solsona, núm. 24.835. TOLOSA, L.; COMPANY, X.; Joan ALIAGA, J., *Documents*, 2011, p. 158.

²¹ ARV. Justícia dels 300 sous, núm. 31. CERVERÓ GOMIS, L., *Pintores valentinos*, 1960, p. 99. TOLOSA, L.; COMPANY, X.; Joan ALIAGA, J., *Documents*, 2011, p. 228.

²² ARV. Protocols. Notari Martín Doto. Citats per SANCHIS SIVERA, J., *Pintores Medievales*, 1914, p. 99.

acordades pels fusters en 1482 al *pintor algú* en termes de paritat amb el *menestral de altre offici* és abastant eloqüent per a xifrar la idea vacil·lant i un tant abstracta de la pintura que hom tenia aleshores.²³ Al voltant de la consideració social del pintor, definir el concepte de pintura en l'Edat Mitjana és un pilar bàsic de partida, a què afegir la lectura atenta i contrastada de fonts de diversa procedència per a esmenar l'embut.

El llegat arqueològic conservat relleva la pintura de retaules com la principal aplicació pictòrica de la València medieval, hi havia d'altres confeccionats en alabastre, marfil o argent però va ser en fusta que es bastiren autèntics monuments arquitectònics, com el retaule major del Monestir de la Puritat de València, entallat entre 1500 i 1515 pels germans Onofre, Damià i Pau Forment amb pintures de Nicolau Falcó²⁴.

Els testimonis documentals procedents de les corporacions d'ofici localitzen els pintors ben delimitats entre dos sectors professionals preferents, la freneria i la fusteria, entitats totes dues pertinents a congregar les diverses branques pictòriques, tant per la matèria com per la natura de llur producció, les dues nocions primordials que servien per a circumscriure professionalment l'artesà en la Baixa Edat Mitjana. En observar el pintor, cal oblidar nocions d'apreciació qualitatives regulades com eren pels estatuts.²⁵ La condició de mestre contem-

plava ja aquest matís diferencial, igualant criteris i mètodes d'elaboració. Inserir en aquesta dinàmica d'homogeneïtat, de marca de qualitat col·lectiva, en la mentalitat valenciana medieval no hi ha lloc per a l'especulació sobre el desenvolupament del concepte modern de geni que distingiria el pintor modern, sols a les acaballes del Quatre-cents començarien a batejar els primers impulsos humanistes. D'altra banda, en cap moment cal entendre l'afiliació a una corporació com un seny depreciatiu, com la resta d'artesans el pintor realitzava una tasca a canvi d'un salari i era susceptible de rebre tractes de favor o reconeixements especials d'un client satisfet en els mateixos termes que qualsevol altre artífex. Després de llargs anys d'aprenentatge, la destresa en l'aplicació d'unes tècniques era tret que anava lligat a la consideració de mestre, més si es tractava d'un examinat que havia superat la preceptiva prova de magisteri com en el cas dels fusters. Era la capacitat per a superar les nocions bàsiques de l'ofici que feia destacar un artífex eminent entre el col·lectiu de mestres. En fusteria seria la versatilitat, l'habilitat per a idear maquinària complexa i per a resoldre dificultats tècniques que distingirien uns mestres d'altres. En pintura es valoraven nocions com la capacitat a renovellar les pròpies destreses, a aportar major realisme en els retrats o a desenvolupar eixa manera personal que ha permès avui identificar la factura d'una obra a un determinat autor.²⁶

²³ ARV. Gremsis. Llibre 587, f. 14 v. Capítol seixanta-tres dels estatuts de 1472.

²⁴ Sobre la producció de retaules en fusta en la Corona d'Aragó veure GARCÍA MARSILLA, J. V., "El precio de la belleza". DENJEAN, C. (éd.), *Sources sérielles et prix au Moyen Âge. Travaux offerts à Maurice Berthe*. Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 255-260.

²⁵ ARV. Gremsis. Llibre 587, ff. 28 r -33 v. Els fusters establiren ja en 1482 l'examen com una prova obligada per a exercir amb unes clàusules ben desenrotllades i una per una, individualitza les vessants de l'ofici per instituir en cadascuna l'exacció de la prova de magisteri.

²⁶ Sobre els trets apreciats per la clientela, que farien destacar determinats pintors del comú de mestres veure GARCÍA MARSILLA, J. V., 2009, pp. 270-282.

Al primer quart del Tres-cents comença a introduir-se a València la modalitat de retaules de drap que aniria prenent força.²⁷ A mesura que la tela entrava en l'òrbita de la pintura valenciana i hom començava a substituir la taula pel llenç s'accentuà la diferenciació entre el pintor de mobiliari comú i el de retaules, tot i que el bastidor d'aquests havia d'ésser encomanat encara al treball d'un fuster, com és manifest en els contractes notariaus.²⁸ En fusta, la pintura de mobles era un encàrrec corrent per a engalanar cadires com aquella que el propi Alfons el Magnànim, *lo senyor rey, estant en Morella, de paraula* encomanà mitjançant el seu cambrer Joan de Cabrera al pintor Jaume Mateu, encarregat d'obrar-la, pintar-la i daurar-la per 265 sous.²⁹ La lectura dels protocols és força més eloqüent en permetre avaluar el grau de dependència entre els mestres i en quin sentit es verificava aquesta filiació. Tres eren les modalitats sintetitzades per Miguel Falomir i en cap moment revelen un tracte de favor o subordinació per cap dels implicats, siga en el cas del comitent que tria els artistes separadament i successiva, com en l'eventual associació entre ambdós artífex o en l'encàrrec per part del

pintor a un fuster de confiança per què entalle la fusta³⁰.

Entre els convenis documentats, destaca la societat basada en la repartició de les tasques formada pel pintor Pere Mulnar amb els fusters Bernat Julià i Miquel de Torre³¹. Un exemple significatiu del gènere d'associacions entre pintors i fusters segué l'ajustada pel fuster Bernat Roca amb el pintor Bernat Ferrer el 20 de setembre de 1423. Mitjançant un contracte d'afermament establert per un any, Bernat Ferrer es comprometia a pintar, *vestra omnia mandata pingendi omnia opera vestra aut alia que volueritis et mandaveritis*, a canvi de la manutenció i d'una retribució anual de 25 florins d'or aragonesos a finals d'any. En considerar els vincles professionals entre pintors i fusters relleva eixa mútua dependència i l'ascendència laboral del mestre fuster, que rebria els encàrrecs, sobre el pintor que treballaria i viuria en l'obra a canvi d'una paga anual, com mostra la cancel·lació del pacte en novembre³². A la inversa, també era freqüent que el pintor encomanara al fuster l'obra del retaule, com declara l'època signada pel pintor Bernat Pelegrí a favor del Mateu Carbonell en 1365³³. Altres encàrrecs habituals, que el fuster serrara fusta per a un pintor, com faria

27 Constatada en el clam que el 25 d'agost de 1318 interposava Francesc Escrivà davant la cort del justícia de València contra els pintors Pere Arnau i el seu fill per dos retaules de drap d'un preu total de 18 lliures. ARV. Justícia civil, signatura 24. CERVERÓ GOMIS, L., *Pintores valentinos: su cronología y documentación*. Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1960, p. 228.

28 VILLALMANZO CAMENO, J., "Estudio histórico sobre el gremio de carpinteros de Valencia", en VILLALMANZO CAMENO, J.; PÉREZ PÉREZ, D. (eds.), *Llibre de Ordinacions de la Almoyna e Confraria del Offiçi dels Fusters*. València, Javier Boronat, 1990, p. 22.

29 RV. Mestre Racional, núm. 36, f. 132. TOLOSA, L.; COMPANY, X.; ALIAGA, J., *Documents*, 2011, pp. 368-369.

30 FALOMIR FAUS, M.: *Arte en Valencia*, 1996, pp. 241-242.

31 ARV. Notal. Notari Aparici Lapart, signatura 2.627. CERVERÓ GOMIS, L., *Pintores valentinos*, 1960, p. 134. ALIAGA, J.; TOLOSA, L.; COMPANY, X.; FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. Tom I. València, Universitat de València, 2005, p. 50.

32 ARV. Protocols. Notari Vicent Saera. Transcrit per SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales*, 1914, pp. 57-58.

33 ACV. Protocols. Notari Bonanat Monar, signatura 3.645. Època de 146 sous i òbol pels treballs del retaule de la Verge Maria de la Seu de València. Luís CERVERÓ GOMIS, *Pintores valentinos*, 1960, p. 100. ALIAGA, J.; TOLOSA, L.; COMPANY, X.; FRAMIS, M., *Documents*, 2005, p. 201.

Joan Samora per a Bernat Salom per 570 sous en 1408.³⁴ Les feines que el fuster podia fer per encàrrec d'un pintor podien ser vàries, des de la serra de fusta a la preparació de les taules i l'assemblatge de les diverses peces d'un retaule, un cofre o una cadira. Sense especificar el tipus de tasques efectuades, el 14 de desembre de 1411 el fuster Pere Roig reclamava al pintor Joan Rull, *qui stà a la plaça dels Caxes*, 62 sous i mig per *fabena que li ha feta*.³⁵

Aquesta afinitat professional en cap moment implicava una col·laboració forçosa, perquè el client era lliure per a elegir els artífex i estipular-ne les clàusules del contracte. L'elaboració del retaule per a la capella de la confraria de Sant Jaume en la Catedral de València es concerta successivament en dos contractes distints, que revelen la complicitat entre ambdues arts. El 24 d'abril de 1399 el fuster Vicent Serra es comprometia a realitzar el bastiment pel qual rebria 80 florins d'or; el mateix jorn es confiava la pintura a Marçal de Sas i Pere Nicolau per 115 florins. Un excel·lent exemple de la contractació separada del bastiment i de la pintura el mostra l'entrega feta el 15 d'octubre de 1482 a Roderic d'Osona de *un retaule de fust que és stat fet e obrat de fusta per mestre Johan Boló, fuster de la dita ciutat, lo qual és de quinze palms de amplària sens les polseres*.³⁶ Es desconeixen els criteris que havien servit

per a valorar l'obratge, però presenta clarament les dues fases que comprenia l'elaboració d'un retaule, així com la dependència de la pintura respecte al disseny arquitectònic bastit i esculpit prèviament pel fuster. A més, la contractació separada permetia al client ajustar la factura de l'obra a la disponibilitat econòmica, com ocorria amb el retaule contractat per la confraria de Santa Anna dels teixidors de València per a la capella en el convent del Carme en 1411 amb el fuster Vicent Serra per 264 sous. Les condicions econòmiques retardaren dos anys l'encàrrec pictòric a Gonçal Peris per 1.100 sous.

REIVINDICACIONS I INTENTS D'INDEPENDÈNCIA

En valorar la dinàmica laboral coetània, és lògic tractar d'ubicar els pintors al socaire d'una corporació, que en la València medieval constituïa el marc natural on es desplegava el treball quotidià. A nivell polític per la seua presència en el Consell municipal, des d'un punt de vista intrínsec pels parentius xifrats entorn a la parròquia que reunia els associats en l'exercici d'una activitat pietosa i assistencial.³⁷ Des de la perspectiva professional, per la potencialitat adquirida per l'ofici gràcies al privilegi obtinguts i els marges legals de què gaudia per a governar-se autònomament i regular lliurement la professió³⁸. L'entrada en el joc corporatiu es

34 ARV. Justícia dels 300 sous, núm. 30, mà 9. Citat per CERVERÓ GOMIS, L., *Pintores valentinos*, 1960, p. 86. TOLOSA, L.; COMPANYY, X.; ALIAGA, J., *Documents*, 2011, p. 181. El 11 de juliol de 1408 el pintor Bernat Salom continuava devent-li encara 37 sous del total de 570 sous acordats.

35 ARV. Justícia dels 300 sous, núm. 33, mà 15. TOLOSA, L.; COMPANYY, X.; ALIAGA, J., *Documents*, 2011, p. 275.

36 APPV. Protocols. Notari Antoni Barreda, signatura 6.415. Citat per COMPANYY, X. (1991): *L'art i els artistes*, 1991, p. 200.

37 Abunden els estudis sobre el fenomen corporatiu a València, empresos des de finals del segle XIX, compten amb una llarga tradició. Per donar algunes referències es recomana CRUÏLLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia, Imprenta de la Casa de Beneficiencia, 1883. TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta Domenech, 1889. BENÍTEZ BOLORINOS, M., *Las cofradías en el Reino de Valencia (1392-1458)*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998. IRADIEL, P., "Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia" en SESMA MUÑOZ, J. A. (ed.), *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval*. (XIX Semana de Estudios Medievales, Estella, 20-24 de Julio de 1992). Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1993, pp. 253-282. BARCELÓ CRESPI, M., (ed.), *La manufactura urbana i els menestrals. XIX Jornades d'Estudis d'Història local*. Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Balearics, 1991.

38 COMPANYY, X., *L'art i els artistes*, 1991, p. 47. Per a l'autor constituïa el marc o rerefons legal que legitima i possibilita la pràctica artística en l'Espanya del Renaixement.

feia obligada des del moment en què els estatuts blindaven el treball als no afiliats i aquestes mesures constrictives comptaven amb l'aprovació de les autoritats. Tot i que les reiterades prescripcions desvelen un munt d'artesans que es resistien a la inscripció disciplinar, la cobertura política de l'ofici i els beneficis mutualistes de l'almoïna feien al capdavant atractiva una associació que facilitava l'entrada en l'entramat social i proporcionava contactes pertinents a forjar noves relacions laborals. Aquesta preeminència va desmarcar la confraria d'oficis com la institució més específica de l'organització del treball urbà, encarregada de la regulació del mercat en funció de les seues necessitats econòmiques.³⁹

La major puixança econòmica degué vigoritzar un col·lectiu que, arribat al tercer quart de segle XV, reivindicava major presència en les corporacions a les quals es trobava associat. Gràcies a aquestes reivindicacions es descobreix la inclusió de pintors entre els fusters en la documentació corporativa, velada com una especialitat sotmesa que es manifesta en els conflictes entre les branques de l'ofici. La mesura extraordinària enllestida en 1477 exterioritza la divergència subjacent entre mestres pintors englobats en una mateixa categoria, per als quals concretar el gènere de pintura que exercien esdevé cabdal, conscients com eren de la diversitat de gèneres existents. No s'especifica la seua qualitat estètica o tècnica, es parla genèricament de l'ofici de caixer i de pintor, per a estipular les competències *del que toca a la obra de fusta com al que toca o se esguarda al pintor*.⁴⁰ Cinc anys més tard la nòmina dels oficis esbossa un ventall d'especialitats més nodrit que denuncia al temps l'escissió de branques com els obrers

de vila. L'exemple dels pintors havia fructificat entre altres vessants que romanien en l'ombra, llevades de la necessitat de fiançar les seues bases i obtenir major representació en la junta corporativa.

Que es tractava d'una insubordinació s'adverteix del talant de la reunió que se celebraria el 7 de març de 1484, singularitzant la fi d'un llarg procés de desacords entre els pintors figuratius i els ornamentals que desvela el minvat resultat de la bifurcació precedent. Una delegació dels fusters encapçalada pels huit prohoms de l'ofici junt a representants dels distints col·lectius de pintors, Joan Reixac i Pere Cabanes pels pintors de retaules, Miquel Bonora pels il·luminadors i Joan Sanç com a cortiner, segellaren, a la recent estrenada casa de la confraria, una *Concòrdia* en virtut de la qual els caixers cedien competències i es comprometien a respectar l'especificitat del treball d'aquests pintors, lliures de *pintar e pinten qualsevol coses que vullen e sapien pintar, execat cofres e artibancs moreschs si ja en aquells cofres e artibancs no si havien de pintar imatges o animals e en lo dit cas los dits pintors il·luminadors e cortiners ho puxen fer*.⁴¹ De l'arbitratge s'infereix la distinció fonamental que caracteritzaria endavant la pintura dels pintors caixers que deuriem limitar el seu vocabulari decoratiu, restringint l'aparició de figures. Amb aquesta instrucció es tassa la part figurativa que sols podria ser pintada per un artista especialitzat, criteri que identifica els pintors de retaules, cortines i miniatura⁴².

Malgrat les capitulacions ajustades, la intenció dels fusters no era apartar el col·lectiu dels pintors, lluny d'excloure'ls els majorals de pintors caixers els conviden a presentar propostes per a modificar els estatuts *si algun capítol de*

39 DÍEZ, F., *Viles y mecánicos. Trabajo y sociedad en la Valencia preindustrial*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1990, pp. 35-37.

40 ARV. Gremis. Llibre 587, f. 22. Capítol cent divuit de les ordenances aprovades el 14 d'agost de 1477.

41 Transcrita per SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales*, 1914, p. 127. Citada per FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia*, 1996, pp. 189-190.

42 Veure FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia*, 1996, p. 190.

pintors caixers hi havia que fos en prejudí e derogació de les coses dessus dites. Exponent incontestable de la subscripció de la pintura a l'òrbita de la fusteria, a la fi de l'acta reiteren encara la invitació i la protecció que l'ofici brindaria a aquells que continuaren adscrits a la corporació. Dilucidar fins a quin punt es respectà la norma és difícil de precisar, no manquen exemples que deixen clar que no es pot descartar cap paràmetre, ates que el text del conveni no ordenava expressament que el caixer devia ignorar els principis de la pintura figurada. La localització de caixes amb motius pintats en inventaris de béns com el del pintor Bartolomé Salset o els encàrrecs rebuts per caixers com Martí Girbés, pintor del rei en 1476 i de la ciutat des de 1477, revelen la complexitat de xifrar l'observança als límits.⁴³ Si bé la capacitat del pintor d'escometre obres en gèneres diversos parla en favor de la seua habilitat tècnica i de la seua flexibilitat per a adaptar-se a projectes de distinta entitat, la matèria prima i les condicions del mercat, com les disposicions forals el remetien a una dependència crònica amb altres sectors com la fusteria o la draperia en tant que proveïdors de la matèria prima a pintar. Prenent la pintura des de la seua circumstància òbvia com a producte de consum, sembla lògica la seua vinculació professional amb determinats oficis la contribució dels quals era imprescindible. Oficis dotats d'un fort engranatge jurídic capaç d'espalliar el seu estatus, amb una presència en el mercat urbà a la qual no es podia equiparar el col·lectiu de pintors. Aquesta condició minoritària és potser una de les raons per què mai arribaren a fundar una corporació pròpia, mancats de la potencialitat jurídica necessària per a crear un òrgan autònom.

Emparats en les disposicions forals de Jaume I que atorgaven primacia al fuster en la possessió de la taula⁴⁴, el procés mantingut pels pintors contra l'ofici de fusters els sotmet a una ferma de dret que els remet a claudicar en les seues pretensions de pintar lliurement qualsevol objecte de fusta, en el cas concret de la provisió de *rodelles pintades e altres fustenyes*. El 10 de febrer de 1521 es reunia una comissió de les diferents categories de pintors encapçalada per Nicolau Falcó, *pintor retauler*, Joan Cardona, *pintor cortiner, síndics e procuradors de la art de la pintura*, amb Joan Bonora, *il·luminador*, i Jaume Calvo, *pintor cortiner, promens de la dita art*. Reclamaven el seu dret de *pintar en coses de fusta, cortines de tela, parets e sobre qualsevol spècies de coses en les quals pintura se pot adequar* presentada davant la Governació pels obstacles interceptats per part de l'ofici de fusters.⁴⁵ La sentència insta els fusters a respectar les competències fixades, tot forçant els pintors *que les dites rodelles pintades e per pintar que de facto han presses, aquelles restitubesquen amb l'obligació entesa sobre el patrimoni personal del pintor per attendre e complir les dites coses obliga tots sos bens mobles e immobles hauts e per haver, han, que sien e seran en la casa*. El to sever amb què s'expressa el requeriment mostra com a mitjans del segle XVI, en un període tan avançat per al reconeixement de la qualitat artística de la pintura, a València els pintors continuaven supeditats al sistema laboral corporatiu, impel·lits per corporacions guarnides per drets forals i privilegis, amb delegació en el Consell municipal i una sòlida tradició estatutària. Els termes amb què s'emprèn la ferma de dret són ben significatius, la delegació tradueix la veu d'un col·lectiu mancat de l'empara legal que els atorgue un estatus d'ofici i del suport institucional en les instàncies

⁴³ SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales*, 1914, pp. 53, 71-73. Es podrien adduir altres d'exemples, s'han influït aquests per respectar la línia argumental de Miguel Falomir qui ha tractat més àmpliament aquest tema.

⁴⁴ Fur VI. Llibre IX, rúbrica XII. *Aquell qui taula d'altruy pintarà, la pintura deu ésser d'aquell de qui és la taula*. Fur VI. Llibre IX, rúbrica XII. Sobre el contingut dels furs, consultar COLON, G.; GARCIA, A. (eds.), *Furs de València*, Volum II, Barcelona, Barcino - Fundació Jaume I, 1974, p. 160.

⁴⁵ Grems. Caixa 631, núm. 682, f. 3 r.

polítiques. La veu amb què s'expressa no permet dilucidar si en aquest punt depenien encara jurídicament de la comunitat de fusters, però en atesa d'una informació més precisa allò que si es constata és la filiació a les normes i els procediments establerts per aquests, que prevalen incontestables davant l'autoritat d'un tribunal.

AL VOLTANT DE LA FUNDACIÓ D'UN COL·LEGI DE PINTORS

Per a indagar en la circumstància particular del pintor valencià, potser mereix la pena avançar en la línia del temps i rescatar la publicació de l'acta de fundació de col·legi proposada per Juan Vicente Exulve en 1643 en el tom segon del seu *Praeclarae artis notariae*.⁴⁶ L'autor transcriu el protocol notarial de la fundació i institució d'un col·legi professional i esgrimeix precisament el col·lectiu de pintors per a il·lustrar l'exemple. Les pautes refereixen un formulari que es proposa al notari com a model per a la instrucció, on els buits adients a la identificació dels components de la delegació que constitueix l'entitat s'han complimentat amb noms genèrics mancats de cognoms, familiars i comuns en l'onomàstica conterrània.

Com considerava Cruïlles resta la incertesa d'esclarir si es tractava en efecte de la còpia d'un registre original o simplement d'una cèdula figurada que l'autor proposava com a orientació per a unificar criteris o per a adoctrinar qualsevol escrivà encarregat de rebre i atorgar un format legal a la constitució d'un col·legi professional.⁴⁷ El fet puntual que Exulve prenera justament la pintura com a exemple és suggestiu en l'estimació, la vaguetat dels termes a l'hora d'afudir als implicats recolza la hipòtesis segons la qual, en un període tan avançat en el reconeixement de l'artista, el pintor a València mancava encara d'una institució legal que agrupara els artífex i expressara la seua veu com a col·lectiu. Les causes caldria buscar-les no tant

en conceptes estètics o ideològics sinó en raons d'ordre socioeconòmic més profundes.

CONCLUSIONS

La consideració de la pintura dins dels marges institucionals que regulaven el mercat laboral en la València medieval ha estat una qüestió complexa, que la historiografia ha envestit periòdicament sense arribar però a resoldre el problema. L'organització del treball en València en la Baixa Edat Mitjana va cristal·litzar en un sistema de corporacions d'ofici al voltant de les quals s'associaren determinats sectors productius, en funció de la matèria primera que manipulaven, de les operacions desplegades o de les tecnologies emprades en l'exercici de la seua feina quotidiana. Des d'aquesta perspectiva, l'adscripció a una institució determinada no era un aspecte pejoratiu ni depreciava la qualitat de l'obratge, tampoc no atemptava contra la dignitat de l'artesà, ans al contrari, la corporació d'ofici li proporcionava una referència social gràcies a la qual es podia reconèixer perfectament ubicat en el paisatge polític i econòmic de la ciutat.

Enrolat en aquesta dinàmica, el mestre era un treballador autònom que però no treballava de forma aïllada ni era completament independent. La inclusió en una entitat que aglutinava els treballadors del sector era el procediment natural per a exercir la professió amb garanties. Aquestes provenien dels privilegis reials que autoritzaven la seua existència i la seua llibertat per a reunir-se i normalitzar l'ofici, a què s'unia encara la seua presència com assessors en el govern municipal. La corporació proporcionava complementàriament un entorn de sociabilitat i un servei d'assistència gràcies a les mesures previstes per a sostenir les famílies dels membres malalts, per a redimir els socis caiguts en captivitat o ajudar les viudes i els joves orfes de la

⁴⁶ EXULVE, J. V., *Praeclarae artis notariae tomi duo: contractuum dilucidat formulas complectentes, clausularumque census, recentem et expeditam expositionem*. València, Sylvestrum Sparsa, 1643, pp. 718-722. Citat per ORELLANA, M. A., *Valencia antigua y moderna*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana. La Gutemberg, 1923, p. 597.

⁴⁷ CRUÏLLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*, 1883, pp. 67-68.

comunitat artesana. Cert, aquesta visió alentidora no estava exempta de correctius que forçaven l'artesà a acceptar el procés de regulació laboral establert en capítol. De vegades era difícil d'atendre per les pautes de conducta que constreïen la seua hipotètica autonomia, sobretot en societats tan consolidades com la dels fusters de València, on la forta jerarquització s'estenia no sols entre les diverses categories laborals, sinó també entre les diferents especialitats de l'ofici. Ací les prerrogatives dels membres de ple dret limitaven la llibertat d'acció de les vessants amb menor representativitat en el govern corporatiu, aspecte que revertiria en una dinàmica de conflictes interns i de redefinició continua en la composició de l'entitat.

La consideració de la pintura en la fusteria no pot sorprendre, des de la perspectiva de la necessitat del bastiment de fusta com a base de l'obra pictòrica, ja que segué el suport preeminent en la producció pictòrica de la Corona d'Aragó fins ben entrat el segle XVI. Amb tot, les nòmines de les vessants definides als estatuts no permeten albirar clarament la seua adscripció a l'òrbita de l'ofici més que per la seua exclusió en els estatuts de 1482, gràcies a la postilla clau a propòsit del renovellament tècnic en els mètodes pictòrics que comportà la desestimació progressiva de la fusta en favor del llenç i eximia de els pintors de contribuir en les quotes de la corporació *si ja no usaven*. Aquesta adscripció ens porta a plantejar-nos diverses qüestions, en primer lloc les modalitats de la pintura adscrita a un sector on la producció mobiliària, amb les subsegüents aplicacions decoratives, era característica d'una de les branques més puixants de la corporació. Fins a quin punt hi havia una distinció clara a nivell professional, i en cas afirmatiu, quins eren els límits entre els pintors de retaules o de cortines i els pintors de capses? La resposta a aquesta pregunta la proporcionen els propis fusters en la

concordia ajustada en 1484 en decretar els trets privatus dels pintors d'imatges i dels pintors caixers que devien restringir el repertori a motius decoratius.

Per una altra part, els llistats de delegats de consellers d'oficis en el govern municipal recollits als Manuals de Consells situen perfectament enquadrats determinats pintors al si de l'ofici de freners. La varietat de les funcions assolides per la pintura explica la seua incorporació en l'àmbit de la confecció d'armes mercè a la pintura d'emblemes heràldics sobre tendes, banderes, llances, pavesos, gramalles... on semblen gaudir d'una sòlida posició institucional. Essent lliures per a associar-se al col·lectiu professional més avinent, al llarg de la Baixa Edat Mitjana observem els pintors perfectament emplaçats a nivell institucional, be entre els fusters, be entre els freners. En qualsevol cas, tampoc ells no escaparen a la dinàmica laboral instaurada en la urbs i malgrat tot, el seu enquadrament jurídic ha estat una qüestió bategant en la historiografia valenciana, que ha retornat cíclicament sobre el tema.

A la llum de les notícies aportades, hem tractat de recórrer el cicle de les experiències institucionals de la pintura en l'arc dels segles XIV i XV i, amb tot, potser l'acta publicada per Juan Vicente Exulve a mitjans del Sis-cents ens proporciona la clau per a resoldre la qüestió, en insinuar com avançat el segle XVII el col·lectiu de pintors mancava encara d'una entitat jurídica instituída que els agrupara. Si atenem a aquesta consideració, no seria fins el 14 de febrer de 1768 amb l'aprovació dels *Estatuts* i amb el vot favorable de la Real Academia de San Fernando de Madrid que es crearia la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, mitjançant el Real Despacho del Carles III, fundació que resoldria definitivament el seu enquadrament institucional.

La construcció d'esglésies del segle XVIII sobre les seves antecessores medievals i renaixentistes: un pont d'unió poc conegut entre la traça i la fàbrica

Anna I. Serra Masden
Universitat Rovira i Virgili.
Tarragona

RESUMEN

L'article es vol atansar a com expliquen els documents notariais la construcció d'una església parroquial de finals del segle XVIII sobre les restes d'anteriors temples. Aquest tema requereix una revisió ja que es conserven pocs plànols que detallin com els mestres de cases i arquitectes feien encaixar o solapar ambdues obres, l'església que desapareixeria i la que havien de construir.

Palabras clave: Barroc / Tarragona / arquitectura religiosa / esglésies parroquials

ABSTRACT

The aim of this article is to explain how the notarized documents present the building of a church of the late eighteenth century on the remains of earlier temples. This issue needs to be reviewed since there remain very few plans detailing how master builders and architects fitted both buildings: the new church and the remains of the existing one.

Key words: Baroque / Tarragona / religious architecture / parish churches.

INTRODUCCIÓ

Un dels aspectes tècnics que més sorprèn de la construcció de les esglésies del segle XVIII i, alhora prou desconegut, és el de la pervivència d'elements estructurals de les esglésies medievals i renaixentistes integrats dins de les noves fàbriques. Alguns documents dels contractes de les esglésies del segle XVIII foren força generosos a l'hora de fer imaginar com es devien desmuntar els murs per reaprofitar els vells materials i incorporar-los als nous edificis. És a partir d'algunes restes de les fàbriques medievals que podem establir certes hipòtesis de com es va desenvolupar el treball dels mestres de cases en fer aquest hipotètic traspàs constructiu més teòric que pràctic. Alguns elements es perdien totalment en l'iniciar-se una nova fàbrica mentre que altres, ja sigui per la seva vàlua, per atzar, pel mateix treball arquitectònic o perquè senzillament havien agradat o eren o havien estat punts de referència dins de l'imaginari dels fidels, perdurarien en els contractes seguint el criteri dels consellers i administradors del lloc en qüestió. Es mantenien no només grans murs,

finestres o capelles sinó que es podria fer un llistat bastant extens d'elements fàcilment localitzables a de les parets dels temples¹. Al present article es vol fer un apropament a com els documents que signaven els mestres de cases de l'arxidiòcesi de Tarragona havien de guardar certes parts estructurals de les velles fàbriques seguint els criteris pactats².

EL SABER CONSTRUCTIU DELS MESTRES DE CASES: LA TEORIA

Els mestres de cases i arquitectes sabien a la perfecció com construir una església o refer alguna part malmesa, de fet, les esglésies eren una bona escola pràctica d'aprenentatge pels mestres novells³. Aquests professionals, que havien recorregut un camí laboral ampli i de llarga durada, en realitat, coneixen molt bé com aplicar un patrimoni imaginari damunt d'un patrimoni material. I no era un tema de finals del segle XVIII: quan es desmuntaven fàbriques medievals per construir edificis "renaixentistes" es feia servir exactament el mateix procediment que es repetiria al segle XVIII, per tant, era un saber més que centenari, implantat i molt viscut en els gremis d'època moderna.

Hom coneixia de certes possibilitats que es respectaven per dur a terme aquestes transformacions⁴. Sens dubte l'església, des dels seus inicis, es va haver d'acostumar a transformar i adequar espais no cristians en cristians. Al llarg dels segles realitzaria nombroses transformacions per respectar les reformes litúrgiques que afectaven cada part de l'interior dels temples⁵.

Els teòrics i tractadistes clàssics insistien, al llarg dels segles, en la conveniència de que les

¹ No es vol pretendre aquí anotar quins eren tots aquests elements arquitectònics que es van mantenir dels vells temples incorporant-los als nous. Exposar-los tots seria molt fragmentari i erroni. La llista d'aquest patrimoni viatger i traslladat pot ser extensíssima: des de columnes, làpides, carreus amb marques de picapedrers, timpans, petits baixos relleus, restes de capitells visigòtics, làpides de sarcòfags romans, etc.

² La gran majoria d'exemples usats a l'article corresponen a esglésies parroquials situades al Baix Camp, Alt Camp, Conca de Barberà, Priorat, Ribera d'Ebre i Tarragonès.

³ Vull agrair la col·laboració en la redacció d'aquest article de l'arqueòloga M. Reis Fabregat, del Dr. Joan Fuguet, del Dr. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos i del Dr. Arturo Zaragoza.

⁴ Per l'estudi dels aspectes tècnics i compositius a l'hora de situar una església es pot veure: SERRA, 2010, pp. 71-83.

⁵ Per aquesta qüestió veure: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 2006, pp. 99-111.

esglésies mantinguessin la seva direccionalitat de ponent a llevant, perquè així la llum banyés totes les parts de l'edifici⁶. Com a referent es podia partir del temple aixecat per Salomó ja que l'antiga pràctica de l'església recomanava l'ordenació de l'extensió longitudinal de la fàbrica d'orient a ponent⁷.

Per refer una nova església o fer-ne una de nova planta calia uns arguments sòlids i que es podien trobar en algunes obres de referència. Així, en altres latituds, tal com ho va deixar escrit Alfonso X el Sabio a *Las Siete Partidas* hi havia quatre punts pels quals es podien fer les esglésies de nou o canviar-les d'un lloc a un altre. El primer indicava que quan en un poble hi havia molta gent calia fer una nova església i partir els parroquians entre ambdues. Es podia construir un altre edifici degut a les guerres o a altres enemics. Sempre que per escoltar missa hi hagués perill pels fidels com podria ser travessar un riu es podria fer una fàbrica nova. La darrera oportunitat de fer un nou edifici arribava degut a⁸: “*La cuarta cosa es, por razón de mejorar la iglesia, o el monasterio, pues si aquel lugar donde estuviere fuere mucho enfermo, o estrecho, o peligroso de bestias bravas, bien la pueden mudar a otros lugar que sea más sano e más seguro, e la pueda más acrecentar*”.

Un cop resolt els anteriors problemes calia precisar que per engegar les obres i fer útil una nova església s'havia d'aclarir amb anterioritat a on es traslladaria el Santíssim: s'usava la part del temple condicionat per a tal fi. O bé podria portar-se a alguna casa propera, estança del castell (si n'hi havia) o sala d'alguna ermita o casa noble no massa llunyana que tingués alguna mena de prestigi social o històric adequat per fer-hi missa.

Un exemple més llunyà en el temps però magnífic d'aquestes transformacions d'esglésies romàniques a gòtiques és el que es pot veure ar-

ran de les darreres reformes ocorregudes a l'església de Santa Maria de Montblanc. Al terra del presbiteri de l'església es van recuperar i deixar visibles una part de les restes de l'anterior temple que permet veure com la nova es va ampliar partint de l'anterior edifici i com es va seguir la mateixa direccionalitat i emplaçament de l'altre monument. Es pot veure fàcilment un dels murs laterals de la nova construcció segueix la mateixa direcció que la primitiva església. Hom pot deduir que la nova església usà la vella tot “embolicant-la” constructivament.

Un dels llibres que marcaren les pautes de les construccions religioses, de fet un manual de referència, és el de Carlo Borromeo titulat *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577). En ell no es preveuen aquestes transformacions sinó que s'enumeraren fil per randa tots els detalls que havien de tenir les esglésies, tractat que divulgava els preceptes tridentins al camp de l'arquitectura sacra. Borromeo dona tots els detalls d'una església lliure d'estorbs i elements visuals que entorpiessin la comunió de l'espectador amb cada aspecte o imatge de l'interior de l'edifici⁹.

Els constructors sabien que havien d'aprofitar certes parts, algunes de les més ben protegides (protegides) foren les torres dels campanars. Recuperant un exemple més llunyà en l'espai, correspon a Alcañiz lloc es va preservar la torre gòtica de la col·legiata de l'església de Santa Maria. El mateix passaria en una església parroquial, a la Masó, on es va guardar el campanar de l'antiga església (encara que modificat anys després) quan es va fer la successora, pel fet que va quedar separat del conjunt de l'església actual.

Quan els arquitectes Josep Prat i el mestre de cases Josep Gil supervisen l'espai que ha d'ocupar l'església nova de Porrera es posa èmfasi en detalls que els tècnics donen per sabuts i

6 BAÏLS, 1983, p. 811.

7 SANZ, 1988, p. 235.

8 SÁNCHEZ-ARCILLA, 2004, p. 112.

9 BORROMEIO, 1985, p. 22.



El campanar de la vella església de la Masó resta aïllat de l'església actual

que s'han d'aplicar en edificis religiosos¹⁰: “*teniendo presente que es precepto de Arquitectura civil que todo edificio, y en particular las iglesias tenga las tres circunstancias realmente necesarias de fortaleza, hermosura y comodidad, siendo regla igualmente asentada el plantar la puerta principal a la parte de Oriente (si puede ser) para que de esta suerte tirando el restante de el edificio drecho a poniente, quedan los lados uno assia medio día y otro a tramuntana, temperando el frío de este el calor del otro, porque assí se conservan retablos y demás adornos de la iglesia...*”. A finals del segle XIX, el 1884, quan l'arquitecte diocesà tarragoní va elaborar els plànols per l'església de Santa Magdalena de la Masó exposava que la millor situació d'una església era de ponent a llevant, com tradicionalment s'havia fet. Salas valorava que, modernament, quan circumstàncies especials ho impedién, s'havia prescindit d'aquell recurs col·locant l'església de la millor manera possible¹¹.

La teoria general calia adequar-la a cada punt i adaptar-la a les possibilitats i exigències que cada lloc oferia. Damià Bolló, per Vic i al s. XVII, aclaria alguns punts sobre què caldria mantenir per aprofitar parts del vell edifici per construir el nou. Com per exemple especificava què s'havia de fer amb el campanar¹²: “*Y pus lo campanar vell nos mourà, sen fabricarà un altre, hont estan vuy les fonts Baptismals, per les horas, y correspondència del campanar vell, y simbori*”. Altres punts també es poden imaginar¹³: “*la capella per frequentar al Santíssim Sagrament serà la creuera, que.s diu vuy de la Trinitat, pus no se aurà de enderrocar, terraplenant aquella fins yguar del Claustro, en lo qual si farà un portal, y en ella se poran dir, y celebrar, les sepulturas ordinàrias*”.

Alguns autors, com el bisbe Isidoro Aliaga, no s'aturava a les seves normatives, en relatar com s'havia de desenvolupar aquesta transformació de l'edifici. Cita, però, què calia fer per construir una capella de nou en una església¹⁴: “*Si después de fabricado algun Tenplo sin Capillas, o con ellas, se ofreciere averse de edificar alguna de nuevo, mirese mucho en que no desconponga, ni afee la fabrica del Tenplo. ¡Que no tape las ventanas de la Iglesia; o de alguna otra Capilla quitandole la luz, alomenos la necesaria. ¡Todo lo advertido en la fabrica del Tenplo, y Capillas cerca del sitio, paredes, ventanas, cubierta, y pavimento, y demas cosas, se observe en la fabrica de esta nueva Capilla en qua(n)to fuere posible*”.

CONSCIÈNCIA PATRIMONIAL SOBRE BENS IMMOBLES DELS SEGLES XVII I XVIII?

La presència de patrimoni moble antic entre els murs del segle XVIII permet entreveure que hi havia una consciència històrica i artística de cara a preservar algunes obres d'art que, per un motiu o altre, resultaven properes o per gust estètic o per economia es decidien incorporar a les esglésies successores. Ultra aquesta “intencionalitat” puntual està clar que no va passar el mateix en la preservació de la majoria de capelles, parets, pilars o fins i tot naus laterals o contraforts de les velles esglésies medievals.

Més d'un erudit, d'èpoques anteriors al segle XVIII, es va adonar que la vida d'alguns edificis no s'havia d'estroncar en ser substituïts per nous. El jesuïta reusenc Pere Gil (1551-1622) va donar fe del moviment constructiu religiós que ell va veure, tot valorant el fet de que els monuments es conservessin a que es preferís la seva destrucció. La següent cita és ja clàssica però aclareix

¹⁰ AHT. MN 1763, 6 octubre 1763, fol. 585r.

¹¹ AHAT. Fons Salas Ricomà. La Masó, núm. 45, fulls solts.

¹² BC. BOLLÓ, 1632, fol. 29r.

¹³ BC. BOLLÓ, 1632, fol. 29r.

¹⁴ PINGARRÓN, 1631, p. 89.

molt bé el contingut del que aquí es presenta¹⁵: “*Tant que de sinquanta anys en esta part, se son edificadas de nou, ò renovadas moltíssimas Iglésias en Catalunya de Religiosos, y Religiosas, y de Capellans; y se son fundats molts monestirs de diferents Religions y no se son desfetas Iglésias algunes ò molt poques...*”.

A la Ribera d’Ebre hi ha un exemple de conservació patrimonial del segle XVI a seguir. L’insigne mossèn Jaume Amigó també va sentir la necessitat de fer quelcom amb el patrimoni religiós construït al seu poble natal, Tivissa. L’església parroquial de Sant Jaume de Tivissa té una intensa vida constructiva, de fet es va aixecar en tres llargues etapes¹⁶. Primerament es treballaren el presbiteri i les dues primeres naus gòtiques de pedra picada i coronades per tres claus de volta. A la segona, en la qual es va dir que hi va intervenir el rector Jaume Amigó, es van construir el campanar i el cor. A la tercera s’alçaria la capella del Roser, feta a les darreries del segle XVIII. Encara quedaven altres petites remodelacions: el 1859 el mossèn Pere Rius va ampliar l’església, la transformació es va endur dues capelles gòtiques, es va conservar la volta i la paret del presbiteri. L’any 1950 es faria una reconstrucció interior¹⁷.

Un altre exemple cal situar-lo a Valls, el canonge Gili i el mossèn Jaume Amigó el 23 de juliol de 1571 hi anaren per tal de valorar què s’havia de fer amb la vella església. Pel que semblava no era necessari enderrocar la vella per construir l’actual parroquial de Sant Joan. Malgrat el parer desfavorable a fer caure el patrimo-

ni que es posseïa, es va perdre el monument que ells van veure¹⁸.

Fan falta encara més aportacions per aclarir el procediment de treball dels mestres sobre aquest tema. A Riudoms, el 1582 es va decidir, en aixecar la nova església renaixentista, que la vella no es tocaria fins que la successora no s’hagués acabat. El 1821 encara estava força dempeus, cosa que fa pensar a alguns autors que ambdues podien encaixar una dins de l’altra¹⁹.

A l’església parroquial del convent de Sant Francesc de Reus hi ha una capella, la del Roser, de diferents dimensions que les altres, potser fou la part conservada de l’anterior del convent que va existir allí²⁰.

Sempre es demanava als mestres que apliquessin els seus coneixements i art de la millor manera possible. L’elegància en l’execució del treball arquitectònic formava part d’aquesta transmissió tangible i intangible. Quan es va obrir el mur de tancament del costat de l’epístola de l’església Nova d’Alcover (el 1795) per instal·lar-hi el Santíssim, el contracte demanava que calia ser molt bon professional per no malmetre res de l’edifici anterior. Era un vell procediment que es devia aprendre de pares o mestres a fills o aprenents mestres de cases i que mantenia viu el respecte per l’obra que ells havien enderrocat parcialment: “*Demolirà dit asentista tota la porció de paret que correspon a la boca de la capella, y lo demás que ocupa dita fàbrica llevarà la silleria de la paret ab lo degut cuydado de no malmetrer res la qual despulla deurà aprofitar-se per lo exterior*

¹⁵ IGLÉSIES, 2002, p. 272.

¹⁶ TIVISSA, 1984, pp. 71-72.

¹⁷ Veure també: JARDÍ, 2002, pp. 94-97.

¹⁸ GARCIA, 2001, p. 62.

¹⁹ PEREA, 2006, p. 33.

²⁰ ALSINA, 1985, pp. 53-54.

de las paredes de la fábrica y en atención dels dos estribos de la Iglésia los quals quedarà descollada la silleria, se obrarà del millor modo convenient, apuntalant o estem-pint o esto es veient-se que no pugui quedar descollat mentres se pujarà la obra”.

Els mestres de cases sabien que hi havia edificis que es podien enderrocar per transformar la seva identitat en un bé comunal. Per exemple, a les Borges del Camp l'església de finals del segle XVIII es trobava damunt de la construïda el 1384 i aquesta s'havia emportat l'espai a on hi havia el castell, la torre o la borja²¹. Per tant, hi havia una mena de patrimoni o ideari immaterial que feia que els mestres i les autoritats dels llocs sabessin que les obres importants del poble també es podien commutar per altres amb un rerefons espiritual. També era obvi que la consciència de regidors i autoritats dels municipis optessin per fer caure, sense cap mirament, els temples que podien ser un perill imminent per a la seva població.

Algunes catedrals mantingueren les anteriors, podem pensar en el cas, lluny de les nostres terres, de la Catedral Nova de Salamanca. A Vic conservaren la torre i la cripta de l'edifici romànic, però no es va salvar l'església de Santa Maria de la Rodona, situada just davant del temple actual; el record de la seva planta perviu dibuixat a les rajoles de la plaça davantera de la catedral.

Com a curiositat, es pot esmentar que alguns elements que havien conferit una particular identitat i utilitat a parts dels edificis religiosos, en algun moment es va prescindir d'ells. En una restauració recent ocorreguda a l'església de Sant Joan de Tarragona van aparèixer dotze confessionaris de l'antic convent de caputxins inserits dins dels pilars de la nau de l'església.

Els confessionaris estaven tapiats i han quedat al descobert amb les darreres tasques de restauració de l'edifici²².

POSSIBILITATS DE TRANSFORMACIÓ: MURS, ESSLÉSIES INTERINES I CREACIÓ DE TANQUES

A vegades els mateixos constructors eren recriminats per errors que potser no havien quantificat abans de començar l'obra. Alguns d'ells podia ser que se'ls escapessin de les mans en no ser del lloc a on els contractaven, com ara l'afectació dels vents a l'obra. Així quan a Sarral s'anava aixecant l'església els regidors es van queixar de la mala situació que mostraven les portes que, degut a la orientació del temple i amb els problemes que el vent originava a l'interior, batién contínuament. Altres condicionants adversos s'anaven descobrint a mesura que passava el temps. Situar els accessos adequadament no era una qüestió nímia o superficial. Lluny de Tarragona, a Tornos (Teruel) diversos jurats van haver d'emetre una sentència sobre la col·locació de la porta de l'església d'aquell lloc. Els jurats van dir que l'església s'havia de situar a la part de migdia perquè així no se sentiria el soroll del pas de carros, cavalls i de les persones. Calia canviar la situació d'aquella porta que en aquells moments es trobava oberta a l'altar major i que al costat mateix hi passava la carretera reial. Aquesta porta provocava sorolls, entrada de vent, pluges i degut a la corrent d'aire que generava comportava l'increment de la despesa de cera i oli²³. Es tracta, sens dubte, d'elements a tenir en compte ja siguin de la província de Terol o la de Tarragona ja que, de ben segur, es repetien contínuament.

Hi ha un fet que no contribueix a precisar com es construïen les fàbriques del set-cents: la

²¹ JOVÉ, 1981, p. 140.

²² SÁNCHEZ, 2010, p. 24.

²³ CARRERAS, 2003, p. 373.

documentació parla de detalls de plànols que avui no es conserven i que descrivien els murs que no s'havien d'enderrocar. Hi havia altres elements externs que podien variar els plantejaments inicials o convertir-se en l'epicentre al voltant del qual girava tota la construcció, per exemple, el mantenir en ús una cripta situada sota l'altar.

Pere Blay, al segle XVI, al contracte que va validar per l'església de la Selva del Camp ja va haver d'encaixar el nou edifici entre el presbiteri de l'església vella, abadia i dues sagristies. El mestre havia de²⁴. *“Item que dit mestre blay haje de enderrocar a costa y despeses sues tota aquella part de la iglesia vella envers la badia que entrarà dins ella les capelles que són en la part del castell y se puga servir de tota la pedra que de ella exirà ayxí picada com sense picar pera obs de la fàbrica excepto les fonts y pedres de altar y carners o fosses, fusta, ferro y plom questrobarà en lo enderroch que farà...”*. L'església nova s'havia de trobar en el mateix lloc que la vella²⁵. Aquestes mateixes clàusules perviurien segles en l'imaginari dels constructors.

L'article pot formular hipòtesis que formen part també d'altres hipòtesis, algunes d'elles contrastades, com la de que es els vells edificis s'anaven desmuntant a mesura que creixia la nova obra i l'edifici antic esdevenia bastida per la nova construcció. Hi havia altres temes vinculats amb les necessitats litúrgiques d'aquell edifici que encara el feien imprescindible, i per tant, l'altar major o alguna capella eren els últims en desfer-se ja que s'hi feia missa i s'hi mantenien els serveis religiosos que oferia l'església. Més llunyanes i romàntiques queden algunes suposicions que asseguraven que per fer nous

murs i tancar voltes s'anava omplint de terra l'interior de l'edifici fins a arribar al sostre.

La transformació de cada església era un veritable món difícil d'aplicar a una altra construcció. Per exemple, a diversos punts de l'Alt Camp o la Conca de Barberà es van trobar solucions d'emergència per ampliar les esglésies i haver-les d'enderrocar totalment. A Sant Pere de Mont-ral, església del s. XII-XIII, es van fer diverses reformes al segle XVIII; entre elles es va ampliar la nau, les capelles laterals, la sagristia i es va aixecar un vistós campanar. De manera semblant, l'església romànica de Rojals llueix un campanar del segle XVIII.

Les fonts documentals consultades uneixen criteris d'actuació; si bé els notaris tenien una mena de formulari establert a l'hora de redactar el contracte de la construcció d'una nova església calia adaptar-lo a les necessitats de cada lloc. No era el mateix haver de fer caure l'abadia o altres edificis per trobar l'emplaçament adequat per “plantar” la nova fàbrica o l'aplicació de la mentalitat conservadora dels regidors d'un lloc que no volien desprendre's totalment de l'edifici encara vigent. A la parroquial de La Riba es va especificar que s'havia de mantenir una capella que ja estava feta²⁶: *“a la qual deu unir-se ab la mateixa obra de la nova Iglesia com demostra la mateixa trassa...”*. Contràriament al que es pot pensar aquestes capelles que es guardaven per dir la missa podien arribar a entorpir el desenvolupament de la nova fàbrica. A Puigdelí el mossèn Pere Botines, rector del Codony va dir, el 1793, que no es podia acabar l'església nova si no es feia caure la capella a on llavors es feia la missa, ja que per enderrocar-la calia el permís de l'arquebisbe²⁷.

²⁴ AHSC. Reg. 2704. 20 desembre 1583.

²⁵ AHSC. Reg. 2705, 10 novembre 1582.

²⁶ AHT. MN 3634, fol. 154r. 1765.

²⁷ PERE, 2008, p. 23.



El campanar de l'església de Sant Pere ad Vincula de Mont-ral es va refer, com d'altres esglésies medievals de la zona, al segle XVIII

La documentació notarial exposa, en determinats pobles i, no a tots, que al moment de fer el canvi d'una església a una altra es construiria una església interina, edifici també que es dibuixava als plànols i esbossos que es lliuraven als futurs contractistes (en cap moment es parla de maquetes, traces dibuixades als murs o als carreus o quelcom semblant). Cal imaginar amb les esglésies medievals amb les parets plenes de bastides, potser no tant llunyanes a les actuals, i, allà a on no arribava la tecnologia que avui es pot intuir, s'usaven el bon criteri i els recursos del saber fer constructiu tradicional. Si als

contractes no diu que es fan esglésies interines degut a la despesa que podien suposar hem d'entendre que potser a molts llocs no es construirien i, per tant, es buscarien altres llocs i sales substitutes: baixos d'un castell com a Barberà, capelles de cases nobles dels pobles, etc.

Sembla que a les Borges del Camp, per fer l'església interina i la nova, (dibuixada al plànol també), els regidors els donarien les restes de l'abadia i de l'església vella. L'empresari podria fer servir tots els materials i ornaments excepte retaules, banderes i pendons reservats per l'ús de l'església²⁸. Al mestre li sobrevenia feina

²⁸ CARRERAS, 2003, p. 51. Aquest tipus de pactes estipulats eren molt semblants als que ocorrien en altres punts espanyols, així també es poden justificar en certs municipis de la província de Terol.

doble ja que hauria de traslladar les sepultures a l'interina i d'aquí a la nova. L'església interina havia de tenir tot això i més²⁹: “*Sápiga lo impresari que tindrà obligació de cubrir la iglésia interina y las sagristias de ella, enllatada de fusta, ab rejolas, emblanquinadas de llet de cals y ho haurà de entaular ab teula ple de fanch y enrajolar dita Iglésia y sagristies ab fanch com també tapar tota las parts de dita Iglésia de paret de fanch, rebosar de argamasa, com també las brancas de la Portalada y archs y las parets allà ahont corresponen als pilans y los pilans de las campanas y haurà de fer la trona de guix y rajola com també las revoltionadas del cor y en dit cor haurà de posar la barana del cor vell, com també haurà de posar lo relotge y fer lo piso de ell de guix y rejola al puesto que va demostrat y compondrer bé las sagristias de la manera voldrà nostre párroco, havent de rebosar de cals, lo frontis de dita Iglésia, sagristias y tota la dita Iglésia, y después emblanquinar-ho tot lo dit de llet de cals ab la obligació de haver de posar las campanas, fer los altars, posar los retaules, picas de agua beneita, pila batismal, posar las llàntias ab sos ornaments, posar a las finestras de dita Iglésia dos finestras de fusta, posar portas de fusta a las sagristias, com també portas a la portalada major de dita Iglésia, posar las pedras de las sepulturas de la Iglésia Vella a la interina y después trasladar-las a la nova, com també haurà de fer las escalas de trona, cor y relotge mesisas de pedra y fanch, rebosades de cals ...*”. A la clàusula quaranta es deia que al moment de posar la primera pedra de la nova no podia desfer l'església vella fins que la interina no fos acabada. Hom entén que a més a més de la feina de plantar l'església, l'abadia, traslladar les restes del cementiri a un altre de nou era necessari un edifici temporal que actuava com a “església” on s'hi podien fer les funcions religioses.

En altres ocasions, depenent de l'economia i del pressupost de l'obra es procurava integrar i aprofitar directament l'església vella poc a poc en el creixement de la nova. A Figuerola del Camp entenem que una església connectaria

amb la seva successora, de fet, avui resta un mur exterior amb marques de picapedrer (per tant, van fer el que deia la documentació, concretament el punt catorze)³⁰: “*Item sàpia dit Impressari que deurà desfer las dos cantonadas de la Iglésia vella, lo campanar actual, y lo cubert immediat al campanar, fer de sinch en sinch palms una filada de pedra bona, que agafia la paret vella y nova, arrancar de la Iglésia vella la demás pedra per pujar cantons, pilastras y boquillas y fer una barana de envà en la escala del campanar*”. O la clàusula vint-i-dosena que torna a donar més detalls sobre el vell edifici: “*... queda expressament pactat y convingut que lo Impressari sol deu construhir dita obra en quant compren, desde la paret exterior de la Iglésia vella que mira a la part de mitg dia en avall, pues del que compren la Iglésia vella no deu tocar cosa alguna, a excepció del que expressan los capítols nou i catorze relatiu a () dita paret pera pujar las pilastras pera passar los archs majors y demás*”.

Efectivament el punt nou del contracte explica com es passaria de l'església vella a la successora però no parla de cap església interina. L'empresari hauria de: “*...trepar la paret de la iglésia vella a fi de pujar las pilastras per passar los archs majors, és a saber, que així com se pujarà la paret nova, se tinga de collar ab la vella, dega arribar totas las pedras convinga per formar los fromals dels archs ço és las que li drian los Administradors derribe de la Iglésia Vella (...)*”. Aquí l'edifici vell quasi actuava com a esquelet o de suport per la nova. Podria ser, doncs, que l'església nova avancés tot embolcallant la vella. A més a més entra en escena el parer dels administradors que eren els que tenien vot i veu per damunt de l'empresari. Actualment, i darrera del mur que tanca el presbiteri hi ha un petit rètol que precisa a on hi havia la primitiva església del poble. Les restes conservades juguen un paper clau a l'hora d'entendre l'emplaçament de l'obra; per exemple, de l'absis de l'anterior església (construït entre 1154-1194) i encarat a l'est en queden, visibles, els carreus

²⁹ AHT. MN 369, 20 juny 1777, fol. 181v. i 182v.

³⁰ AHC. MN 1051, 28 agost 1781, fol. 120v. i 121v.

del mur que va ser tallat per transformar-lo amb una de les naus laterals de l'església del segle XVIII. A la façana nord hi ha la rosassa i un altre finestral que il·luminaven l'interior de l'edifici. Amb aquests elements hom pot endevinar que el vell temple, d'una sola nau i absis semicircular, es devia situar vora l'actual altar ocupant fins i tot la part a on es situen els primers bancs propers a ell.

Als empresaris se'ls demanava de treballar correctament i amb la major elegància i responsabilitat laboral possibles, no podia ser d'altra manera ja que sabien que els podien fer revisar l'obra tantes vegades com fos necessari. A la parroquial de Vallmoll calia que³¹: *“sàpia que tindrà especial cuydado en unir y lligar la obra proyectada ab la antigua y en quant a las tauladas del presbiteri, sagristia y demás estarà ab las mateixas condiciones dalt explicadas”*. En realitat l'obra es va començar a desfer l'església vella fins als esgraons del presbiteri.

Altres exemples serveixen per determinar la dificultat que mostraven alguns llocs escollits als quals s'havia d'adaptar l'espai necessari per encabir l'església i l'abadia. A Sarral, l'any 1750 s'havia de mantenir alguna capella de l'església inicial dins de la nova. Val a dir que l'església que hi ha actualment també es fruit d'una altra transformació ocorreguda arran d'un incendi. Pel nou edifici es donaven les despulles de l'església vella i l'abadia. Abans de desfer l'església vella calia fer una tanca de pedra i fang o de guixots o guix que s'havia de bastir en el punt mitjaner entre l'església vella i la nova, i que es mantindria tot el temps que duraria l'obra. El contractista posaria dues portalades una a la capella de Sant Pere i l'altra davant de la sagristia nova; un dels portals incorporaria les portes de l'església vella i l'altre hauria de ser el suficientment gran perquè d'allí sortís el tàlem. Abans de perdre el vell campanar es baixarien les cam-

panes amb molta cura i es col·locarien damunt de pilarets adequats per poder cridar a missa. Per desfer l'església vella calia també desmuntar l'abadia i aixecar allí la part que ocupava l'església nova, amb les seves capelles fins a la teulada. Davant de la ja citada capella del Roser hi hauria d'anar una altra capella, que, a més a més havia de ser com ella o igual. Així el contracte partia d'aquests punts per anar reconstruint un nou edifici recolzant-se en el vell. Cert respecte es tenia per mantenir algunes capelles que devien ser molt venerades, ja que les noves s'hi havia d'assemblar o havien de mantenir alguns detalls d'elles.

A Barberà de la Conca el 24 d'agost de 1792 s'entregaria tota la pedra de l'església vella per la nova exceptuant l'altar major, la capella de Santa Llúcia i les Fonts Baptismals³². Els carreus es destinarien exclusivament al nou edifici.

A Blancafort, també a les darreries del segle XVIII, s'aprofitaria l'església vella perquè formés part de la nova, per tant, en alguns pobles opten per la no destrucció total de l'edifici³³: *“A de saber dit asentista que deurà desfer la yglésia vella deixant la porció que puga servir per la nova ydea, la que se demostra ab coló blau en la diseño; y deurà foradar las parets per formar las boca-capellas, fent los reparos convenientes de archs y demás necessari per la seguritat, tot ab la deguda forma y cuidado, podent-se aprofitar tota la despulla que sia útil per la obra nova, y deixarà limpio de escombros y ans de la demolició traurà las campanas y relotge, y lo colocará al puesto que la administració li destinarà, obrant a forma de tocar y ventar, segons estil lo convenient, y quant estiga conclòs lo nou campanar ho deurà colocar a son degut puesto”*. L'edifici vell serviria com un esglaó intermedi per la nova. Les parets velles, especifica el document, acabarien esdevenint part de les noves integrades en les capelles. A l'hora de redactar els contractes hi havia un formulari que més o menys els notaris seguien, queda clar que,

³¹ AHCV. MN 1073, 1772, fol. 190r.

³² FUGUET, 1978, fol. 115.

³³ CIVIT, 1984, p. 248.

per exemple, tots els regidors demanaven que es baixessin les campanes i es possessin en un lloc idoni. Per planificar bé la nova estructura calia saber i conèixer bé la vella i el que d'ella en passaria a la futura obra. L'inici de la volta que tanca el presbiteri de l'església parroquial de Blancafort permet desglossar o intuir alguns elements que van haver d'encaixar a la volta de la nova fàbrica. Possiblement acabar l'església del segle XVIII els devia resultar més ràpid que no pas acabar l'església antecessora ja que la idea de tenir una edifici religiós es troba l'any 1313 encara que es començarien les obres el 1327. Un segle després encara continuaven arribant al poble mestres que havien d'enllestir aquella obra³⁴. D'aquella lenta i feixuga construcció el temple del s. XVIII en conserva la rosassa (s. XV), una gàrgola i una traceria gòtica de finestral del s. XIV³⁵.

La labor quasi *artesanal* de la transformació d'una vella església en una nova es recrea al contracte de Rocafort de Queralt i aporta més pistes sobre com podia ser aquell canvi estructural. Les esglésies velles servirien fins que les noves les podien substituir, és a dir ja s'hi podia dir missa, llavors les parts que no formaven part del plànol dibuixat es desfeien i se n'aprofitaven els seus materials. Com el poble de Rocafort l'any 1793 iniciava l'església nova i no es podia quedar sense església vella imprescindible pel culte, l'assentista hauria, abans de fer-la caure, treballar en la nova fins a unir l'obra amb la vella, i cobrir una part de la nova per les celebracions³⁶: *“antes de fer caurer la vella tirará a la nova una paret o tapio travessera de una alsada corresponent, solament per seriva de una espècie de tanca”*. Una de

les tasques més difícils consistia en unir les parets mitgeres de l'edifici vell i nou: *“a la part de l'església vella farà nova pera continuar la nova de assegurar los estrivos dels archs que donaran allí, fent-hi las parets y estrivos necessaris pera assegurar dita part de Yglésia y per fer ditas parets y la tanca dita se valdrà per fer las demás obras y allà abont se deixarà la Yglésia Nova, se deixaran las lligadas corresponents per junta la altra part”*. Quan a l'església nova s'hi pugui fer missa, llavors es podrà fer caure la vella, vigilant que no es malmeti res perquè es pugui fer servir per la nova.

A Savallà del Comtat per fer l'església nova s'usaria part de l'església vella, de la casa de la vila i la rectoria³⁷.

En els contractes no es parla dels límits de les esglésies amb els cementiris, segur que en algun lloc degueren topar amb aquest problema; les sepultures (de l'interior de l'edifici), com ja s'ha vist, també s'havien de traslladar.

L'església de Sant Joan Evangelista de Lilla es fruit de diverses modificacions que mostren una església amb una planta força curiosa. El 1770 es va³⁸: *“allargar la iglésia del mateix lloc i fer una capella a cada costat y per lo devanter”*. Gràcies a l'estudi de la documentació i de l'estructura de l'església hom pot deduir hipotèticament a on es trobaven els vells edificis ampliat no una vegada, sinó dues, com és el cas de Sant Martí d'Altafulla³⁹.

A Falset, quan es demana de fer l'església nova s'insisteix en mantenir la vella ja que la successora es construïa a peu pla del poble, no pas al castell. El duc de Cardona no voldria perdre el seu *status* i va sol·licitar que l'església nova allotgés el seu escut a la façana o s'alcés una

34 FELIP, 2010, pp. 113 i 125.

35 FELIP, 2010, pp. 115 i 119.

36 AHT. MN 3790, 11 maig 1793, fol. 198r-v.

37 GARGANTÉ, 2002, p. 146.

38 GRAU/PUIG, 1989, p. 25. i GRAU/PUIG, 1996, pp. 40-41.

39 Veure: PORTER, 2006, pp. 141-150.



Les restes inscrites al mur lateral de l'església de Sant Jaume de Figuerola mostren la direcció que tenia l'anterior església

tribuna a l'interior de l'edifici nou⁴⁰. Allí no es volia perdre una part de l'església vella que devia ser la més valuosa o més ben conservada⁴¹: *“que sin embargo de construirse la nueva iglesia ha de permanecer la actual, a saber, aquella parte que mira al castillo, con su tribuna, derribándose únicamente la restante por superflua y peligrosa”*.

A Picamoixons l'1 de febrer de 1779 es va acceptar que es construïria l'església nova a on es trobava la vella aprofitant, en aquesta ocasió, part del frontis⁴².

Els campanars també s'aixecaven aïllats però als contractes s'especifica clarament com seria la fase d'unió entre aquesta part estructural i l'edifici ja disponible. La persona que acceptés la contracta per elaborar el campanar de l'església parroquial de La Pobla de Mafumet col·locaria el cloquer allà a on volgués el comú i després⁴³: *“demoliria la porció, o porcions de parets de la Iglésia que sian necessàries pera col·locar aquell”*. Les pautes del contracte no s'aturen a precisar com seria aquest acoblament sinó que es dona per fet que el mestre o mestres que acceptarien l'afermament sabien com resoldre aquest treball.

CONCLUSIONS

Pels professionals actuals de l'arquitectura avesats a treballar en nombroses obres molt heterogènies pots resultar-los molt més fàcil poder reconstruir mentalment quin era el procés que feien servir els mestres de cases per encaixar un edifici gairebé damunt d'un altre i alhora embolcallar-lo amb una estructura nova. Queda clar que, a través dels documents, els mestres de cases i arquitectes, sabien ajustar perfectament fàbriques antigues amb les noves, fet que resulta complicat d'explicar actualment sense els plànols que usaren. Encara que entendre el procediment de treball dels mestres de cases no és una partida perduda. Poc a poc s'està

ampliant el *corpus* de plànols i d'estudis sobre l'arquitectura religiosa catalana del s. XVIII. En futures aportacions poden tancar-se alguns interrogants oberts fins al moment.

El sentiment popular tenia molt a dir en qüestions de salvament dels edificis. En alguns punts de la geografia tarragonina, com ara al Pla de Santa Maria, fou el mateix poble qui no va voler que s'enderroqués el vell temple parroquial per fer servir els seus carreus pel nou temple, per això es va salvar. La història de l'edifici del Pla és la de molts edificis catalans que es van preservar per la veu i esforç populars. Sempre podia haver la part pràctica (arquitectònica) que guanyava a la sentimental o perfectament, al revés. Els edificis més privilegiats serien els que els administradors i consell de la vila decidien salvar perquè el nou temple es situava lluny de l'antic o poc centralitzat dins del conjunt del poble.

Els monuments antecessors actuaven com a pedrera de bona qualitat. Era una qüestió purament econòmica, així va passar a Valls quan es va construir el temple de Sant Joan al s. XVI. Segurament en molts llocs mentre se sentia el cruït de la caiguda dels carreus dels murs de l'església al terra, també cruïa quelcom dins de la memòria de les persones que l'havien gaudit al llarg de dècades. Aquesta memòria havia d'acceptar que molts dels edificis, que nosaltres no podem imaginar com eren, es trobaven en molt mal estat i calia, com fos, enderrocar-los com a via més ràpida per no témer per la vida dels devots. Condicionants d'última hora, sovint imprevistos i fortuïts, feien que algunes parts es mantinguessin senceres guardant aquella espècie de sentiment d'eternitat que proporcionaven a les persones que els havien gaudit al llarg de dècades. El patrimoni sentimental i immaterial vetllava i protegia pel patrimoni material.

⁴⁰ GORT, 2003, p. 202.

⁴¹ GORT, 2003, p. 202.

⁴² *La Crònica de Valls*, núm. 1177, 4 febrer 1928, p. 2.

⁴³ AHT. MN. 635, 26 maig 1771, fol. 175v.

BIBLIOGRAFIA

- ALSINA GEBELLÍ, Josep. *El convent de Sant Francesc de Reus (1488-1835)*. Associació d'Estudis Reusencs, Reus, 1985.
- BAILS, Benito. *De la Arquitectura civil*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Tomo segundo. Murcia, 1983.
- BOLLÓ, Damià. *Trassa per reedificar la Iglesia Catedral de Vich utilíssima per aficionar als lectors a edificar, reparar y adornar iglesias y altars*. Barcelona, 1632.
- BORROMEIO, Carlo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1985.
- CARRERAS ASENSIO, José María. *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)*. Centro de Estudios del Jiloca, Teruel, 2003.
- CIVIT VIDAL, Montserrat. "Notes sobre la construcció de l'església de Santa Maria Magdalena de Blancafort (1793-1795)" a *Miscel·lània d'Estudis Solivellencs*, Centre d'Estudis Solivellencs, núm. 1, Solivella, 1984.
- FELIP SÁNCHEZ, Jaume. "La desapareguda església gòtica de Blancafort (segles XIV-XV)" a *Aplec de Treballs*, núm. 28, Montblanc, 2010.
- FUGUET SANS, Joan. "Una església del darrer barroc a la Conca de Barberà", a *Aplec de Treballs*, Centre d'Estudis de la Conca de Barberà, núm. 1, Montblanc, 1978.
- GARCIA FIGUERES, Maria. *La fàbrica de la nova església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls. Construcció i estudi arquitectònic*. Pagès Editors, Valls, 2001.
- GARGANTÉ LLANES, Maria. "Els Salat: mestres d'obres de Santa Coloma de Queralt i de l'església de Savallà del Comtat" a *Aplec de Treballs*, núm. 20, Montblanc, 2002.
- GORT JUANPERE, Ezequiel. *Història de Falset*. Rafael Dalmau, Editor, Barcelona, 2003.
- GRAU PUJOL, Josep M.T./ PUIG TÀRRECH, Roser. "L'església de Lilla en els segles XVII i XVIII" a *Espitllera montblanquina*, núm. 86, Montblanc, 1989.
- GRAU PUJOL, Josep M. T. / PUIG TÀRRECH, Roser. Lilla. *Aproximació a la història d'un poble*. Parròquia de Sant Joan Evangelista, Lilla, 1996.
- IGLÉSIES FORT, Josep. *Pere Gil, S.I. (1551-1622) i la seva Geografia de Catalunya*. Societat Catalana de Geografia (Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 2002.
- JARDÍ PAGÈS, Domènec. *A Trivissa canten missa...* Edicions Cossetània, Valls, 2002.
- JOVÉ HORTONEDA, Ferran. *Toponímia de Les Borges del Camp i del seu terme municipal*. Associació d'Estudis Reusencs, Reus, 1981.
- PERE BUSQUETS, Joan. *Miscel·lània de Perafort i Puig-delfí*. Ajuntament de Perafort, Perafort, 2008.
- PEREA SIMÓN, Eugeni. *Onomàstica de Riudoms*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2006.
- PINGARRÓN, Fernando. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del arzobispo de Valencia. Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. València, 1995.
- PORTER MOIX, Maria. "L'exposició commemorativa del tercer centenari de l'edifici de l'església parroquial de Sant Martí" a *Estudis Altafullencs*, núm. 30, Altafulla, 2006.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Los usos del templo cristiano y su conservación" a PEÑA VELASCO, Concepción de la. *En torno al Barroco: miradas múltiples*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2006.
- SÁNCHEZ, Antoni. "Les obres de l'església de Sant Joan Baptista de Tarragona deixen al descobert dotze confessoris de l'antic convent" a *Església de Tarragona*, Tarragona, 2010.

SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José (edición). *Las Siete Partidas (El libro del Fuero de las Leyes)*. Editorial Reus, S.A., Madrid, 2004.

SANZ, María Merced Virginia. “Teoría y estética del templo neoclásico” a *Fragmentos*, núm. 12-14, Madrid, 1988.

SERRA MASDEU, Anna Isabel. *Josep Prat i la irrupció de l'academicisme en l'arquitectura tardobarroca tarragonina*. Diputació de Tarragona, Tarragona, 2010.

Tivissa: un poble antic de la Catalunya Nova. Biblioteca “Mestre Cabré”, Barcelona, 1984.



La manera de resoldre l'inici de la volta de la nau de Santa Magdalena de Blancafort fa pensar en les solucions usades per passar d'una església a la seva successora

El patrimonio artístico asuncionista y la ermita de San Agustín, en Jumilla (Región de Murcia)

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

RESUMEN

La devoción en Jumilla a Nuestra Señora de la Asunción, con cofradía propia, se remonta al siglo XVI, imagen a la que se daba culto “de prestado” originariamente en la Ermita de Santa Catalina hasta el año 1777, fecha en la que se traslada a la Ermita de San Agustín, erigida de nueva planta sobre otra anterior y de propiedad municipal.

La ermita, un edificio de transición entre el barroco regional y el neoclasicismo, es de una gran unidad formal. Fue construida hacia 1770-1776 por el tracista, natural de Aspe (Alicante), José González de Coniedo, autor también del camarín anejo (1798-1800), y es de porte análogo en su disposición estructural –aunque más modesta– a las iglesias parroquiales de Aledo, Bullas, Lorquí y Pliego.

De planta de cruz latina, consta de una sola nave dividida en tres crujías a las que se abren capillas laterales entre los contrafuertes con coro elevado a los pies. Cierta singularidad aportan sendas cúpulas trasdosadas con tejería vidriada que se elevan sobre el crucero y el trasagrario.

La imagen titular asuncionista es obra del escultor valenciano Ignacio Pinazo Martínez (1940) y las restantes tallas de imaginería que acoge la capilla son de elaboración moderna.

Palabras clave: Arquitectura eclesiástica / Arte barroco / Jumilla (Región de Murcia) / Siglo XVIII / Patrimonio artístico / Mecenazgo / Escultura / Pintura decorativa.

ABSTRACT

Jumilla devotion to Our Lady of the Assumption, with brotherhood itself, goes back the XVI century, the image that was worshiped «borrowed» originally in the Ermita de Santa Catalina until 1777, year in which it he moved the Chapel of St. Augustine, and a new plant is built on an earlier and municipal property.

The chapel, a building of transition between Baroque regional and Neoclassicism, is a large formal unity. Was built around 1770-1776 by the architect, born in Aspe (Alicante), José González of Coniedo, who also designed the chapel attached (1798-1800), of similar presence in their structural disposition –althought more modest– that parish churches of Aledo, Bullas, Lorquí and Pliego.

Latin cross plan, has a single nave divided into three sections that open to the side chapels between the buttresses at the foot elevated. Providing the glazed tile domes some originality.

The image owner Assumptionist is Valencian sculptor Ignacio Pinazo Martinez (1940) and the remaining sculptures displayed in the chapel are modern processing.

Key words: Architecture of the church / Art barroc / Jumilla (Región of Murcia / 18th century / Artistic patrimony / mecenazgo / Sculpture / painting decoratif.

1. INTRODUCCIÓN

La tradición que atestigua la Asunción de María es extrabíblica y su relato se encuentra bajo diversas formas en una copiosa literatura apócrifa, a través de la *Dormitio* de Juan el Teólogo (siglos IV-V), el *Evangelio copto* del Pseudo Bartolomé, el *Tránsito* latino del Pseudo Melitón de Sardes (s. VI) y la narración de Juan, arzobispo de Tesalónica (s. VII)¹.

La Asunción de la Virgen (Pío XII la declaró dogma de fe en 1950) es una de las festividades marianas más celebradas por el orbe cristiano y consta entre las más antiguas de España. Es la fiesta del triunfo de María, con su gloriosa asunción en cuerpo y alma al cielo para ser coronada por reina y señora de todo lo creado. Su culto se afianzó en Oriente en torno del siglo V bajo la advocación de “*La Dormición de María*” y en el VIII se varió por el título de “*La Asunción*”.

En la Europa occidental aparece esta fiesta en la Roma a fines del siglo VII, instituida por el papa Sergio I, alcanzando preponderancia bajo el rito mozárabe (siglo XI). También, adquiere durante la Baja Edad Media un gran protagonismo el teatro asuncionista medieval en países como Francia (Le Puy de Valenciennes, 1229; Bayeux, 1323), Italia (*Laudas* de Perusa y Orvie-

to) e Inglaterra, desde donde se difunde en suelo hispano por la Corona de Aragón, existiendo noticias de la representación de misterios asuncionistas en las catedrales de Lleida, Perpinyà y Palma de Mallorca (1399), y documentándose en el siglo XV estas escenificaciones en la catedral de Valencia, y poblaciones de Castellón y Elche (el célebre “*Misteri d’Elx*”, un drama sacro litúrgico musical declarado en 2001 por la UNESCO obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad)². De igual modo, muchas iglesias parroquiales de villas y ciudades se consagrarán bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción (Vich, Bocairent, Alicante, Elche, Novelda, Yecla,...).

Sabido es que tras la Reconquista del territorio murciano a los árabes, se introduce en la villa de Jumilla el culto a la Virgen María bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia³, que será venerada desde la época de Alfonso X El Sabio (siglo XIII) en la iglesia aldeaña al castillo hasta bien entrado el quinientos, momento en que pierde el patronazgo en beneficio del de Nuestra Señora de la Asunción⁴.

La festividad de la Asunción es una celebración de honda raíz en la Región de Murcia, que está presente en poblaciones como Abanilla, Águilas, Blanca, Cieza, Jumilla, Mazarrón y Villanueva del Río Segura.

Iconográficamente, los primeros ejemplos de la *Dormitio* (o “Sueño de la muerte”), tanto en la pintura oriental como luego en escultura y en las artes menores, representarán a la Virgen María tendida sobre un lecho en el apacible sueño de

1 REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1990, p. 47.

2 CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La Asunción de la Virgen en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 121-155.

3 La arcaizante talla escultórica de Nuestra Señora de Gracia, traída desde Lorca en 1280, recibió culto en la ermita del castillo hasta bien avanzado el siglo XIX, momento en que fue trasladada a la Iglesia mayor de Santiago, permaneciendo alojada en la sacristía vieja hasta que causó pérdida en julio de 1936 (Véase GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, p. 40, nota 7.

4 CANICIO CANICIO, Vicente: “Las patronas de Jumilla: Nuestra Señora de Gracia y Nuestra Señora de la Asunción”. *Revista-Programa de las Fiestas Patronales en honor de Nuestra Señora de la Asunción de Jumilla – 2011*. Jumilla, Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, julio-agosto 2011, Núm. 12, pp. 87-91.



Fig. 1. Ignacio Pinazo Martínez.
La dormición o tránsito de Nuestra Señora (La Asunción de María), 1940.
 Imagen yacente de estructura leñosa vestida
 con túnica y terno azul.
 Ermita de San Agustín, Jumilla

la muerte y rodeada de apóstoles; esquema que pronto será asimilado por el arte occidental en portadas románicas, retablos góticos y pintores del Renacimiento (Andrea Mantenga) y del Barroco (Michelangelo Merisi da Caravaggio)⁵.

2. LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN EN JUMILLA: LITURGIA, TEATRO SACRO Y COFRADÍA.

La devoción en Jumilla a Nuestra Señora de la Asunción –en los documentos es citada como Nuestra Señora de Agosto– arranca de la segunda mitad del siglo XVI, en la que el medievalista Alfonso Antolí ha hecho ver que la primera mención a la imagen data de 1592, fecha en la que Ana Bernal le deja una manga de terciopelo negro para que “*con ella se aforre i guarnezca una ropa que se hará para Nuestra Señora*”⁶, mientras que dos años después Juan Guardiola y Juan Bernal declaran haber sido mayordomos y adquirido algunos efectos para vestir la imagen, lo que implica el que ya existiera una cofradía de esta advocación y se celebrara su festividad; onomástica que tuvo al principio escasa repercusión, pese a estar costeada por el Concejo, que durante la primera mitad del siglo XVII se las veía y deseaba para que gozara de una mayor participación del pueblo, promoviendo algunas diversiones a tal fin, como una fiesta de “*moros y cristianos*” –se argumenta como de las más antiguas del Reino de Murcia y de ella hay constancia en las actas municipales de 1614/1616–, con alardes de armas⁷, en los que

5 CATALÁ GORGUES, M. A.: *op. cit.*, pp. 236-238.

6 ANTOLÍ FERNANDEZ, Alfonso: *Muerte y religiosidad popular en Jumilla durante la época de los Austrias (siglos XVI-XVII)*. Jumilla, Imp. Lencina, 2005, pp. 40 y 89.

7 Las fiestas de Moros y Cristianos y sus alardes de armas, sus banderas y sus rituales, tan relevante en su recreación en poblaciones del entorno como Caudete (Albacete) y Sax (Alicante) –según ha hecho observar nuestro colega Liborio Ruiz Molina–, constituyen hoy en cualquier población un rasgo de la cultura inmaterial y una evidente pervivencia de antiguos ritos milicianos, y por consiguiente la pervivencia de contenidos de corte político-institucional que permite comprender las viejas formas de organización militar municipal propias del Antiguo Régimen de la Monarquía Hispánica (la defensa del territorio por sus propios habitantes), que estuvieron vigentes en época de Felipe III. Véase al respecto RUIZ MOLINA, Liborio: “Pervivencias del ritual miliciano en rituales festivos actuales: Una línea de trabajo”, en *Las milicias del Rey de España. Sociedad, política e identidad de las Monarquías Ibéricas* (coord. José J. Ruiz Ibáñez). Madrid – México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

se dejaba correr la pólvora, y las corridas de toros celebradas en la plaza de Abajo; función que duró escasos años⁸.

Se trataba de una fiesta de carácter oficial sufragada por la corporación municipal que consistía en el traslado de la imagen desde la Ermita de Santa Catalina (se hallaba situada al final de la actual calle de Cantarerías, luego destruida) al templo parroquial donde se le dedicaba un novenario, mientras que cada 15 de agosto se escenificaba (se conserva todavía la tramoya aérea en buen estado) en la nave gótica del templo santiaguista el auto sacramental o drama sacro-lírico del tránsito y ascensión de María a los cielos (a semejanza del “*Misteri de l’Assumpció*” de Elche); y representación que sería abolida en 1709 por el cardenal Luis Antonio de Belluga y Moncada.

Sobre la antigüedad de la cofradía escasas referencias se tienen al respecto cifrando la fecha más antigua la ya mentada de 1594, lo que da a entender que ya existía la hermandad en la última década del siglo XVI, conociéndose por las actas capitulares que en 1672 se decreta hacer una cofradía abierta, donde “*se nombren sus mayordomos de un año para otro*”, consignando el Ayuntamiento 700 reales de vellón con el producto procedente de la Dehesa del Horno de Santiago de la villa “*para hacer festejos y no ha de faltar la asistencia, gasto y adorno del culto divino*”⁹, confirmando con ello en la época el patronazgo del Concejo.

Mas tardíamente, avanzado el siglo XVIII, por un memorial o “*Relación de Cofradías del Reino de Murcia*”, mandado censar por el conde de Aranda en 1770 y que forma parte del *Expediente General de Cofradías del Reino de España*, incoado por la administración borbónica durante el rei-

nado de Carlos III, se tiene noticia de la existencia en la villa de Jumilla de 27 hermandades o cofradías: 16 establecidas en la parroquia de Santiago, 6 en los conventos franciscanos (Las Llagas y Santa Ana) y 5 en ermitas (particularmente en la de Santa María de la Cabeza o del Rabal).

Dicha relación manuscrita, redactada en 1770 por las autoridades jumillanas, trata ampliamente de la *Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción* y del número de mayordomos de que constaba, siendo seis de ellos, junto con el capellán designado por el Concejo de la villa, los encargados de velar anualmente por el buen funcionamiento de la fiesta, teniendo lugar un novenario, con el traslado procesional de la imagen asuncionista desde la ermita de Santa Catalina a la iglesia parroquial de Santiago, en la que permanecía por espacio de once días, teniendo lugar diversos actos en su honor, con la celebración en el día de su festividad de misa mayor acompañada de la “Capilla de Música” de Santiago, procesión, cánticos y rezos varios, hasta su devolución a la ermita. También, proporciona noticia del aniversario por las almas de los cofrades fallecidos y de los gastos de que había lugar anualmente en cada celebración, estimados en 900 reales de vellón, de los cuales el Ayuntamiento como patrono aportaba de sus propios 300 reales (concedidos según una Real Provisión aprobada en Madrid en 1724), mientras que la cantidad restante tenía que ser costeada por los propios cofrades.

Ninguna otra anotación de interés hallamos en el referido “memorial”, tanto en lo que incumbe a la creación de la cofradía como a la fundación de su patronazgo por el Concejo –textualmente dice “*de tiempo inmemorial*”– que

8 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Lo sagrado y lo profano en la liturgia del noreste de la Región de Murcia: Devoción popular, arte y ritual en el marco histórico de Yecla y Jumilla”. *Actas del Simposium “Religiosidad popular en España”*. Tomo II, San Lorenzo del Escorial (Madrid). Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1997, p. 567.

9 AHMJ (Archivo Histórico Municipal de Jumilla). *Actas Capitulares*. Libro VIII de Acuerdos. Acta municipal de 27 de diciembre de 1672. Ms.

no debieron de producirse de una manera reglada hasta muy avanzado el siglo XVII, según en su momento argumentaron los historiadores Lorenzo Guardiola Tomás y Vicente Canicio Canicio¹⁰, independiente de que exista noticia de su culto ya en el siglo anterior, registrando los libros de cuentas capitulares –según el primero de los autores citados– el asiento de una serie de gastos ocasionados en 1598.

El memorial al que aludimos y que se transcribe, titulado “*Relación que el Ayuntamiento de esta Villa de Jumilla da de las Hermandades, Cofradías y Congregaciones que hay en ella para el culto y veneración de Jesucristo, su Madre Santísima y algunos santos y santas, en virtud de lo mandado por el Sr. conde de Aranda, Presidente de Castilla y Carta orden del Sr. Intendente de Murcia y su Reino*”, dado en Jumilla en 14 de diciembre de 1770 y firmado por Miguel Pérez de los Cobos, Francisco Fernández Tomás, Francisco Ximénez, Joseph Francisco Martínez del Portal y Bartolomé Ximénez de Notal, redactado con grafía setecentista, dice así a la letra:

“*N(uest)ra S(eño)ra de la Asunción, patrona de este Concejo, tiene cofradía que consta de setenta y dos maiordomos, de los cuales seis por turno cada año. Juntamente con el Capellán que tiene nombrado la Villa, cuidan de zelebrar la festividad de N(best)ra S(eño)ra, que se reduce a traherla desde su hermita extramuros de esta villa –Santa Catalina– en prozesión a la parroquia; hazer otra prozesión con la S(an)ta Ymagen en el día propio de N(uest)ra S(eño)ra, en el que con música de la parroquia se canta solemnem(en)te una misa y se aplica un sermón, y por espacio de onze días que permanece la s(an)ta Ymagen en la Yglesia parroquial, entonados ellos por los eclesiásticos y músicos se canta una misa y por la tarde un himno y salve en cuias fun-*

ciones harden doce blandones y otras tantas velas; y al día siguiente de cómo se conduze en prozesión la Ymagen de N(uest)ra S(eño)ra a su hermita; se celebra un aniversario por las almas de los cofrades difuntos. Todo lo qual trabe de gasto anualm(en)te como unos novecientos reales; acorta diferencia que pagan dichos maiordomos y cofrades. Juntamente con este Concejo que, como patrono de tiempo inmemorial de dicha S(an)ta Ymagen, concurre el Aiuntam(ien)to con trescientos y sesenta reales, que le están consignados a este efecto por el R(ea)l Consejo en el reglam(en)to de propios, de cuió caudal se libran. El mismo real permiso obtuvo este Aiuntam(ien)to por Real Provisión su fecha en Madrid a veinte y uno de octubre de mil setecientos veinte y quatro por ante Dn. Miguel Fer(nánde)z Munilla, por la qual se concedió lizenzia y facultad para que esta Villa como patrona pudiese librar y librase del producto de sus propios, trescientos reales de vellón cada año, a efecto de hazer los gastos de la celebridad de la fiesta de esta S(an)ta Ymagen. Esta cofradía se halla también aprobada por el ordinario eclesiástico”¹¹.

Tras la desaparición de la cofradía en el siglo XIX, en 1991 se reorganiza la hermandad mediante acta fundacional con la denominación de *Cofradía de la Virgen Nuestra Señora de la Asunción, patrona de Jumilla*, siendo de carácter abierto y contando con una junta directiva, que es la encargada de nombrar los mayordomos sobre los que recae el peso de la organización de los festejos asuncionistas. La cofradía se erigió canónicamente como asociación pública de fieles, contando con Estatutos propios, siendo aprobada “*ad experimentum*” (es decir, limitada en el tiempo) por decreto de Javier Azagra, obispo de la diócesis, en 1997. Desde el año 2000 viene editando un boletín participativo de la fiesta, con la programación propia de los actividades

¹⁰ GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, pp. 140-141; CANICIO CANICIO, V.: *op. cit.*, p. 16.

¹¹ AHN (Archivo Histórico Nacional), Sección Consejos, Leg. 7904. “*Relación de Cofradías del Reyno de Murcia*”, n.º 36. “*Relación que el aiuntam(ien)to de esta Villa de Jumilla da de las Hermandades, Cofradías y Congregaciones que hai en ella p(ar)a el culto i veneración de Jesucristo, su Madre Santísima y algunos santos y santas, en virtud de lo mandado por el Excmo. Sr. Conde de Aranda, Presidente de Castilla y Carta orden del Sr. Intendente de Murcia y su Reino*”. Jumilla, 14 de diciembre de 1770. Ms., fs. 78 v.º y 79 r.º y v.º.

que se desarrollan –Feria y Fiesta de la Vendimia, y Fiesta de Moros y Cristianos (recuperada en 1987 tras tres siglos sin celebración)– y colaboraciones firmadas de temas relacionados con la devoción popular, el patronazgo y su onomástica.

En la actualidad el acto de suma trascendencia de las fiestas de la Asunción en Jumilla –según recuerda Rodríguez Macià¹²–, aparte del pregón y de la ofrenda floral, es la procesión que se celebra en la tarde del día de su onomástica (15 de agosto), que parte de la Parroquia mayor de Santiago y recorre las principales calles y plazas de la ciudad. Va presidida por el clero y el concejo, acompañados de una comparsa de Moros y Cristianos, de la Federación de Peñas de las Fiestas de la Vendimia y de los Grupos de Coros y Danzas “Francisco Salzillo”, con el fin de proporcionar al cortejo mayor esplendor.

La imagen de Nuestra Señora de la Asunción ha sido coronada canónicamente de reciente, en acto solemnísimo celebrado en la parroquia mayor de Santiago, en la mañana del domingo 11 de diciembre de 2011, presidido por el Obispo de la diócesis de Cartagena José Manuel Lorca Planes¹³, estando acompañada la efigie mariana de las imágenes de la abuela Santa Ana (de promedios del siglo XVI) y del

salzillesco Cristo amarrado a la columna (1756), ambas de gran devoción en la localidad. La celebración contó con la asistencia de numerosos feligreses y autoridades civiles y eclesiásticas, y supuso la 403 de las coronaciones canónicas llevadas a cabo en España desde el año 1881, en que se iniciaron.

3. JUMILLA Y LA ERMITA DE SAN AGUSTÍN, “CASA PROPIA” DE LA PATRONA ASUNCIONISTA.

En la ciudad de Jumilla (Región de Murcia), sobre el lugar que ocupara la antigua Ermita de San Agustín, de fines del siglo XVI, en la parte sur de la población, en plena huerta y junto al camino que discurre hacia Granada, se halla emplazada la Ermita de San Agustín¹⁴, un edificio de transición entre el barroco regional y el neoclasicismo construido exento durante el último tercio del siglo XVIII, de una gran unidad formal, con una tipología constructiva y de disposición en planta (de cruz latina, de una sola nave con capillas laterales) que emparenta con otros templos de la región; edificio que se singulariza por su esmerado espacio arquitectónico interior, de significativa estética visual y que acoge en su interior (desde 1777) la imagen yacente vestidera de *Nuestra Señora de la Asunción*, patrona de la localidad.

12 RODRÍGUEZ MACIÀ, Manuel: “La festa de l’Assumpció a la ciutat de Jumilla”. *Stichomythia (Revista de Teatre Contemporáneo)*. Universitat de València, Departamento de Filología Española, 9 (2009), p. 52.

13 MATEO, Isabel: “Jumilla: La Asunción luce corona. El obispo preside el acto canónico de la Patrona”. *Diario La Verdad*. Murcia, Núm. 34.395, lunes 12 de diciembre de 2011, p. 17.

14 Nada se ha investigado acerca del por qué de la devoción en Jumilla al santo de Hipona, uno de los grandes Padres de la Iglesia latina que ya recibía culto en 1565 –debió de introducirse tras el Concilio de Trento– y cuya onomástica constituía en el siglo XVII una de las fiestas principales en la villa. Por una “*Relación de Cofradías del Reyno de Murcia*”, mandadas censar por el conde de Aranda en 1770, existe noticia de la Cofradía de San Agustín de Jumilla, de la que se dice: “*San Agustín. Hai cofradía del señor San Agustín cuyo principio es inmemorial y en un libro maltratado que tiene la maiordomía se encuentran sus decretos del año de mil quinientos sesenta y cinco; el número de cofrades es de veinte y quatro por orden sucesivo de familias y linaje de los fundadores: Por turno cada año salen dos mayordomos que cuidan de la festividad del santo, que se celebra con vísperas, prozesión, misa y sermón, y al día siguiente un aniversario por las almas de los cofrades difuntos, en todo lo qual hai ciento quarenta y quatro reales de gasto que se reparten entre los veinte y quatro cofrades y los dos maiordomos de turno cuidan de cobrarlo. La cofradía assiste con quatro blandones al entierro del cofrade, No aparece del real consentimiento, pero tiene la aprobación del ordinario eclesiástico*”. (A.H.N.), Sección Consejos, Leg. 7904. “*Relación de Cofradías del Reyno de Murcia*”, nº 36. “*Relación que el aiuntam(ien)to de esta Villa de Jumilla da de las Hermandades, Cofradías y Congregaciones que hai en ella...*”. Jumilla, 14 de diciembre de 1770. Ms., f. 82 rº y vº.



Fig. 2. José González de Coniedo. *Ermita de San Agustín*, ca. 1770/1776 y 1798/1800. Jumilla. Inicio del Paseo de la Asunción y punto de partida del camino de Cieza y Granada. (Foto antigua ca. 1920)

Era ésta —ha puesto de relieve el arqueólogo e historiador Hernández Carrión¹⁵— la última ermita (antecedían las de San Antón y de San Roque) del Camino de Granada y Cieza, y tanto es así que en la actualidad la ermita de San Agustín constituye una barrera psicológica entre el campo y la ciudad, siendo un ejemplo palpable de ello el que las autoridades civiles y el pueblo reciban o despidan en romería al “Cristo amarrado a la columna” de Francisco Salzillo (que guarda el convento franciscano de Santa Ana), en este enclave geográfico, erigiéndose como frontera imaginaria del municipio.

Como se ha esbozado en otro lugar —y viene al caso recordar aquí—, el aumento demográfico surgido a promedios de la centuria (4.450 habitantes tenía Jumilla en 1759 y 6.489 pobla-

dores en 1787), llevó a planificar el crecimiento urbano en los arrabales de la parte oriental de la población, a la falda del monte, mediante 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 Reyno de Murcia, un esquema en retícula, en un momento en el que se contaba con suficientes recursos económicos derivados de los cereales, el moreral (inmensas plantaciones hubo bordeando la Cañada del Judío), la vid, el olivo y el azafrenal en la villa por explotación de enfiteusis (la zona de mayor valor agrícola fue siempre El Prado, regada con agua de la Fuente Principal), para llevar a cabo grandes empresas de carácter religioso, edilicio o privado, como

¹⁵ HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano: “Jumilla monumental”, en (de VV. AA.), *Jumilla* (Colección “Guías Everest”). León, Editorial Evergráficas, 1989, pp. 93-94.

fueron la ampliación de la Iglesia mayor de Santiago (portalón del atrio, 1740; nueva sacristía, 1749-1755; y capilla de la Comunión, 1768-1775), la erección de la Iglesia de ayuda del Salvador (1769-1786) y del nuevo Pósito de grano (ca. 1775) –consideradas las dos obras más importantes realizadas en la época¹⁶–, la renovación de la ermita de San Roque (1792) y la construcción de diversas casonas solariegas.

4. PATRONOS Y COMITENTES.

El patronazgo del Concejo debió ser efectivo a partir de 1614/1616, data de la que hay constancia en que el Ayuntamiento nombraba Comisarios y Mayordomos para la celebración de la festividad de la “Virgen de agosto”, asignando para los gastos el producto de las tierras de la Dehesa del Horno de Santiago, consolidándose este patronazgo en el transcurso del siglo XVIII y contando en este tiempo la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción con 72 mayordomos, según relacionamos en otro lugar.

También, hay noticia en 1684 de la construcción de un nevero en la sierra del Carche explotado por Fernando Lozano Abellán y Cosme Tomás Abellán, caballeros de las Órdenes Militares de Santiago y de Montesa, con cuyo producto por la venta de nieve se contribuía al sostén del culto y festejos de la imagen en el novenario que anualmente se le dedicaba¹⁷; y

pozo de nieve que contribuiría sin duda en este legado pío a sufragar parte de los gastos de la renovada Ermita de San Agustín a fines del setecientos¹⁸.

En 1750 el concejo y los cofrades, previo planteo en alguna visita pastoral, acuerdan remodelar la Ermita de San Agustín (de fines del XVI) para colocar “*en casa propia a su patrona Nuestra Señora de la Asunción*” –que se hallaba “de prestado” en la Ermita de Santa Catalina–, solicitándose el correspondiente permiso del Obispado de Cartagena, que será concedido en dicho año por el provisor y vicario de la diócesis, derribando la vieja ermita y erigiendo sobre su solar otra de nueva fábrica, decidiendo dar principio a las obras cuyo inicio –en nuestra opinión– se dilatará por espacio de veinte años, adjudicándose éstas hacia 1770 y concluyendo en 1776. Un año después la imagen de Nuestra Señora sería entronizada con procesión general, música y campanas. Para costear los gastos se contaba con las rentas de la Dehesa del Horno de Santiago, las del propio Concejo como patrono y la contribución de los devotos. A tal fin, también, se organizaron festejos populares y se fundaron unas pías memorias para el sostenimiento del culto.

Para el mantenimiento del culto a la Asunción se destinarían unas obras pías¹⁹ a partir de 1781, siendo varios los testamentos que dejan

16 MORALES GIL, Alfredo: “Introducción” a *Jumilla, 1755, según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, TABAPRESS, S.A. (Colección Alcabala del Viento, Núm. 20), 1990, p. 16.

17 LOZANO PÉREZ, José M^a: “El patronazgo de Nuestra Señora de la Asunción: El pozo de la nieve de la sierra del Carche”, en el *Boletín de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción*. Jumilla, Imp. Vilomara, 2002, pp. 16-18.

18 La venta de nieve, como elemento esencial para la conservación de alimentos, fue una actividad muy lucrativa en el transcurso del siglo XVIII. Sobre el tema consúltese GIL MESEGUER, Encarnación / GÓMEZ ESPÍN, José M^a: “Los pozos de nieve en la Región de Murcia”. *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*. Vol. I. Universidad de Murcia, Secretariado de publicaciones e Intercambio Científico, 1987, pp. 633-645.

19 Las Obras (o Memorias) Pías consistían en unas fundaciones perpetuas a medio camino “entre la beneficencia y la familiaritas” de carácter benéfico, en las que se establecían una serie de servicios piadoso-asistenciales más o menos amplios sobre una base patrimonial, fijando también las condiciones, los beneficiarios y el funcionamiento. Los bienes que se destinaban a tales instituciones formaban un todo indivisible que pasaba a formar parte del patrimonio de la Iglesia como propiedades vinculadas, por lo que no se podían enajenar sin el permiso de las autoridades eclesiásticas, salvo excepciones. Estaban libres de impuestos y sucumbieron enajenadas bajo los decretos desamortizadores.

propiedades de inmuebles y tierras de labor (viñedos y olivares) a la patrona, con cuyos productos se atendería el cuidado de la imagen, la obra de la ermita, la aneja casa del ermitaño y la celebración de actos en su festividad, según ha investigado Vicente Canicio²⁰ en diversos codicilos, hasta que el Real Decreto (Carlos IV), de 19 de Septiembre de 1798 dispuso la “*enajenación de todos los bienes raíces pertenecientes a hospitales, hospicios, casas de misericordia, de reclusión y de expósitos, cofradías, memorias, obras pías y patronatos de legos...*”²¹, que serían puestos en pública subasta –previa autorización del Breve Pontificio (Pío VII), de 14 de Junio de 1805-, siendo la patrona de Jumilla desposeída de todas sus propiedades (bienes urbanos y rústicos) y teniendo que subsistir con las limosnas de los propios vecinos, hasta que en siglos venideros será el Ayuntamiento de la ciudad como patrono el que se hará cargo del cuidado de la ermita de San Agustín –dos rehabilitaciones del edificio consecutivas (1948-1950 y 2003-2004)- y de la subvención de las fiestas (desde 1987) y de los actos que se celebren en honor de Nuestra Señora de la Asunción.

5. LA ERMITA DE SAN AGUSTÍN, DE JUMILLA, EN LA LITERATURA ARTÍSTICA.

La historiografía ha silenciado –no sabemos a qué circunstancias debidas– la trayectoria de la actual Ermita de San Agustín, de Jumilla, con ser centro espiritual de la población al acoger en la misma desde 1777 la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de la ciudad. En el transcurso de sus cerca de 250 años de historia, escasos son los estudios que ha generado el templo de referencia, que se resumen de una manera secuenciada en el presente epígrafe, precisando o rectificando postulados a través de lo investigado con posterioridad, y siguiendo en el presente trabajo de investigación planteamientos y metodologías ya aplicados a estudios anteriores sobre el patrimonio histórico, artístico y cultural de Jumilla.

El primero de los autores en proporcionar noticia del edificio es *Bernardo Espinalt y García*, en el “Atlante Español”, Tomo I, dedicado al “Reyno de Murcia” (1778), quien al tratar de las ermitas de Jumilla apunta: “*A la salida de la villa para Granada, hay un arco, en cuya superficie está una hermita de San Roque. A corta distancia se encuentra otra de San Antonio Abad; y algo más adelante otra,*

²⁰ CANICIO CANICIO, V.: *op. cit.*, pp. 18-20.

²¹ *Real Decreto* (Carlos IV), de 19 de Septiembre de 1798: “Continuando en procurar por todos los medios posibles el bien de mis amados vasallos en medio de las urgencias presentes de la Corona, he creído necesario disponer de un fondo cuantioso que sirve al doble objeto de subrogar en lugar de Vales Reales otra deuda con menor interés e inconvenientes, y de poder aliviar la industria y comercio con la extinción de ellos, aumentando los medios que para el mismo intento están ya tomados: y siendo indispensable su autoridad soberana para dirigir a esos y otros fines del estado los establecimientos públicos, He resuelto, después de un maduro examen, se enajenen todos los bienes raíces pertenecientes a hospitales, hospicios, casas de misericordia, de reclusión y de expósitos, cofradías, memorias, obras pías y patronatos legos, poniéndose los productos de estas ventas, así como los capitales de censos que se redimiesen pertenecientes a estos establecimientos y fundaciones, en mi Real Caja de amortización bajo el interés anual de tres por ciento...”. *Vide* CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier: “Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas” *Actas del Simposium “La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España”*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Colección del Instituto Esecorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N° 25, Ediciones Esecorialenses (EDES), 2007, pp. 8-9.



Fig. 3. José González de Coniedo. *Ermita de San Agustín*. Jumilla.
Panorámica

con título de *Nuestra Señora de la Asunción, que antes era de San Agustín*²². El oficial de correos relata con exactitud meridiana la noticia, habida cuenta que un año antes habían concluido las obras de la nueva ermita y se había entronizado la imagen asuncionista.

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, pondera la construcción de la obra y el relevante camarín que acoge la ermita cuando dice: “*Dentro de esta*

villa hay cuatro ermitas, la antigua parroquia de Santa María, obra del siglo X –era del XV– donde predicó San Vicente Ferrer en lengua lemosina, cuyo sermón escrito de su puño se conserva en los archivos de la misma; y las de San Roque, San Antón y Nuestra Señora de la Asunción, nada contienen de notable, excepto la última que es de buena fábrica con un famoso camarín”²³. La adjetivación “famoso camarín” viene a corroborar lo anotado en unos documentos de pías memorias (que forman parte de un auto judicial fechado en 1807), pertenecientes a un estado de cuentas y transcrito recientemente por el

²² ESPINALTY GARCIA, Bernardo: *Atlante Español o Descripción de todo el Reyno de España*. Tomo I (dedicado al “Reyno de Murcia”), Madrid, Imp. de Pantaleón Aznar, 1778, pp. 49-50.

²³ MADDOZ E IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo IX. Madrid, Imp. de Pascual Madoz, 1847, p. 662.

publicista Vicente Canicio, que proporciona noticia de algunas de las obras llevadas a cabo en la ermita, entre ellas, de los adornos interiores de talla del camarín y del retablo del presbiterio, cuya autoría incumbe al arquitecto y maestro tallista José González de Coniedo; facultativo que en nuestro criterio debió ser también el traquista de la fábrica de la Ermita de San Agustín, y que confirmaría lo suntuoso del ornato interno de dicho transparente; decoración que causaría pérdida en la guerra civil.

En la centuria siguiente el escritor jumillano José Vicente Mateo, en su obra “Murcia”, dada a conocer en 1971, de la serie “Guías de España”, alude a la patrona y a la ubicación y paraje de la ermita, al anotar: “*En la buerta, junto al clausurado ferrocarril económico que enlazaba Cieza con Villena —funcionó hasta 1969—, una singular construcción en piedra sin labrar, fundamento de no sé cuantas historias locales, el Casón, túmulo funerario paleocristiano del siglo IV, ha sido declarada de interés histórico-artístico. A ella se va por el Paseo de la Asunción, con la ermita de San Agustín, de donde arrancan los caminos a la Venta del Olivo y a Santa Ana del Monte. La patrona de Jumilla es Nuestra Señora de la Asunción, pero como si no. Los fervores de mis paisanos se congregan en Santa Ana, la abuelica Santa Ana, que tiene santuario franciscano, en la Umbría del Collado homónimo, entre fontanas y pinares*”²⁴.

El médico, poeta y escritor local Lorenzo Guardiola Tomás, en su “Historia de Jumilla”, impresa en 1976, se hace también escueto eco del inmueble, cuando refiere: “*En plena huerta y junto al camino de Santa Ana se levantó esta ermita en 1570. Por esta fecha se concedió licencia para su bendi-*

ción. En 7 de septiembre de 1750 los regidores de la villa acordaron que la Virgen de la Asunción pasase a San Agustín para ser venerada en este recinto”²⁵; y profundiza luego con amplitud acerca del origen, devoción y patronazgo asuncionista en la villa, basándose en los asientos anotados en los Libros de Cuentas de Propios municipales, afirmando que la imagen de Nuestra Señora de la Asunción era ya objeto de culto en 1598, celebrándose su festividad (Virgen de Agosto) con actos religiosos y regocijos populares —corridas de toros en la plaza de Abajo— subvencionados en su mayoría por el Concejo, desconociéndose en ese tiempo si existía o no cofradía alguna encargada de su culto, mencionando que será hacia 1610/1634 cuando se hable de cofradía y de mayordomía²⁶; y tema éste del que nos ocupamos líneas adelante.

Sin embargo, la aportación más notable sobre el templo de referencia compete al historiador y arqueólogo Emiliano Hernández Carrión, en la popular guía Everest de “Jumilla”, editada en 1989, con reedición posterior en 2007, quien en su discurso trata de la morfología del edificio, de su arquitectura y rehabilitación en 1950, haciendo especial mención de la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, obra del escultor Ignacio Pinazo, y del camarín o transparente que la acoge²⁷.

Significativos documentos gráficos, por otra parte, lo constituyen las antiguas fotografías del santuario y de la imagen titular, que recoge el presbítero José M^a Lozano Pérez, en la obra “Jumilla, ayer (1880-1935). Imágenes para la memoria”, publicada por la Asociación de

²⁴ MATEO, José Vte.: *Guías de España. Murcia*. Barcelona, Ed. Destino, 1971, pp. 399-401.

²⁵ GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Op. cit.*, 1976, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, pp. 140-141.

²⁷ HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.: *Op. cit.*, pp. 93-94.

Amigos de Jumilla en 1994. Así, con los núms. 13 y 14 aparecen reproducidas sendas instantáneas (de hacia 1925-1928) de la Ermita de San Agustín con la aneja estancia (casa de tejavana) del ermitaño situada en el lado del Evangelio, vistas desde la vía férrea y desde la carretera de Cieza y paseo de la Asunción; con los núms. 97 y 98, otras dos reproducciones (por 1924), del templo y un detalle de la antigua imagen yacente de Nuestra Señora de la Asunción –cuya efigie, barroca, no creemos anterior al siglo XVII según revelan los detalles estilísticos del rostro–; y con el núm. 102, otra fotografía de la Ermita de San Agustín, tomada desde la cabecera, punto en el que finalizaba el paseo de la Asunción²⁸.

Por último, relevante es el estudio que lleva a cabo el erudito *Vicente Canicio Canicio*, titulado “Nuestra Señora de la Asunción, Patrona de Jumilla”, publicado en el boletín de la Cofradía (2003), en el que el autor parte de documentación inédita que ha localizado, escrutando en el culto y en los precedentes de la cofradía y del patronazgo de la Asunción de Nuestra Señora en la villa, para profundizar seguidamente en los orígenes de la Ermita de Santa Catalina, primera sede de la imagen a fines del siglo XVI; sobre el proyecto no ejecutado de capilla en la Iglesia mayor de Santiago apóstol –tema del que nos ocupamos en su momento²⁹; de la ubicación

“en casa propia” de la hechura de la Asunción en la Ermita de San Agustín (1777) y de la creación de unas pías memorias para el sostenimiento de su culto; de una relación de cuentas –la aportación más interesante en nuestra opinión– que proporciona noticia del antiguo retablo del presbiterio, del ornato y talla del camarín por el arquitecto y escultor José González de Coniedo, de la rejería de las ventanas y de diversos aderezos de orfebrería de la imagen titular; así como de las obras de repretinación del edificio en la posguerra³⁰.

6. GÉNESIS HISTÓRICA Y ARQUITECTURA.

Ocupando el solar de una vieja ermita³¹ quinientista de la misma advocación, la *Ermita de San Agustín, de Jumilla*, con una cronología en su construcción que abarca desde hacia 1770 a 1776, es un edificio de transición entre el barroco regional y el neoclasicismo, cuyas trazas debió de proporcionarlas el arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo (la escritura de las capitulaciones para la obra no ha sido localizada), vecindado por esos años en la villa, y cuya fábrica debieron ejecutar maestros de albañilería de nombre conocido inmersos todavía en sistemas de enseñanzas gremiales. Cerca se localizaron restos arqueológicos de época romana, en época que escribía (año 1800) y recoge Juan Lozano³².

28 LOZANO PÉREZ, José M^a: *Jumilla, ayer (1880-1935). Imágenes para la memoria*. Jumilla, Asociación de Amigos de Jumilla (Colección “Cuadernos Culturales”, Núm. 5), 1994, pp. 23, 73 y 77.

29 Al respecto véase DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La Iglesia mayor de Santiago apóstol, de Jumilla (Murcia): Espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (I)”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, XC (2009), p. 109.

30 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, agosto de 2003, pp. 16-23.

31 Escasas referencias se tienen de la primitiva ermita de San Agustín, de la que proporciona breve noticia el presbítero Juan Lozano, informando que en 1570 se hallaba edificada y concluida “en la Huerta de Jumilla, junto al camino que va a Cieza”, y que estaba cedida a los curas. Sobre el tema consúltese LOZANO SANTA, Juan: *Historia de Jumilla*. Tomo I, Jumilla, Vilomara hermanos, Impresores y Editores, 1895, pp. 319-320.

32 *Ibidem*, p. 351.



Fig. 4. Jumilla. *Ermita de San Agustín*. Detalles de la portada lateral, crucero y camarín cubiertos con cúpula de teja vidriada.
(Foto: Javier Delicado)

El trazista José González de Coniedo³³ –como arquitecto levantó planos bien delineados y perfiles, y llevó a cabo visuras y obras de ingeniería hidráulica, civil y militar– es autor en Jumilla, con unos rígidos criterios de la arquitectura y del adorno, de labores de talla en la Iglesia parroquial de El Salvador, del retablo del Dulce Nombre de Jesús de la Iglesia mayor

de Santiago, y acaso de la fábrica de la capilla y del camarín de la V.O.T. del Convento de las Cinco Llagas de San Francisco (desaparecido) y esculturas allí albergadas; y facultativo del que conocemos su participación en importantes obras menores documentadas, como ermitas, camarines y capillas parroquiales y conventuales de poblaciones aledañas (Yecla, Monforte del

³³ Acerca de la trayectoria de este facultativo, véase 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”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2002, pp. 45-52. [El arquitecto José González de Coniedo (Aspe, Alicante, hacia 1735 - después de 1818) en lo constructivo evolucionó desde un barroquismo suntuoso hacia un depurado neoclasicismo (fue director de las obras de la Capilla de la Comunión de la Iglesia Arciprestal de Santa María, de Elche), contando con una importante biblioteca personal de libros dedicados a la disciplina de la arquitectura, tratados de perspectiva y de adorno, así como numerosas estampas de estudio, que aparecen relacionados en el inventario de su testamento, que contempla, entre otros, los tratados de arquitectura de Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Fray Lorenzo de San Nicolás, padre Andrea Pozzo y Benito Bails].



Fig. 5. Jumilla. *Ermita de San Agustín*. Vista del interior de la nave con decoración mural en el entablamento. (Foto: Javier Delicado)

Cid, Monóvar, Novelda, Hondón de las Nieves, Orihuela y Aspe), y a quien en nuestra criterio, por las soluciones arquitectónicas dadas, cabría adscribir no sólo la paternidad de la Ermita de San Agustín y camarín anejo –construido con posterioridad (ca. 1798) con sus adornos de talla en madera y estuco dorado–.

El edificio constituye un buen ejemplo de la arquitectura que presidió la época de Carlos III, elaborado en ladrillo y adobe macizados con mampostería y mortero como material bá-

sico de su construcción en paramentos, marcos de puertas y ventanas, y bóvedas tabicadas para cubrir los espacios; y en piedra de sillería, en zonas puntuales como cimientos, zócalos, estribos de los soportes o portadas.

Con una uniformidad en su disposición estructural de porte análogo –aunque más modesto– a las iglesias parroquiales de Lorquí (Santiago apóstol, obra de Pedro Gilabert), Bullas (Nuestra Señora del Rosario), Pliego (Santiago el Mayor) y Aledo (Santa María la Real)³⁴, sigue

³⁴ BELDA NAVARRO, Belda / HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional, 2006, p. 330.

el modelo de planta de cruz latina, de una sola nave dividida en tres crujiás por arcos perpiaños bajo bóveda de medio cañón atravesada por lunetos que apean sobre pilares y pilastras toscanas y a la que se abren capillas laterales (dos por cada lado) entre los contrafuertes con embocaduras de arcos de medio punto que cubren también con bóveda de media caña; crucero que ligeramente sobresale en planta sobre el que voltea una cúpula ochavada con gallones peraltada sobre alto tambor perforado por vanos rectangulares abiertos y ciegos con apeo sobre pechinas, trasdosada con tejería vidriada cobri-za y rematada por una cruz y veleta de forja; presbiterio de cabecera recta, poco profundo, orientado al sur; antecamarín con huecos ovals y escalera con barandilla de forja por la que se accede al anejo camarín o transparente, de diseño refinado, elevado sobre la sacristía; y coro de estructura leñosa a los pies con barandal también de madera, que sustenta y refuerza un dintel de forja, moderno.

El camarín, obrado a fines del siglo XVIII (1798-1800) por José González de Coniedo –cuya rica decoración ya ponderó Pascual Madoz en 1847–, es un recinto de sólida construcción, de cúbica volumetría y planta cuadrada, elevado sobre el nivel del templo que acoge debajo la sacristía; cubre –de igual modo y trazas que el crucero– con una cúpula semiesférica sobre cuerpo de luces y “carcanoyoles” con apeo en pilastras angulares, conservando la clave un plafón en estuco dorado con interesante decoración barroca original, destacando en el exterior las rejas de forja que protegen las ventanas provistas de vidrieras, obra del cerrajero Francisco Herrero. Un lienzo bocaporte de *Nuestra Señora de la Asunción* (?), pintado hacia 1786 por Francisco Folch de Cardona –momento en el que llevaba a cabo la decoración del retablo mayor y capillas de la Iglesia de ayuda de El Salvador–, debía cubrir el transparente o cerrar el luneto del testero sobre el fondo.

La ermita en el alzado se ordena mediante pilares y pilastras de orden toscano que apean sobre altos pedestales; entablamento de friso liso decorado con festones ondulantes

y cenefas florales pintadas; y cornisa de escaso vuelo que, siguiendo los resaltes marcados por la proyección de las pilastras, se articula recorriendo todo el espacio perimetral del templo.

La iglesia destaca por la amplitud espacial y la tectónica de los elementos que le confieren un aire clasicista, conservando de tono barroco las cúpulas del crucero y del camarín.

Sencilla fachada a los pies (con un aire de familia próximo al de la Ermita de San Roque, de Fortuna), barroca, orientada a norte, con remate de cornisa de perfil mixtilíneo de suave ondulación y puerta de ingreso bajo arco de medio punto que la centraliza, surmontada por una ventana que da luz al coro y protege una reja; y portada lateral adintelada, que recae a poniente, abierta sobre la segunda crujía del lado de la Epístola, de porte neoclásico, enmarcada por un almohadillado de tradición pseudorrenacentista, obrado de yeso y rematada por un frontón recto de plástico clasicismo y una espadaña de un solo hueco provista de campana, de ignorado fundidor con la inscripción “*María Cristina*”, acuñada sobre la copa de bronce, que data de hacia 1939, costeada por una familia de la localidad.

La Ermita de San Agustín, desde su erección, ha pasado por muy diversos trances, entre ellos el alojamiento de las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia, el impacto de las desamortizaciones, el azote de las epidemias del cólera y tifus, los bandoleros románticos y la destrucción de su patrimonio mueble durante la guerra civil, tiempo éste en que se destinó a polvorín y refugio de evacuados, quedando maltrecha y con importantes desperfectos. De propiedad municipal, fue rehabilitada entre 1949 y 1952, costeando los gastos el Ayuntamiento de la ciudad, el barón del Solar de Espinosa de los Monteros y el vecindario. Una nueva intervención –que ha incluido la rehabilitación del edificio y la decoración mural– ha sido llevada a cabo recientemente (2003 y 2004) por el Concejo, con el soporte de la Dirección General de Cultura y de la obra social de la Fundación CajaMurcia.

7. PATRIMONIO MUEBLE: OBRAS DE PINTURA Y ESCULTURA.

Desconocemos el patrimonio mueble que hasta 1936 albergó la Ermita de San Agustín, momento en que causaron pérdida la imagen titular del siglo XVII, anónima; el retablo barroco, del siglo siguiente; un lienzo del pintor Francisco Folch de Cardona; los adornos de talla del camarín; imágenes, piezas de orfebrería y ornamentos litúrgicos.

En lo que concierne al contenido de las obras de pintura y escultura, que actualmente acoge el templo, todas de factura posterior a la guerra civil, es el siguiente según la elaboración del inventario que formulamos, realizado “in situ”:

En el camarín:

Preside este ámbito un trono-lecho o túmulo de madera sobre el que descansa, ligeramente inclinada hacia los pies, la imagen yacente de *La dormición o tránsito de Nuestra Señora (La Asunción de María)*, con los brazos cruzados sobre el cuerpo, como dormida, coronada y vestida con túnica, y calzada con juegos de chapines de tisú en el color del tiempo litúrgico. De estructura leñosa, con unas dimensiones de 153 cm. de longitud x 41,5 cm. de ancho x 34,5 cm. de altura, de brazos articulados y de suaves carnaciones en rostro y manos, el modelo deriva de la “koinesis” bizantina. La hechura viste un rico terno azul con bordados en oro. Sobre la cabecera del lecho, la efigie de un *ángel mancebo*, de tamaño algo menor que el natural, de bella impronta,

prestancia y perfil abarrocado, en talla completa policromada, al igual que los angelillos que le asisten y acompañan en el trance, que proporcionan monumentalidad al catafalco, obra del escultor valenciano Ignacio Pinazo Martínez del año 1940³⁵ (firmada y fechada), dispuesto en oblicuo con el fin de facilitar su visión al devoto. Exornando la imagen, corona con diadema ciñendo la cabeza –que reposa sobre un almohadón de exquisitos brocados– y creciente lunar de plata situado a los pies (con el anagrama de María), adquiridos en la misma época. Fue costeada por el Ayuntamiento de la ciudad, la casa del barón del Solar de Espinosa de los Monteros y las aportaciones de los feligreses.

La hechura ascensionista fue intervenida en abril de 2003 por el escultor murciano Jesús Dimas Molina Carrillo, a través de una nueva policromía sobre la mascarilla y la reintegración de algunos dedos que había perdido en los habituales traslados³⁶; y nuevamente ha sido restaurada entre junio y julio de 2011 en el Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM), sito en Alcantarilla, por la técnico en restauración María Teresa Meseguer Pérez³⁷.

En los lunetos o medios puntos de los paramentos del recinto, pinturas sobre lienzo muy flojas enmarcadas por estucos dorados barrocos, con escenas de la vida de la Virgen María: *La Anunciación*, visible en el diálogo entre María y el ángel; *La Virgen niña* y *Santa Ana* donde ésta le enseña a leer; *María con el niño Jesús en brazos*; y *Los desposorios de María y José*, bendecidos por

35 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Presencia del escultor Ignacio Pinazo en Jumilla”. *Revista de Semana Santa de Jumilla* - 2009. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, p. 138.

36 GONZÁLEZ, José Luis: “Restaurada Nuestra Señora de la Asunción”. *Semanario El Faro de Jumilla*. Jumilla, 17 de abril de 2003.

37 Con un presupuesto de 6.500 € los trabajos de esta segunda restauración de la imagen han consistido en ensamblar mediante espigas de madera y cola uno de los dedos de los pies de la talla y parte de un pie que se hallaban fracturados. Igual procedimiento se ha seguido con las grietas y desencoladuras producidas en la estructura leñosa debido a cambios higrométricos. Además, se han reparado las pérdidas de policromía repartidos por toda la pieza, bien por roces durante los traslados de la obra, ya sea por falta de adherencia a la policromía original, procediendo a la reintegración cromática diferenciada (Sobre el estado de conservación y proceso de intervención de la hechura véase el estudio de GUTÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles y MESEGUER PÉREZ, M^a Teresa: “La Dormición de la Virgen”. *Revista-Programa de las Fiestas Patronales en honor de Nuestra Señora de la Asunción, de Jumilla-2011*. Jumilla, Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, julio-agosto 2011, Núm. 12, pp. 21-24.

un venerable sacerdote y escena de nupcias que procede de la tradición apócrifa; debidas al muralista Antonio Valero Sastre³⁸, ejecutadas en 2003.

Y en las pechinas de la cúpula, pinturas al temple de los evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), efigiados de tres cuartos, acompañados de los correspondientes atributos y de misma autoría y época que las anteriormente citadas.



Fig. 6. Retablo mayor neobarroco, 1941.
Taller murciano

En el presbiterio:

El *retablo mayor* (1941), del que se subraya su verticalidad, es de estilo neobarroco, de un solo cuerpo tallado en madera y dorado, elaborado en Murcia, de notable interés, organizado mediante columnas y pilastras corintias, con abundante decoración vegetal y rematado por un frontón curvo quebrado, cuya ruptura crea efectos contrapuestos muy equilibrados, centrado “ut supra” por el anagrama mariano. La composición debe ser deudora acaso del desaparecido en la guerra civil.

En el crucero:

Izquierdo: Sobre altar *Grupo escultórico de la Aparición de Jesús resucitado a la Virgen María de la victoria* (2007), de tamaño del natural, obra del imaginero Arturo Serra González³⁹ muy en la línea de algunas esculturas de Juan González Moreno. La figura de Jesús presenta el torso desnudo con el sudario anudado a la cintura, mientras que la Dolorosa viste manto y capuz oscuros. En la hornacina abierta sobre el muro, pequeña talla de *Cristo de la Buena Muerte y de la Paz* (2009), un crucificado de altar de 60 cm. de altura, del escultor Antonio José Martínez Rodríguez; y sobre una repisa, efigie de *San Isidro Labrador*, de olot.

³⁸ Antonio Valero Sastre (Madrid, 1936) es decorador muralista dado a temas ornamentales. Aficionado al dibujo y la pintura desde época muy temprana, se inició en estos rudimentos con José M^a Parramón y José Reyes Guillén, siendo discípulo del pintor Antonio Consuegra. Ha concurrido a algunas muestras y certámenes colectivos, debiéndose a su mano la muy discreta decoración de bóvedas y muros —emplea acrílicos y silicatos—, de iglesias, capillas y ermitas de diversas poblaciones de la Región de Murcia (Los Velones de Cartagena y pedanías de Lorca), de Castilla-La Mancha (Tarancón, Cuenca), de la Comunidad Valenciana (Torrevieja, Alicante) de Andalucía (Jaén) y de Madrid (Palacio Gaviria). (SEMITIEL, José María: “Jumilla: Antonio Valero Sastre, pintor, decorador y muralista”. Periódico *CANFALI*. Yecla - Jumilla, miércoles 23 de mayo de 2001, p. 13).

³⁹ NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultores e imagineros en la Semana Santa de Jumilla*. Jumilla, Ayuntamiento – Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, pp. 182-186.



Fig. 7. Cúpula del crucero con decoración pictórica barroca. S. XVIII.
(Foto: Javier Delicado)

Mirando hacia los pies, sobre la puerta de acceso que conduce al camarín y sacristía, óleo sobre lienzo de *La Asunción de Nuestra Señora a los cielos* (2005), composición de débil factura del decorador Antonio Valero Sastre, firmada⁴⁰.

Derecho: Sobre el altar, una *Piedad* (2005) o Soledad, de tamaño natural, obra del escultor Arturo Serra Gómez, para la que el estatuario ha buscado una nueva tipología de representación iconográfica, partiendo del sudario de Cristo del que es portadora, como recurso expresivo, según ha puesto de relieve la historiadora del arte y experta en escultura imaginera Isidora Navarro⁴¹; y en una repisa lateral la efigie de un santo obispo llevando un libro abierto, anónima.

Mirando hacia los pies, óleo sobre lienzo de configuración vertical y de grandes dimensiones, de *San Agustín en la playa de Hipona* (uno de los grandes Padres de la Iglesia Latina), *acompañado de Santa Mónica (su madre), meditando sobre la*

Santísima Trinidad (2004), firmado por el pintor decorador Antonio Valero. En un primer término, la presencia de un niño que quería vaciar el mar y que mediante una concha va pasando agua a un hoyo que había practicado él mismo en la arena, simbolizando el diálogo del santo.

En las pechinas de la cúpula que centraliza el crucero, pinturas al fresco de estilo barroco de fines del siglo XVIII, único resto de la decoración original, con cabezas de serafines portando emblemas marianos, enmarcados por cornucopias de talla relevada dorada: el *espejo portado por un ángel*, alusivo a la Virgen como espejo sin mancha; el *pozo*, símbolo del bautismo y la verdad; el *surtidor de agua* en referencia a María como fuente viva de la gracia; y una *palma*, referente a la vida eterna, la regeneración y la inmortalidad. Y en el intradós del casquete hemiesférico, indoctas pinturas decorativas al temple, de movido perfil, evidenciando ángeles y niños portadores de una corona entre cenefas

⁴⁰ Una placa conmemorativa dispuesta sobre una de las pandas del transepto recuerda que la ermita fue rehabilitada en el año 2003.

⁴¹ NAVARRO SORIANO, Isidora: *op. cit.*, pp. 180 y 182.

y orlas, debidas al pintor Antonio Valero (2003), en torno a un florón de talla abarrocado.

En las capillas del lado del Evangelio (de los pies a la cabecera):

1ª capilla: En hornacina abierta sobre el paramento mural, imagen de *San Pancracio*, en escayola policromada, de 110 cm. de altura con peana.

2ª capilla: Sobre nicho imagen de *Santa Águeda mártir*, talla en madera policromada de 130 cm. de alto, anónima, llevando los senos sobre una bandeja.

En las capillas del lado de la Epístola (de los pies a la cabecera):

1ª capilla: Este espacio es paso de servidumbre desde la portada lateral, donde se localiza encastrada sobre una de las pilastras de la nave, la *pila del agua bendita* elaborada en jaspes, del cantero Francisco Cremades, de fines del siglo XVIII.

2ª capilla: Imagen de *Cristo de las Cinco Llagas* (advocación que evoca en Jumilla el extinto en 1836 y desaparecido Convento de las Cinco Llagas de San Francisco, que se ubicó extramuros de la villa), que representa el momento anterior al Descendimiento de la Cruz; un crucificado muerto del tamaño del natural (170 cm. de alto) tallado en madera de pino sobre cruz arbórea, de estilo neobarroco del año 1993, obra del escultor José Vázquez Juncal y policromía de Francisco Berlanga de Ávila. Presenta la cabeza reclinada hacia su derecha, luce pelo natural y

lleva anudado a la cintura un paño de pureza rojo de tela bordada con dorados, participando en los desfiles pasionarios⁴².

En la sacristía:

Se conservan algunos ornamentos religiosos (casullas) y piezas de orfebrería (cálices de celebración, sacras de altar, candelabros, navetas, incensario, vinajeras...), actuales.

8. ARTES Suntuarias (Bordados y Orfebrería).

Entre los tejidos que guarda la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción merece destacarse un *estandarte*, que fue confeccionado en 1776 según noticia del acuerdo que recogen las Actas Capitulares de dicho año, así como el traslado a fines del siglo XIX del mencionado bordado a una tela nueva en 1880; trabajo que fue llevado a cabo por religiosas del Convento de Desamparados de Valencia, con un coste de 2.000 pesetas⁴³.

La pieza textil, elaborada sobre tela de raso verde, presenta en el anverso del capillo la efigie de la Asunción de Nuestra Señora, revestida con amplio manto y corona, inscrita en un medallón confeccionado en hilo de plata, y en el reverso el escudo de Jumilla, reafirmando de este modo el patronazgo de la villa (ciudad desde 1910), y enmarcados por una cenefa ornamental con motivos florales.

El estandarte –muy deteriorado por el uso y pendiente de restauración en el Centro de Verónicas de Murcia (?)- ha encabezado numerosos

⁴² DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Escultura e iconografía de Cristo crucificado en Jumilla”. *Los Crucificados: Religiosidad, cofradías y arte (Actas del Simposium)*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Estudios Superiores del Escorial, 2010, p. 811.

⁴³ CARRIÓN TOMÁS, Pedro Luis: “El estandarte de Nuestra Señora de la Asunción”. *Boletín de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción*”. Jumilla, Imp. Vilomara, agosto de 2002, pp. 19-20.



Fig. 8. Tramo de los pies de la ermita de San Agustín y detalle del coro.
(Foto: Javier Delicado)

cortejos el día de la festividad de la patrona (15 de agosto).

En lo que incumbe a piezas de orfebrería, en 1941 se adquirieron para la imagen titular una *corona* y una *media luna* de plata.

Y mediante suscripción popular se ha confeccionado una nueva corona de plata con motivo de su coronación canónica en 2011, elaborada en talleres murcianos y con un coste presupuestado en 18.000€. El diseño de la corona, en plata de ley en su color natural, con detalles de oro y piedras preciosas, está formado de canasto y aureola con 22 estrellas (12 grandes y 10 pequeñas) de pedrería, imperiales con perlas y rematada mediante una cruz que apea sobre el cosmos. Escudos y cartelas decoran la pieza, así como las esculturillas cinceladas de la abuela Santa Ana, el Cristo a la columna, la Virgen María y San José⁴⁴.

9. UNAS CONSIDERACIONES FINALES.

Entra las devociones más antiguas de Jumilla se halla la de Nuestra Señora de la Asunción, que se remonta a fines del siglo XVI, época en el que se le otorgaba culto en la Ermita de Santa Catalina mártir, siendo varios los intentos en la villa (luego fallidos) de dedicarle una capilla propia, primero en la Iglesia mayor de Santiago (1667) y más tarde en el Convento de las Cinco Llagas de San Francisco (1682), hasta que promediando el siglo XVIII se acuerda por el Concejo –que es su patrono– asignarle la Ermita de San Agustín, situada en plena huerta al final del paseo de la Asunción, en la que “*en casa propia*” será entronizada en 1777.

La *Ermita de San Agustín* es una interesante iglesia (pues esta categoría debería ostentar) de fines del Setecientos construida en las postrimerías del barroco, que se caracteriza por una sobria dicción arquitectónica y correcta articulación de los soportes en la que se prescinde del elemento escultórico, salvo en aquellos espacios que así se requiere por su carácter escenográfico, como son el crucero y el camarín, siendo de lamentar en éste la desaparición del adorno de la talla de estuco dorado que lo recubría y la ausencia en la fachada de los pies de un remate sobre el hastial que nunca tuvo y que en su lugar ostenta la portada lateral rematada por una espadaña.

Por otra parte, la lectura del espacio arquitectónico del interior del templo, amplio y diáfano, dinamiza el código visual del presbiterio, centro y punto donde confluyen todas las miradas, que permite desde los pies las visiones diagonales, de gran prestancia por el retablo neobarroco que cobija la cabecera y por el anejo camarín de diseño refinado, que alberga la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de la ciudad. No podemos subrayar lo mismo de las pinturas murales contemporáneas que exornan paramentos y bóvedas, de muy discreta factura y composición, salvo las de la cúpula del crucero, barrocas, pertenecientes a fines del siglo XVIII.

En nuestra consideración, sobre el edificio debería incoarse por parte del Ayuntamiento de la ciudad expediente de declaración de Bien de Interés Cultural de Relevancia Local.

⁴⁴ La Junta Directiva: “Jumilla corona a su madre con amor”. *Revista-Programa de las Fiestas Patronales de Nuestra Señora de la Asunción*. Jumilla, Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, julio-agosto 2011, Núm. 12, p. 92.



Fig. 9. Panorámica de Jumilla en el Camino de Granada, visto desde la ermita de San Agustín.
(Foto: ca. 1915)



Fig. 10. Ermita de San Agustín, observada desde la antigua vía férrea de Jumilla a Cieza.
(Foto: J. Pérez Guillén. ca. 1925)

*II. - Sección
Contemporánea*



La Valencia de 1831 en el plano geométrico del académico Francisco Ferrer. Notas sobre su influencia en los viajeros ingleses.

Francisco Taberner Pastor
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Las representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia tienen en el plano geométrico de Francisco Ferrer uno de sus mejores exponentes. Se muestra la ciudad en el período inmediato al proceso y contiene gran cantidad de datos que ayudan con eficacia a situar los principales edificios de la ciudad. A dicho plano se refirió Ford en su famosa Guía, que pocos años más tarde utilizaría el arquitecto G. Edmund Street en sus paseos por Valencia.

Palabras clave: Cartografía / Francisco Ferrer / Richard Ford / Ciudad decimonónica.

ABSTRACT

The geometric street plan of Valencia by Francisco Ferrer is one of the best samples of cartography representation of the city. The map shows the town in the moment of ecclesiastical confiscation and it contains a lot of information that help us to locate the main buildings of the city. To this map Ford refers in his famous guide, used a few years later by the architect G. Edmund Street in his walks through the city.

Keywords: Cartography / Francisco Ferrer / Richard Ford / City nineteenth.

Escribe el escritor inglés:

Examinando el mapa de la ciudad hecho por Francisco Ferrer se comprende enseguida su disposición: las calles son tan angostas que sus aperturas apenas se distinguen entre los tejados irregulares y como pegados unos a otros, de los que muchos son planos, con jaulas de caña para palomas, ave muy apreciada y caza-da por los valencianos.²

Cuando observamos un plano histórico re-presentando la planta de una ciudad, pocas veces podemos conocer cuáles han sido las in-tenciones del autor y las distintas vicisitudes su-fridas hasta llegar su consecución.

En la mayoría de los casos tampoco está muy claro el objeto de su elaboración: finalidad re-caudatoria, orientación callejera, localización de monumentos son los requerimientos más ha-bituales, sin ocuparse de las cuestiones urbanís-ticas es decir de las alineaciones y rectificacio-nes de calles, que no aparecerán en los planos hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En el caso del plano de Francisco Ferrer, tenemos el valioso testimonio de Richard Ford que en su famosa guía *A Handbook for travellers in Spain, and readers at home*, hace una referen-cia expresa a la utilidad de dicho plano que es aprovechado por el autor para el análisis de la ciudad.¹

El plano de Francisco Ferrer es sin duda la mejor representación de la planta de la ciudad en la primera mitad del siglo XIX y recoge con precisión el estado de la ciudad previo al pro-ceso desamortizador lo que le convierte en una excelente herramienta para el análisis de dicho periodo histórico. Deudor del plano del padre Tosca, como reconoce humildemente el autor³, su puesta al día y la enorme cantidad de infor-mación que contiene lo convierten en uno de los planos fundamentales para conocer la evolución urbana de nuestra ciudad.

EL AUTOR

Los datos que se conocen sobre Francis-co Ferrer, son escasos⁴ a pesar de que llegó a ostentar algunos cargos representativos pero la

¹ FORD, RICHARD: *A Handbook for travellers in Spain and readers at home*. Ed John Murray, 1845. La estancia de Ford en Valencia se produjo poco después de la impresión del Plano de Ferrer.

² La cita está tomada de la traducción española de Jesús Pardo “Manual para los viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lec-tores en casa”. Ediciones Turner, Madrid 1982, p. 26.

³ Sin duda también debió de servirle de utilidad el plano realizado por el arquitecto Cristóbal Sales en 1821, realizado igualmente por encargo de la RSEAP, y aunque recoge un perímetro mucho mas amplio, también aporta numerosos datos sobre la ciudad. Vid.: VVAA.: Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia. Ayuntamiento de Valencia, 1985.

⁴ En el conocido Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos, publicado por el Barón de Alcahalí en 1897, se describe sucinta-mente: “FERRER (Francisco). Académico de Mérito de la R. de San Carlos en 1830.” Algunos datos complementarios en Bérchez, Joaquín y Corell, Vicente: Catálogo de diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia. (1768-1846), p. 389.

obra que de él se conoce es muy limitada y quizá habría que pensar que parte de ella se produjese fuera de nuestra Comunidad. El propio Ferrer se atribuye en su correspondencia una amplia experiencia en obras hidráulicas, aunque no especifica el número o la situación de ninguna de ellas. Sí que consta en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos la autorización de diversos trabajos por la Comisión de Arquitectura.⁵

EL PLANO

a) Génesis

La gestación del plano, surge a instancias de la Real Sociedad Económica de Amigos del País que realizó el encargo inicial con el que debió de dar comienzo el trabajo, en el año 1828. Pero la impresión y difusión del mismo requería una costosa inversión a donde ya no llegaba el eficaz apoyo de dicha sociedad y la difusión del plano se planificó mediante un sistema de venta por suscripción para obtener cada una de las copias que, una vez⁶ reproducidas por el procedimiento litográfico, eran coloreadas manualmente con acuarela distinguiendo con sus colores los cuatro cuarteles en los que, administrativamente, se encontraba distribuida la ciudad.

El plano estaba ya terminado en 1829, y sobre el espacio en blanco reservado se distribuían textos y listados.⁷

a1) La estampación

No cabe duda de que el responsable de los trabajos mediciones y dibujo del plano corresponde a Francisco Ferrer pero el proceso de reproducción contó con dos importantes colaboradores cuyos nombres aparecen en sendos



Fig. 1 Vicente Pelegrer, autor del grabado del plano.

extremos de la parte inferior del plano “Jose Fenollera lo estampó” y “M Pelegrer lo grabó en Valencia”, constando el año de 1831 como fecha de la impresión.

La atribución del grabado a Manuel Pelegrer suscita sin duda controversia ya que el grabador Manuel Pelegrer y Fossar, fallecería ese mismo año⁸ y contaba con una avanzada edad que difícilmente le permitiría realizar su

5 Consta la aprobación, con correcciones, de un retablo para la iglesia de san Vicente de la Roqueta (1815), de los retablos de la ermita de san Roque en Burjasot y del Convento de san Gregorio en Valencia, en 1818, y el diseño del campanario de Cuevas de Vinromá (Castellón), 1821.

6 Ver Anexo.

7 En esa fecha, Noviembre de 1829, se devuelven los textos utilizados a su autor por el secretario de la RSAP.

8 Así consta en el “Libro de Individuos de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1847”: Accedió al cargo de Director con ejercicio por el Grabado en 1806, a la muerte de Manuel Monfort, y ejerció la dirección hasta su muerte el 28 de Marzo de 1831.

trabajo⁹. Su hijo Vicente Peleguer i Miralles¹⁰ es por el contrario el probable autor del grabado. De hecho en una carta remitida por Ferrer a la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1829, indicaba que «actualmente está grabando en Madrid don Vicente Peleguer, con el que se tiene contratado entregar de 3.120 reales al tiempo de principiar su obra de grabado la cual hace algún tiempo que la comenzó» e insta a la sociedad a realizar a el primer pago.¹¹ A mayor abundamiento Vicente tenía en aquel tiempo una imprenta instalada en Madrid,¹² y en el propio anuncio de suscripción se indica claramente que “el plano ha sido grabado en Madrid por D. Vicente Peleguer, teniente de director en la Real Academia de San Fernando” lo que deja pocas dudas al respecto.

En cualquier caso el acabado final del proceso, se realizó en 1831, como se indica en el plano, y el propio Ferrer hizo entrega oficial a la Academia de una copia del plano protegida por un cristal y debidamente enmarcada.¹³

a2) Características

Las dimensiones del plano eran de 18 pulgadas de alto por 28 de largo (81,8 x 56,7 cm) y tanto su identificación como su autoría que-

dan claramente expuestas en la parte superior del dibujo: “PLANO GEOMÉTRICO DE LA CIUDAD DE VALENCIA Y LLAMADA DEL CID, dedicado a la Real Sociedad Económica de la misma por D. Francisco Ferrer Académico de mérito de la clase de Arquitectura de la Real de Nobles Artes de S. Carlos. Año 1831.”

El plano presenta su orientación al norte, contrariamente a la mayor parte de las representaciones de la ciudad realizadas hasta el momento, que siguen la orientación propuesta por Mancelli, 1605 o Tosca 1704. En la parte inferior del plano se hace referencia a que José Fenollera, lo estampó . Y que M. Peleguer lo grabó en Valencia. Esta última información se contradice con algunas noticias de la época que sitúan a su hijo Vicente en Madrid realizando dicho trabajo, pero el reconocimiento expreso del lugar de la autoría, cabe hacer pensar que quizá el trabajo se inició en nuestra ciudad por Manuel Peleguer y que fue su hijo Vicente el responsable de la finalización del trabajo. José Fenollera, por su parte era un conocido librero de amplia experiencia y bien conocido en la ciudad. Llama sin embargo la atención que en su establecimiento no se realizase la venta del plano según se desprende de la convocatoria¹⁴.

⁹ LLUECA UBEDA, EMILIO: *El grabador Manuel Peleguer y su tiempo*. Ed. Fidel Pascual. Valencia, 1982.

¹⁰ Viv.: BOIX, VICENTE: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Imprenta de Manuel Alufre. Valencia 1877 (facsimil París Valencia 1987). Boix tiene palabras sumamente elogiosas para el grabador afirmando sin ambages que “fue uno de los discípulos que mas honran a la Academia de San Carlos”.

¹¹ En archivo RSEAP. Exp. 2.157. Datos proporcionados por la arquitecta Lourdes Boix.

¹² Peleguer obtuvo una importante distinción por su calidad como industrial de las artes gráficas en 1827. Vid.: Memoria de la Junta de calificación de los productos de la Industria especial española relativos a la exposición pública de 1827. Madrid 1828

¹³ La entrega consta en el Libro de Actas. Junta Ordinaria del 1 de Mayo de 1831. La copia del plano enmarcada y con cristal, consta en el correspondiente inventario, pero debió de perderse con posterioridad, no disponiendo la Academia en la actualidad de copia alguna. Datos facilitados por D^a Adela Espinós y D^a M^a Carmen Zuriaga.

¹⁴ Los establecimientos que anunciaban la venta eran el Almacén de Estampas de la Plaza de Santa Catalina en Valencia, la Librería Calleja de Madrid, la librería de Serra en Barcelona, la de Polo en Zaragoza y la de los Sres. Hortal y cia en Cádiz y cabe suponer que también en Valencia se podría adquirir en “la oficina de José Ferrer de Orga” famoso impresor, que era quien firmaba el anuncio de suscripción.

PLANO GEOMETRICO DE LA CIUDAD DE VALENCIA LLAMADA DEL CID,

Dedicado a la REAL SOCIEDAD ECONOMICA de la misma por Francisco Ferrer Académico de merito en la clase de Arquitectura de la Real de Vales. Antes de S. Carlos Año 1831

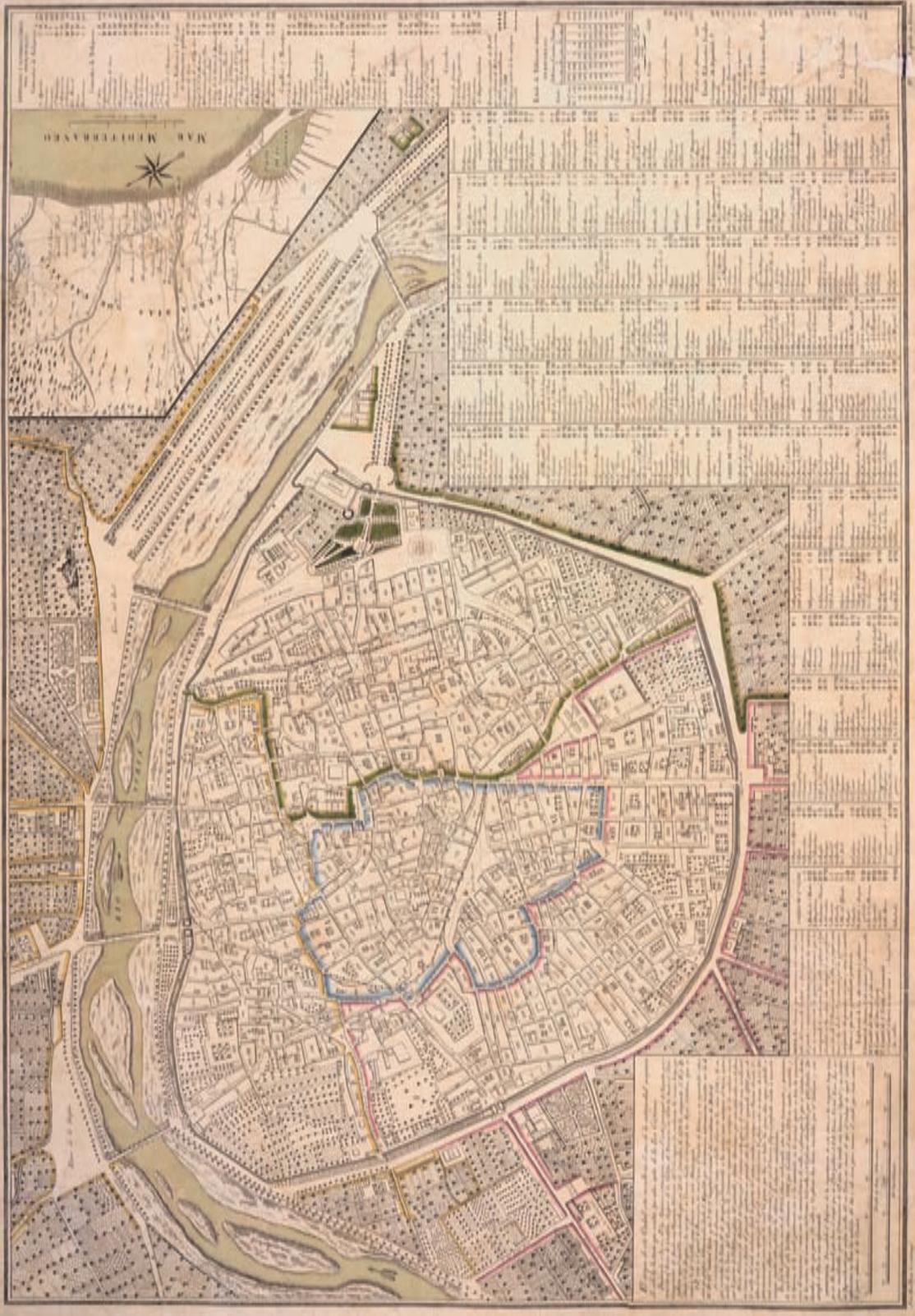


Fig. 2 Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid. 1828-1831

b) La información oficial

En la parte inferior izquierda del plano una cartela contiene textos de cuidada caligrafía y letra inclinada con un apretado resumen histórico que inicia en el año 1094 fecha de la conquista del Cid y continua con la conquista cristiana “constando que el 28 septiembre de 1238 la conquistó el Rey Don Jaime I de Aragón y la agregó a su Corona hasta el tiempo de los Reyes Católicos que se unió a la de Castilla para formar una sola Monarquía”. Fija también sus coordenadas geográficas fruto de observaciones astronómicas, hace referencia a su distancia a Madrid, 50 leguas por el camino corto y su separación, 12,789 pies, de la orilla del mar y su altura sobre el nivel haciendo referencia a las dificultades para realizar la cimentación de los edificios por la elevada cota del nivel freático.

Respecto a la población le atribuye 118.952 almas incluyendo 4.000 transeúntes y la guarnición militar correspondiente, aunque sólo 65,036 viven en el interior de la muralla. También hace referencia a la división administrativa de la ciudad, en 1769, en cuatro cuarteles y 32 barrios haciéndose entonces la numeración de manzanas y casas que se expresan en el plano.

En total dentro de la muralla se contienen 411 manzanas 9.030 casas 428 calles y 131 plazas alumbradas por 2.365 faroles. También hace constar que para 371 calles y 52 plazas hay líneas acordadas por el gobierno “y con arreglo a ellas se van reformando”. Una escala en gráfica, tanto en varas valencianas como castellanas, completa esta información básica.



Fig. 3. Numeración de edificios realizada en cumplimiento de la Real Cédula de 1769. Foto FTP.

c) Grafismos guarismos y colores

El plano se concibe con una finalidad orientadora lo que le lleva al empleo del color para distinguir los cuatro cuarteles en los que se encuentra dividida la ciudad. En el propio plano se indican los colores de cada cuartel: amarillo para el de Serranos, azul para el del Mercado, verde para el del Mar y encarnado para el de San Vicente indicación necesaria pues posiblemente el color podía incorporarse en las ciudades en las que se vendía.

La aplicación de los colores se realiza con amplia discrecionalidad. En algunas de las copias que han llegado hasta nosotros se evidencia una cierta tosquedad y la aplicación del color se reduce a subrayar torpemente las delimitaciones de los cuarteles en su perímetro exterior, aunque en otras se opta por la minuciosa labor de iluminar cada una de las manzanas con el color correspondiente a su cuartel, lo que requiere sin duda un mayor esfuerzo, pero también consigue un mejor resultado plástico.

La delimitación de los barrios se realiza en el grabado con un trazado que alterna el punto con la raya de corta extensión. Y dentro de cada cuartel una tenue línea de puntos distingue los distintos barrios que son señalizados con números romanos, partiendo siempre del uno en cada uno de los barrios, facilitando la localización de las casas por su pertenencia al cuartel barrio o manzana correspondiente.

Se especifica una numeración correlativa para identificar sobre el plano cada uno de los “edificios y establecimientos principales” entendiéndose por tales los conventos religiosos, casas profesas y colegios de la instrucción pública, capillas ermitas hospitales y cárceles, no

recogiendo sin embargo otros muchos edificios del mayor interés como la lonja, la catedral, las parroquias el matadero o la fábrica de cigarros entre otros o la Universidad que aparecen rotuladas sobre sus respectivas ubicaciones. Quizá quepa destacar, como curiosidad el dibujo en planta, con una suave línea de puntos, del actual Teatro Principal que lleva el rótulo “cimientos para un nuevo teatro”.

También se recoge el trazado de la antigua muralla musulmana mediante una línea en que la cruz y la raya se alternan y que recoge, oscureciendo la sección de la muralla correspondiente el tramo existente en aquel momento, y que ya Tosca había reflejado en su conocido mapa. Curiosamente y desentonando de la precisión del conjunto, las Torres de Serranos se dibujan de planta cuadrada, error absolutamente imperdonable.

d) La clasificación de calles

Las 428 calles las clasifica Ferrer en tres clases, se supone que de acuerdo con su importancia aunque él no lo especifique claramente y algunos ejemplos pueden hacer pensar lo contrario. Por ejemplo la calle del Portal Nuevo debió ser sin duda un importante acceso al mercado, y no aparece en la categoría superior, pero es indudable que si queremos conocer donde se producían las principales actividades ciudadanas el listado de las calles calificadas por Ferrer como de primera categoría nos será de vital ayuda.¹⁵

También, curiosamente, dentro de la primera clase se contienen importantes calles o caminos situados fuera del recinto amurallado. La decisión de la denominación, calle o camino, se deduce fácilmente de la visión el plano: cuando

¹⁵ Las calles de primera clase aparecen rotuladas sobre el plano, al contrario que las de segundo y tercero que aparecen relacionadas en la carátula, acompañadas de guarismos que indican el cuartel y el barrio al que pertenecen y el número de calle que les corresponde, que se muestra también en la parte del plano en el que se sitúa.

Las calles que califica de primera clase son: Avellanas, Bajada de San Francisco, Barcas, Barretería (plaza de la Reina) Bolsería, Caballeros, Carnicerías del Palau (Palau), Corona, Cuarte, Mar, Miguelete, Nave, Ruzafa San Fernando San Martín San Narciso (Salvador) San Vicente, y Zaragoza



Fig. 4. Numeración de manzana, de la primera mitad del S. XIX. Foto FTP.



Fig. 5. Rotulación de la segunda mitad del S. XIX con indicación del Cuartel y del Barrio correspondiente. Foto FTP.

el camino se de delimitado por alineaciones de casas, toma el nombre de calle.

Así vemos denominados los caminos que llevan a los principales enclaves de las cercanías como el de Ruzafa –o el de Arrancapinos y Torrent– en tanto que la vía que conduce a Sagunto adopta el nombre de calle de Murviedro. Las calles de Cuarte y de San Vicente se prolongan también por el extrarradio así como la de Ruzafa aunque ésta adopta el nombre de “camino” una vez superada la puerta de su nombre.

Esta valoración de calles se puede comparar con la realizada por Richard Ford en los mismos años. Con el ánimo de facilitar el conocimiento de la ciudad a aquellas personas que dispongan de poco tiempo para ello, el autor propone una ruta concreta para optimizar el recorrido:

“Los que desembarquen del vapor para pasar aquí solamente algunas horas pueden hacerse una rápida idea de las mejores partes de Valencia contratando un guía que les lleve

por la siguiente ruta: comiencese por la puerta principal de la catedral, bajando por la Calle de Zaragoza, hasta llegar a la Calle San Martín y San Vicente, y volviendo por la calle San Fernando, hasta el Mercado. De aquí, por la calle de Cuarte y Caballeros, torciendo a la izquierda por la Calle de Serranos y saliendo por la puerta a las orillas del río. De aquí a la Puerta del Real, cruzando y siguiendo la Alameda y volviendo a cruzar por la Puerta del Mar hasta la Glorieta para volver de nuevo al Grao¹⁶.”

Y advierte que, en algunos casos, las calles están sin pavimentar.

La costumbre de clasificar calles con una vinculación urbanística, que se circunscribe a relacionar el ancho de calle con la altura de los edificios que se alinean a lo largo de las mismas, se trasladará a la normativa municipal en España con posterioridad al plano de Francisco Ferrer, en 1854 y será una de las técnicas pioneras en las complejas tareas de la ordenación urbanística.¹⁷

¹⁶ FORD, RICHARD. Op. Cit. pág. 25.

¹⁷ La Real orden de 10 junio de 1854 clasificará las calles, según su anchura en tres clases: primer orden (14 m.), segundo orden (entre 9 y 14 metros) y tercer orden (entre 6 y 9 metros), estableciéndose las alturas en función del ancho de calle. Esta técnica de regulación se incorporará a las “Ordenanzas municipales para la zona de ensanche”, de 1883, que limitará a 20m la altura de los edificios para las calles de primer orden y de 15 para las de segundo y tercero. Vid. Taberner Pastor, Francisco: el Ensanche de Valencia: trazado y realidad urbana. En VVAA.:El Ensanche de Valencia de 1884 Colegio oficial de Arquitectos de Valencia. Valencia 1984.

e) La configuración de la ciudad

El callejero no presenta grandes novedades respecto al citado plano de Tosca: un esquema levemente radial con calles que convergen en las puertas principales y cierta escasez de espacio público. El paseo de la Glorieta aparece como única zona verde, aunque son numerosos los huertos y jardines privados, algunos de ellos, de cierta entidad.

Pero probablemente el mayor interés del plano reside en fijar la imagen de la ciudad en el momento previo a la desamortización. Aparte de los conventos históricos aparecen otras instituciones como la Compañía de Jesús, la Congregación de San Felipe Neri, el Temple de Nuestra Señora de Montesa, las Escuelas Pías el Seminario, o centros docentes como el Colegio de Santo Tomás o el Colegio Imperial de los niños de San Vicente Ferrer, junto con una veintena de capillas y ermitas. Muchos de ellos sufrirán el embate desamortizador desapareciendo pocos años más tarde quedando el plano de Francisco Ferrer como preciso recuerdo de la situación que ocuparon los edificios desaparecidos.

Las manzanas se delinearán dando un mayor grosor a dos de sus lados contiguos, aproximadamente las orientaciones sureste y noroeste con objeto de simular una cierta volumetría. Todas las iglesias y la mayor parte de las ermitas aparecen seccionadas en planta pudiendo entender su configuración básica, orientación, número de capillas etc. Aunque el tamaño del dibujo no permite un excesivo detalle, los espacios libres distinguen con precisión los terrenos de cultivo de los ajardinados, que aparecen con trazados propios de los jardines franceses. Junto a los jardines del Real con su correspondiente acequia de riego aparecen dibujadas, en curiosa

volumetría les montañetes de Elío que según la tradición local se habían construido utilizando los escombros del Palacio Real derribado en 1811.

Pero el plano es sobre todo, como se ha indicado anteriormente, el fiel exponente de la Valencia conventual. Los conventos de religiosos¹⁸ y de religiosas que se encuentran en el interior del recinto amurallado se reseñan ordenadamente en el lado superior derecho de la cartela, en tanto que los situados extramuros, monjas del Corpus Christi, convento de San Felipe, convento de San Sebastián, convento de Belén, monjas de Jerusalén o convento del Remedio, aparecen rotulados todos ellos sobre el trazado de sus plantas distinguiendo, con un simplificado diseño, el recinto conventual de los claustros o de las respectivas capillas

Los más reducidos espacios religiosos aparecen señalados al menos con una cruz, como puede ser el caso de la denominada cárcel de San Valero situada plaza de la Almoina. La mayor parte de los conventos fueron demolidos con el tiempo quedando contados vestigios y perdiendo la ciudad, en aquel momento, la oportunidad de dotarse de los espacios dotacionales de los que carecía. El último convento desaparecido ya en la segunda mitad del siglo XX dio origen a unos grandes almacenes junto al Parterre en tanto que su iglesia consiguió salvarse finalmente siendo trasladada al lejano barrio de Orriols, en donde se conserva en la actualidad con el nombre de Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón¹⁹.

También contiene el plano contados pero evidentes errores como el duplicar la manzana 292 incluyendo en ese número tanto el Convento de San Francisco, donde sitúa la enseñanza de niñas, como en el Seminario de Nobles de

¹⁸ La relación coetánea más completa en MADOZ, PASCUAL (1845-50): *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*. (Tomo XV). Est. Literario tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. Madrid, 1845-50. Reedición Alicante Castellón Valencia. Valencia. Alfonso el Magnánimo, 1982. Madoz. "Una visión crítica sobre la situación que se produjo como consecuencia de la Desamortización en Valencia" en: Sancho, Antonino: *Mejoras materiales de Valencia*. Imprenta de D. José Mateu Marín. Valencia, 1855.

¹⁹ En las calles Esteban Dolz de Castellar y San Vicente de Paúl.



Fig. 6. La plaza del Mercado, hacia 1850, reproducida por los hermanos Rouargue, conocidos grabadores parisinos que utilizaron esta ilustración en diferentes libros de viajes. Archivo del autor.

San Pablo al que atribuye la misma numeración. Pero ello no empaña el indudable esfuerzo realizado ni el resultado obtenido que dotaba a la ciudad de un potente instrumento de conocimiento sobre su realidad física y una eficaz herramienta para orientarse en la misma.

De lo que careció fue de valor normativo alguno. Realmente nunca fue esa la intención del autor que no tuvo otro objetivo que el plasmar el estado “real” de la ciudad en aquel momento

sin prever ningún tipo de crecimiento y tampoco las propuestas de modificación de alineaciones previstas. El plano es un empeño personal del autor una exhaustiva recogida de datos que ayudará a estudiar problemas específicos de la ciudad, desde la identificación pormenorizada de sus edificios hasta el trazado de diversas obras de infraestructura sin olvidar, por supuesto, la utilidad que debió suponer como eficaz apoyo al proceso recaudatorio.



Fig. 7. Imagen de la plaza de santa Catalina en 1828, según dibujo de David Roberts. Del libro Valencia en el grabado 1499-1899, de Miguel Angel Catalá Gorgues.

A pesar de todo, el ayuntamiento de Valencia intentó analizar sus posibilidades de utilización y a tal efecto envió una copia del plano al Repeso para su estudio pero la comisión correspondiente la desestimó por lo inapropiado de la escala utilizada, que no se ajustaban a la normativa de la Real Junta de Policía, y no aceptó el plano en la Sesión Municipal como reflejaba el acta preceptiva²⁰:

“Quedó enterado el ayuntamiento de un informe de los SS regidores comisarios del repeso consecuente a lo acordado en 20 y dos del corriente, al que acompaña la declaración de los arquitectos veedores del mismo manifestando que el plan geográfico publicado por el Académico de Mérito D. Fco Ferrer, no deja de tener mérito en su clase, sin responder de su exactitud, aunque no dudan habrá hecho lo posible para ello más no creen que pueda servir de norma para demarcar líneas de rectificación y ensanche, pues para ello debía ser según el pitipié²¹ aprobado por la Real Junta de Policía.”

Quedó pues sin reconocimiento oficial, y no se utilizó como herramienta de control urbano aunque no se dudaba de su utilidad práctica y en la actualidad una de las copias coloreadas del plano se conserva y puede contemplarse en el Museo Histórico de la ciudad

EL PLANO DE LOS ALREDEDORES

En la parte superior del plano se contiene el dibujo reducido de los alrededores de la ciudad, llegando hasta Sagunto por el Norte y a Silla por el Sur, comprendiendo La albufera en toda su extensión. Su grafismo guarda una cierta correspondencia con el histórico plano de Cavanilles, de 1795, sin que aparezca ninguna influencia notable de trabajos mucho más recientes como el plano de Cristobal Sales²², de 1821, que sin duda debió conocer ya que fue también patrocinado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, pero su función, en el Plano Geométrico, es meramente residual y su escala tampoco es la más adecuada para definir o aportar novedades.

²⁰ AHMV. Libro capitular ordinario, 1831 (D-258)

²¹ DRAE: Escala de un mapa o plano para calcular las distancias y medidas reales.

²² Vid: Llopis Alonso, Amando; Perdigón Fernández, Luis; Taberner Pastor, Francisco: *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia*, vol. 1 (1608-1929). Facsímil Edicions Digitals. Valencia, 2004, pp. 7 y 76-77



Fig. 8. Ajardinamiento entre las puertas de Serranos y san José (portal Nuevo), atribuido a Francisco Ferrer. El nº 182 señala el Convento del Carmen en donde, en 1848, se instaló la Academia de Bellas Artes de San Carlos. En la actualidad se ha convertido en un espacio museístico.

FORD Y STREET

La guía de Ford tuvo una enorme difusión y supuso una excelente invitación para adentrarse por nuestra península. Su enorme cultura que le impulsaba a documentarse sólidamente²³ antes de iniciar las descripciones tiene un indudable reflejo en lo que denomina discretamente Manual y que es una base incesante de datos expuestos con una singular maestría que lo colo-

can en la cima de los libros de viaje producidos por los audaces viajeros románticos.

Uno de los casos en los que puede rastrearse la influencia de la guía es el libro “La arquitectura gótica en España” del famoso arquitecto inglés George Edmund Street (1824-1881) cuya primera edición aparecería en 1865²⁴.

Aparte de alguna cita explícita a la guía de forma explícita, la similitud de fuentes

²³ En el caso de Valencia, Ford cita entre sus fuentes principales las clásicas historias de Beuter, Viciano, Diago y Escolano, así como el “Resumen historial” de Esclapés o las “Observaciones”, que califica de excelentes, de Cavanilles. También consultó el Manual de José Garulo, de 1841, que considera útil como guía. En cuanto a los tratados artísticos, cabe reseñar las citas de Ponz, “Viaje de España”, tomo IV, y del “Viaje literario a las iglesias de España”, 1803, de Joaquín Lorenzo Villanueva.

²⁴ En España se publicaría su traducción, por la editorial Calleja, en 1926.

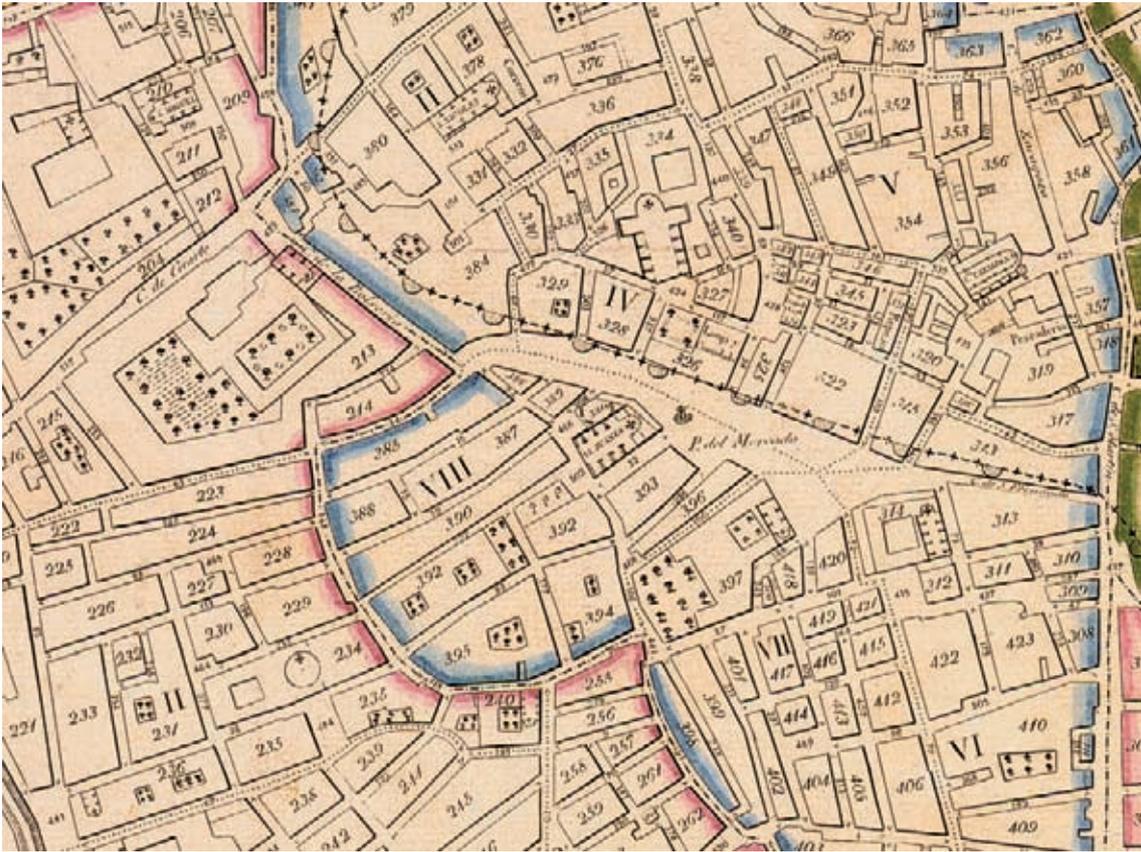


Fig. 9. Entorno de Plaza del Mercado en donde se producirán las mayores transformaciones urbanas debidas a la desamortización. Sobre el convento de la Puridad, nº 213, se abrirán tres nuevas calles para realizar una importante operación inmobiliaria.

documentales hace innegable el trasvase de información recopilada por Ford, de la que el arquitecto inglés tuvo la suerte de beneficiarse.²⁵ Pero la ciudad que percibe Street comenzaba ya una nueva etapa en la que la llegada del ferrocarril

iniciaba el derribo de las murallas propiciado el crecimiento del núcleo urbano generando un imparable proceso de expansión en el que el plano de Francisco Ferrer pronto quedará como testimonio inapreciable y lejano recuerdo.

²⁵ Pero también pone en cuestión los datos del Manual. Así, al referirse al cimborrio de la catedral, escribe: “Mr. Ford dice que se construyó en 1404, pero no he podido averiguar los fundamentos de su aserto. Quizá sea exacto, pero yo me inclinaría a proponer una fecha algo más temprana”. Opinión que mantiene aunque admite que también Madoz propone esa fecha.

ANEXO
Suscripción

A un nuevo Plano Ignográfico iluminado, de la ciudad de Valencia y parte de sus arrabales, con un pequeño mapa de sus cercanías: por el arquitecto D. Francisco Ferrer, académico de mérito en la Real de San Carlos de la misma, y grabado en Madrid por D. Vicente Peleguer, teniente de director en la Real Academia de San Fernando.

Conociendo su autor la importancia de esta obra, se ha ocupado largo tiempo en ella, tomando por base la que en 1704 publicó el P. D. Tomás Tosca.

Las mejoras considerables que en el transcurso de 124 años ha recibido Valencia, la numeración de manzanas y nomenclatura de calles y plazas que con posterioridad a aquel plan se han establecido; y el haber dejado de presentar aquel sabio matemático algunos pormenores, útiles en el día no son para conocimiento de los que estudian las antigüedades, sino también para facilitar la inteligencia de algunos documentos antiguos, su causa de que el trabajo célebre de aquel tiempo, no llene las medidas del día; y si no sirva para conocer incompletamente el estado que tenía entonces la parte urbana de la ciudad.

Presentar esta al público cual existe en el día; facilitar el conocimiento de la intrincada dirección que se dio a sus calles; en el primer plan; facilitar las operaciones del Gobierno; señalar los límites y territorio de algunas jurisdicciones y sus subalternos; aclarar intereses de los particulares; y satisfacer la curiosidad de los aficionados a la ignografía, son los objetos que el autor se ha propuesto llenar en este plano.

Alentado y protegido generosamente por la Real Sociedad Económica no ha perdonado fatiga ni tarea que haya podido conducirle al acierto y esa actitud, que son las que hacen útiles los planos; y sin arredrarse por la aridez y minuciosidad del trabajo, lo tiene ya concluido, con el gusto de poder asegurar al público la más escrupulosa puntualidad, y con la esperanza de haber hecho un servicio al mismo.

En cuanto a su aplicación y demostración, ha adoptado el sencillo y nuevo medio de dividir el caserío en los cuatro cuarteles jurisdiccionales que son los señalados por el Gobierno local de la ciudad; y para que estos y los barrios que cada uno contiene se demarquen y resalten a la simple vista, se han iluminado los primeros con distintos colores y líneas, y los segundos separados con líneas de puntos.

Al enumerar en el Plano las manzanas, se ha conservado exactamente la enumeración que las tiene dadas el Excmo Ayuntamiento. Por manera que con sólo una ojeada sobre él, se encuentra exactamente, sin advertirse la menor omisión, cualquier punto de la ciudad por recóndito que sea.

Se está grabando ya la lámina: su dimensión es 20,04 pulgadas y media de alto, y 30 y 5,30 de ancho.

Se admiten suscripciones en Valencia en el Almacén de Estampas de la plaza de Santa Catalina; en Madrid en la librería de Calleja; en Barcelona en la de S; en Zaragoza en la de Polo; y en Cádiz en la de los Señores Hortal y Compañía, al precio de 30 rs.vs. por cada ejemplar iluminado

Oficina de José Ferrer de Orga²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- FORD, Richard (1844): *A Handbook for travellers in Spain, and readers at home*. Manual para los viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa. Ed. Turner, Madrid, 1982.
- MADOZ, Pascual (1845-50): *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*.(Tomo XV). Madrid. Est. Literario tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. Reedición Alicante, Castellón y Valencia. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1982.
- SANCHO, Antonino (1855): *Mejoras materiales de Valencia*. Valencia. Imprenta de de D. José Mateu Marín.
- BOIX, Vicente (1877): *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Imprenta de Manuel Alufre. Valencia.
- BARÓN DE ALCAHALÍ (1897): *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Imprenta de Federico Doménech. Valencia.
- LLUECA UBEDA, Emilio (1982): *El grabador Manuel Peleguer y su tiempo*. Ed: Fidel Pascual Tecles. Sagunto.
- TABERNER PASTOR, Francisco (1987): *Valencia entre el ensanche y la reforma interior*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim – Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.
- LLOPIS ALONSO, Amando; PERDIGÓN FERNANDEZ, Luis; TABERNER PASTOR, Francisco (2004): *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia, vol. 1 (1608-1929)*. Valencia, Facsímil Edicions Digitals.
- TABERNER PASTOR, Francisco (2005): *La historia de la ciudad a través de la cartografía*. En: Historia de la ciudad IV. Memoria urbana. Valencia.
- LLOPIS ALONSO, Amando; PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luis (2010): *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia 1608-1944*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

26 José Ferrer de Orga (Valencia 1781-1849) fue un importante impresor de cuyo taller salieron diversas obras relacionadas con la guerra de la independencia. En 1848 imprimiría la obra de Luis Lamarca “Valencia antigua, o sea relación de las puertas calles y plazas que tenía dicha ciudad en los siglos mas inmediatos a la conquista y las que respectivamente les corresponden en el día”. En el epígrafe relativo a la muralla antigua hará una referencia expresa al plano: “No será pues inoportuno repetir aquí la descripción de dicha muralla que puse en la *Noticia histórica de la conquista de Valencia*, que publiqué en 1838 y es la misma que se halla indicada en el mapa de Tosca, reducido, y en el nuevo de Francisco Ferrer.” El mapa reducido de Tosca al que hace referencia es el grabado por Cristóbal Jacinto Belda en 1735, para formar parte de la obra de Pascual Esclapés Resumen Historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid, de la que se realizaron sucesivas ediciones en 1805 y 1808. Vid.: VV.AA.: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia. 1704-1910*. Ayuntamiento de Valencia, 1985.

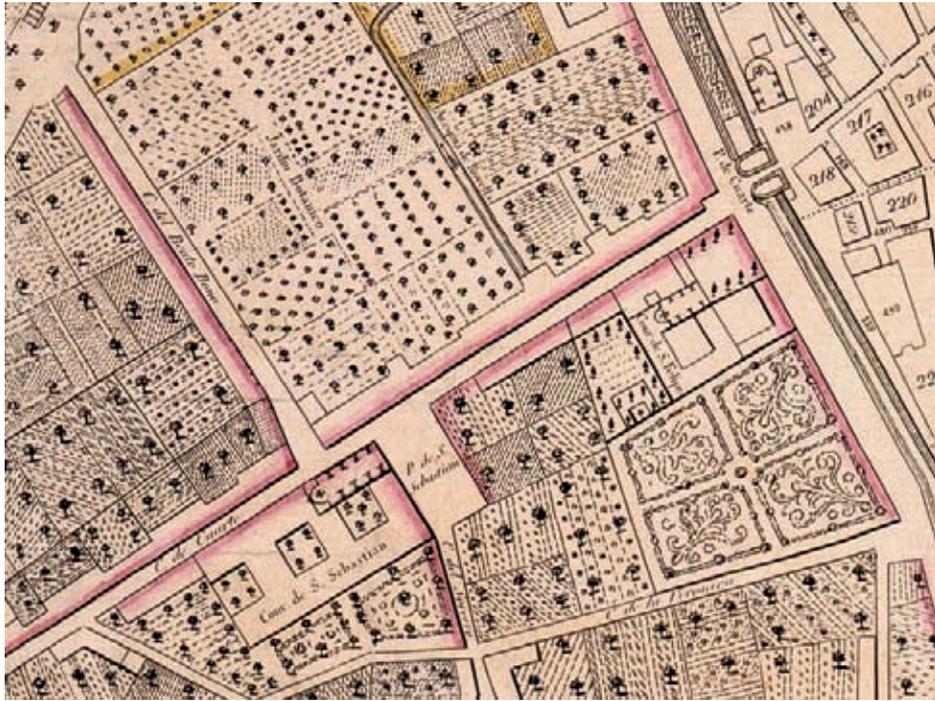


Fig. 10. El Portal de Quart marca el inicio de un asentamiento lineal en el que se implantan los conventos de san Felipe, desaparecido, y san Sebastián, del que se conserva la iglesia.

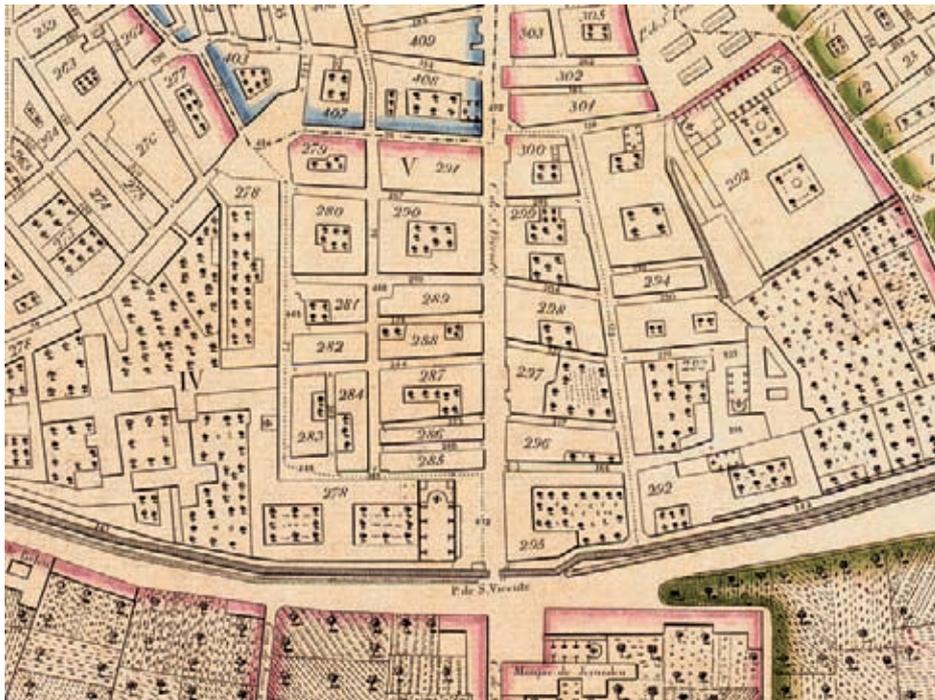


Fig. 11. La calle de san Vicente refleja en su alineación su pretérita utilización como calzada romana. Junto a la puerta de su nombre, con el nº 278, se encuentra el desaparecido convento de san Agustín, del que se consiguió salvar la iglesia.

La escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia a través de los inventarios y catálogos del siglo XIX

David Gimilio Sanz
Técnico de Arte Valenciano.
Museo de Bellas Artes de Valencia

RESUMEN

Los inventarios y catálogos del siglo XIX de los museos son una herramienta básica para identificar iconografías, atribuir autores y localizar procedencias. En el caso que nos ocupa se pretende hacer este tipo de estudio sobre la escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia y además teorizar sobre el por qué de la escasez de este tipo de obras en el proceso de ingreso con la desamortización y con posteriores incorporaciones

Palabras clave: Escultura / siglos XVI-XVIII / inventarios / catálogos / desamortización

ABSTRACT

Inventories and catalogs of the nineteenth century museums are a basic tool for identifying iconography, attributing authors and locate sources. In the present case is to make this type of study sculpture at the Museum of Fine Arts in Valencia and also theorize about why the shortage of such works in the admissions process with the seizure and subsequent additions

Keywords: Sculpture / XVI-XVIIIth century / inventories / catalogs / seizure

El Museo de Bellas Artes de Valencia se caracteriza por su excelente colección de pintura, ampliamente estudiada y por su numerosa y también excepcional colección de dibujos y estampas vinculada, en mayor medida a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. La escultura de este museo, la tercera de las artes en discordia académica, no ha recibido el trato perentorio, bien sea por la escasa entidad de las piezas, bien por el escaso aprecio que la misma institución ha mostrado por ellas a lo largo del tiempo.

Con este artículo se pretende dar a conocer la colección de esculturas vinculadas a los inventarios decimonónicos como forma de seguimiento desde su ingreso en el museo hasta la actualidad. De aquellas que deberían estar en la colección y no lo están, y de aquellas que estando no se tienen referencias documentales de su ingreso. Al mismo tiempo se pretende plantear alguna hipótesis de trabajo sobre el por qué de la escasa relevancia de esta sección en el conjunto del museo.

Los inventarios y catálogos analizados son los del siglo XVIII y XIX, es decir desde el inventario manuscrito de 1797, donde se hace un recuento de todas las obras de arte desde la fundación de la academia con sucesivas adendas, hasta el catálogo de antigüedades de 1867 donde se recogen un número importante de piezas y que es diferente al de 1867 casi exclusivo de pinturas.

Los datos que ofrecen estos inventarios son muy parcos, generales e imprecisos como “*santo jesuita*” o “*escuela valenciana*” que dificultan una correcta identificación más allá de una mera atribución. A esto se añade el hecho de que las esculturas no porten ninguna etiqueta o numeración que pueda vincularse con alguno de los inventarios, exceptuando el caso de los relieves académicos y su relación con el inventario de 1797.

Por otra parte, los inventarios son un complemento a los datos ofrecidos por los eruditos que visitaron y describieron con minuciosidad las iglesias y los conventos valencianos, como es el caso de Ponz con su *Viaje por España*, pero también de historiadores valencianos interesados en las bellas artes como el padre Teixidor con sus libros de *Antigüedades de Valencia* y la descripción de las capillas y sepulturas del convento de Santo Domingo o en el caso de Teodoro Llorente en *Valencia. Sus Monumentos y artes* de donde se han extraído datos que cotejados a su vez con los ofrecidos por los inventarios complementan la lectura histórica. Estos estudiosos describieron series y conjuntos artísticos y sobre todo realizaron comentarios estéticos de gran ayuda para los historiadores, sin embargo no tuvieron acceso a determinadas zonas conventuales como la clausura, hecho que sí constataron los comisionados de la desamortización al hacer los inventarios debido a la propia naturaleza de su trabajo.

Aunque no es una novedad este tipo de análisis está en consonancia con otros trabajos que se han realizado como el de Juan José Martín González para la escultura de la Real Academia de San Fernando desde donde reivindica la calidad y la cantidad de obras al sumar los yesos y vaciados a la colección escultórica propiamente dicha¹. Además, en el V simposio internacional

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. José: “La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 57, (1991) 517-532.

con el título “*El reverso de la Historia del Arte. Conventos, Desamortizaciones, Exposiciones y Colecciones en los siglos XIX y XX*” celebrado en el Centro del Carmen de Valencia, se trató sobre este fuente de información como elemento clave para la identificación actual de obras de arte, tanto en pintura como en escultura².

EL INVENTARIO DE 1797³.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1768, realizó un inventario general de las obras de arte, de su biblioteca y del material educativo con el título *Inventario general de las Pinturas, Flores pintadas y dibujadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases, y Diseños de Arquitectura, y también de las obras pertenecientes al Ramo de Grabado, de los Libros e Impresiones con alguna noticias de su ejecución y adquisición últimamente de los Muebles, Albajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos*. Ya en el título queda relegada la sección de escultura, en sentido estricto, donde se incluyen los 61 relieves, 36 figuras de diferentes materiales (cera, barro, escayola y madera) y 19 medallas entre troqueles, vaciados en yeso y medallas; sí se menciona la sección de “modelos y vaciados” dada la excepcional colección y su relevancia educativa.

Dentro de la sección de escultura hay que destacar una serie de piezas por su relevancia histórica y artística, concretamente, los asientos

numerados del 1 al 4 hacen referencia a cuatro figuras de cera con sus cajas originales que representan los cuatro estados del alma (Gracia, Purgatorio, Infierno y Limbo), que fueron donadas a la academia por el arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, en 1780 y que fueron atribuidas por Margarita Estella a Giovanni Bernardino Azzolino (1556 – 1645)⁴. Estas piezas, pese a su fragilidad, son de las pocas que se recogen en los diferentes catálogos del Museo y se han preservado hasta nuestros días e incluso debido a su interés y curiosidad se encuentran expuestas en la actualidad.

La otra obra a destacar es la *Venus de Medici* (asiento 69 de escultura) que es una pieza de mármol que copia el original helenístico, aunque sin una datación clara, y que fue donada por Nicolás Rodríguez Laso, ilustrado e inquisidor en Barcelona y Valencia, a la Real Academia de San Carlos, por mediación de Manuel Monfort en 1801.

En cuanto a los relieves, decir que esta colección se encuentra repartida entre el Museo de Bellas Artes y la Universidad Politécnica de Valencia de manera arbitraria y que son unas piezas de extraordinaria relevancia, tanto por su calidad como por ser, en algunos casos, las únicas obras conocidas que se conservan de artistas formados en la Real Academia de San Carlos, como Francisco Alberola, José Esteve

2 Este simposio se organizó en el Centro del Carmen los días 8 y 9 de junio de 2012. Arana, Itziar “Las comisiones de preciosidades artísticas de Madrid: inventarios de pintura y escultura de los conventos madrileños, 1835-1836”. Otra comunicación vinculada a los inventarios fue la realizada por Lola Sánchez-Jáuregui de la Universidad Complutense de Madrid con el título “Los intentos de sistematización y ordenación de los museos en España en la segunda mitad del siglo XIX: la pinacoteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”.

3 Sobre la sección de escultura, yesos y vaciados de este inventario existe un artículo más extenso que analiza la colección escultórica, artistas, personalidades e instituciones que participan en su origen, con el título *La Real Academia de San Carlos de Valencia como encarnación del poder real en la educación del gusto del siglo XVIII. La colección de yesos y esculturas*, presentado en el XIX Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) en Castellón (5 – 8 de septiembre de 2012).

4 ESTELLA, Margarita: «Miscelánea de escultura del siglo XVIII», en *El Arte en tiempos de Carlos III. (Actas de las IV jornadas de arte)*. Madrid, 1989; pp. 245-256. ESTELLA, Margarita: “Obras maestras inéditas del arte de la cera en España”, en *Goya*, 237 (1993) 149-160.

Bonet, Luis Domingo, José Cotanda, Pedro Juan Guissart, etc.⁵

En cuanto a la sección de modelos y vaciados evidencia lo importante de este apartado dentro del conjunto de materiales y obras de arte de la academia desde un punto de vista educativo, utilizando copias y duplicados de las esculturas antiguas clásicas, en yeso, en un intento de perfilar una estética académica a partir del clasicismo, tal y como proponían los grandes teóricos del arte de la época y se recomendaba en los tratados clásicos de Pacheco y de Palomino. La mayoría de estas piezas han desaparecido por el carácter frágil y efímero del material, por el deterioro en las clases diarias (de hecho existen anotaciones de compras de piezas para ser sustituidas en caso de rotura y desgaste) y por el propio devenir histórico como traslados de sedes y guerras. Sin embargo, tenemos constancia de un gran número gracias a los dibujos que los estudiantes realizaban en las clases, una labor de identificación efectuada en gran parte por Adela Espinós en la catalogación de dibujos del Museo de Bellas Artes⁶.

En el recuento de este inventario se mencionan 537 obras, algunas identificadas y con datos que la complementan y la enriquecen, como el origen de las piezas que nos permiten establecer relaciones entre la academia con otras instituciones y con personalidades de gran peso en el ámbito valenciano y en la Corte.

La colección de yesos, modelos y vaciados se nutrió inicialmente gracias a la Real Academia de San Fernando, fue ella la que se encargó de que la academia valenciana tuviera, en la medida de lo posible, todo el material necesario para la docencia y el aprendizaje. Es así como en la Junta del 25 de junio de 1777 se acuerda pasar a la Academia de San Carlos los vaciados procedentes de la colección de Mengs⁷. De las obras entregadas por la academia madrileña existen ejemplos que se pueden ilustrar con los dibujos que guarda este museo, como la figura de *una Ermafrodita echada sobre un colchón* de la que tenemos constancia a través del dibujo realizado por José Aparicio Inglada.⁸

Al margen de la relación institucional entre ambas academias existieron artistas y personalidades que a título individual favorecieron a la academia valenciana estableciendo un vínculo de respeto y consideración hacia ésta por su impecable trayectoria en el mundo de las artes en el ámbito valenciano. Es el caso de Pedro de Silva Meneses y Sarmiento, comisionado de la Real Academia de San Fernando, que también ocupó importantes cargos en la Corte y que fue uno de los primeros académicos de honor nombrados por la de San Carlos en 1768. También es el caso de Roberto Michel (1720 – 1786), escultor originario de Francia que vino a España acompañando a la nueva dinastía borbónica y que en su carrera artística alternó cargos en la

5 Los doctores David Vilaplana y Ana Buchón analizaron en sendos artículos la colección de relieves y la estética dieciochesca. VILAPLANA ZURITA, David: «Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia», en *Goya* 220 (1991) 210-219. BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: «Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia» en *Archivo de Arte Valenciano* (1996) 3-18.

6 ESPINÓS DÍAZ, Adela: *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. T. II. Madrid, 1984

7 LUZÓN NOGUÉ, J. M^a: *La galería de esculturas de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando*. Madrid, Círculo de Lectores, 2010; pp. 277-292 (p. 286).

8 Lápiz negro sobre papel, 388 x 500 mm. 164 AE / N^o inv. 8654. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos. La colección de modelos se vio enriquecida gracias a la donación de personas con gran vinculación con la academia valenciana, como los secretarios de la misma Mariano Ferrer y Vicente M^a Vergara y artistas como Manuel Peleguer, Vicente López, Francisco Alberola y José Esteve entre otros.

recién creada Real Academia de San Fernando con encargos reales.

La otra institución vinculada con la academia valenciana es la Escuela de Bellas Artes de Barcelona de la que existen diferentes piezas donadas por sus discípulos (nº 1, 76, 77 y 78), entre los que destacamos por su prestigio a Francisco Bover (1769 – 1831) y Damià Campeny (1771 - 1855), que hicieron entrega de diferentes piezas puesto que resultaba prestigioso que otra institución tuviera obra suya.

De los escasos yesos existentes en el Museo de Bellas Artes de Valencia se han podido identificar algunas obras. La pieza que aparece en el asiento nº 29 “*un bajo relieve de yeso vaciado de diez y cuatro palmas de unos niños de natural chico, obra del Flamenco, con marco de pino, y dado de color ...*” fue regalada a la Academia por la Escuela de Barcelona⁹. Una pieza similar a esta, que también se conserva en la actualidad, fue donada a la Academia por el secretario de la misma, Mariano Ferrer, en las Juntas Particulares del 11 de diciembre de 1809 y del 6 de abril de 1810. La similitud iconográfica y de tamaño, así como la escasez de datos que aparece en el inventario impide individualizarlas correctamente.

Otra de las piezas identificadas es el vaciado de la *Cabeza de Cicerón*, obviamente anónima ya que pocos datos se tienen de los modelistas que facilitaban este tipo de obras. Esta cabeza es igual a la que conserva el Museo Nacional del Prado, que responde a un retrato de un hombre maduro, de rasgos faciales peculiares con una frente ancha y fruncida, la boca pequeña y entreabierta y con los mechones del cabello peinados hacia adelante, incluso el pie del busto responde a las mismas características.

EL INVENTARIO DE 1838.

Este inventario manuscrito tiene como título *Inventario general o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, esculturas y grabados que han tenido ingreso en el depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido convento del Carmen Calzado, como precedentes de los conventos suprimidos en esta Provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva como por la de Amortización de la Capital por los comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las iglesias que han quedado sin viso.*

Los datos que ofrece este listado es el nombre de la institución desamortizada con un listado de obras sin apenas más datos y un número *currens* por sede. También existe un resumen en forma de listado con todos los conventos y con los números de pinturas, esculturas y grabados.

Llama especialmente la atención, ya que frente a las 2452 pinturas y los 113 grabados que aparecen contabilizados, tan sólo ingresaron 45 esculturas, lo cual nos permite sospechar de la ausencia de este tipo de obras de arte en las iglesias y conventos, como es el caso de los templos más antiguos de Valencia de san Francisco, santo Domingo y san Agustín donde se recogieron 15, 6 y 2 esculturas respectivamente. Quizás la explicación resida en un documento de 1838 localizado en el archivo de la Diputación que indirectamente lo clarifica “*La priora y Comunidad de Religiosas Servitas del Pie de la Cruz, dicen que en el acto de la supresión de dicho convento fueron trasladadas al Museo los lienzos que cubrían en el altar mayor la Ymagen de Nuestra Señora de los Dolores, otro pequeño de la Ymagen del Señor atado a la columna, el que cubría la Ymagen de san Peregrín, el de santa Juliana y otras tres también pequeñas del altar*

9 BUCHÓN CUEVAS, A., op. cit., 1996, p. 16

de Santa Apolonia y como dichas Ymagenes no pueden conservarse sin estar cubiertas con los expresados lienzos piden se tengan a bien disponer su entrega”.¹⁰ Es decir, la Junta acaparó principalmente, las pinturas, dejando la imaginería en los altares de las iglesias y de las capillas al considerarla como un elemento devocional, y posiblemente también porque esas obras de arte “barrocas” escapaban al gusto academicista y normativo del siglo XIX.

La importancia decisiva de este inventario es el hecho de que establece el origen de las piezas tanto para pintura como para escultura. Esta información junto a las anotaciones que aparecen, sobre todo en pintura, y posteriormente cruzada esta con otros inventarios o testimonios contemporáneos como los de Ponz y de Ceán Bermúdez permiten la identificación de algunas obras.

Efectivamente, entre las páginas manuscritas repletas de pintores y de obras más o menos identificadas, solo aparecen mencionadas 45 esculturas, un número escaso y más todavía si se tiene en cuenta que tan sólo una pieza ha podido ser identificada con uno de los asientos de dicho inventario. Es el caso de la *Virgen de Montserrat*, pieza de alabastro procedente de la iglesia de la Merced que aparecerá de forma ininterrumpida en todos los catálogos, incluso en los del siglo XX siendo una de las pocas esculturas expuestas todavía¹¹.

En este inventario se mencionan procedentes de diferentes iglesias y conventos, de forma genérica hasta 16 crucifijos (en la actualidad solo existen dos piezas de procedencia desconocida que bien se podrían relacionar con alguno de ellos), y varias figuras de santos (algunos sin

especificar como *santo mártir franciscano* o *santo jesuita*). Entre estos se pueden destacar ciertas piezas que por su significación y fruto de la investigación se han podido recuperar al menos documental e historiográficamente.

El primer grupo es el de cinco ángeles sobre columnas localizados en la iglesia de la Compañía, de madera de 8 pies de altura (240 cm.): *san Gabriel* de José Esteve Bonet, *el ángel de la Guardia* de Francisco Navarro, *san Rafael acompañando a Tobías* de José Vilella y finalmente, *el ángel Custodio* y *san Miguel*, ambos sin autoría. Sabemos por documentación que estos ángeles se localizaban en el museo y se dispusieron en el trasagrario en 1839¹². Estas cinco piezas vuelven a ser citadas en el inventario de 1847, sin embargo después de este, no vuelven a mencionarse dándose por desaparecidas.

En el museo existen dos ángeles en cartón piedra procedentes de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia que son reproducidos en un lienzo bocaporte de la Virgen de los Desamparados de José Felipe Parra. En este lienzo se copia de forma exacta, según la inscripción (flanqueada por dos riquísimos floreros) el camarín de la Virgen, con su potente arquitectura, los cuatro ángeles que flanquean la escultura mariana y una Gloria con el Espíritu Santo y pequeños ángeles. Concretamente, los dos ángeles del museo son los de la derecha del lienzo, ambos con las alas hacia arriba, uno con vestidura verde con las manos en posición orante y el otro rosáceo, mirando al suelo con una mano en el pecho y la otra laxa¹³ (fotografía 1). Los otros dos ángeles que se conservan se localizan en el reciente museo de la basílica.

¹⁰ A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 30.

¹¹ MARCO GARCÍA, V.: *Obra Selecta del Museu de Belles Arts de València*. Valencia, 2003. N° cat. 78; pp. 158-159.

¹² Archivo de la Diputación de Valencia (A.D.V.). Legajo E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 3. “Cuatro reales por dos peones que ayudaron a los afinados que trabajan en este museo a colocar en el trasagrario los ángeles que pertenecieron a la Compañía”.

¹³ Cartón piedra, 205 x 54 x 44 cm. (n° inv. 2980 y 2982). El lienzo se corresponde con el número de inventario 2971.



Fig. 1. ANÓNIMO. Ángel

Una hipótesis de trabajo sobre esta desaparición de piezas habría que buscarla en el carácter devocionario de las mismas y la consiguiente devolución a los propietarios, al que sin duda respaldaba un nuevo marco político que atenuó el traumático golpe que produjo la desamortización y ex-claustración. Como primer ejemplo de esta hipótesis es el *santo Cristo del Privilegio* (1586) de Gaspar Giner pieza que estuvo en la capilla de enfrente del pulpito del convento de Santo Domingo hasta la exclaustración de 1835, si bien con la reapertura al culto de las capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes en abril de 1844 se reclamaron al Museo Provincial las pinturas y los objetos artísticos que habían sido extraídas de allí, entre los que estaban las pinturas de José Vergara y este Cristo¹⁴.

El segundo es un *San José con el Niño Jesús*, de madera policromada y de tamaño natural recogido en este inventario procedente de la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo que se ha de atribuir a Ignacio Vergara¹⁵, de similar desenlace al anterior. Esta escultura entró en el museo en 1835, por eso se consignó en este inventario, y se devolvió en 1844 al convento donde se encuentra en la actualidad.

La documentación consultada en el archivo de la Diputación relativa a la enajenación de obras de los conventos, aunque se distancia del tema del artículo, resulta interesante, por lo complementaria para localizar piezas perdidas y para explicar la ausencia de esculturas en el inventario de 1838. Ya hemos citado, anteriormente, que un par de razones es el carácter devocional de las imágenes y la estética “barroca” de la imagería, todavía no asimilada en el gusto académico del siglo XIX, a las que se puede añadir una tercera razón: el descuido de

¹⁴ BENITO GOERLICH, Daniel: “Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: El Cristo del Privilegio de Gaspar Giner” en *Archivo de Arte Valenciano*, (1987) 44-46.

¹⁵ BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, 2006; n^o cat. 34, pp. 311-312.

los miembros de la Comisión que dejaron esculturas de carácter arquitectónico (relieves sobre todo pero también esculturas en hornacinas y edículos), de difícil recuperación. Los ejemplos, localizados en dicho archivo ponen de manifiesto la lasitud de los miembros de la Comisión para recuperar determinadas piezas y cumplir con lo ordenado en el Real Decreto.

El primero de ellos es un fragmento escultórico que representa a *san Juan y a María Magdalena* localizado sobre una de las puertas exteriores del extinguido convento de santa María Magdalena. Esta pieza, ya fragmentada, debido a que se había iniciado la demolición del edificio fue reclamada por la comisión “*por ser pieza artística digna de conservarse*” al encargado de dicho derribo que se negó a entregarla por estar incluida en la venta del edificio. Tras una prolija documentación, finalmente el señor Pedro Enrich accede a entregarla al museo y paradójicamente su generosa actuación es alabada por el presidente de la Comisión para que se diera a conocer desde los periódicos de la época¹⁶. Desgraciadamente esta pieza no aparece citada ni en el inventario de 1838, posiblemente porque ya estaba concluido, ni en los posteriores, perdiéndose la pista definitivamente. Sin embargo, podría ser que esta pieza estuviera mal identificada y fuera el *Noli me tangere* en mármol que se custodia en el museo del que no se tienen noticias de su ingreso ni procedencia, al confundir iconográficamente a san Juan con Jesús acompañado por María Magdalena.

Otro caso de omisión u olvido, así manifestado, aunque con feliz final, es el escrito que realizó la comisión en mayo de 1838, al observar que en la Casa Procura de la extinguida Cartuja de

Ara Christi, situada en la calle de los Serranos, existía en un nicho una estatua de piedra de Barcheta de san Bruno, “*cuya escultura es a juicio de los profesores de un mérito sobresaliente*”¹⁷. En contestación al escrito se confirma la recuperación de la pieza, instando a don José Pizcueta Donday, comprador del inmueble para que la entregue al museo. Este san Bruno resultó ser una obra documentada de Ignacio Vergara Gimeno, y que fue donada a la Universitat de València en 1853 por el propio Pizcueta, que será nombrado rector en 1859¹⁸.

Por último, en la tardía fecha de 1895, las religiosas del Colegio de Nuestra Señora del Loreto, a través de un escrito se dirigen al Delegado Político Provincial, explicando que han adquirido el edificio contiguo al colegio, que fue iglesia de San Jaime de Uclés para unirlos, y que al realizar esta operación “*ha habido la necesidad de separar un pequeño sarcófago con su correspondiente tapa de piedra que estaba arrimado a la mano derecha entrando por la que fue puerta de la iglesia. Ostenta el monumento un grande escudo del que solo pueden distinguirse dos vuelos por timbre y una orla de la época del Renacimiento. A juzgar por sus dimensiones y situación debe de ser éste el sepulcro que algunos historiadores antiguos designaron como propio de Zeit-Abu-Zeit y otros contemporáneos atribuyen a un comendador de la Orden de Santiago...*”¹⁹. En cualquier caso esta tumba de un personaje histórico del primer cuarto del siglo XIII se ha perdido y con ella su memoria, un suceso que se hubiera podido evitar de haber cumplido la Real Orden de 3 de mayo de 1840 por la que se piden informes sobre la existencia de sepulcros reales, de personajes célebres o con ornamento artístico, y donde el gobierno eclesiástico del arzobispado de Valencia apenas

¹⁶ A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 11. “... señor Enrich, el noble orgullo de haber manifestado su desprendimiento en favor público. Lo que he dispuesto se inserte en los periódicos de esta capital para que sirva de estímulo a los habitantes de la misma”. Los periódicos eran *La Verdad* y el *Diario Mercantil*.

¹⁷ A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 13.

¹⁸ BUCHÓN CUEVAS, 2006, op. cit. pp. 296-297, nº cat. 20.

¹⁹ A.D.V. E.8.2. Caja 13 (1895). Expediente 11. En contestación de 26 de agosto de ese mismo año se accede a su depósito en el museo.

ofreció ejemplos como los de San Miguel de los Reyes y el Temple²⁰

EL INVENTARIO DE 1842

Este es un nuevo inventario académico donde se hace una relación de las obras, de forma menos exhaustiva que en el de 1797. En él se mencionan, sin numerar, los yesos y vaciados, tanto estatuas completas como cabezas, pies y manos para el estudio, repartidas por las diferentes salas de la academia. Los únicos yesos que se especifican son el *Hermafrodita* que estaba dentro de una caja de madera en el cuarto del conserje, y el relieve de los niños de F. Duquesnoy localizado en la Sala de Grabado y descrito de la siguiente manera “*un bajo relieve de los chicos del Flamenco*”. También se citan los bajorrelieves de barro sin especificar ni tema ni autor. El desinterés por la escultura resulta manifiesto.

Las otras piezas citadas en dicho inventario e identificadas con las existentes en el museo son las cuatro cabezas de cera de Azzolino y la Venus de Medicis de mármol donada por Nicolás Rodríguez Laso.

EL CATÁLOGO DE 1847

En este catálogo manuscrito que tiene como título *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el edificio del exconvento del Carmen de esta capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*, se especifica, casi a modo de guía, las diferentes obras de arte que existían en el nuevo museo, localizado en el antiguo convento del Carmen. El carácter manuscrito permite considerarlo como una herramienta de trabajo previa a la posterior publicación del catálogo en 1850 que, por otra parte, se puede considerar como una versión resumida. La aportación de este catálogo es la cantidad de datos

que ofrece (los campos aparecen mencionados en el título) y la ubicación en el nuevo museo. Desgraciadamente la gran cantidad de pinturas oculta las escasas 20 esculturas expuestas en la capilla de Nuestra Señora de la Vida y en el Salón Nuevo del convento carmelita, y que aparecen relacionadas en las tres últimas páginas, a modo de anexo, siendo firmado por Vicente Llácer, director de escultura de la academia valenciana y representante de la Comisión del Museo Provincial en 1837.

Este catálogo está organizado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia, tal y como aparece impreso en el título de cada una de las hojas utilizadas a modo de estadillo. Este dato es de especial relevancia porque explica, en el ámbito valenciano, de manera similar que en el resto de España, cómo se produjo el proceso de exclaustración y de compilación de obras de arte, ante la destrucción y deterioro sistemático que venía produciéndose en el patrimonio artístico español tras la desamortización de Mendizábal decretada en 1835, y que en definitiva nos permite sugerir la hipótesis de una “perdida” de piezas entre una fecha y otra.

Esta comisión estaba estructurada en tres secciones: una primera dedicada a la formación de Archivos y Bibliotecas, una segunda que controlaba los museos de pintura y escultura, así como la realización de catálogos (de ahí que también aparezca el subtítulo de *Sección Segunda* en la hoja principal), y la tercera aplicada a la Arqueología y Arquitectura.

La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia se institucionalizó por acta de 18 de julio de 1844 y elaboró diferentes proyectos de interés en el área patrimonial valenciano como la confección del catálogo de 1847 y la adjudicación del antiguo convento de carmelitas descalzos como sede del

20 A.D.V. E.8.2. (1840-1843). Caja 4. Expediente 5. En la capilla de Nuestra Señora de Gracia de la iglesia del Temple “*existe o debe de existir una lápida sepulcral con el busto de relieve de cierto gran maestro de Montesa ... cuyo monumento es de particular mérito artístico*”. También se cita en la misma capilla “*Detrás una lápida con inscripción relativa a un tal Arándiga célebre Montesiano, muerto en Argel*”

museo de pinturas (allí instalado de facto desde 1837), así como el traslado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1850 desde la sede universitaria al nuevo museo provincial.

En cuanto a las obras de arte, en este catálogo se citan las cinco estatuas de ángeles de diferentes artistas valencianos, anteriormente mencionadas y de las que no se volverá a tener noticia. También se señalan cuatro bajorrelieves que representan *la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión y la Adoración del Señor*, atribuidas a José Gil (1759-1828) en el inventario, procedentes de la Cartuja de Ara Christi y de los que tampoco se sabe nada más. Como tampoco se tiene noticia de un *San José con el niño Jesús* de Raimundo Capuz (1665-1743) procedente de la iglesia de la Compañía.

Como escultura, no desaparecida, pero sí ausente del museo, hay que mencionar *Nuestra Señora de Portaceli acompañada por un grupo de ángeles* obra de Ignacio Vergara. Esta obra maestra procedía de la cartuja de Portaceli (Serra, Valencia) y pasó a la catedral de Valencia, vía museo por una real orden de 27 de marzo de 1847, a donde llegó en diciembre de ese año y que preside desde entonces el altar mayor de la seo²¹.

De la iglesia de la Compañía procede un san Luis Gonzaga de madera, que es la única pieza que incorpora un comentario sobre el autor al considerarlo “*de escuela italiana*” y que se puede atribuir a una escultura del museo que representa a un santo jesuita que se ha identificado indistintamente con san Ignacio y san Juan Nepomuceno, dado que apenas porta elementos iconográficos definitorios. Desde luego, que

la pieza no se puede valorar como de escuela italiana, pero sí resulta mucho más fina y delicada que otras esculturas de imaginería de la colección del museo como se puede apreciar en detalles como los pequeños pliegues de la sobrepelliz, las venas de las manos y el rico ondulado del cabello bajo el bonete (fotografía 2). En la documentación del archivo de la Diputación se menciona el pago de 24 reales por conducir a este museo una estatua de mármol de San Luis Gonzaga de la Compañía, que obviamente no puede ser la del museo y de la que nunca se ha tenido constancia²².

Entre el grupo de obras que continúan en el acervo museístico hay que citar la *Virgen de Montserrat* de alabastro, ya analizada anteriormente, y un relieve en mármol blanco con el *Bautismo de Cristo*. Esta pieza constituye una interesante muestra del Renacimiento en Valencia, en torno a 1500, de un artista conocedor de los relieves aplanados de Donatello o cercano a la sensibilidad de Sansovino, según los especialistas. Con toda seguridad fue adquirido por el embajador Jeronimo Vich y Valterra en Italia que a su vez pasó a Juan Vich y Manrique de Lara, obispo de Mallorca y Tarragona, y después previo testamento a su sobrino Diego Vich, que la acabaría donando al monasterio jerónimo de la Murta en Alzira, de donde salió con destino a la Real Academia de San Carlos como depósito en 1823.²³

En este catálogo se mencionan por primera vez, tres esculturas de Juan Bautista Balaguer (fallecido en 1747) procedentes de la capilla de San Francisco de Borja de la iglesia de la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús que

²¹ BUCHÓN CUEVAS, 2006, op. cit., n.ºcat. 40, pp. 319-320.

²² A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 12. Cuentas de agosto de 1838.

²³ CARBONELL, Marià: “El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca”, en *El Mediterráneo y el Artes Español* (Actas del XI CEHA). Valencia, 1998; pp. 134-139.



Fig. 2. ANÓNIMO. *San Luis Gonzaga*.

(Foto: Paco Alcántara)

reproducen a tres santos de la orden: *san Luis Gonzaga*, *san Estanislao de Kostka* y *san Francisco Javier*. Este escultor fue maestro de Luis Domingo y se ha de situar entre la generación de Francisco Vergara el mayor y la de Ignacio Vergara, según Ana Buchón²⁴. Orellana, atestigua este trabajo de Balaguer para la iglesia de la Compañía, pero además en el artículo de Fernando Pingarrón, basado en un manuscrito de la época, se especifican los trabajos de diferentes artistas en el templo jesuítico²⁵. En el museo existen tres esculturas identificadas con estos tres santos jesuitas, de tamaño similar acorde con los 5 pies y 4 pulgadas que especifica el catálogo, con un hieratismo atenuado por leves ladeos de cabeza y movimientos de brazos y con una base donde apoyan los pies pareja a los tres. Además, los rasgos de los rostros son prácticamente idénticos (cejas delgadas y muy arqueadas con mucho espacio entre la ceja y el ojo que sugiere gran expresividad, y un cabello con unos mechones cortos que caen sobre la amplia frente). Para confirmar la pertenencia a la misma serie y autoría, existe un elemento más: los motivos florales dorados de la túnica de dos de los santos son iguales, mientras que el tercero, de prendas más ricas y vistosas, posiblemente identificado con san Francisco Javier, noble y cofundador de la Compañía, escapa a esta decoración (fotografía 3). Ante la falta de elementos iconográficos específicos resulta difícil la identificación y proponemos, por tanto, san Estanislao de Kostka, la figura que porta al niño Jesús y san Luis

²⁴ BUCHÓN CUEVAS, 2006, op. cit., pp. 72 y 74. La autora apunta esta atribución para san Francisco Javier y san Estanislao de Kostka (nota 338).

²⁵ PINGARRÓN SECO, F.: “Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia”, en *Ars Longa*, 3 (1992). 125-140.

Gonzaga con la sobrepelliz blanca decorada con pequeñas flores (fotografías 4 y 5).

LOS CATÁLOGOS DE 1850, 1863 Y DE 1867

La importancia del catálogo de 1850 reside en ser el primero en ser publicado, ya que los anteriores eran manuscritos, con el título *Catálogo de los cuadros que existen en el museo de pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital*, impreso por Benito Monfort, impresor de la academia, en 1850

Como se refiere el título solo se hace referencia a la pintura del museo, dejando de lado a las esculturas que existían, aunque solo fueran las mencionadas en el catálogo de 1847, aún así, se citan cinco piezas hasta ahora no recogidas en ninguno de los inventarios anteriores. Una escultura en piedra de *santa Catalina* (nº 574) no localizada en el museo, aunque sí se conservan dos esculturas de esta santa, en madera, que tampoco han aparecido citadas en ningún inventario y no se tiene noticia de su ingreso. Una de ellas, además tiene en su cuerpo un espacio para un relicario cumpliendo así la doble función de imagen y reliquia de la santa.

Además se mencionan cuatro grupos escultóricos desaparecidos actualmente, también en piedra, que reproducen diferentes escenas de la vida de la Virgen y de Jesús (*La Presentación de la Virgen en el templo, la circuncisión del Señor, los desposorios de Nuestra Señora y san José y por último, la Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel*, con los números 561, 562, 564 y 565, respectivamente). De nuevo, la escultura queda relegada e incluso aparece vinculada a un tono ornamental, puesto que en la numeración arriba mencionada faltaría el número 563 que se corresponde con un lienzo de una *Sagrada Familia* que estaría flanqueada por las esculturas. El criterio decorativo está servido, ajeno al sentido artístico inherente a la escultura.

En cuanto a los catálogos de 1863 y de 1867 atañen exclusivamente a la pintura y no aparece ningún dato sobre escultura, ni siquiera repiten los datos escultóricos que aparecen en el de 1850.



Fig. 3. BALAGUER, Juan Bautista. *San Francisco Javier*.

(Foto: Paco Alcántara)



Fig. 4. BALAGUER, Juan Bautista. *San Estanislao de Kostka* .
(Foto: Paco Alcántara)



Fig. 5. BALAGUER, Juan Bautista. *San Luis Gonzaga* .
(Foto: Paco Alcántara)

El ámbito de las antigüedades siempre ha sido muy atractivo para personajes ilustres y artistas, que han visto en ellas una forma de alcanzar prestigio y de poseer, sino todo, sí al menos en parte, el legado histórico y cultural de una civilización. Cifrándonos al ámbito valenciano del siglo XVIII, la Real Academia de San Carlos adquirió antigüedades locales o realizó copias en yeso de esculturas clásicas como modelo educativo y estético para los artistas, pero también su biblioteca se nutrió con la adquisición del corpus de *Antigüedades romanas* de G.B. Piranesi en 1788, con el que profesores y alumnos se acercaron a un mundo reservado para unos privilegiados. En este ambiente, el marqués de Cáceres, presidente de la academia valenciana informó de la posibilidad de crear un museo arqueológico en los claustros del Museo de Pinturas a instancias de la Comisión Provincial de Monumentos. Así en 1864, se crea el Museo de Antigüedades, a modo de sala o de gabinete en la Capilla de Nuestra Señora de la Vida del Museo Provincial de Valencia con un entorno variado donde se incluían, entre otros, los restos arquitectónicos del *cortile* del embajador Vich, la portada completa de la parroquial de Santo Tomás y la portada del palacio de los duques de Mandas²⁶.

De este museo informa el marqués de Cruilles²⁷, aunque es en 1867 cuando se publica el *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de Antigüedades de Valencia*, redactado por el cronista de la ciudad Vicente Boix. Este autor realiza, una advertencia, a modo de prólogo breve del estado de la cuestión sobre este nuevo museo: la abundancia de piezas diseminadas por el te-

rritorio, la ayuda prestada por las autoridades militares y eclesiásticas, y el papel de la comisión provincial de monumentos y de la academia que cede parte de su museo para la ubicación de piezas.

El pequeño catálogo de apenas 30 páginas recoge 49 piezas de toda índole, tanto por su tipología como por su periodo cronológico: cañones y proyectiles, ánforas romanas, restos arquitectónicos de palacios e iglesias, sarcófagos paleocristianos, urnas funerarias góticas, sepulcros renacentistas, inscripciones romanas y medievales, un *totum revolutum*, que a modo de gabinete, configuró este museo en el que algunas de las piezas sí se han de considerar como esculturas en sentido estricto. El hecho de que no aparezcan la mayoría de las esculturas de arte antiguo y romano de la colección museística es debido a que fueron donadas con posterioridad a la creación de este museo de antigüedades. Así sucede con *León de Bocairant* (1895), *fragmento de relieve de sepulcro* (1879), *torso desnudo de atleta* (1899), *Agripina Minor* (1909), *cabeza de Esculapio* (1917), solo el relieve con la *figura de Attis* que fue donada en 1865 podría haberse incluido en este catálogo, cosa que no sucedió. Sin embargo, estas piezas tampoco fueron recogidas posteriormente en el catálogo que realiza Luis Tramo-yeres en 1915, en una muestra más del escaso interés que suscitaban este tipo de obras.

Dentro de los sepulcros medievales, los únicos que se conservan en la actualidad y que aparecen citados en este catálogo son solo un par de urnas funerarias, la denominada de los Ferrer relacionándola con la familia del santo valenciano o con la de los Ferrer de Plegamans. La otra urna está formada por dos piezas, la parte superior perteneciente al sepulcro de Arnalda

26 Sobre el Museo de Antigüedades se ha de consultar: DELICADO MARTÍNEZ, Fco. J.: “Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864”, en *Los clasicismos en el Arte Español* (Actas del X Congreso del CEHA). Madrid, UNED-Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 413-422.

27 CRUILLES, Marqués de: *Guía Urbana de Valencia*. Valencia, 1876 (2 vols). Ed. Fac. Valencia, 1979; T.II, p. 212. “Hállense en un salón situado en un ángulo del claustro, antes capilla de Nuestra Señora de la Vida, de construcción gótica y de una atrevida y esbelta bóveda, con arcos de crucería: en él se han reunido también muchos restos de escultura, urnas sepulcrales y otras antigüedades, salvados con ímprobo trabajo y celo de la destrucción que las amenazaba”.

Escrivá, tal y como indica la inscripción, y la parte inferior o arqueta correspondiente a Constanza Boil. Dos bellos ejemplos de la escultura funeraria medieval valenciana, de gran austeridad, pero significativos en la estética del arco mediterráneo medieval, de hecho, similar a la urna cineraria de los Ferrer existen dos ejemplos en el Museo Arqueológico Nacional²⁸.

Boix cita también dos urnas cinerarias más, la de María Valda que murió en 1290 y las de los antiguos marqueses de Villena, ambas en el convento de Santo Domingo, si bien puntualiza que esta última estuvo colocada junto a la capilla mayor de la iglesia dada su relevancia. Estas piezas que ya no se localizan en el museo estaban acompañadas en el convento por “... *otros monumentos funerarios, de los cuales se han salvado los más importantes*”, lo cual nos confirma la existencia de este tipo de conjuntos similares a las de otros conventos e iglesias conventuales y que se han perdido definitivamente, pese al apunte de Boix de haber salvado las más importantes, un trabajo que por otra parte se debía de haber realizado en 1838 con la enajenación de los objetos artísticos.

Especial significación tiene el sepulcro de los Boil, incluido en este catálogo y devuelto a su lugar de origen en el aula capitular del convento de santo Domingo de Valencia. Este conjunto incluía dos urnas sepulcrales, la de don Felipe de Boil con su estatua yacente y un friso historiado, y la de don Pedro de Boil con su estatua y

otro friso con una ceremonia fúnebre coronado por tres escudos heráldicos. Se conservó en el convento hasta 1865, fecha en la que fue arrancado por la Comisión de Monumentos y se dividió en dos, una parte, con la estatua de don Felipe, pasó al Museo Arqueológico Nacional y la otra, con la estatua de don Pedro de Boil y otros fragmentos sueltos al Museo de Bellas Artes de Valencia. Finalmente, en 1951, a instancias del Capitán general Gustavo Urrutia se devolvieron ambos al convento valenciano²⁹.

Sin embargo, tampoco se citan otras piezas de gran calidad que hoy en día se encuentran en el museo y de las que desconocemos su ingreso; es el caso del extraordinario sepulcro de Arnau de Valeriola con un magnífico relieve corrido de figuras en el cuerpo principal y que ha conservado incluso restos de policromía³⁰.

Otros sepulcros medievales de los que no se tiene noticia de su entrada en el museo es la urna de la familia Desclapers y la de Saura Fabra de Esplugues, procedente esta última de la capilla de los apóstoles san Pedro y san Pablo del convento de santo Domingo, un dato ofrecido por Teixidor³¹. En el caso de la urna de Guillermo Salelles, fundador del convento de san Agustín, fue recibida por conducto del señor Comeña en la Real Academia de San Carlos en 1905. Tampoco se tienen datos del sepulcro marmóreo del siglo XVII de fray Gaspar Catalá Monsonís procedente del convento dominico y de la lastra funeraria del Dr. Juan de Celaya, ambas recogidas

28 N° inv. 50096 y 50098. Ambas piezas, son de mediados del siglo XIV fueron donadas por Vicente Boix el 2 de marzo de 1871 y proceden del antiguo convento de santo Domingo de Valencia, probablemente del aula capitular. FRANCO MATA, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional. 2ª edición corregida y aumentada*. Madrid, 1993; n° cat. 81 y 82, pp. 106-107.

29 Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia, sesión de 12 de mayo de 1951. Aceptado por todo el patronato en la sesión de 22 de junio de ese mismo año.

30 GARCÍA MARSILLA, J.V.: “La tumba de un banquero. El sepulcro gótico de Arnau de Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia”, (Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte). Valencia, 1996, pp. 467-470.

31 TEIXIDOR, Fr. José: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Valencia, 1755, tomo III (Ed. fac. Valencia, 1959), p. 160.

32 TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1915, p. 51. TORMO, Elías: *Valencia. Los Museos*. Madrid, 1932, pp. 54 y 66 respectivamente.

por primera vez por Tramoyeres y por Tormo ya a principios del siglo XX³².

Otras dos piezas escultóricas funerarias, recogidas en el catálogo de antigüedades de gran valor por la talla y por el significado histórico son los sepulcros de fray Domingo Anadón y de fray Juan Micó, ambos procedentes de la capilla de san Luis Beltrán del exconvento de santo Domingo de Valencia. El conjunto es descrito de manera fidedigna por Ponz, “*En el cuerpo de la capilla hay dos sepulcros de bastante magnificencia pertenecientes a dos venerables religiosos llamados Domingo Anadón y Juan Micó que en ellos están enterrados. Cada uno se compone de dos columnas corintias de piedra semejante al verde antiguo. Sus pedestales y cornisamento son de mármol. La escultura de las figuras no es de tanto mérito como es la arquitectura pero todo el conjunto tiene magnificencia*”³³. El erudito nos habla de la existencia del clásico binomio de arquitectura y escultura de gran valor artístico que ha llegado hasta nosotros de una manera amputada sin la visión de conjunto que tanto impresionó a Ponz.

Caso paradigmático es la excepcional *escultura orante de Gastón de Moncada* (ca. 1515), en alabastro italiano, procedente del panteón de los Moncada en el convento de Religiosos Trinitarios Descalzos de Nuestra Señora del Remedio de Valencia y también citada en el catálogo. Ponz describe las esculturas de los señores de Moncada, fechadas en 1514, que sin duda resultarían muy interesantes, al menos iconográficamente al tener un programa con virtudes y

héroes, mientras que la figura orante de Gastón de Moncada, tan sólo será citada³⁴. Contrariamente, será la única que se salve, no fruto de la labor de la Comisión Provincial, sino al ser recogida en 1864 haciendo unas excavaciones para una plantación de árboles en la zona de la Ciudadela, donde se encontraba el convento del Remedio³⁵.

Otro ejemplo, es el *retrato de medio cuerpo del rey Felipe V* que aparecía en lo alto de una columna a modo de triunfo, junto a los retratos de su esposa, la reina M^a Gabriela de Saboya y del príncipe heredero Luis I, en el óvalo del Llano del Real de la alameda de Valencia, obras todas ellas de Leonardo Julio Capuz (1660-1713). Esta pieza ingresó a través de la misma comisión, junto a los otros bustos reales puesto que Cruilles los vio en el museo deteriorados, sin embargo sólo el retrato del rey se salvó³⁶.

Otra pieza recogida en el catálogo de antigüedades de 1867 es el *san Vicente Mártir en el muladar* (1533) de Diego de Tredia, que procede de la tumba del santo en la cofradía del gremio de sastres en la basílica de san Vicente de la Roqueta de Valencia. Esta pieza recogida por Boix en su catálogo la da como anónima y de jaspe, posteriormente, Tormo la atribuye a Ignacio Vergara, atribución que se ha ido arrastrando hasta el descubrimiento del documento notarial en el archivo del Colegio de Corpus Christi de Valencia. Esta excepcional escultura renacentista, sin embargo, no fue rescatada por la comisión de su lugar de origen, sino que fue el

33 PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1772. Ed. 1972, tomo IV, carta V, pp. 93-94.

34 “*En la iglesia de este convento hay algunas memorias sepulcrales, pertenecientes a varios señores de la casa de Moncada... En una capilla, a lado del Evangelio se ve un magnífico sepulcro de mármol, que consiste en una urna sobre leones adornados de varias figuras alegóricas, que alternan con Héroes de esta familia, colocadas entre las pilastras. Sobre la urna hay dos figuras echadas: la del hombre se representa con vestido de hierro y un perro a los pies: la mujer tiene a los pies otra figurita, también de mujer como llorando: ambas están bien hechas... Otro sepulcro hay a la izquierda del presbiterio que también tiene su estatua y es de Gastón, Duque de Moncada, muerto en 1515*”. PONZ, op.cit., tomo IV, carta V, pp.102-104.

35 BOIX, Vicente: *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1867, (ed. fac. 1989); p. 20, nº 21. El autor lo identifica con Hugo de Moncada.

36 CRUILLES, op. cit. T. II, p. 234.

Liceo Valenciano el que la recuperó de entre las ruinas, tras el asedio de Valencia en la primera Guerra carlista en 1837, cuando se cañoneó el ábside de la iglesia del monasterio. Esta institución valenciana la conservó en su sede hasta su disolución en 1864, fecha en la que la Junta del Liceo decidió depositarla en el Museo de Bellas Artes de Valencia³⁷.

Sin embargo, son otras muchas esculturas las que no fueron recogidas ni en el proceso de desamortización eclesiástica ni por la Comisión de Antigüedades, que finalmente fueron legadas al museo, existiendo piezas de verdadera relevancia en el ámbito escultórico valenciano, aunque poco conocidas. El caso más paradigmático es el conjunto de alabastro del *santo Entierro*, dos pilastras con decoración a *candelieri* y los relieves de san Jacinto y san Juan Evangelista, donadas al museo por la junta de fábrica de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Valencia³⁸.

Los escasos ejemplos que restan de imaginaria en el museo apenas tienen referencias sobre su origen y autoría, lo cual dificulta en parte su incorporación al discurso museográfico. Es el caso del santo levita sedente (considerado en ocasiones como *san Vicente Mártir*, n.º inv. 288) que estuvo presidiendo durante décadas el retablo de Nuestra Señora de la Puridad en la antigua Sala Laporta del museo, y que actualmente ha sido sustituido por la escultura de la *Inmaculada Concepción* en madera (n.º inv. 1574). Para finalizar, concluir con una escultura considerada como *san Alberto de Sicilia* (n.º inv. 87) de la cual el único dato que dispone es una fotografía en el claustro del antiguo museo del Carmen. (fotografía 6)

En definitiva, el Museo de Bellas Artes de Valencia se encuentra con una colección de es-

culturas no acorde con los ejemplos existentes en iglesias y conventos, que las fuentes históricas y documentales aportan y que desdican la clásica hipótesis de la escasa relevancia de la escultura valenciana tanto en cantidad como en calidad de los siglos XV al XVII, como han propuesto diferentes historiadores; un razonamiento, por otra parte, no tan evidente en el largo siglo XVIII donde artistas y obras fueron abundantes y de una calidad notoria como manifiesta el extraordinario trabajo recopilatorio de la doctora Buchón Cuevas sobre la escultura en Valencia en los tiempos de Ignacio Vergara.

Como se ha visto las razones tienen más que ver con el carácter devocional de las esculturas (aplicable sobre todo a aquellas más antiguas) tanto de las que no se recogieron en el momento de la incautación como de aquellas que se devolvieron a los templos también por razones devocionales y estéticas. Además, existió por parte de los comisionados ciertas irregularidades, por dejadez o desconocimiento, en el proceso de captación de esculturas, comprobada por la escasez del número de piezas ingresadas según el inventario de 1838, por la documentación del archivo de la Diputación y por el número de obras recibidas posteriormente, concretamente con la creación del museo de antigüedades de 1867, sobre todo en lo que se refiere a la escultura funeraria medieval de la que existían más obras en los templos valencianos, como también se ha visto, y de las que restan escasos ejemplos en el acervo del museo, habida cuenta de las esculturas que ingresaron a través de otros canales como la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos o en otros museos como el Museo Arqueológico Nacional.

³⁷ GIMILIO SANZ, David – GUALLART FURIÓ, MC.: “San Vicente Mártir en el muladar” en *La Obra recuperada del trimestre*. N.º 6. Valencia, 2000.

³⁸ *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos de Valencia (1900-1920)*, sesión de 15 de diciembre de 1905.



Fig 6. Anónimo. *San Alberto de Sicilia*. (Foto de archivo)

Cecilio Pla, Vicente Peydró y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: revelaciones inéditas

Francisco Carlos Bueno Camejo
José Salvador Blasco Magraner
Universitat de València

RESUMEN

Fruto de la amistad entre el músico Vicente Peydró Díez y el pintor Cecilio Pla Gallardo fueron una serie de donaciones de cuadros a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Con documentos inéditos procedentes de archivos varios, pero sobre todo de la Real Academia valenciana, hemos reconstruido la historia de las dádivas de los lienzos, así como se ha profundizado en la relación epistolar y poemática entre el músico y el pintor. Además, se analiza la iconografía del lienzo de Pla “*Estudio de monja en oración*”, que tiene su origen en la zarzuela de Peydró titulada “*Rejas y votos*”, así como los dibujos de éste último artista.

Palabras clave: Pintura / Siglo XX / Música / Academia de Bellas Artes / Valencia

ABSTRACT

The result of the friendship between the musician Vicente Díez Peydró and painter Cecilio Pla Gallardo was a series of paintings donated to the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos. With unpublished documents from multiple files, but especially of the Royal Academy of Valencia, we have reconstructed the history of the gifts of the paintings, and has deepened the relationship between letters and poetic musician and painter. Also discusses the iconography of Pla canvas «Study of a nun in prayer,» which has its origin in the zarzuela Peydró entitled «Iron and votes» and the drawings of the latter artist.

Keywords: Painting | 20 th century | Music | Academy of Fine Arts | Valencia

1.- INTRODUCCIÓN. LA AMISTAD DE ENTRAMBOS. SAN CARLOS COMO TELÓN DE FONDO.

Este artículo es una continuación del publicado en el número anterior de la revista “Archivo de Arte Valenciano”,¹ y ha sido el fruto de ulteriores investigaciones.

Recordemos al lector, en primer lugar, la amistad de entrambos sostenida desde la niñez. A ella alude el músico Vicente Peydró Díez en los siguientes términos, en un poema dedicado a Cecilio Pla, fechado en el mes de mayo de 1933, en un nuevo documento que aportamos.² En él, Peydró profesa una admiración devota hacia el pintor, al tiempo que ensalza los óleos en donde Cecilio Pla se ambienta en las playas de la ciudad del Turia, especialmente Las Arenas:

A C. (sic, Cecilio) Pla
L'amor al art mos uní (sic)
Plens d'entusiasme y ardor. (sic)
Yo volía ser pintor (sic)
I al fí en músic acabí. (sic)
Tu ensomiabes así (sic)
En ser músic eminent
Y trocáres de repent (sic)
La solfa per la paleta
Que no ya dicha completa (sic)
Ni sempre es fa lo que si sent (sic)
(...)

(...)
Veus en el mes de l'amor (sic)
Cuant es mes púr el ambient (sic)
El sèl mes blau, y se sent (sic)
Respirar el pit millor.
En el mes encantaor (sic)
Que de la fresca al perfúm (sic)
S'ou de la brisa el rumrum; (sic)
Cuant el espill de eixe mar (sic)
Que vé la placha á besar (sic)
Tè mes notes i mes llúm. (sic)
De eixe mar que tu has copiat
Retratantlo tan fielment, (sic)
Y que en el teu pensament, (sic)
Has tengut sempre grabat. (sic)
De eixa placha que has lograt (sic)
Arrancar en valentía (sic)
La animasió, la alegría, (sic)
El calor, el moviment,
La rochor del sól ponent, (sic)
Y el brillant sól del mig día (sic).
Ben vengut sigues así (sic)
Pera ferme recordar (sic)
El temps que no ha de tornar,
Aquell temps que t'coneguí. (sic)
Sempre mirares en mí (sic)
Mes que al amic, al cbermá. (sic)
Si la sórt mos separá, (sic)
Huí mos achunta la sórt, (sic)
Que éste cariño, la mórt (sic)
Unicament borrará. (sic)
V. Peydró
Valencia Mayo 1933.³

1 BUENO CAMEJO, F y BLASCO MAGRANER, S.: *Cecilio Pla y Vicente Peydró: biografías cruzadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. “la Walkyria”: una revisión iconográfica*, Archivo de Arte Valenciano, nº XCII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011.

2 En aras de no modificar el texto original, se trata de una transcripción *ad pedem literae*.

3 Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, Legado de Peydró, Caja nº 4.

Un lustro antes, el 18 de julio de 1928, siendo Cecilio Pla Profesor Numerario de la Escuela Espacial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el pintor envió una carta a su amigo Peydró, con ocasión de su nombramiento como Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En ella, Cecilio Pla renueva sus votos de amistad hacia Peydró. Al tiempo, reconoce con halagos el reciente nombramiento como Académico de San Carlos, y espera con anhelo poder conocer, —con ocasión de los actos protocolarios—, a Jesús Gil y Calpe, a la sazón Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y director *in illo tempore* de la revista “Archivo de Arte Valenciano”. Con nostalgia, Cecilio Pla rememora sus tiempos de juventud, en particular sus paseos por el claustro de la Academia y sus antiguos compañeros y profesores, algunos ya fallecidos. Quizá el aspecto más interesante sea la carencia que para el pintor supuso en estos años el Estudio de Las Arenas, su *plein air* playero, el “pabellón sobre el mar”, y sus *promenades* matinales en la playa de más alcurnia de la capital valenciana.

A título de curiosidad biográfica, en esta correspondencia epistolar, Pla reconoce que es el primer verano que transcurre en Madrid después de más de dos décadas.

Madrid, 18 de julio de 1928

Mi querido Peydró.

Recibí tu cariñosa carta y el n° de “Semana Gráfica” con mi efigie, n° que ya conocía y que por cierto me complació mucho verme de Académico de San Carlos de Valencia.

Aún no he recibido el diploma supongo que lo recibiré pronto.

Yo también me hubiera alegrado estar con vosotros en el Museo de San Carlos con el Sr. Calpe á quien tengo grandes deseos de conocer y saludar.

Por cierto que deseo preguntarle cual (sic) es mi obligación al ser nombrado Académico de San Carlos, aparte de mis manifestaciones de gratitud. ¿Quieres tu preguntárselo?

Todos los veranos que fui á Valencia visitava (sic) el museo, sin que nadie me conociera, y recorría los pocos sitios que van quedando de cuando estudiaba allí.

El claustro es para mi (sic) el recuerdo mas (sic) romántico de mis azañas (sic) de estudiante.

Por cierto que en mis tiempos no existía tanta cantidad de fragmentos preciosos, como ahora: en cambio ahora faltan por desgracia muchos profesores y condiscípulos queridos.

Me falta mi estudio de Las Arenas, el pabellon (sic) sobre el mar, mi labor mañanera, sorprendiendo o queriendo sorprender la vida de los niños en la playa.

(...)

(...)

Es el primer verano que pasamos en Madrid pero nos correspondió un calor brutal, dicen que lo hace en todas partes, se conoce que se me había olvidado, pues hace venti tantos (sic) años que no veraneaba en la Corte.

Para ti y todos los tuyos nuestros cariños y un abrazo especial para ti, te quiere y te admira siempre

Cecilio.⁴

4 Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, Legado de Peydró, Caja nº 4.

2.- EL FRUTO PICTÓRICO DE LA AMISTAD. SAN CARLOS COMO LEIT MOTIV. LAS PINTURAS DONADAS A LA ACADEMIA VALENCIANA.

Tanto Pla cuanto Peydró fueron generosos con la Real Academia, en donde se hubieron formado.⁵ Ello se materializó en distintas donaciones de lienzos a San Carlos.

Vayamos por orden cronológico. El primero de ellos es un “*Autorretrato*” de Cecilio Pla, pintado en Madrid en 1928, el año en que hubo sido nombrado Académico de San Carlos. Es plausible suponer que dicha donación por parte del pintor estuviera motivada a causa de este evento honorífico. Así lo recoge *a posteriori* el Libro de Actas de la Real Academia, en la sesión celebrada el día 6 de mayo de 1930, presidida por José Benlliure, actuando Jesús Gil y Calpe como Secretario General. En ella, el presidente comunicaba la donación hecha por Cecilio Pla del “*Autorretrato*”, y proponía hacer extensivo al pintor el agradecimiento de la institución:

*D. José Benlliure da cuenta a la corporación del donativo del ilustre artista valenciano D. Cecilio Plá, consistente en un magnífico autorretrato pintado en Madrid, en 1928. Propone, y así se acuerda, dar al querido paisano las más expresivas gracias por su acto de bizarría.*⁶



Cecilio Pla: “*Autorretrato*”. Madrid, 1928

5 Vicente Peydró Díez estuvo matriculado durante los cursos 1874-5, 1875-6 y 1876-7, abandonando la Academia al curso siguiente. Por su parte, Cecilio Pla Gallardó, se matriculó por vez primera en el curso 1876-7 (fue entonces cuando ambos se conocieron), 1877-8 y 1878-9. En este último año, tenía el número 633 de matrícula. (Cfr.: Libro del Registro Interino de matrícula de estudios elementales de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia).

6 Acta de la sesión del día 6 de mayo de 1930. En: Libro de Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1924-1944. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

El segundo de los óleos es el “*Estudio de monja en oración*”. Fue dedicado por Cecilio Pla a Vicente Peydró. En rigor, este cuadro sirvió luego para ilustrar la partitura de la zarzuela “*Rejas y votos*”, del propio Peydró. El músico valenciano estrenó esta pieza lírica en 1907, en el Teatro Ruzafa. La iconografía de Pla en este cuadro, —que hunde sus raíces en la tradición barroca hispana—, expresa el pietismo del convento cordobés de Olmedilla, en donde se encuentra “*Soleá*”, quien alcanza el éxtasis místico. Pero repasemos el argumento de la zarzuela de Peydró, concebida como una *segunda parte* de otra, “*Carceleras*”. Hagamos una pequeña precisión al lector: “*Rejas y votos*” está estructurada en I acto, repartido en 4 cuadros.

En el primer cuadro de “*Rejas y votos*”, la acción tiene lugar en el cortijo del mismo pueblo de la Serranía de Córdoba que aparecía en “*Carceleras*”. Sin embargo, en el segundo, tercer y cuarto cuadro la trama se localiza en el Convento de monjas carmelitas de Olmedillo.

Pla reproduce el momento final del Cuadro III. En él, “*Soleá*”, la protagonista femenina ahora convertida en monja, implora ante Dios que no permita a su amado “*Jesús*” (su *partenaire* en la zarzuela) regresar al claustro del convento; dado que está enamorada de él y no soportaría verle marchar de nuevo. El texto del libreto no deja lugar a dudas, con la plegaria de “*Soleá*”:

*No permitas, Señor, que al claustro vuerva (sic)
que verle y orvialle ya no pueo, (sic)
verle y amarle, sí... que á pesar mío
aún alienta en mi arma (sic) su recuerdo.*

*Si aquí busco el orvío (sic) á mis amores
Que vensen los silisios y los resos, (sic)
No dejes que otravé (sic) llegue á estas rejas
Y aparta su memoria de mi pecho.*

(Nota del libretista: Queda en un semi-éxtasis religioso hasta que escucha la voz de Jesús que canta una carcelera. La inspiración de la actriz hace inútil toda clase de acotaciones en este momento. Diríjese á la ventana que abre con mano temblorosa y a través de la celosía se supone que ve á Jesús á quien para siempre creía perdido. El sol, atravesando la celosía alumbra intensamente la poética figura de Soleá).⁷

Vicente Peydró, como propietario de este lienzo que le dedicó Cecilio Pla, hizo una donación a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el 12 de septiembre de 1930. Según consta en el Acta de Donación y Depósito de Obras de Arte correspondiente, el Maestro Peydró regaló el cuadro a las 16 horas del día 12 de septiembre, en presencia de las autoridades de la Real Academia, José Benlliure, Jesús Gil y Calpe y Julio Peris Brell. Las condiciones de la donación eran dos:

Que sea instalada en las nuevas salas del Museo en sitio próximo a las demás obras que se custodian del mencionado artista D. Cecilio Plá. Es voluntad del donante que por ningún concepto pueda enajenarse dicha obra ni mucho menos salir de Valencia para lo cual designa al Excmo. Ayuntamiento de la capital como futuro propietario del lienzo en el caso de que desapareciera el Museo Provincial de Valencia o la referida Academia de Bellas Artes.⁸

7 RODRÍGUEZ FLORES, R.: *Rejas y votos*. Sociedad de Autores Españoles. Madrid, 1907, p. 35.

8 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Actas de Donación y Depósito de Obras de Arte, años 1892-2002. Legajo 194/1/9.

La donación evidencia, por un lado, la generosidad del compositor. Por otro, corrobora su vínculo afectivo con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



Cecilio Pla Gallardo. *Estudio de monja en oración*

Pero las generosas dádivas a la Real Academia no finalizaron aquí.

Cecilio Pla, por su parte, regaló a San Carlos dos cuadros: “*Heroínas*” y “*La Mosca*”. “*Heroínas*” causó una gran expectación con ocasión de su presentación pública. En efecto, el diario “*La Época*”, en su edición del martes 20 de abril de 1897, resaltó el interés de dicho cuadro en los siguientes términos:

*Cecilio Pla presentará una obra titulada: <Heroínas>, dos hermanas de la caridad que van á partir para los campos de batalla.*⁹

Este lienzo se ofreció al público en la Exposición General de Bellas Artes de 1897 de Madrid. Por cierto que la “*Ilustración Española y Americana*”, en su número XXI, que salió a la calle el 8 de junio de 1897, reprodujo una curiosa fotografía del cuadro que ofrecemos a continuación por su valor histórico:¹⁰

⁹ Diario “*La Época*”, 20 de abril de 1897.

¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, Año XLI, Número XXI, Madrid, 8 de junio de 1897, p. 345.



Cecilio Pla. *Heroínas*. Reproducción de la Ilustración Española y Americana

El diario “La Época” fue un tanto impreciso; pues en realidad partían a la segunda insurrección cubana 5 monjas de la Caridad y no 2. Años después, el rotativo “ABC” bosquejó un rápido análisis de ese lienzo, con más detalle:

Plá vió (sic) un día de aquél invierno, entre los soldados que iban a la guerra de Cuba, “solos y pensativas”, a unas monjas de la Caridad, “también heroínas de la guerra, pero sin aplausos, sin triunfos, sin despedidas entusiastas, esquivando la alegría de aquellos soldados, a quienes quizá no se presentasen hasta el día en que la fiebre o el plomo acabasen con tanto júbilo...” Y el artista llevó al lienzo a aquellas mujeres que tan calladas, tan abnegadamente, cumplían con su deber, a la hora misma en que la marcha de Cádiz, algarera y

petulante, henchía los andenes de un ardor condenado más tarde a la malaventura de la esterilidad...¹¹

Walker, más preciso aún, describe el momento de la escena de “*Heroínas*”, con las 5 monjas de la Caridad esperando en la estación del tren:

*Cecilio Pla presented a canvas entitled *Heroínas* to the Exposición de Bellas Artes in Madrid. The heroines, all young and attractive, were Sisters of Charity seated in a railway station awaiting transport to ships bound for Cuba.¹²*

Pla dejó constancia documental del legado a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por medio de una carta. Un doble donativo,

¹¹ BLANCO Y NEGRO, Madrid, 6 de junio de 1926, p. III.

¹² WALKER, D.J.: *Spanish women and the colonial wars of the 1890s*. Louisiana State University Press, Louisiana (USA), 2008, p. 23.

pues, como hemos adelantado, incluía también otro cuadro: “*La mosca*”, pintado por Pla el mismo año, 1897. En la misiva, fechada en Madrid muchos años después de la exposición del cuadro, el 20 de abril de 1932, registrada en la Academia valenciana al día siguiente, el 21 de abril, el pintor recuerda cariñosamente a su Peydró:

*Sr Dn Jesus (sic) Gil y Calpe
Querido y distinguido amigo,
Por fin le remito mi cuadro “Heroínas” pero sin bastidores y sin marco, con otro cuadro (lienzo solo) que titulo “La mosca”, que tiene otro carácter de pintura y de instrumento. Adjunto remito el telón.
Le ruego, haga que les pongan un bastidor y marco á los dos lienzos, y que me digan el coste para abonarlo.
Ademas (sic) si necesitan alguna restauración, la hagan también.
Perdóname este atrevimiento y muchas gracias.
Muchos recuerdos á Peydró y para ti todo mi afecto.
Tuyo: Cecilio Pla.
20 de abril de 1932, Madrid.¹³*



Cecilio Pla. *La mosca* (1897)

3.- VICENTE PEYDRÓ COMO DIBUJANTE.

Quisiéramos acabar esta investigación mostrando una faceta que acaso no sea suficientemente conocida y que revela, –enlazando con el artículo anterior– hasta qué punto el músico valenciano tuvo una vocación pictórica.

Recordemos que Vicente Peydró estuvo matriculado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante las postrimerías del Sexenio Democrático y el advenimiento de la Restauración canovista.¹⁴

¹³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, legajo 115, carpeta 7, documento 33.

¹⁴ Cfr. Nota 5 del presente artículo.

Los dibujos de los que tenemos conocimiento son tres retratos copiados de modelos: Manuel Fernández Caballero, Georg Friedrich Händel y Daniel-Françoise Esprit Auber. Los tres son músicos y compositores de teatro lírico. Salvo el del español Fernández Caballero, fechado en Sevilla el 6 de junio de 1891, el resto pertenecen, presumiblemente, a sus años nívicos, cuando ya el Maestro Peydró se había retirado de la escena como compositor, y mantenía sus aficiones. Aquejado de una esclerosis, y con un sistema locomotor limitado, Peydró compartía otras aficiones, como su dedicación al dibujo.

Son copias de estampas o reproducciones litográficas. Los dibujos están hechos con plumilla a tinta china sobre papel fotográfico.

Se puede colegir que su técnica de dibujo mejoró con el paso del tiempo; pues los dos últimos son de mayor calidad que el de Fernández Caballero.

El retrato del compositor murciano revela, por la escasa espontaneidad en el trazo y la continuidad de éste en el papel, la desconfianza que Peydró tenía *in illo tempore* para hacer una copia lo más fidedigna posible al original. Además hubo conocido a Fernández Caballero tan sólo cuatro años antes, en 1887. Puede ser que Peydró no se basase en una reproducción litografiada o estampa; sino que hubiese partido de un boceto previo. Eso quizás explicase la impronta en la columna vertebral. Además, la sombra no está perfectamente proyectada; aunque, para ser justos, existen otros recursos pictóricos notables como el claroscuro, sobre todo al fusionar la barba con el gabán. Tanto la columna vertebral como el desplazamiento *ut infra* del antebrazo revelan una cierta inexperiencia en el conocimiento anatómico.



Vicente Peydró. *Retrato de Manuel Fernández Caballero (1891)*.
(Fotografía procedente de: CANCER MATINERO, J.R.:
Fotógrafo Peydró: una mirada personal, Ayuntamiento de Valencia,
colección "Imatges" 5, Valencia, 2004.)

El retrato de Georg Friedrich Händel es el mejor de los tres en cuanto al detallismo de la vestimenta, asistido Peydró por un manejo virtuoso del dibujo; muy meritorio en el bordado inferior de la casaca. Todo lo contrario del pañuelo, diseñado con unos cuantos trazos informes, con los que perjudica el acabado de la vestimenta del músico de Halle. Hay una cierta falta de frescura en el sombreado facial, visible sin ambages en la peluca. Además, la mitad derecha del rostro está sobredimensionada; hecho que indica una copia del modelo por partes o zonas.



Vicente Peydró. *Retrato de Georg Friedrich Haendel*.
(Fotografía procedente de: Cancero Matinero, J.R.:
Fotógrafo Peydró: una mirada personal, Ayuntamiento de Valencia,
colección “Imatges” 5, Valencia, 2004.)



Retrato del compositor Daniel-François Esprit Auber realizado por Vicente Peydró Díez. (Fotografía procedente de: Cancero Matinero, J.R.: *Fotógrafo Peydró: una mirada personal*, Ayuntamiento de Valencia, colección “Imatges” 5, Valencia, 2004.)

El mejor dibujo, sin duda, es el retrato del magno representante de la *Grand Opéra* francesa: Auber. Es el que posee un mayor grado de naturalidad. Aquí se demuestra la técnica del dibujo que Peydró aprendió en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su frescura es fruto, precisamente, de ese arte del dibujo adquirido,

ayudado por el escorzo hacia la derecha. Frente a los anteriores, en donde el sombreado está realizado mediante paralelas, Peydró usa el doble trazo perpendicular para conseguir una zona umbría más tupida, especialmente apreciable en el lado izquierdo, en la corbata de pajarita y la pechera del gabán.

4- BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES HEMEROGRÁFICAS Y ARCHIVÍSTICAS CONSULTADAS

BUENO CAMEJO, F. y BLASCO MAGRANER, S.: *Cecilio Pla y Vicente Peydró: biografías cruzadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. “la Walkyria”: una revisión iconográfica*, Archivo de Arte Valenciano, nº XCII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011.

CANCER MATINERO, J.R.: *Fotógrafo Peydró: una mirada personal*, Ayuntamiento de Valencia, colección “Imatges” 5, Valencia, 2004.

RODRÍGUEZ FLORES, R.: *Rejas y votos*. Sociedad de Autores Españoles. Madrid, 1907.

WALKER, D.J.: *Spanish women and the colonial wars of the 1890s*. Louisiana State University Press, Louisiana (USA), 2008.

BLANCO Y NEGRO, Madrid, 6 de junio de 1926. (Suplemento-revista del diario “ABC”).

Diario “La Época” (1897).

La Ilustración Española y Americana, Año XLI, Número XXI, Madrid, 8 de junio de 1897.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.



Ceferino Moreno Sandoval (1934-2008). –Más acá y más allá de la práctica del Collage–

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Estudio y contextualización histórica de la figura y trayectoria de Ceferino Moreno Sandoval (Villena, 1934-Madrid, 2008), como pintor, gestor cultural y crítico de arte. Se analizan sus etapas pictóricas: el informalismo matérico y la neofiguración esencial mediante el recurso sistemático al *collage*. Fue comisario artístico de los Pabellones Oficiales dependientes de la Dirección General de Relaciones Exteriores del Ministerio de Asuntos Exteriores, entre 1969-1982 y fue asimismo promotor y primer presidente de AMCA (Asociación Madrileña de Críticos de Arte).

Palabras clave: informalismo y arte matérico / collage / neofiguración artística esencial / comisario internacional de arte / pabellones españoles en bienales internacionales / Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA).

ABSTRACT

Study and historical contextualization of the figure and trajectory of Ceferino Moreno Sandoval (Villena, 1934-Madrid, 2008), painter, art critical and cultural manager. Focuses its pictorial stages: informalism and artistic figurative, through systematic recourse to the collage. He was art commissioner of the official pavilions, General Directorate of External Relations of the Ministry of Foreign Affairs from 1969 to 1982 and was also promoter and first President of AMCA (Madrid Association of Art Critics).

Keywords: *Informalism & art material / collage / artistic figurative / art international commissioner / Spanish pavilions in biennial international / Madrid Association of Art Critics (AMCA).*

Rememorar la figura de Ceferino Moreno (nacido en Villena, el 6 de junio de 1934) supone el esfuerzo de atender a las plurales vertientes de su diversa personalidad. Siempre me impactó su gran capacidad de entrega e intervención en el ámbito de la cultura, como pintor, como crítico de arte, como gestor cultural y como escritor.

De hecho, llegué a conocerle, desde principios de la década de los ochenta, a través de algunos amigos comunes, pertenecientes al mundo de las artes plásticas, tanto pintores como críticos de arte. A él y a Teresa Soubriet, su inseparable compañera de numerosos años compartidos. Si no recuerdo mal, fue durante el importante Congreso internacional titulado “Arte y Crisis” –organizado por el crítico Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), en Villafamés (Castellón) durante el otoño de 1980 (21-26 de septiembre)– donde coincidimos y entramos en contacto muchos amigos posteriores: Santiago Amón (1927-1988), Gillo Dorfles (1910), Pierre Restany (1930-2003), Cesáreo Rodríguez Aguilera (1916-2006), Lamberto Pignotti (1926), Eduardo Westerdahl (1902-1983), Calvo Serraller (1948), René Berger (1915-2009), Arnau Puig (1926), Jorge Glusberg (1932), Alberto Sartoris (1901-1998) o Gérard Xuriguera (1936), entre otros más. Aquel encuentro supuso pues, también para mí, una buena cosecha de contactos y de excelentes relaciones, que no he olvidado.

Con Ceferino Moreno y Teresa Soubriet seguiría en vinculación periódica a través, por ejemplo, de las distintas ediciones de la Feria de Arte Contemporáneo, ARCO, desde 1982, coincidiendo anualmente, en Madrid, para la ocasión, con determinados amigos comunes.

También nuestra paralela pertenencia a la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) nos serviría de eficaz correa de transmisión, para encontrarnos, de forma periódica, en sus reuniones y en los congresos convocados, de manera intermitente, a los cuales los dos fuimos asiduos y constantes asistentes. Sobre todo, nuestra relación fue a más cuando, siendo Presidente de AECA Vicente Aguilera Cerni y ejerciendo yo mismo también la Presidencia de AVCA (Asociación Valenciana de Críticos de Arte), se logró, no sin esfuerzos e insistencias, que fuese creada la Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA), gracias a la decidida gestión personal (9 febrero de 1990) de Ceferino Moreno, pasando con ello a ser precisamente él su primer Presidente. De esta forma, ambos fuimos vocales de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) en cuanto –como indican sus estatutos– presidentes respectivos que éramos, él de AMCA y yo de AVCA. Así fue como derivó, de ahí, una sincera y continuada relación, con las consabidas conexiones, de lanzadera periódica, entre Madrid y Valencia.

Sin embargo, el hecho de tener que dar –ahora– un salto atrás, desde la coyuntura de la paulatina transición a la democracia, en la que precisamente nos conocimos, para abordar el contexto de los orígenes personales de Ceferino Moreno, en plena guerra incivil y en la subsiguiente posguerra, me da la oportunidad de investigar en las fuentes, a base de documentos y de testimonios indirectos, a través de amistades comunes. Rememoraremos, pues, aquellas circunstancias difíciles de la larga posguerra, que lamentablemente nunca pensé en abordar de manera directa con su colaboración y diálogo, lo cual, sin duda, me hubiera facilitado el rastreo por el que he optado, pero enriqueciendo tales resultados, con sus propias matizaciones. No obstante, haremos lo posible, con nuestro esfuerzo y dedicación, por compensar dicha parcialidad e incompletud.

Nada sabemos, referido a él, de los años de la guerra y de la primera posguerra. Incluso en Villena la pista de su familia ya se ha borrado y otro tanto cabe afirmar de las huellas de su

memoria personal en el contexto ciudadano¹. No obstante, es claro que debió cursar los estudios elementales y medios en el municipio, toda vez que en 1951, con su preparación reglada y su prueba de suficiencia del Examen de Estado ya obtenida, se desplaza, con 17 años, a la ciudad de Murcia para iniciar los estudios de derecho en su universidad. Entre los centros universitarios más próximos a Villena, aquéllos que, en tales fechas, ofrecían estudios de la Licenciatura en Derecho, eran los de Valencia, Murcia, Granada o Madrid. Ceferino Moreno opta por la proximidad y se desplaza a vivir a Murcia, dado que además allí reside también un tío suyo, canónigo influyente, de quien la familia esperaba cierto respaldo². Este primer paso se perfilaba como fundamental para él. Todo un mundo de posibilidades se iba a abrir ante aquel joven inquieto, curioso y activo, que necesitaba nuevos aires para su formación y, de momento, iba a encontrarlos en ésta su primera estación de enganche.

Nos consta documentalmente su radical apertura a todo cuanto podía llamar su atención estética e intelectual, perteneciente al mundo de la cultura, de las humanidades o de las artes. Y esa misma apertura y capacidad de sorpresa iba a determinar claramente su futuro. En realidad, mientras cursa las asignaturas de derecho, se siente fuertemente atraído, en paralelo, por el teatro, la poesía y la pintura. Sabemos que, canalizando tales inquietudes, participa como

actor, primero en pequeños papeles, y también como ayudante de dirección en algunas obras teatrales³. Sin embargo, hacia finales de los cincuenta, ya dirige la obra de Alfonso Sastre (Madrid, 1926) *Cargamento de Sueños* (1948). Un autor obligado e imprescindible entre los jóvenes inquietos y aficionados a la escena, de aquel momento, por sus duras críticas contra el régimen franquista y por su comprometida significación motivada por una radicalizada independencia ideológica⁴. Por eso el hecho mismo de poner en cartel y dirigir tal obra teatral es el mejor índice para conocer su talante personal y de evidente compromiso.

Me hago cargo de tales proclividades y las comprendo personalmente, a pie juntillas, toda vez que el teatro y la poesía fueron también –para mí– dos válvulas de escape básicas, *mutatis mutandis*, mientras yo mismo cursaba en Valencia mis estudios universitarios de Filosofía. También, entre otras, unas obras de Alfonso Sastre, en este caso *Escuadra hacia la muerte* (1953) y *La mordaza* (1954), cruzan por mis intensos recuerdos de actor y de director del TEU. Algunas fotografías que conservo, de entonces, en una vieja caja de recuerdos, me sirven de espuela asociativa, para imaginar realmente la personalidad y las inquietudes del joven Ceferino Moreno.

No sólo el teatro sería relevante para sus intervenciones culturales y para su formación.

1 He de agradecer a María A. Ibáñez Vázquez la útil colaboración prestada en el rastreo de documentos referentes a Ceferino Moreno desde Villena. E igualmente a su hija Paloma Moreno, que ha hecho eficazmente lo propio desde Madrid.

2 Se trata del prelado doméstico de su Santidad, monseñor Ceferino Sandoval.

3 Asimismo, su contacto con el TEU de Murcia propició, por su parte, la realización de algunos trabajos escenográficos, al colaborar en el montaje de determinadas obras.

4 Alfonso Sastre (Madrid 1926) pertenece como escritor a la llamada “generación de 1955”, dramaturgo, ensayista y guionista cinematográfico, se caracteriza por el compromiso político y social y por la dura resistencia al régimen franquista. Formó el Grupo teatral “Arte Nuevo” (1945), integrado por él junto con Medardo Fraile, Carlos Costas, José Franco, José María Polanco y Alfonso Paso. Precisamente formando parte del grupo escribió –entre otras piezas como *Uranio 235* o *El cubo de la basura*– la obra *Cargamento de sueños* (1948). En una etapa posterior escribió también otras piezas muy conocidas y representadas en teatros de ensayo universitario como *Escuadra hacia la muerte* (1953), *La mordaza* (1954), *Tierra roja* (1954), junto a otras posteriores: *Muerte en el barrio*, *En la red* o *La cornada*. Su actividad teatral ha seguido siendo importante en etapas posteriores.



Ceferino Moreno. *Cagitan*, 1957. Óleo sobre táblex 50 x 65 cm. Colección A. Salas

También la vida literaria y las tertulias, los recitales y las discusiones intelectuales, serán un adecuado banco de pruebas, moviéndose en la complicada charnela entre cultura y política, en el ambiente de la Murcia de la década de los cincuenta. Justamente, en ese marco cronológico del que hablamos, las revistas culturales no faltaron, como eficaces palancas para conformar un contexto de comprometida sobrevivencia. Así surgieron publicaciones como *Sazón. Ediciones de poesía* (1951), *Monteagudo* (1953), *Devenir. Revista Cultural del Sudeste* (1959) —que luego cambió su nombre por *Noria. Revista Universitaria* (1960)— y también apareció *Contraluz* (1960), conectada directamente con la inquieta Agrupación de Escritoras. Además, desde el

año 1949 ya existía la solvente revista *Murgetana*, propiciada por la Real Academia de Alfonso X el Sabio. Todo un efervescente caldo de cultivo, pues, que —coincidiendo en su andadura— vinculaba estrechamente, como puente, la vida universitaria con la actividad cultural de la ciudad de Murcia.

De hecho, en alguna de tales publicaciones colaboraba también una joven escritora llamada Teresa Soubriet, nacida en Alcázar de San Juan, el 12 de abril de 1930, Licenciada en Filosofía y Letras en la Universidad de Murcia, que se convertiría en profesora ayudante del catedrático de literatura Ángel Valbuena Prat, el cual sería, años más tarde, autor de un difundido y muy utilizado manual de *Historia de la Literatura Española* en

cuatro volúmenes, por el que fue bien conocido en los medios universitarios de la época⁵.

Precisamente, mientras redacto estas líneas, observo los lomos de tal manual, acompañándome durante tanto tiempo en la estantería de mi estudio y que seguramente estará subrayado hasta la saciedad en su interior, por mí, en aquella década de los sesenta. Confirmando, de este modo, sobre la marcha, que toda una amplia serie de enlaces y experiencias comunes nos han venido uniendo, en nuestras respectivas trayectorias, a Ceferino Moreno y a mí, aunque entonces, sin conocernos todavía, con el correspondiente *décalage* cronológico y geográfico.

En concreto, Teresa Soubriet colaboró eficazmente en la revista *Devenir* (1959), junto a otros articulistas y poetas del momento, como Antonio de Hoyos, el mismo Ángel Valbuena Prat, Muñoz Cortés, Antonio Martínez Sarrión o Valbuena Briones. Y ya entonces era compañera inseparable de Ceferino Moreno en sus aventuras socioculturales, hasta llegar a convertirse, más tarde, en su esposa⁶. Tenemos bien documentada su intensa participación en determinadas tertulias literarias, organizadas en la ciudad, en la segunda mitad de la década de los cincuenta. En concreto, disponemos de una referencia directa que apunta su asidua actividad en la peña de intelectuales y poetas, que se reunía en el “Café Santos”, aportada precisamente por Andrés Salom Amengual en su curiosa publicación *Anecdotario*.

Se trata, como apunta su subtítulo, de una “Autobiografía apócrifa de Pau Cocoví”, personaje que encarna de manera entre novelada, irónica y ficticia la vida cultural de la Murcia de los años cincuenta y sesenta. Aprendiz imaginario de poeta y de pintor, va recorriendo la ciudad, participando en sus tertulias, describiendo sus ambientes, sus círculos sociales e intelectuales, a la vez que aporta anécdotas, fragmentos literarios y noticias efectivas, en esta especie de crónica entreverada de novela histórica cotidiana, firmada con el seudónimo de Shalom, por su autor⁷.

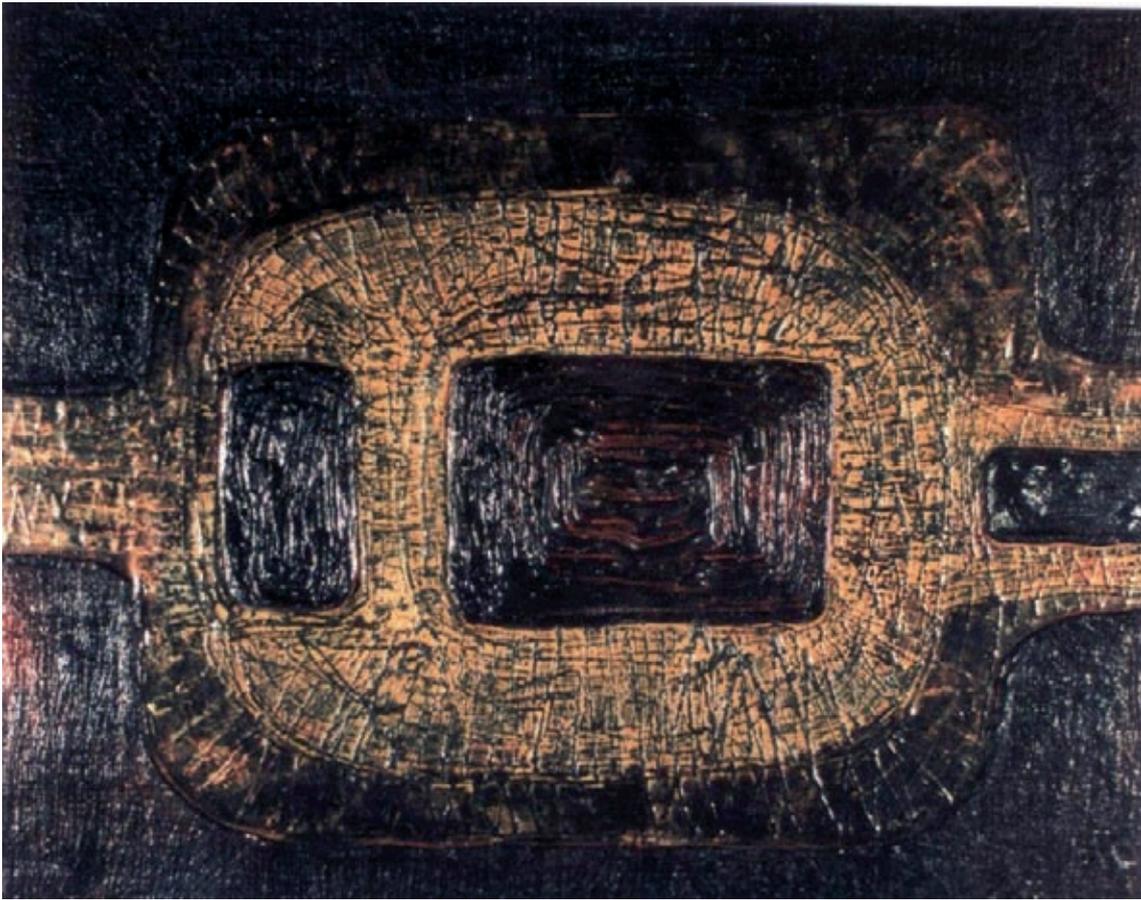
El fragmento al que nos referimos narra la llegada de Pau Cocoví a la tertulia del “Café Santos” y queda impresionado por el ambiente que descubre entre los intelectuales asistentes. La cita, en lo que a nosotros se refiere, no tiene pérdida: “Aquello era casi una especie de universidad paralela, cuya alma era el pintor Ceferino Moreno y también la que luego sería su esposa, Teresa Soubriet, cultísimos ambos. Con ellos, el núcleo de la peña lo formaban igualmente un grupo de estudiantes de gran inquietud cultural y política. De hecho, no te pasaban ni una por alto. Examinaban detenida y parsimoniosamente los poemas y los escritos que iban presentándose, para su rigurosa lectura analítica, efectuada en plena reunión, en busca siempre de su aquiescencia”.

Descubrimos, pues, en los recuerdos aportados por la pluma anecdótica de Andrés

5 ÁNGEL VALBUENA PRAT. *Historia de la Literatura Española*. Gustavo Gili. Barcelona, 1968. Había un quinto volumen aparecido luego, dedicado a la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, que ampliaba el manual, firmado ya por Valbuena Briones.

6 Un importante testimonio hemos encontrado en el periódico *La Verdad* de Murcia; se trata de una columna aparecida el día 16 de junio de 1963, titulada “Boda de poetisa y pintor”: “Ayer tarde contrajeron matrimonio dos artistas, una pareja muy popular en los cenáculos literarios y pictóricos de Murcia. Teresa Soubriet y Ceferino Moreno. Decir Tere Soubriet es tanto como asociarla a múltiples quehaceres del mundo de la cultura: Universidad, poesía, teatro... Añadir Ceferino Moreno es hablar de un pintor que maneja los pinceles y la espátula en las trincheras de un arte que, no por ser nuevo, deja de ser arte, camino y, finalmente, meta, para él”. El matrimonio tendrá dos hijos Paloma (1965) y Pablo (1967).

7 ANDRÉS SALOM AMENGUAL *Anecdotario. Autobiografía apócrifa de Pau Cocoví*. Colección Textos de Alcance. Conserjería de Cultura. Murcia, 1991. Parte segunda, titulada “Por una nueva estética”. La cita en cuestión se recoge en la página 189.



Ceferino Moreno. *La Salida*, 1961. Mixta sobre táblex 75,5 x 91 cm. Colección C. Moreno-Teresa Soubriet

Salom, poeta mallorquín aclimatado a Murcia, –casi treinta años después–, la presencia emblemática de una pareja con muy considerable carisma en su propio ambiente. Ella a través de su vinculación con la cátedra de literatura del profesor Andrés Valbuena Prat y su actividad como escritora⁸. Él, estudiando derecho, pero sobre todo como interviniente en el teatro, formando parte de tertulias literarias y porque ya claramente se le reconoce “como pintor”

–y así se nos indica– al menos en la memoria reflejada a través de las líneas citadas del anecdotario.

Pero demos un salto hacia atrás. ¿En qué momento aquel estudiante de derecho, al que estamos siguiendo la pista, decantado además hacia el teatro y tocado por el cultivo y participación en tertulias literarias, se ha aproximado con tanta intensidad y eficacia al dominio de las artes plásticas?

8 Precisamente en 1960 ganaría el Premio literario “Café Santos”, lo que ratificó socialmente su futuro en el mundo de las letras. Una nota en la prensa literaria de la época puntualiza: “Tiene acabados tres libros de poemas “Espacio de la lluvia”, “Presencia del amor” y “Los pequeños seres”. Radio Nacional de España le ha dedicado una de sus emisiones poéticas. Escribe asiduamente en “Poesía Española”, “Acta Universitaria” e “Idealidad”.



Ceferino Moreno. *Laberinto D-73*. 1961. Mixta sobre táblex 80 x 100 cm. Colección C. Moreno-Teresa Soubriet

En realidad, hemos descubierto un viejo recorte de prensa, proveniente de la *Revista Villena* del año 1955, en el que bajo el título “Ceferino, un nuevo pintor villenense” se nos facilita una nota periodística con varias fotografías. Se trata de las imágenes de un joven agraciado y de tres reproducciones de obras que acompañan y completan la noticia: “Ceferino Moreno Sandoval acaba de exponer en la

sala “Chys” de la capital murciana una colección de cuadros al óleo. Podemos captar, en estas obras, gracia y soltura de trazo en las líneas que sirven de nexo al artista entre la realidad y su abstracción, aunque en este caso deberíamos hablar escuetamente de esquematización, ya que el autor no rehuye nunca una cierta objetividad en la reproducción de los temas representados”⁹.

⁹ A través de villenacuentame@gmail.com (consulta 7 de diciembre 2011) se ha podido localizar el fragmento, sin firma, de la *Revista Villena* de 1955. La cita sigue: “Adivinamos en el artista insospechadas posibilidades de expresión y nos atrevemos a aconsejarle el abandono del fácil camino de los epígonos, para beneficiar sin tasa la propia cantera de su inspiración. Saludamos la parición de este joven valor, cuya obra ha producido en los críticos murcianos, según nuestras noticias, una mezcla de perplejidad y agrado y que sabemos va a exponer muy pronto en Madrid. Le deseamos los triunfos que merece”. Los títulos de las tres obras que se reproducen son: “El claustro dormido”, “Pirotecnia en la catedral” y “Muchacha sobre fondo rojo”. De hecho, en la misma galería Chys volvería a exponer en el año 1961. Tal galería continúa funcionando, con idéntico cometido, en la actualidad.

Sin duda, hemos descubierto sus primeros pasos en la pintura de base figurativa –hechos públicos, mediante la muestra reseñada–, pero hay que afirmar, en su beneficio, que la realización era correcta y que su figuración estaba sometida a una cierta espontaneidad expresiva, que apuntaba hacia otros objetivos plásticos, como acertadamente sugiere el anónimo comentarista.

A decir verdad, entre el teatro, las citas literarias y la recién iniciada aventura pictórica, estaba claro que poco tiempo debía restarle para dedicar al estudio de su planificada carrera de derecho, que iba cediendo terreno, paso a paso, ante los otros intereses culturales que le ocupaban cada vez más, aunque no dejaba de hacer esfuerzos, por estricta autodisciplina y las reconveniones de su tío, para finalizar exitosamente tales estudios.

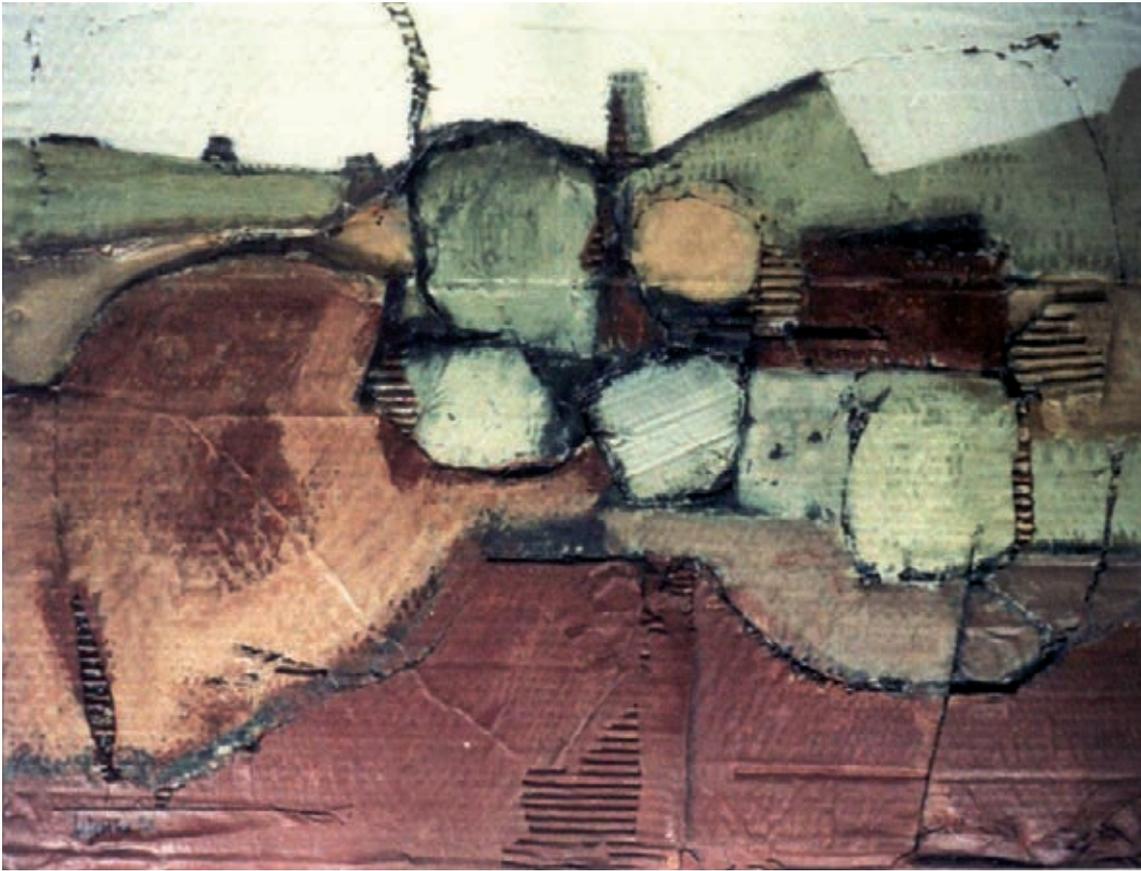
Conoce en tal tesitura al que luego sería un prestigioso crítico de arte, Santiago Amón (1927-1988), que algo tardíamente realizaba entonces su servicio militar en Cartagena¹⁰. Amón ya en los 50 había publicado ensayos (algunos sobre arte) en revistas importantes, como *Índice*, y pronto aparecerían también sus primeros libros de poemas, aunque sus actividades en torno al ejercicio de la crítica de arte serían plenas y amplias ya a partir del 68. Ceferino Moreno siempre recordó afectuosamente aquellos encuentros con Santiago Amón, que era siete años mayor que él.

A los dos, a Ceferino Moreno y a Santiago Amón, los conocí a la vez, en los inicios de los años ochenta, en el mundo del arte, y con ambos tramé amistad. Eran muy distintos. Con Santia-

go Amón llegué a pasar, más de una vez, horas y horas hablando. Era un charlista ocurrente, vivo e incansable, que sólo necesitaba una frase para lanzarse a hablar. Con él y con el arquitecto Antonio Fernández Alba, recuerdo que compartimos una noche entera, sin dormir, en el salón de un hotel, repasando las mil y una aventuras del arte español contemporáneo. Ceferino Moreno, por el contrario, era más sobrio y comedido en sus palabras y en sus gestos, pero no menos insistente, cordial y rotundo en sus juicios y opiniones personales. Tampoco a él se le acababa la conversación, cuando se encontraba en un grupo integrado de amigos o compartía un *tête à tête* de intercambios vivos y fundamentados. Ambos tenían buenos depósitos de memoria vivida, disponibles para ser ejercitados en compañía.

El hecho es que el acercamiento efectivo del joven Ceferino Moreno a la práctica de la pintura, en aquella época murciana, concretamente entre los años 1956 y 1958, pasó casi escalonadamente primero por una cierta influencia de Juan Gris, es decir por su mundo cubista y geométrico, por la concepción compositiva de sus naturalezas muertas y ejercicios de pulcro *collage* visual y luego seguidamente también por la impronta transformadora de Dubuffet y su “otra” manera de abordar y concebir el arte (*Art brut*), desde raíces que comportan la pobreza de materiales y se abren hacia radicales propuestas expresivas. Pero sobre todo, en esta segunda línea, el verdadero y decisivo salto inspirador de su pintura, en aquel momento relevante de 1958, proviene del descubrimiento de la obra incisiva de Manolo Millares (1926-1972) (sus homínidos dramatizados en arpillera) y

¹⁰ De hecho, desde que comenzara a exponer en 1955, Ceferino Moreno siempre hará lo posible e imposible por mantener el ritmo periódico de sus muestras. Así sucede en estos años: en 1956 participa en dos muestras colectivas, una en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Murcia, la otra en la Real Sociedad de Amigos del País de Cartagena. Seguramente será en esta ocasión cuando debió coincidir con Santiago Amón en la ciudad de Cartagena. Las fechas lo ratifican. Alguna vez, asimismo, recuerdo que Santiago Amón me comentó que había conocido y animado a Ceferino Moreno cuando comenzaba en su itinerario pictórico.



Ceferino Moreno. Serie *Castell* n° 10. 1965. Técnica mixta 80 x 100 cm. Colección A. García Meseguer-Eizaguirre

también de las impactantes experiencias del italiano Alberto Burri (1915-1995)^{II}, con su “estética del desperdicio”, con sus obras polimáticas elaboradas a base de *assemblages*. Dos poéticas artísticas bien próximas, las de Alberto Burri y Manolo Millares, que determinaron realmente, con su influencia, su primer lenguaje artístico. Quizás podríamos aventurar que, en esa coyuntura, dejó de ser Ceferino Moreno autodidacta, encontrando las claves de su primera consolida-

ción pictórica de la mano del apasionante tratamiento de los materiales.

Es curioso, pero a veces yo mismo me he preguntado –al contemplar determinadas obras pictóricas– cómo podría distinguirse realmente entre materia y pintura. Quizás, la materia en general y la pintura en particular no tienen, en el fondo, mucho que las diferencie. –Seamos sinceros–. Ambas pueden ser consideradas tributarias de un mismo azar, convertido en

II Alberto Burri (1915-1995) fue primero médico militar y luego, desde 1946, pintor y escultor. Formó el Grupo “Origen” junto con Giuseppe Capogrossi y Ettore Colla. En su pueblo natal tiene dedicado un importante museo, en Città di Castello. De la realidad cotidiana toma materiales poco ortodoxos, tales como alquitranes (catarme), arpilleras, pumitas o piedras pómez, además de maderas carbonizadas, cartones quemados, metales o plásticos. Más tarde ha incorporado cellotex (mezcla de serrín y cola), arcillas y cementos. Desde 1950 los *collages* y los ensamblajes le fueron imprescindibles, constituyendo la base de sus intervenciones polimáticas. Su estética del desperdicio estuvo próxima al informalismo matérico español de los años cincuenta. Su obra trascendió internacionalmente, con amplio y extenso reconocimiento.

proceso determinante, siendo, como son, dependientes –la una y la otra– de los caprichos de una feliz o aciaga disposición de elementos. Recuerdo, precisamente ahora, al hilo de este tema, una acertada afirmación de Clément Rosset: “La más bella de las pinturas jamás será otra cosa que un desorden organizado. Un desorden que vive y se mantiene en virtud de una rara fortuna que transforma, de manera ocasional y excepcional, el azar en ley y el sinsentido en sentido”¹². Así procedía, entusiasmado, Ceferino Moreno, mientras se le abrían las puertas de un nuevo mundo personal, maltratando la materia hasta conseguir hacer de ella algo presentable –con sus cuerdas, cartones, betunes, colas o resinas–, retorciendo el pescuezo a la temible arbitrariedad, hasta lograr arrancarle la apariencia de una necesidad.

¿Se trataba de buscar la inspiración frente al comportamiento de la materia o más bien de lograr la captura de una ocasión propicia: la del encuentro feliz que comporta, en paralelo, el hallazgo estético inopinado? Fue, sin duda, en aquella coyuntura, cuando aprendió a convertirse en recuperador del azar, en un usuario –a veces obediente y a menudo revoltoso– de cuanto fortuito puede encontrarse en el mundo.

En paralelo, Ceferino Moreno, en aquella etapa murciana, va desgranando asimismo su

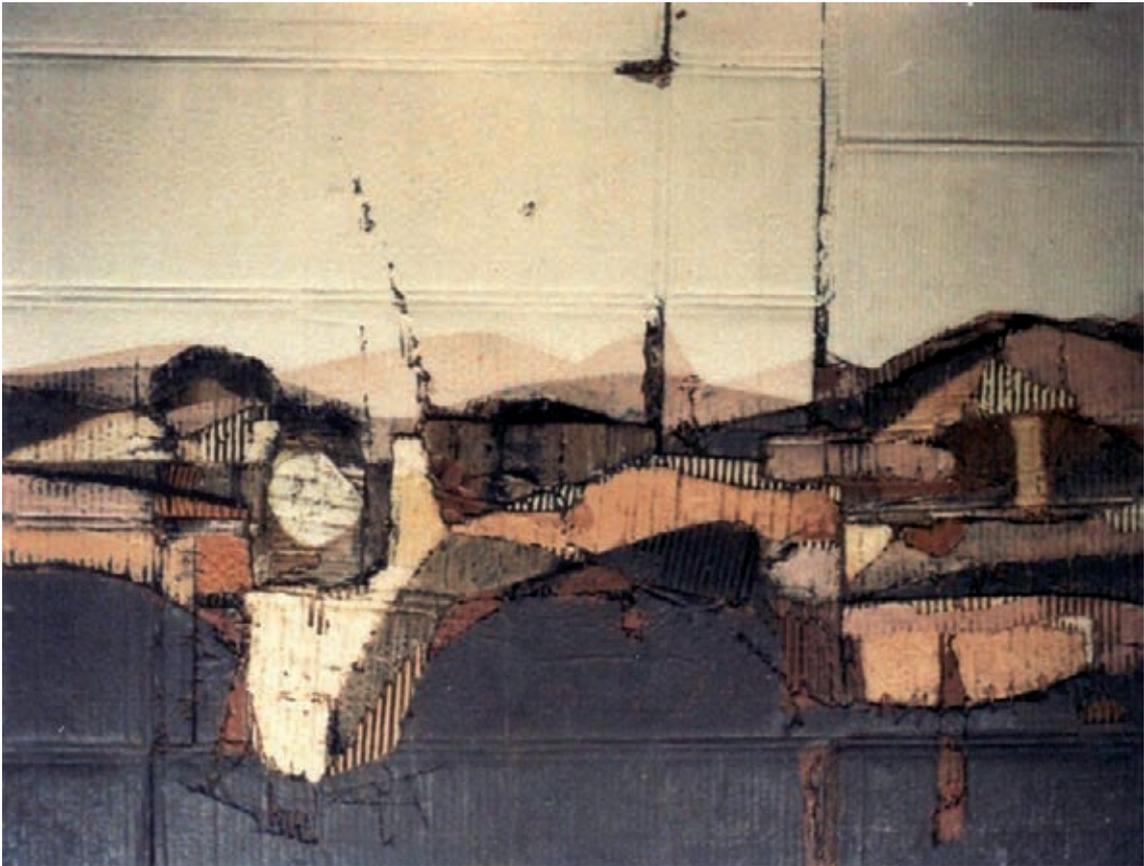
capacidad de gestor cultural, paso a paso. Organiza tertulias, funda con Teresa Soubriet, autora del poemario *Los pequeños seres*, a principios de los sesenta, una colección de libros de poesía titulada “Laurel del Sureste”, en la que se había programado una serie de diez títulos de autores murcianos (colección iniciada por *En la tierra de nadie* de Carmen Conde y por *A modo de glosa* de Francisco Sánchez Bautista) y cuyo proyecto lamentablemente quedó en el aire, pone además en marcha obras teatrales y también posibilita exposiciones pictóricas colectivas, de fuerte compromiso estético y político (como veremos), abriéndose a otros modos de entender el arte pictórico, distintos a los habituales de su entorno.

Esto quiere decir que, más o menos en una década, su evolución artística, sus preferencias, gustos y concepciones se transformaron con radicalizada intensidad. Contactos, viajes, correspondencia y reuniones no faltaron, por supuesto, en esta coyuntura, procurando mostrar sus trabajos, presentándolos a concursos y programando afanosamente sus exposiciones¹³.

En realidad, quisiera subrayar, tras lo dicho, dos aspectos relevantes para su futuro. Por una parte, tenemos su pronto interés –tras la influencia cubista ya indicada– por el “principio collage”, del que ya hablaremos ampliamente,

¹² CLÉMENT ROSSET, *Materia de arte*. Colección “Correspondencias” nº 4. Ediciones Pre-Textos & Universidad Politécnica. Valencia, 2009. Capítulo 6, página 61.

¹³ Alguna información más hemos podido localizar, rastreando hemerotecas. En un artículo de Francisco Sánchez Bautista, aparecido en la *Revista Murgetana* nº 100, páginas 77-81, titulado “Recordando a don José Ballester”, se nos habla de las actividades de promoción literaria desarrolladas por Ceferino Moreno y Teresa Soubriet y se puntualiza que “En estos años de 1960-63, el pintor Ceferino Moreno y la escritora Teresa Soubriet ya se habían casado y decidieron marcharse definitivamente a Madrid”. En realidad, si analizamos el montante de sus exposiciones, cabe constatar que es en 1965 cuando sus muestras se centran plenamente en Madrid, mientras que en los años anteriores lo han sido más bien en Alicante, Elche, Murcia, Cieza y Albacete. Además en el año 1964 Ceferino Moreno no realiza exposición alguna. De ello cabe deducir la acumulación de tareas de traslado y del nuevo establecimiento domiciliario. No obstante, sus contactos con Valencia (1960) y con Madrid (1961) menudean, en esta primera parte de la década, como si tratara de sopesar el grado de atracción ejercido por ambas capitales. Pero Madrid no tendrá claramente rival. También los contactos internacionales comienzan pronto en estas mismas fechas, como nos demuestran sus exposiciones en Washington, Roma, Sao Paulo, Bogotá, Pretoria, Johannesburgo o México). No tardó, pues, en despertar su espíritu participativo.



Ceferino Moreno. Serie *Castell* n° 10, 1965. Técnica mixta 80 x 100 cm. Colección A. García Meseguer-Eizaguirre

paralelo a su atención por el rigor de la geometría compositiva y la abstracción constructiva; algo que de momento se verá como desbordado y quedará en reposo entre sus preferencias, aunque nunca, tal rigor, será olvidado del todo, ante el empuje de otro tipo de urgencias vitales que iban a llegar, a caballo entre el existencialismo filosófico ya extendido y el informalismo plástico imperante. Por otra parte, contamos evidentemente con su particular y creciente seducción por los materiales y los elementos de desecho, incorporables directamente a las pinturas con fuertes ensamblajes, influencias basadas en la clara impronta del informalismo, es decir de la abstracción informal y matérica de la época. Será, de momento, esta última prioridad la que se imponga en su poética artística inmediata, siguiendo claramente las huellas de Millares y Burri.

“Me gustaban y atraían sumamente las metamorfosis de los materiales de carácter más común y ordinario, cuando se introducían e incorporaban en el proceso artístico. Me resultaba fascinante tomar, por ejemplo, el papel y los cartones de los embalajes para manipularlos al máximo hasta conformar, con su transformación y ensamblaje, una rotunda obra plástica”¹⁴. (C. M. S.).

Un elocuente ejemplo, tanto de su capacidad organizativa y de gestión como de su ya indiscutible interés artístico –sobrevenido por el tratamiento de materiales diversos en la composición pictórica– lo tenemos en la iniciativa,

propiciada por él, en el contexto cultural de la Murcia de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, consistente en la muestra extraordinaria (por revulsiva y comprometida) ubicada en el Casino de Murcia (1960), donde compartían espacio expositivo, como en una especie de diálogo, el madrileño grupo “El Paso” frente al murciano grupo “Puente Nuevo”. Una idea-aventura –planteada como una especie de contraparada entre Madrid y Murcia, entre dos ambientes bien diversos, metaforizados a través del arte– que iba a permitir la confrontación de modos de hacer y concepciones distintas, deseando romper, de alguna manera, por este medio, el tedio cultural instaurado por el franquismo. Otra cosa es que el ambiente y los visitantes de la muestra estuviesen realmente preparados o no para enfrentar y asumir tales experiencias.

Es bien sabida la relevancia de “El Paso” en el contexto español: fue un grupo fundamental que ha formado parte destacada de nuestra historia contemporánea¹⁵. Por su parte el grupo “Puente Nuevo”, surge con una intención de renovación artística en la que se introducen ya nuevas experiencias vanguardistas y también como necesidad de réplica frente a la pintura española tradicional. Su nombre quiso ser un explícito homenaje a la formación expresionista alemana *Die Brücke*. Y estaba integrado por Mariano Ballester Navarro (1916-1981), Ceferino Moreno y César Arias, respondiendo, como en tantos otros panoramas locales del área española de aquel oscuro momento, a esa necesidad de

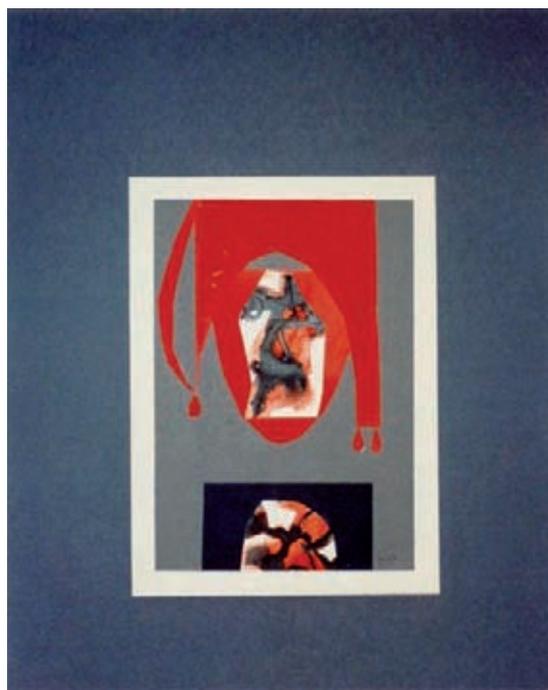
¹⁴ Cita tomada de <http://www.picassomio.es/ceferino-moreno.html>. Captura de pantalla efectuada el 9 de diciembre de 2011. “Biografía de Ceferino Moreno” en *PicassoMío. Arte y diseño*.

¹⁵ El Paso (1957-1960) fue uno de los colectivos de mayor solidez y peso en la vanguardia española de posguerra. Los integrantes originarios del grupo fueron los firmantes del manifiesto (Madrid, marzo 1957): Rafael Canogar (1935), Luis Feito (1929), Juana Francés (1924-1990), Manuel Millares (1926-1972), Manuel Rivera (1928-1995), Antonio Suárez (1923), Antonio Saura (1930-1998), y Pablo Serrano (1908-1985). También firmaron los críticos de arte José Ayllón (redactor del manifiesto) y Manuel Conde (1927-1990). Más tarde, en 1958, ingresan asimismo Manuel Chirino (1925) y Manuel Viola (1916-1987). Cfr. José Ignacio Gómez Álvarez, “El Grupo El Paso y la crítica de arte”. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte. T. II, 1998. Pp. 437-459.

consolidación y de refuerzo mutuo que eran precisamente los grupos, aportando trabajo y discusión colectivos en el seno mismo del quehacer artístico¹⁶.

Quizás, en tal sentido, sea interesante traer a colación un comentario, que recuerda directamente aquella experiencia expositiva, promovida por Ceferino Moreno con su admiración por la presencia conmocional de los nuevos materiales de desecho en la pintura: “La reacción del público asistente fue de total escándalo, ante las obras. No es posible olvidar, aún hoy, que un señor, con clara señal de desprecio y rechazo, fue capaz de apagar airadamente su cigarrillo sobre las arpilleras de Manolo Millares. Tal era la tónica de la respuesta colectiva”¹⁷.

Era lógico, pues, que Ceferino Moreno necesitara –a partir de otra posible vuelta de tuerca, que iba más allá de aquel radio de acción limitado– nuevos aires para sus ilusiones artísticas innovadoras. Y fue en tal coyuntura cuando vio claro y decidió que su futuro debía seguir el camino de la investigación y creación artísticas, en favor de la pintura matérica, tomando el camino de Madrid. Aunque también allí otras posibilidades estéticas, que de momento dormían en él, le aguardan.



Ceferino Moreno. Serie *Damas y Caballeros n.º 2*. 1967. Collage
35,5 x 25 cm. Colección C. Moreno

¹⁶ Información sobre el “Puente Nuevo” en . *Arte y Cultura. Murcia digital. Pintores*. Captura de pantalla el 9 de diciembre de 2011. Al homenajear al grupo expresionista “Die Brücke”, de algún modo el “Puente Nuevo” y sus componentes se miran en él, desde la lejanía de la historia y los propios límites de su capacidad artística. Pero, para ellos, era todo un símbolo. “Die Brücke” (1905-1913) fue una de las primeras expresiones de las vanguardias históricas del siglo XX europeo. Ciertamente se plantea, desde un núcleo formado de estudiantes de arquitectura, para innovar y experimentar, pero también representa una clara protesta contra academicismos, rebuscamientos y blandenguerías propios de la Belle Époque. Con ello quiere representar el fin de una época y abre asimismo un período crítico. En 1905 quedó integrado por E. L. Kirchner, F. Bleye, M. Chobart, K. MacGrath. Algo más tarde se incorporan Emil Nelsen, Otto Müller y Max Hermann.

¹⁷ El largo texto que aparece en www.antonioalalcester.com/text15.swf, capturado el 14 de noviembre de 2011, comenta una sostenida experiencia expositiva, bajo el título de *Contraparada. Arte en Murcia*, que se inició con su convocatoria primera de 1980. (Precisamente Ceferino Moreno comisarió algunos de estos certámenes, por ejemplo los de 1981 y 1982, en su segunda y tercera edición). El artículo se desarrolla, para su contextualización, a base de hacer referencias a otras aventuras expositivas precedentes, comparándolas entre sí. Una de las que se citan es precisamente la que estamos historiando aquí, con la intervención directa de Ceferino Moreno, en el año 1960. Sus comentarios nos han sido útiles, entre ellos la cita de la lamentable anécdota, producida en el Casino de Murcia, frente a la obra de Millares, ya de por sí sumamente elocuente.

En realidad, cuando alguien decide vivir de la pintura, cuando ha concentrado en el entorno de la plástica su actividad profesional, sabe perfectamente el esfuerzo integrador que debe practicar, no sólo investigando y enriqueciendo las opciones de su producción, sino también manteniendo una paralela actividad de contactos y relaciones, con el fin de dar a conocer sus trabajos en el siempre complejo mundo del arte. Ceferino Moreno, desde que en la charnela entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta lo tuvo claro, planificó muy operativamente la presencia y participación de sus obras en diferentes vertientes. Por una parte, era importante medir su propio rendimiento y valía artísticos con los demás pintores emergentes del entorno. Y una forma eficaz de ponerse a prueba era, sin duda, la participación en certámenes y convocatorias, siguiendo un radio de acción creciente. Esta estrategia la mantendría durante años, como era y sigue siendo normal entre los jóvenes artistas. En su caso, podemos fijar esta participación suya en diferentes premios entre los años de 1957 (residiendo aún en Murcia) hasta 1966 (residiendo ya en Madrid). Quizás sea ésta una manera externa y sociológica de fijar el período de meritoriaje y de autocoñocimiento de los propios niveles que el artista practica. Luego ya llegará el momento en que, de alguna manera, en cada trayectoria personal, se decide el final de la presentación a premios y galardones.

En este periodo de su itinerario pictórico Ceferino Moreno va a concurrir a una serie de reconocimientos convocados con periodicidad, tales como el Concurso Nacional de Pintura (Alicante) en su VI y VII convocatorias referentes a 1957 y 58; al Primer Salón de Marzo de Valencia, en 1960; al Certamen de Arte de Albacete en sus ediciones IV y VI, de 1963 y 1965; al Premio Villacis (Murcia), 1960; al Premio Sureste de España (Murcia) en 1961; al Premio Nebli (Madrid) en las ediciones de 1960 y 1965; al III Concurso Nacional de Pintura CASE (Alicante) celebrado en 1965; al Premio de la III Bienal de Pintura (Zaragoza) de 1965; y a la IV y V edición del Premio Joan Miró (Bar-

celona) 1965 y 1966. Por lo tanto, el ritmo de frecuencia en las participaciones se acelera en torno, más o menos, al año 1965, para menguar drásticamente en el 66 y desaparecer, por completo, en el siguiente. Ceferino Moreno considera que, por su parte, ya sabe dónde está y lo que quiere.

Otra estrategia común puesta en práctica, en los periodos de esfuerzo por comunicar los resultados artísticos propios, suele ser la participación en exposiciones colectivas que auspician un cierto balance local o regional, una revisión temática o de técnicas diferentes o un recorrido por distintos modos de concebir las propuestas artísticas. Y también, en este sentido, el inquieto Ceferino Moreno –más o menos en esos mismos años– se hace efectivamente presente en muestras de estas tipologías, en puntos geográficos muy plurales, como puedan serlo: Antología de Pintores Murcianos (Murcia) 1958; Pintura del Mediterráneo (Washington) 1960; Arte Actual del Mediterráneo (Florenca) 1960; Pintura Española Actual (Roma) 1960; Selección de Pintores Murcianos (Cieza) 1961; Pintores del Sureste (Elche) 1961; Pequeñas Pinturas de Maestros Murcianos Actuales (Murcia) 1961; Pintores Alicantinos. CASE. (Alicante) 1962; Pintura Española Contemporánea. Galería “El Bosco” (Madrid) 1965; Arte Actual de España. (Pretoria) 1966; Joven Pintura Española (México) 1966; Pintura Española Contemporánea. Galería Kreisler (Madrid) 1967; Arte Español de Hoy. Galería Skira (Madrid) 1968.

Otra vía, que viene a sustituir, en cierto modo, a la participación en concursos y en muestras de balances grupales, es el hecho de lanzarse a tomar parte, de acuerdo con las posibilidades y alternativas que se presenten, en Bienales de carácter internacional. Se trata, pues, de un paso más y de volver a medirse con el resto de artistas ya a niveles de mayor alcance, aprovechando precisamente el eco eficaz, directamente resultante de tales eventos. Y, en tal contexto, Ceferino Moreno sabrá mover y regular sus inquietudes artísticas, logrando activar sus contactos en este marco, directamente

relacionado con la acción exterior de las políticas ministeriales. Podríamos decir, en efecto, que supo conjugar, al alimón, su potencial artístico y su experiencia de gestión cultural, ambos ya bien contrastados en sus iniciativas murcianas.

Justamente en ese sentido podemos citar, a manera de ejemplo, algunas de sus concretas participaciones internacionales, como artista invitado, lo que nos puede dar una buena idea de su excelente situación en el entramado artístico del momento: VIII Bienal de Sao Paulo, 1965; V Bienal de París, 1967; VII Bienal del Mediterráneo. Alejandría, 1968; XXXIV Bienal Internacional de Venecia, 1968; X Bienal de Sao Paulo, 1969; Bienal de Montevideo, 1971; y Bienal Internacional de Dibujo. Rijeka (Croacia), 1972.

Por último, en este camino de implantación en el mercado artístico, debemos abordar el tema de las galerías de arte: un eslabón determinante para la vida del artista contemporáneo. También, en tal vertiente, Ceferino Moreno supo estabilizar al alza la presencia pública de sus propuestas artísticas. Recordemos, pues, algunas de sus muestras, celebradas en determinadas galerías, especialmente madrileñas, como es lógico, tras su asentamiento en la capital del estado. Galería Chys (Murcia), en 1955 y 1961; Galería Darro (Madrid), 1961; Galería Lorca (Madrid), 1961; Galería Nebli (Madrid), 1965; Galería La Mansarda (Bogotá), 1966; Galería Da Vinci (Madrid), 1968; Galería Seiquer (Madrid), 1968; Galería Mainel (Burgos), 1968; Galería Rincón del Artista (Palma de Mallorca), 1969; Galería Juana de Aizpuru (Sevilla), 1971; Galería Kreisler (Madrid), 1973; Galería Alcoiarts (Altea), 1973; Galería Sen (Madrid), 1977; Galería Kandinsky (Madrid), 1978 y 1983; Galería La Kabala (Madrid), 1979; Galería Tórculo (Madrid), 1987. Todo un abanico, claramente indicativo, de su intensa actividad expositiva durante estos años.

Buena prueba, además, del predicamento obtenido en tal esfuerzo –si lo asumimos como una especie de sondeo operativo– puede ser la amplia nómina de críticos de arte que, en la



Ceferino Moreno. Serie *Arlequines* nº 30. *George Braque vestido de arlequín*. 1968. Collage 37 x 27 cm. Colección C. Moreno

prensa diaria y en publicaciones especializadas o en catálogos, muestran y hacen valer su opinión en torno a las propuestas artísticas de Ceferino Moreno, en esa época. Sólo a manera de ejemplo palmario, del peso del conjunto de personas que vamos a citar, podemos referirnos a los textos escritos por Manuel Conde (1927-1990), José María Iglesias (1933-2005), Luís López Anglada (1919-2007), Elena Flórez, José Rodríguez Alfaro, Carlos Antonio Areán (1921), José María Moreno Galván (1923-1981), Raul Chávarri (1929-1984), José Hierro (1922-2002), Manuel Augusto García-Viñolas (1911-2010), José de Castro Arines (1911-1997), Ángel Crespo (1926-1995) o Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), aunque no entremos ahora a ponderar argumentaciones y críticas, estimaciones

y juicios formulados, cuya contrastación analítica posponemos para otra ocasión¹⁸.

Comentado ya este conjunto de cuestiones –de gran importancia sociocultural en su trayectoria artística personal–, nos interesa asimismo centrarnos precisamente en el estudio de las claves básicas de sus *poéticas pictóricas*, es decir en el desarrollo pautado de sus diferentes lenguajes artísticos. Y en tal sentido, considero relevante diferenciar, como ya hemos apuntado, dos momentos centrales en su itinerario.

Dejaremos ya aparte su periodo de aprendizaje y de estabilización pictórica autodidáctica en Murcia, que encuadraremos desde 1958-1961, con su entrega reiterada a los ensayos y versiones postcubistas, experiencias sobre naturalezas muertas ampliamente dispares, llevados a cabo alternativamente entre collages, técnicas mixtas, gouaches, encáusticas y óleos. Tras este indicado periodo inicial, tendremos, por una parte, la llegada de su radicalizada conversión –siguiendo a Millares y Burri–, que se apunta en el tránsito a la década siguiente, entre 1963-69, a favor de la abstracción informal, es decir nos topamos de lleno con su entrega investigadora y experimental al *informalismo matérico*, que se consolidará abiertamente coincidiendo con su desplazamiento a Madrid.

En efecto, en ese período, el nombre de Ceferino Moreno se inscribe entre la nómina asentada de los cultivadores del informalismo español, con cuño propio, es cierto, como si de entre sus composiciones pudieran identificarse ocultos personajes, extrañas realidades plásticas, sugeridas a manera de individualidades incommunicadas, formas segmentadas y separadas

en su presentación: cosidos, acumulaciones, fragmentos y contraposiciones. Se había convertido, pues, en un converso informalista, reconocido y animado incluso por la famosa galeista Juana Mordó, pero que como ya trabajaba, en esa época, con dos informalistas de primera línea (Manuel Millares y Lucio Muñoz), le pareció excesivo sumar un tercero a su nómina y declinó su ofrecimiento, prefiriendo abarcar una mayor pluralidad de opciones estéticas en sus fondos artísticos¹⁹.

“Había descubierto la gran verdad de tanto aislamiento, de tanta pena contenida, de tanta soledad. Y la había plasmado con paciencia, cosiendo cartones ondulados, que envuelven paquetes y traen ya los surcos del campo estampados en su propia materia. [...] Es como si las soledades humanas no se hicieran palpables sino cosiendo unas con otras. [...] El silencio de sus composiciones desempeña cada día un papel más importante. Sus figuraciones sugeridas tienen algo de acorde continuado después de una pausa. Los protagonistas de sus cuadros son esas formas rotas, interrumpidas tanto en el tiempo como en el espacio, como si buscaran perpetuamente su integración. [...] El espacio oscuro enmarca una forma que no es sino la síntesis más dolorosa de lo dramático. [...] En realidad, tiene mucho de tragedia clásica cada gesto y cada forma suya, segmentadas y partidas siempre, por rutas abiertas a la esperanza, que cruzan los mundos de soledades y silencios”. (L.L.A.).²⁰

Éste es, sin duda, el segmento históricamente más asentado de su producción artística –el Informalismo matérico radical y/o evolucionado– y que constituye posiblemente la imagen

¹⁸ Cfr. BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALLERO, “La profesión del crítico y la vanguardia en la prensa cotidiana (Madrid, 1950-1963)”. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte 1, X, 1987. pp. 313-329.

¹⁹ Referencia tomada de JULIA SÁEZ-ANGULO, “Ceferino Moreno homenajeado por AMCA” en <http://www.arteshoy.com/news>, consulta efectuada el 27 del XII 2011.

²⁰ Citas extractadas del artículo de LUIS LÓPEZ ANGLADA, titulado “Ceferino Moreno y las ínsulas extrañas”. *Estafeta Literaria*, nº 514, pp. 33-35.

más característica de su labor, que corre fortalecida y áspera por la década de los sesenta y se torna más comedida y controlada ya luego, dialogando constructivamente con la presencia de cierta geometría ordenadora y la generación de nuevas formas, que le serían muy características, en los setenta –guadianizando así–, hasta abocar en 1983 en la exposición (último balance y lectura retrospectiva de este lenguaje pictórico suyo centrado en los informalismo) organizada en la galería Kandinsky, muy significativamente titulada *Final de paisaje*. Es en esa ocasión cuando lleva a cabo, de forma recopilatoria, la mostración de sus logros a lo largo de todo este recorrido, donde el *collage* y el *assemblage* fueron sus principales barandillas, a partir del tratamiento de materiales diversos, ordinarios y de desecho, incorporados, tras una intensa transformación, a sus piezas.

El arte fue paralelamente, para él, una especie de juego de expresiones y de taller constructivo. Pero más bien –puntualicemos– un juego agónico, con sus pausadas estrategias combinatorias. Por ello es perfectamente comprensible que, años más tarde, planificara una intervención / conferencia, con el significativo título “El cuadro como juego y como posibilidad abierta”:

“Para mí la pintura (y digo pintura, con toda clase de salvedades, puesto que yo introduzco en los cuadros casi todo lo que me viene a mano) no es cosa mágica, misteriosa, sublime o sagrada, ante la que extasiarse, sin más. [...] No comparto la creencia de la inmortalidad del arte. Ya que, en definitiva, el arte es sólo un poco más duradero que el artista. Aunque –eso sí– debe ser tomado muy en serio. Un juego donde se



Ceferino Moreno. *Serie sobre los músicos n° II*. 1976. Collage, 49 x 30 cm. Colección MuBAG

puede apostar, de golpe, la vida entera”²¹. (C. M. S. s/f).

Me atrevería, pues, analizando como estamos las etapas de la obra de Ceferino Moreno, a determinar, en este bloque (I) como dos etapas, a su vez bien diferenciadas, tal como hemos sugerido. (A) Una primera, radical y drástica, ejercitada tras las huellas de Millares y Burri, entrados los sesenta (aunque no sólo tras ellos, ya que recuerdo exactamente un trabajo suyo,

²¹ Invitado por el profesor Juan Fernando de Laiglesia (Madrid, 1946), Ceferino Moreno intervino en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, sosteniendo la argumentación schilleriana del arte como juego. Disponemos del texto mecanografiado por el autor, pero sin fecha incluida. Una cita podrá darnos una idea de sus planteamientos: “Frente a la prodigalidad ciega y brutal de la naturaleza, el espíritu del juego, que dinamiza el arte, la cultura y la vida humanizada, inventa el orden, la economía y la justicia. [...] No deseo que se piense que al plantearme el arte como juego, deban negarse el trabajo continuado y paciente, la habilidad y la disciplina. Tampoco quiero pensar que el arte no deba ser tomado en serio. En realidad, el juego del arte consiste –para mí– en dejarme atrapar totalmente por lo inesperado. Y, cuando surge, vivo y potente, hay que dejar que vuele a sus anchas la imaginación”.

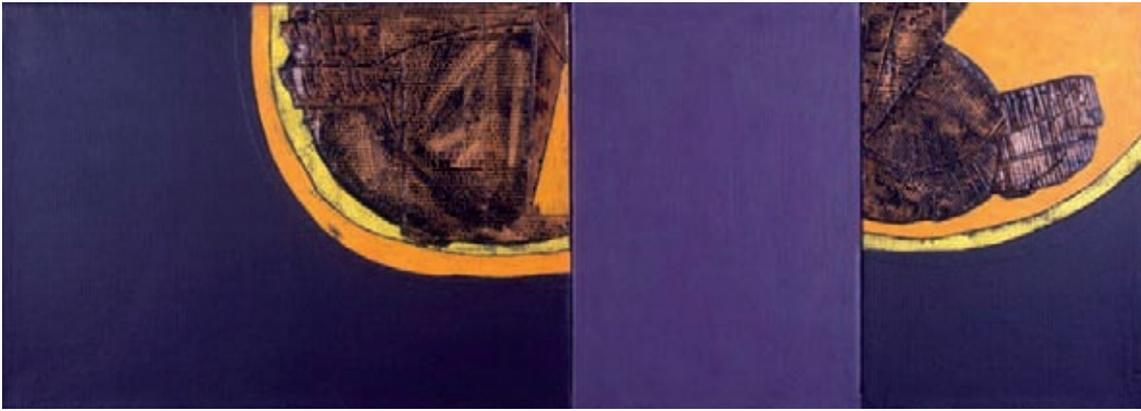
elaborado en técnicas mixtas, de 1967 (100 x 240 cm), en concreto un tríptico titulado “Tres retratos de Felipe II” en el cual las influencias directas de Antonio Saura son también indiscutibles y rotundas) y (B) otra que se irá consolidando a lo largo de los setenta, definiendo un lenguaje y una composición mucho más suyos, recurriendo por cierto a las mismas estrategias constructivas, pero estabilizando iconográficamente su repertorio formal, sin abandonar los juegos metafóricos y las sugerencias poéticas²². Es más, hasta complicando un tanto la interpretación del itinerario artístico global de Ceferino Moreno, cabría contemplar esta segunda etapa (B) del primer bloque de su producción (la *informalista*) como si fuese, en cierta manera, preparatoria de una segunda emergencia lingüística²³, en cuyas composiciones iba a producirse un especial encuentro y diálogo entre *la geometría*, como potencialidad racional y ordenadora y *el collage*, como estrategia definitivamente implantada en su quehacer, que apuntará resueltamente, desde entonces, hacia una *figuración construida o de formas esenciales*, como algunos comentaristas la denominan²⁴.

En lo que respecta a este otro bloque (II), que acabamos de nominar “figuración construida”, sostendremos que desde mediados de los setenta comienza a simultanearse con la otra dicción pictórica precedente (lo que hemos denominado la fase B del bloque (I) manteniéndose en continuidad ya hasta el final de su trayectoria, como *homenaje al collage*, entreverado de creaciones lúdicas y sistemáticas combinaciones de formas recortadas. De hecho, supone la implantación de relecturas selectivas de otras estrategias, como pueden ser: la decidida austeridad en los materiales; el mantenimiento de los juegos sistemáticos de collages, siempre imperantes, potenciados al máximo en su pulcritud combinatoria; la rememoración formal recuperada no sólo de las naturalezas muertas en su más amplio sentido, sino también de personajes variopintos (arlequines, figuras de mujer, músicos e instrumentos), de paisajes construidos, de homenajes musicales o de series interminables de floreros dispares conformados al collage; la atención devota al color, casi siempre más tímbrico que tonal; la búsqueda de la esquematización imperante sobre la abstracción formal

22 Un buen estudio de estas fases informalistas que caracterizan la parte primera de su trayectoria plástica, que podemos fechar entre los sesenta cumplidos y los setenta iniciados, puede encontrarse en la única monografía existente sobre Ceferino Moreno: José María Iglesias. *Ceferino*. Colección Artistas Españoles Contemporáneos, nº 81. Dirección General del patrimonio Artístico y Cultural. Servicio de Publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974. De hecho, la etapa siguiente arranca ya tras la edición de dicha monografía. De ahí que la larga docena de series de sus collages, como segunda parte de su itinerario, no cuenten aún con el debido estudio. Y en ello nos vamos a centrar, a manera de aproximación.

23 Aventuramos, pues, la interpretación de su “informalismo evolucionado” –conformado por un mundo de “soledades y silencios”– como una especie de resolutive fase intermedia entre ambos bloques extremos generales (I) *el informalismo* – (II) *la figuración construida*, abriendo de este modo la posible opción a favor de un *continuum* hermenéutico, con las dos fases extremas (sus dos mundos pictóricos) y el ecuador central, (*informalismo evolucionado*), asumido ahora a manera de tránsito entre los ámbitos liminares.

24 Puede consultarse la antología de textos “El pintor ante la crítica”, sobre la obra de Ceferino Moreno que se recoge en JOSÉ MARÍA IGLESIAS *Ceferino*. Servicio de publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974. páginas 69-92.



Ceferino Moreno. *Imagen fracturada*. 1970. Técnica mixta, óleo y collage sobre cartón y táblex 72 x 200 cm. Colección MUBAG. Colección C. Moreno.

geometrizada, acercándose sustancialmente a las bases propias del recurso a la obra gráfica y a los trabajos sobre papel.

En realidad, ésta es la imagen de un segundo Ceferino Moreno, ya plenamente distanciado de aquellas sólidas herencias del informalismo más radical y también del informalismo evolucionado, reforzado, si cabe, como apóstol incansable del *collage*, en sus últimas exposiciones dedicadas plenamente a una neofiguración esencial o construida.

Pero antes de centrarnos en el tema globalizador del *collage / assemblage* (del centón y del préstamo, de la contaminación y de la cita, del homenaje o del montaje, de la relectura y del nomadismo) que, efectivamente puede presentarse como el verdadero hilo conductor, que atraviesa la producción artística entera, pero también incidiendo diferencialmente en sus etapas distintas, en el caso de Ceferino Moreno,

no quisiera pasar por alto otra faceta imprescindible, directamente vinculada a sus sólidas capacidades de gestión cultural, ya comentadas, a través de sus inicios, en Murcia. Se trata, más bien, ahora de referirnos a dos extremos relevantes, en el panorama de la gestión cultural, en su dedicación a las manifestaciones artísticas, ya en el contexto madrileño.

Por un lado, tenemos su papel como comisario de exposiciones, vinculado a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores²⁵. Por otro, su tarea en cuanto crítico de arte, con sus reflexiones, escritos, intervenciones y capacidad de decisión. En ambos casos, nos es francamente difícil separar estas dedicaciones personales suyas de la presencia activa de su compañera Teresa Soubriet, también ella adscrita –como él– a las escalonadas asociaciones de críticos de arte, según los respectivos niveles: la Asociación Madrileña

25 MÓNICA NÚÑEZ LAISERA, *Arte y política en la España del desarrollo (1962-1968)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2006.

(AMCA), la Asociación Española (AECA) y la Asociación Internacional (AICA)²⁶. Y vinculada directamente, durante años, a dos galerías de arte madrileñas.

De hecho, en lo que tiene que ver con los eventos internacionales de carácter oficial, ya hemos visto, primero, su directa participación en las mismas, como artista invitado, cuando era responsable de dicha tarea, durante un largo periodo, una conocida figura histórica: Luis González Robles²⁷. Cabe subrayar la plena identificación de este especialista con las opciones informales, lo cual hizo que estuviera puntualmente detrás de relevantes triunfos internacionales, por parte de España, en sus participaciones exteriores. Era su tarjeta de visita. Su estrategia y habilidad motivó ciertamente que la imagen de España, —a través de sus artistas inscritos en la vanguardia informal del momento— se consolidara culturalmente y se reforzara políticamente también su prestigio. Causa por

la cual no faltaron discusiones, rechazos y críticas respecto a tales participaciones, toda vez que —como es bien sabido— el régimen franquista utilizaba a los artistas españoles, que a ello se prestaban, enviándoles a tales certámenes internacionales, como emblemas de libertad creativa y de compromiso social. Algo muy distante, de hecho, a lo que efectivamente venía sucediendo, de puertas a dentro, en la vida cotidiana del país.

Al socaire, pues, de la coyuntura estética informal, que seguía teniendo sus respaldos y seguidores, hacia finales de los sesenta, Ceferino Moreno, junto a otros artistas españoles, había solidificado su curriculum internacional, al igual que, siguiendo con su línea de propuestas y montajes expositivos, había puesto en marcha, en el interior, una iniciativa de franco interés: la de difundir y reforzar la imagen expresiva del informalismo matérico, llevando una serie de propuestas fuera de los circuitos normales, a determinados espacios, que hoy podríamos

²⁶ Desde el ámbito de la literatura en general y de la poesía en particular, Teresa Soubriet también dedicó parte de su actividad al mundo de la reflexión estética y crítica. Algunas monografías por ella escritas sobre pintores así como ensayos sobre pintura fueron: *Julián Martín de Vidales*. Dirección General de Patrimonio Artístico. Ministerio de Cultura. Madrid, 1977; *José María de Labra* Galería Zodíaco. Madrid, 1973; *De los colores y las miradas*. Colección Anduriña. Giannini. La Coruña, 1982. Sobre el tema de la mujer en la crítica de arte, puede consultarse el trabajo de Rosa Martínez de la Hidalga “La mujer crítico de arte” en Revista *Arbor*. CLXVIII (Madrid, marzo 2001). Pp. 309-319. <http://arbor.revistas.csic.es>. Consulta efectuada el 2 de enero 2012.

²⁷ Hablar de las tareas de los comisarios de exposiciones, dependientes de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, durante el franquismo, implica hacer referencia obligada a la figura de Luis González Robles (1916-2003), que fue precisamente el antecesor de Ceferino Moreno en tal cargo. González Robles fue, sin duda, el paradigma de tal labor. Funcionario del Instituto de Cultura Hispánica, tomó parte básica en las tres ediciones de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1950-1955), y justo en 1955 se encarga ya de las Bienales Internacionales de Arte, comenzando por la Iª B. de Alejandría y siguiendo por las de Sao Paulo y las de Venecia, como las más destacadas. En los trece años que dominó el sistema de la participación española en el exterior consiguió destacados galardones para nuestros artistas. Fueron sonados los premios de Oteiza (Bial de Sao Paulo, 1957) y de Tàpies y Chillida (Bial de Venecia, 1958). Paralelamente, a partir de 1963 impulsó desde Madrid las exposiciones “Arte de España y América”, que tuvieron gran influencia en el descubrimiento de nuevas tendencias. Luego fue nombrado director del Museo español de Arte Contemporáneo (1968-1974). Con la transición política se eclipsa su protagonismo. Cfr. Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo: el hito de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. CSIC. Madrid, 1996; Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exilados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. UNAM. México, 1996; Jorge Luis Marzo “La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles”. Revista *De Calor* n° 1. Barcelona, XII, 1993, pp. 28-36; Guillermo Solana, “Luis González Robles. Entrevista”. Madrid, 26-IV-2000. El Mundo.es <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28031> consultado el 27 del XII 2011; Jorge Luis Marzo *Art i Franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona, 2007.

considerar como evidentemente alternativos. Se trataba de itinerar la muestra titulada “Lo Expresivo en el Arte Español Contemporáneo” (1969) —en la que él mismo participaba con algunas obras— por algunos específicos enclaves madrileños, entre ellos: el Teatro Español, la Fábrica AEG y el Colegio Mayor Guadalupe. La iniciativa, inusitada y comprometida entonces, fue muy comentada: de nuevo el ámbito del teatro, el mundo del trabajo y el contexto universitario se abrían a la nueva estética del reciclaje de los materiales, de la expresividad subjetiva, de la reivindicación de la protesta plástica frente a las pautas académicas tradición artística.

Sin duda, la labor gestora de Ceferino Moreno y sus eficaces montajes alternativos, junto a su quehacer creativo e investigador y su acción intelectual como conferenciante y escritor se hicieron notar. Además ya había participado, de la mano del propio Luis González Robles, como hemos indicado, en una serie de Bienales internacionales (Sao Paulo, 1965; París, 1967; Alejandría, 1968; Venecia, 1968), por lo que no era, ni mucho menos, un desconocido en la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, en el momento en que González Robles, en reconocimiento a sus méritos en la promoción internacional de nuestro arte, pasa a dirigir el Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1968, quedando disponible el cargo de Comisario de Exposiciones Internacionales —en la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores— al que tendrá acceso precisamente Ceferino Moreno.

Ahora bien, se trata de recordar, ahora y aquí, una cuestión histórica vital, que afectó, de manera directa, al arte español y a su contexto justamente en esa bisagra entre décadas, es decir entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Y que además el propio Ceferino Moreno, tanto a nivel personal como oficial, iba a vivir con intensidad y compromiso.

Hagamos un poco de memoria. Precisamente en 1965, en la revista madrileña *Artes*, en su entrega del mes de octubre, Ceferino Moreno publica un extenso trabajo que no pasó

desapercibido. Quizás fue el más comentado de los suyos. El título “Necesidad de la Tercera Opción”. En él se planteaba, para resumirlo brevemente, una especie de tercera vía, diferente al realismo, pero también al informalismo (que se perfilaban como encarnaciones ejemplares de la constante dicotomía mantenida entre la figuración y la abstracción). Y esa vía era la presencia geométrica, la estructuración constructiva, el arte sujeto a normatividad rigurosa tanto en sus formas como en su cromatismo.

No debemos olvidar que las primeras opciones por las que apostó Ceferino Moreno, en Murcia, en la segunda mitad de los cincuenta, cuando decide hacerse pintor, fueron abiertamente las *postcubistas*. Y respecto a las cuales, como ya hemos indicado anteriormente, siempre le atrajeron las estrategias geométricas, constructivas, el encaje de planos, la definición clara de las formas, el estudio de los colores limpios, sin sombreados, la definición de los elementos y su técnica del *collage*, para analizar partes / sintetizar el todo resultante, ensamblando sus segmentos. Incluso cuando la expresividad del informalismo se superpone y devora las herencias postcubistas, en su lenguaje personal, sigue vigente, *in nuce*, la metodología del *collage* convertido en *assemblage* de los materiales pobres y dedesecho utilizados.

Cabría afirmar que los enlaces estratégicos entre la “abstracción informal” y la “abstracción geométrica” seguirán siendo los mismos: aquéllos que precisamente posibilita el principio *collage* y sus modalidades de aplicación en las obras. Todo dependerá de cuáles sean los *minima* utilizados, cuáles sus reglas de transformación y de síntesis. Y, por cierto, Ceferino Moreno, hasta en su informalismo más expresivo y fuertemente matérico de los sesenta, siempre evidenciará las huellas de ese *assemblage* de formas, fondos y elementos materiales, a la vez que en sus composiciones seguían emergiendo determinadas geometrías estructurantes, dando resolución al todo informal de las propuestas tan visuales como tentadoramente táctiles. Y en su posterior informalismo matérico atenuado, de los años setenta, las divisiones segmentadas de

sus obras, favorecerán la intervención de franjas geométricas regulares (cromáticas y/o matéricas), superponiéndose a la orografía irregular de los núcleos informales, circunvalándolos o tabicándolos en ordenaciones diversas, pero siempre potentes e impactantes.

Ésas son las consideraciones que deseábamos hacer, con el fin de demostrar cómo aquella herencia postcubista de caracteres geométricos, normativos, constructivistas y formalmente regulares, había permanecido como en letargo, bajo la presión informalista y matérica, pero que no tardaría en refluir, con su propio ritmo, hasta reivindicarse plenamente en su etapa última, sobre todo a partir de los años ochenta.

Justamente en esa línea de enlaces y conexiones, a la que nos estamos refiriendo, cabe ubicar el contenido de su comentado artículo de 1965, postulante teórico de “una tercera opción”²⁸.

Ceferino Moreno en tal fecha ya estudia, a fondo, el informalismo, buscando una perspectiva histórica que explique tanto su auge pasado como su creciente y acelerado eclipse:

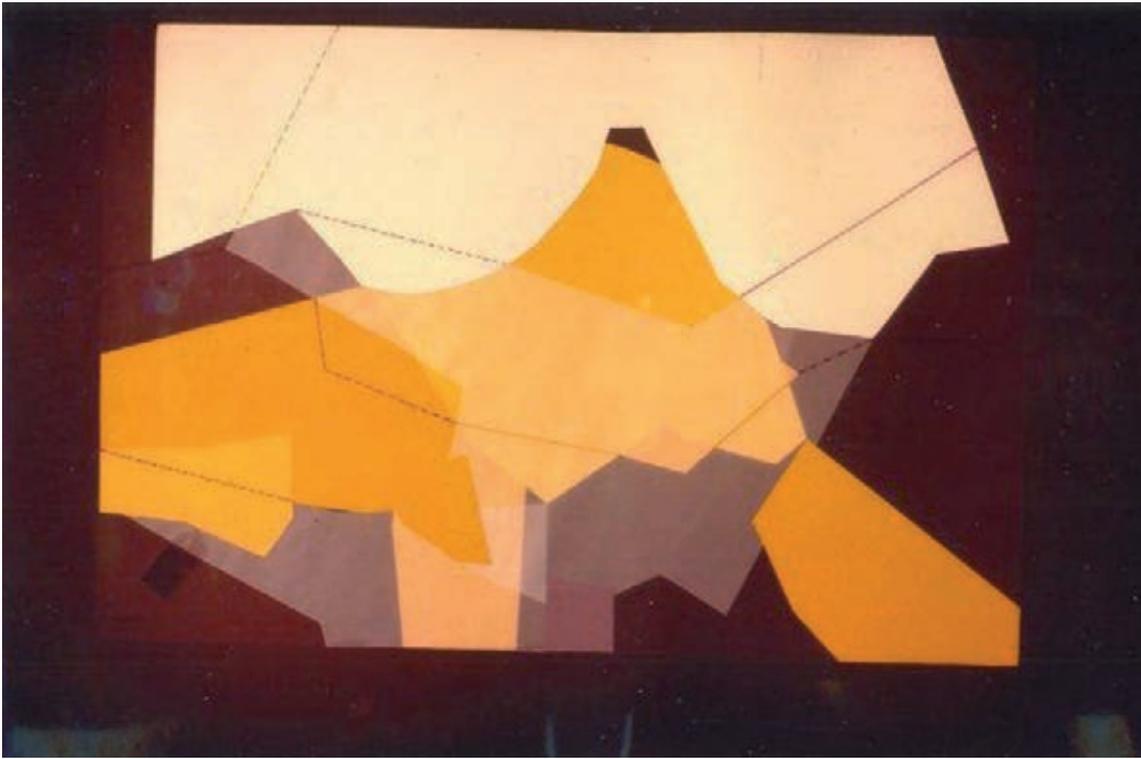
“El Informalismo, reclamando la presencia de lo existencial, arremetió con fuerza, con su llegada, contra las formas puras, objetivas e idealistas, derivadas del Neoplasticismo y otros movimientos afines. El Informalismo acabó con los viejos postulados de orden, estructuración y

equilibrio determinados, e introduce un elemento caótico, vital y dramático, testimonio de un momento histórico de desesperanza y angustia, en el que el hecho de vivir –de sobrevivir, diaria y/o– fue lo más importante. Pero con esa presión intensa que consiguió la destrucción sistemática de los moldes estructurales, espaciales y formales, el Informalismo condujo a la pintura a una situación límite. [...] De hecho, la importancia del Informalismo como factor liquidatorio de determinadas problemáticas del arte humanista / renacentista, que iniciaron su disolución con el Impresionismo, ha sido enorme, llegando a una especie de punto cero, que se interpone entre el pasado y el arte del futuro”.

“Dicho en brevedad: la actividad informalista que, como una gran marea nos invadió, puede resumirse en tres puntos. 1. Liquidación de un largo proceso histórico-artístico anterior; 2. Creación de un caos pregenesíaco, potente y transformador; 3. Invención, con sus aportaciones técnicas, del alfabeto promotor y revolucionario de la nueva pintura. Por ello podemos afirmar que no ha sido el Informalismo un periodo de transición entre dos momentos del desarrollo artístico contemporáneo, sino un auténtico punto y aparte. Por eso es hoy evidente, en el actual panorama artístico, una innegable sensación de vacío”. (C. M. 1965)²⁹.

²⁸ Revista *Artes*. Madrid, octubre 1965. Un texto imprescindible para conocer sus metamorfosis lingüísticas.

²⁹ Hemos tenido acceso al texto inicial mecanografiado por el propio Ceferino Moreno, con sus correcciones y matices, sin paginar ni fechar. En él va a introducir, a continuación, un bosquejo de las opciones que él entiende que se aprestan a relevar al Informalismo. Las alternativas posinformales, según sus apreciaciones, eran: Corriente Gestáltica, revitalizante de la Abstracción Geométrica, esencialmente experimental; el Realismo del Objeto reactivador de las herencias del Dadá, elevando al objeto a la categoría de signo de una situación; las corrientes neofigurativas, en las que son encajables, según él, los grupos de reportajes sociales. Un resumen, por tanto, de gran interés, que nos da a conocer la mirada del especialista frente a la situación coetánea.



Ceferino Moreno. Serie *Las Cuatro Estaciones. Verano n° 12. El paisaje del orgulloso trigo*. 1976. Collage 75,5 x 50 cm. Col. C. Moreno

Queda bien claro, pues, en esta cita quizás excesivamente extensa, pero elocuente, necesaria e imprescindible, la visión que Ceferino Moreno tiene ya, de agua pasada del Informalismo, su carácter de punto cero, pero también la urgencia de un relevo y el retorno a la recuperación de ciertas opciones, que quizás habían quedado en reserva, frente al empuje y arrastre del movimiento informalista, su culto a los materiales y sus afanes revisionistas, desde el intimismo existencial y expresivo.

Pues bien, habíamos apelado a unos hechos importantes en la soldadura de décadas. Se trata exactamente del fuerte relevo internacional que venía produciéndose entre las tendencias

informalistas, ya descendentes, y el surgimiento, bien orquestado y mejor recibido, a favor del arte geométrico, de clara impronta racionalista. De hecho, en la XXXIV Bienal de Venecia de 1968, a la que ya es invitado, como artista, Ceferino Moreno al Pabellón Español, comisariado por Luis González Robles, se da un palpable aumento de la abstracción geométrica y de las concepciones racionalistas del arte, en general, cerrando la década, mientras que en el marco interno español sigue imperando aún el informalismo en gradaciones diversas, por decisión de su comisario³⁰.

Precisamente, si se estudia detenidamente esta coyuntura, puede constatararse cómo

³⁰ Para estudiar el tema del “arte geométrico” recomendamos los trabajos de la investigadora Paula Barreiro López. *Arte normativo español. Procesos y principios*. CSIC. Madrid, 2006; *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. CSIC. Madrid, 2009. También de Paula Barreiro “Una conversación con Vicente Aguilera Cerni” en Pablo Ramírez & Ángel Llorente *Arte normativo*. Consorcio de Museos. Valencia, 2010. Igualmente Pablo Ramírez *El Grupo Parpalló. La Construcción de una vanguardia*. IAM. Diputación de Valencia, 2000.

también en el contexto interior del arte español ya se daba asimismo tal enfrentamiento para superar el informalismo, a la par que se reforzaban las concepciones racionalistas y normativas del arte, influidas sin duda por el creciente dominio tecnológico³¹.

Es pues importante, para nuestro estudio sobre la trayectoria de Ceferino Moreno, constatar que el reemplazo / reorientación, que se lleva a cabo del hasta entonces plenipotenciario Luis González Robles por parte de Ceferino Moreno, al frente del Comisariado de los Pabellones Oficiales, dependientes de la Dirección General de Relaciones Exteriores del Ministerio de Asuntos Exteriores Español es lo que justamente provoca un cambio en la política expositiva, que se decanta desde el informalismo sistemático anterior hacia un claro racionalismo en el arte, que antes no había tenido cabida, de hecho, en los Pabellones Españoles. Tal sucede, como ejemplo decisivo y palpable, en la XI Bienal de Sao Paulo de 1971 y en la XXXVI Bienal de Venecia de 1972³².

De nuevo, la opción de Ceferino Moreno, en sus escritos, es clara, en esta coyuntura de encuentros y desencuentros entre el arte español del momento, que busca sus salidas para seguir en primera fila, y el dinámico panorama internacional, recogido y mostrado en los significativos termómetros de los certámenes y bienales de los más destacados países. En realidad, a la vez que opta por el cambio hacia el normativismo racional del momento, siguiendo las pautas internacionales, apunta no obstante, por su parte, claramente, como si quisiera ir más allá de la coyuntura coetánea, hacia una especie de “tercera vía” –de *Tercer opción*, acuñó– que queda bien matizada, como apuesta personal y que personalmente intentará aplicar a su quehacer artístico y a su mirada de Comisario Internacional.

“Urge una nueva puesta en línea de los valores racionales enterrados por el Informalismo. [...] Yo optaría por una integración de elementos que las últimas corrientes han considerado, erróneamente, opuestos. Una síntesis de valores racionales e intuitivos, estéticos y éticos,

31 Yo mismo desarrollaba mi Tesis de Licenciatura, en ese final de los sesenta, en la Universidad de Valencia, sobre el tema de las relaciones arte / ciencia. Pero recordemos que a lo largo de toda la década ya el tema del “arte normativo”, propiciado fuertemente en Valencia por Vicente Aguilera, había contado con sus defensores. No en vano la “Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español” tuvo lugar en el Ateneo de Valencia en marzo de 1960. Cfr. Paula Barreiro “Proyectos y Ensayos en torno a la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo español”. Revista *AEA* LXXVIII nº 310. Madrid. CSIC, páginas 163-174. Además hacia finales de la misma década, en Valencia, de nuevo Aguilera Cerni promueve “Antes del Arte” (1968-69), sintonizando así con el empuje internacional del momento. El Grupo estaba integrado, tras Aguilera como “crítico di corrente” por Tomás Marco, Eusebio Sempere, Joaquín Michavila, Eduardo Sanz, Ramón de Soto, Jordi Teixidor y José María Yturralde. Cfr. Pascual Patuel “Antes del Arte (1968-1969)” *Ars longa. Cuaderno de Arte* nº3. Departamento Historia del Arte. Universidad de Valencia, 1992. Páginas 97-107; José Garnería *Antes del Arte*. Consorcio de Museos-IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997.

32 El aumento del interés por la abstracción geométrica se apunta ya en la Bienal de Venecia de 1968, aunque dicha abstracción, como tendencia, no se daría hasta 1971-72. Es, de hecho, el cierre de la década de los sesenta. Incluso hay investigadores que sugieren que “no fue tanto una transformación de la vanguardia española como un cambio del comisario oficial. La sustitución de González Robles por Ceferino Moreno dio realmente una nueva dirección a los pabellones españoles. Así, frente al expresionismo figurativo o informal que defendía González Robles, Ceferino Moreno opuso un racionalismo que antes no había tenido cabida en las bienales”. El cierre de la etapa de González Robles, en nuestros pabellones, se produce en 1968 en la Bienal Venecia y en 1969 en la de Sao Paulo. Con Ceferino Moreno se marca una nueva etapa en 1971 en la XI Bienal Internacional de Sao Paulo y en 1972 en la XXXVI Bienal Internacional de Venecia. Cfr. C. Moreno *Catálogo de la Bienal de Venecia, 1972*, s/p; también Paula Barreiro *La abstracción geométrica en España*, cit. *supra*, página 252, nota 758.



Ceferino Moreno. *Serie Mares n° 18. Azul sobre azulado.* 1979.
35 x 50 cm. Col. C. Moreno

sociales y políticos, tan precisa, sin duda, para la creación de ese mundo futuro que deseamos y precisamos. Síntesis ineludible para que el arte vuelva a ser comunicable, para que las personas reconozcan en él los problemas que nos atentan”. (C. M. S.)³³.

Ceferino Moreno desempeñó su tarea de Comisario de Exposiciones Internacionales, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, entre 1969 y principios de los ochenta, tomando parte en medio centenar largo de muestras internacionales, confiadas a su cargo. Y sus actuaciones se cifran en seleccionar las obras concretas de determinados artistas españoles, presentándolas, bajo su cometido, para participar en los encuentros y bienales convocados, cuidándose, para ello, de los pabellones españoles. Sin duda, una confianza muy destacada, paralela a tal responsabilidad. Entre ellas, además de las ya comentadas de Venecia (1972 y 1980) y Sao Paulo (1971, 1973 y 1981), cabe contar asimismo con las Bienales de París (1969 y 1971), la Bienal de Alejandría (1972, 1978 y 1980), la Bienal de Valparaíso (1977, 1979 y 1981) los Festivales de Pintura de Cagnes-sur-Mer (Francia) (entre 1970 y 1982 en continuidad), las Bienales de Florencia (1971 y 1973), la Trienal de Nueva Delhi (1971, 1978 y 1982) y otras convocatorias celebradas en Florencia, Budapest, Medellín, Calgary o Londres, durante ese periodo. En

1974 le es concedida, en reconocimiento a sus servicios, la Encomienda del Mérito Civil³⁴.

Alguna vez, pude comentar con él, años más tarde, lo apasionante de tal actividad internacional. Y al inquirir por la complejidad y el compromiso de su trabajo, sólo parcamente apuntó lo difícil que para él, como artista, había sido –sin tener encarnadura de funcionario–, atender a ese cometido de comisario internacional y, a la vez, haber mantenido la clara intención de no dejar de ser pintor. Al margen, añadió, por si fuera poco, de vivir aquellos nada fáciles momentos políticos de entonces, con tales responsabilidades³⁵.

El otro aspecto importante, a comentar aquí, es su prolongada adscripción a las asociaciones de la crítica de arte. No sólo asumía –como artista– sus responsabilidades frente a las obras, sino que también hizo suyas sus intervenciones como crítico, a las que nunca fue ajeno, ya desde sus años de actividad y gestión culturales en Murcia, junto a Teresa Soubriet y que igualmente continuaron con el traslado de su domicilio a Madrid. Las relaciones entre arte y literatura les eran connaturales al uno y al otro, dejando en sus respectivas trayectorias, sus propias proclividades hacia la reflexión crítica, la tensión teórica y el cultivo literario del lenguaje.

Es así como (miembro de AECA y de AICA) encabeza la candidatura a la presidencia de la

33 Es con esta cita como finaliza el citado estudio de 1965. Pero también será importante tener en cuenta que es en este marco teórico e histórico que está vislumbrando, cuando y donde Ceferino Moreno expondrá su teoría de la “Figuración construida o esencial”, sobre la que luego volveremos. En realidad, en sus escritos va más allá de la opción racionalista que apunta operativamente, mirando al horizonte internacional, para preanunciar las claves de una nueva figuración, en la que él enclavará ya definitivamente su lenguaje plástico de las últimas décadas, pero postulando unas estrategias muy conscientemente condicionadas por el principio collage, que le distanciará radicalmente, a él, de otras opciones neofigurativas del entorno.

34 Para las referencias relativas a las exposiciones internacionales de las que fue responsable Ceferino Moreno, nos ha sido muy útil el catálogo de la Galería Kandinsky titulado “Ceferino Moreno. Final de paisaje”. Madrid, 1983, pp. 14-15. De hecho, mantuvo este cometido entre 1968 y 1983. Al igual que en el caso de Luis González Robles, con el mandato de Ceferino Moreno también el número de galardones obtenidos por artistas españoles en el exterior fue muy cuantioso. Está pendiente aún un estudio que fije exactamente este rendimiento entre el último franquismo y la posterior transición sociopolítica.

35 Con el cambio político y la llegada del PSOE al poder, se reestructuró el sistema de la responsabilidad de los Comisariados Internacionales, en 1983. De la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, se hará depender asimismo una nueva entidad: la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), que se encargará de la promoción y proyección exterior de nuestros artistas. Por tal motivo las responsabilidades expositivas –es decir de su comisariado– ya no será una cuestión exclusivamente personal, sino que se encargarán a nombres distintos, según los casos.

Asociación Madrileña de Críticos de Arte, que se deseaba estratégicamente crear, y que asumió, al ser elegido, tras su legalización, poniendo la asociación en marcha, en 1992, y manteniéndose en el cargo hasta su renuncia, ya en 1996, sustituyéndole, por elección, Mario Antolín (en el periodo 1996-2003)³⁶. Finalmente, cerrando esta aventura de conexiones plurales con la crítica de arte, en el año 1999, en un homenaje, se le concede el título de Presidente de Honor de AMCA.

Esa triple vertiente (como pintor, gestor cultural y crítico de arte) conforma, pues, el decisivo perfil global de Ceferino Moreno. Y hemos procurado matizar cada una de tales facetas, en su debida coyuntura explicativa. Pero, nos restarían, sin duda, algunas telas más para conformar, con ellas, la última etapa artística de su itinerario pictórico, la que hemos calificado como figuración construida o esencial. Recordemos que en su trabajo –ya comentado ampliamente– en el que apelaba a una “tercera opción”, después del grado cero del informalismo, entre la abstracción geométrica y el realismo social y/o del objeto, él mismo se decantaba muy claramente hacia...

“Un reencuentro con la figuración a través de los elementos heredados / aportados por el propio informalismo. Los “nuevos materiales” que tan importante papel desempeñaron en la creación de las “imágenes informales”, deben tener ahora análoga relevancia en la creación de “nuevas formas”. La “figuración otra”, por la

que clamo, no será una regresión sino un avance. Debe aprovechar cuanto de racional e instintivo poseemos, como personas, para crear otra figuración, otra realidad, compuesta de formas esenciales, seleccionadas y combinadas. [...] Estas obras nuevas tendrán leyes de crecimiento propias y juegos combinatorios para su gestión. Sus formas serán ordenables y construibles desde elementos y materiales reutilizables. Se trata de hacer surgir nuevas estructuras y nuevas integraciones de elementos, abiertos a figuraciones esenciales, bajo los principios omnímodos y versátiles del collage”. (C. M. S., 1965).

En realidad, insistamos en ello, una vez más, a lo largo de toda su evolución artística personal, siempre mantuvo Ceferino Moreno “una fuerte disciplina (inferida de sus estudios postcubistas) de la que como mínimo ha sabido deducir un admirado rigor por la geometría, incluso en sus etapas más expresionistas, o cuando se dedicó a la libre experimentación de materiales diversos, seducido por la atracción del informalismo. Por otra parte, las imágenes y estructuras propias de las naturalezas muertas fueron siempre otro de sus temas favoritos y focos de inspiración”³⁷.

De ahí que ambos recursos (rigor geométrico y construcción figurada a la manera de una naturaleza muerta) hayan podido combinarse estrechamente en sus últimas investigaciones en torno al *collage*, dando lugar a las imágenes esenciales y construidas de aquella figuración distinta y nueva, por la que aspiraba.

³⁶ Según la nueva legislación de las autonomías, se reúnen el 13 de abril de 1989 los socios fundadores y se solicita su inscripción legal. El 9 de febrero de 1990 se firma el convenio entre AECA, representada por Aguilera Cerni, como Presidente, y AMCA representada por Ceferino Moreno como promotor y primer firmante, por el cual la pertenencia a AECA pasaría desde ese momento por serlo previamente de AMCA, dentro de su jurisdicción. El 6 de febrero de 1992 será constituida la Junta Directiva, presidida ya por Ceferino Moreno, que fue ratificado en la Asamblea General celebrada en la misma fecha.

³⁷ JUAN GÓMEZ SOUBRIER & BELÉN LAGUÍA, *Muelle de partida*. “Pintando música”. <http://webcache.googleusercontent.com> Captura de pantalla del 27 del XII de 2011.

Sus trabajos de las últimas décadas –aunque, en realidad, su dedicación al estudio y experiencias de los *collages* ya tienen lugar en la segunda mitad de los sesenta, cuando los realiza cronológicamente en paralelo aún a la producción de obras matéricas informalistas, llevadas a cabo sobre temáticas semejantes (Personajes españoles, campos de Castilla, Figuras femeninas. Imágenes fracturadas)– son concebidos siempre en series. Algo que directamente se halla entroncado en su concepción misma de la pintura.

“Desde que comencé a pintar, he tenido un concepto muy particular de la pintura, quizás un tanto diferente del que pudieran tener los demás artistas. Para mí, un cuadro nunca es sólo un cuadro sino todos los cuadros que él mismo pueda llegar a ser. Un cuadro es un organismo vivo y como tal puede hallarse sometido a un proceso casi permanente de transformaciones. Por eso cuando observo un cuadro, veo encima otra pintura, es decir otro resultado que pudiera superponerse y después otro y otro”...

“Claro está que como es imposible repintar continuamente encima del mismo cuadro, trabajo, por ello, casi siempre por series, que de alguna manera son, cada una de ellas, un solo y mismo cuadro”³⁸.

Tales series de collages se nos presentan así como creaciones lúdicas y a la vez sistemáticas: variaciones sobre unos mismos temas. En realidad, los principios de base y las reglas de transformación no eran tan lejanos –como él mismo reconoce– entre sus dos etapas estilísticamente más diferenciadas. El informalismo matérico y la figuración construida y simplificada en su mínima esencialidad, recurren –en ambos casos– a materiales (distintos sí) pero que se reutilizan, pegan, recortan, superponen y contrastan de acuerdo con sus finalidades expresivas y obje-

tivos de comunicación; se acogen a reglas de transformación, a estructuraciones compositivas y a tensiones geométricas de base (diferentes, claro) pero que dialogan, *mutatis mutandis*, entre sí, según sus planteamientos lingüísticos hayan sido minuciosamente planificados, en cada caso.

Es decir, que de sus plurales reflexiones, pruebas y experiencias en el campo de la pintura, Ceferino Moreno fue capaz de pasar de una poética a otra (del informalismo matérico a la figuración construida), a base de contrastar principios, reglas, efectos y estrategias entre sí. Por eso, en un momento determinado, de su operatividad misma hilvana una teoría evolutiva, a manera de historia en continuada, con su grado cero, sus rupturas, sus replanteamientos y autorrevisiones. De ahí que no deje de insistir, el propio Ceferino Moreno, en que tanto en una fase como en otra, el recurso sistemático al *principio collage* y también la *reutilización sagaz de los materiales disponibles*, implican los dos fundamentos operativos esencialmente destacables y comunes, aunque aplicados desde estrategias y objetivos lúdicamente diversificados, al tratarse de dos lenguajes artísticos diversos.

Justamente en esta última parte de nuestras reflexiones, que deseamos centrar plenamente en el *collage* –como principio compositivo y como estrategia de realización– materializado en las diferentes series elaboradas entre 1966 y 1991, queremos incidir globalmente en sus resultados plásticos, en su fuerza estética, en el rigor de su geometría interna, en el minucioso control cromático aplicado y en la vivacidad figurativa resultante, que oscila claramente, de serie en serie.

En unos casos, se entrega al cultivo de retratos de mujeres (1966), de caballeros y damas

³⁸ Final de la conferencia pronunciada por Ceferino Moreno en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, s/f. Texto mecanografiado, página 3.

en contrastes (1967) o de arlequines (1968); en otras ocasiones imagina instrumentos musicales (1972) o planifica homenajes a determinados músicos (1976), como en el caso de las cuatro estaciones de Vivaldi (1976), o a ciertos literatos como Camilo José Cela (1991); a veces se prenda obsesivamente del paisaje castellano (1966) o de las tierras canarias (1982) e incluso del mar en general (1989) para rastrear cuidadosamente sus temas; asimismo, el culto al objeto, como naturaleza muerta, es ponderado al máximo en una serie de medio centenar de pruebas sobre flores navideños (1989-1990), como si quisiera cerrar su prolijo recorrido de experiencias sobre el collage y sus mil formas de interpretarlo con tijeras, papel, cartones y lápices, sobre fondos estudiados, aleatorios o reciclados en varios planos (sobre plantillas serigráficas, por ejemplo) o como estudios previos y originales para obra gráfica.

A veces, cruzan estas composiciones de *collage* cadenas de líneas punteadas superpuestas, diálogos de trazos dibujados, actuando como vectores de fuerza, que complementan y unifican las formas recortadas –superpuestas o contrastadas, siempre con rigor–, de superficies lisas o rugosas, atrapadas sobre fondos de acompañamiento o de escenificación, donde los colores flotantes perpetuamente se controlan al máximo, jugando –hasta la saciedad– por conseguir integraciones sutiles y efectivas. Estas serían mis reflexiones literales, redactadas en la directa y constante observación –atenta y reiterada– de las últimas series de los *collages* de Ceferino Moreno. Y creo que sí, al final de su trayectoria, concede la preferencia estilística a una figuración construida, vía *collage*, es porque descubrió en ella la posibilidad efectiva de sugerir formas más “jeroglíficas” aún que los jeroglíficos matéricos aportados, en su momento, al informalismo.

A veces pienso que tras esa entrega suya, obsesiva e intensa, al mundo del *collage*, buscando una neofiguración inquietante y sorpresiva, se agazapa el secreto descubrimiento de que la misma naturaleza, que nos rodea, siempre produce y nos remite signos, incluso bajo las for-

mas aparentemente más banales. Quizás, en esa misma línea de actuación, Ceferino Moreno se entregó, en este último tramo, al placer de descubrir un sentido profundamente constructivo –y calculado al máximo– en las estrategias impulsivas y espontáneamente sobrevenidas de la etapa del informalismo matérico. Se trataba de redescubrirlo y recuperarlo en formatos y con objetivos distintos. No cabe hablar de una vuelta a lo simple o lo banal, ni mucho menos. Más bien deberíamos entender la vuelta de tuerca añadida, como búsqueda de la complicación y de la complejidad, partiendo de la misma sencillez, para lograr la victoria del equilibrio sobre cualesquiera desequilibrios, para mostrar la fuerza del azar, cobijado silenciosamente en las construcciones artísticas, ellas mismas ambiguas y de finales inciertos. Tal es la pugna entre la vida y la materia. Aunque, por fortuna, la vida acaba siendo la más fuerte. “Cuando todo se viene abajo, la vida renace siempre”. Jean Hé- lion.

La verdad es que –hará más de quince años– hablábamos los dos de forma distendida –una conversación más entre amigos– acerca de sus *collages*, y lo hacíamos al coincidir, de nuevo, en nuestros encuentros circunstanciales en Madrid, con motivo de alguna inauguración o quizás de otra reunión esporádica más, programada institucionalmente. Unos días después, de retorno a casa, recibía en mi domicilio, en Valencia, un paquete con dos Cds, junto a una nota de saludo. En ellos se recogían minuciosamente las imágenes de las doce últimas series de la extensa producción de *collages* de Ceferino Moreno, a lo largo de dos décadas, por lo menos. Concretamente eran 222 fotografías clasificadas, ordenadas y subtituladas, con las medidas y los años de su respectiva producción, como estaba acostumbrado profesionalmente a hacer, con máxima meticulosidad y rigor. Tras estudiarlas, sin prisa, pasaron a formar parte de mi restringido archivo particular de materiales sobre el arte valenciano contemporáneo, que aún conservo, después de la amplia donación general efectuada, hace años, a los fondos especializados de la Universitat de València, con los que

se ha conformado el Centro de Documentación de Arte, que honoríficamente lleva mi nombre.

De hecho, nunca supe el motivo concreto de aquel envío. Al principio pensé que me iba a ser solicitado, tras ello, algún texto destinado a cierta muestra suya que –me había comentado de pasada– pensaba preparar en breve. Pero no fue realmente así. Quizás era demasiado comedido y prudente, el amigo Ceferino Moreno, para hacerlo, a no ser que lo consideraba realmente imprescindible. O pudo pensar, incluso, que sería una molestia para mí.

El caso es que –pasados ya tres lustros de aquel hecho y tres años también después de su fallecimiento– una determinada entidad alicantina me encarga sorpresivamente una conferencia y un texto extenso, dedicados ambos, con justicia, a estudiar la figura y la trayectoria artística de Ceferino Moreno, aunque (se me indica explícitamente) centrados sobre todo –ambos trabajos– en el conjunto de sus experiencias sobre *collages*³⁹.

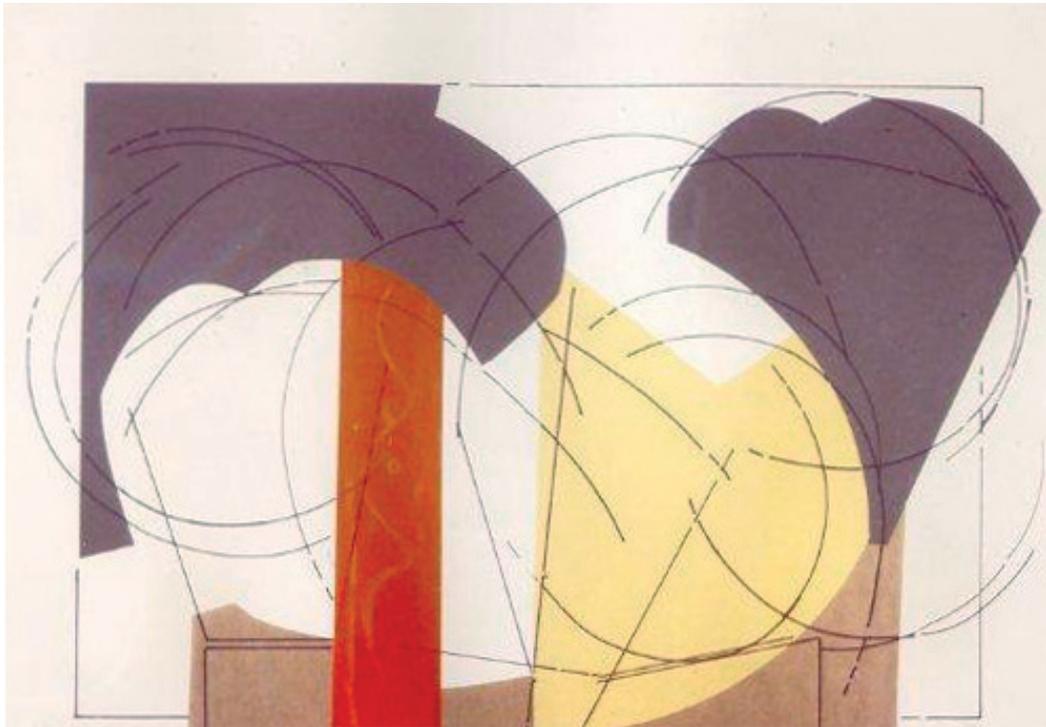
Es ahora, curiosamente –al investigar en vistas a la redacción del presente ensayo–, cuando quizás comprendo, más claramente que antes, el auténtico objetivo de aquel misterioso envío.

Sin su concreto contenido, no hubiera podido llevar a feliz término este encargo posterior y hubiese continuado siendo esta tarea –muy a mi pesar– una asignatura pendiente, entre amigos.

Quizás, tras el seguimiento puntual de estas reflexiones, quede más claro el título del presente trabajo, que bien podría justificarse asimismo, afirmando que en la trayectoria de Ceferino Moreno, “*más acá* de la práctica del *collage* gobierna siempre la geometría en sus configuraciones, aunque también *más allá* de sus sistemáticos proyectos, el *collage*, con su poder resolutivo, no haya hecho sino dialogar incansablemente y negociar sus intervenciones con los más diversos y sorprendentes materiales”.

Entre este *más acá* y aquel *más allá* ha transcurrido –tramo a tramo– la memoria completa de una apasionante, compleja e intensa historia de compromisos personales con el arte y la cultura. Sólo resta, en el aire, una pregunta que necesitamos y queremos socialmente compartir: ¿para cuándo la celebración de esa amplia y rigurosa muestra retrospectiva –aún pendiente– de las más destacadas propuestas y realizaciones artísticas de Ceferino Moreno?

39 En realidad, el encargo ha procedido del Instituto Juan Gil Albert de Alicante y del MUBAG, en el marco del ciclo didáctico, por ellos programado, bajo el título, “Descubrir un cuadro”, en directa conexión con los fondos artísticos de dicho museo. En este caso, se trataba de hablar, como punto de partida, de tres obras de Ceferino Moreno: de “Imagen fracturada” de 1970, *collage* y acrílico sobre cartón, 72 x 200 cms y también de dos *collages* sobre plantilla serigráfica, de la serie “Sobre los músicos” del año 1976, con medidas de 64,80 x 49,40 cms / huella 48 x 30, que estaban –los dos últimos– sin fechar ni identificar en su serie respectiva, antes del oportuno encargo. La información aportada por los Cds que, en su momento, me remitió, fue, por lo tanto, providencial para ello. Cuando recibí la propuesta de abordar la investigación, hacía ya tres largos años que había fallecido Ceferino Moreno, el 7 de septiembre del 2008. También Teresa Soubriet había muerto, tan sólo unos meses antes que él, el día 19 de noviembre del mismo 2008. *Felix sua sorte contentus*. Éstos han sido los hechos y éstos también los resultados y los sentimientos.



Ceferino Moreno. *Serie Flores* n° 34. 1989-90. Collage en varios planos.
50 x 65 cm. Col. C. Moreno



La institucionalización de la Historia del arte en Valencia: de académicos a universitarios

José Martín Martínez
Departament d'Història de l'Art.
Universitat de València

A Vicente Roig Condomina,
in memoriam

RESUMEN

Este artículo es una primera aproximación al proceso de institucionalización académica de la Historia del arte en Valencia. En concreto, se ocupa del periodo constituyente de la disciplina como materia escolar en el curriculum de los artistas formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos a partir de 1851 (bajo la denominación de “Teoría e Historia de las Bellas Artes”), del carácter de la asignatura y de sus profesores, entre los que destacó Luis Tramoyeres Blasco (1854-1920). Para concluir este periodo fundacional con el importante salto cualitativo que desencadenó su incorporación como asignatura universitaria al plan de estudios de la Facultad de Filosofía y Letras en 1901 (con el original título de “Teoría de la Literatura y de las Artes”) y la incipiente profesionalización que experimentó la disciplina a finales de los años veinte, impulsada por el primer profesor que enseñó “Historia del Arte” e “Historia del Arte Valenciano” en la Universidad de Valencia, Juan de Contreras (1893-1978).

Palabras clave: Institucionalización de la Historia del arte / enseñanza de la Historia del arte / Historiografía artística / Escuela de Bellas Artes / Facultad de Filosofía y Letras / Valencia (España).

ABSTRACT

This paper is a first approach to the process of academic institutionalizing of Art history in Valencia. Specifically, it pays attention to the constitutional period of the discipline as a subject in the curriculum of artists trained at the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos from 1851 (under the title “Theory and History of Fine Arts»), of the nature of the subject and their teachers, most notably Luis Tramoyeres Blasco (1854-1920). To conclude this foundational period with the important qualitative leap that triggered its incorporation as a university subject in the curriculum of the Faculty of Arts in 1901 (with the peculiar title of “Theory of Literature and Arts”) and the emerging professionalism experienced by the discipline in the late twenties, driven by the first teacher who taught “History of art” and “History of Valencian art” at the University of Valencia, Juan de Contreras (1893-1978).

Keywords: Institutionalizing Art history / Teaching Art history / Art historiography / Fine Arts School / Faculty of Arts / Valencia (Spain).

En el plazo relativamente corto de poco más de dos décadas, la Historia del arte ha experimentado en España un desarrollo científico y una expansión social como ninguna otra disciplina humanística. En el ámbito académico, ha pasado de ser considerada una raquítica especialización de las facultades de Geografía e Historia a conformar en exclusiva un pujante título universitario en Historia del arte, lo que ha provocado el notable aumento de su profesorado; impulsado también por las asignaturas impartidas en las facultades de Bellas Artes y, en menor medida, en las escuelas de Arquitectura. Incluso en el bachillerato, ha logrado mantener una posición que, aunque limitada a las modalidades de artes y humanidades, resulta estratégica en la formación de los jóvenes y en la elección de sus estudios posteriores. Por no mencionar su presencia en las antiguas escuelas de Artes y Oficios.

Lógicamente, esta consolidación académica ha contribuido de modo decisivo a la profesionalización de la disciplina. Aunque bien es cierto que se ha tratado de un fenómeno prioritariamente ligado a la docencia y la investigación universitaria, y que los avances han sido mucho menores en lo que sigue siendo su reto más acu-

ciante: definir un perfil profesional reconocido que facilite la inserción en el mercado laboral del considerable número de historiadores del arte que se licencian cada año.¹ Pero, si en el aspecto laboral los resultados de este espectacular crecimiento no son del todo satisfactorios, en lo que respecta al progreso de la investigación histórico-artística, el balance es mucho más positivo, tanto cuantitativa como cualitativamente. En los últimos veinte años, la historiografía artística española ha experimentado un progreso y una diversificación indiscutibles, que se ha reflejado puntualmente en el medio centenar de revistas especializadas existentes, en todo tipo de monografías, desde manuales universitarios a libros de regalo, y en un sinnúmero de catálogos de exposiciones. Esta actividad editorial, unida a la colaboración regular en los medios de comunicación, ha redundado en una mayor visibilidad social de los historiadores y críticos de arte españoles.² Y también en el ámbito valenciano, la profesionalización de nuestra historiografía ha mejorado ostensiblemente en las dos últimas décadas. Basta releer cualquier volumen de la *Historia del arte valenciano*,³ publicada en la segunda mitad de los ochenta, para constatar lo mucho que ha avanzado desde entonces nuestro conocimiento del pasado artístico, en todos los periodos y temas sin excepción.

Pero no es el objetivo de este texto analizar el floreciente panorama actual de la Historia del arte,⁴ sino remontarnos al comienzo de su

¹ De este asunto me he ocupado en una larga reflexión sobre la función de la Historia del arte en la educación superior: JOSÉ MARTÍN MARTÍNEZ, “¿Para qué estudiar Historia del arte en la universidad? Por unas humanidades visuales”, *Ars Longa*, 16, Valencia, 2007, pp. 143-174.

² *Vid.* la reciente y documentada investigación de CARLOS REYERO, pues aunque centrada en el arte contemporáneo, permite formarse una visión más general: “Las publicaciones: revistas, catálogos, libros”, en JUAN ANTONIO RAMÍREZ (ed.), *El sistema del arte en España*, Madrid: Cátedra, 2010, pp. 75-124.

³ VICENTE AGUILERA CERNI (dir.), *Historia del arte valenciano*, Valencia: Consorci d’Editors Valencians, 1986-1989, 6 vols.

⁴ Del panorama actual de nuestra historiografía –que, como no podría ser de otro modo, presenta luces y sombras–, se ocuparon, hace algunos años, tres destacados especialistas. Me refiero al crítico balance, cáustico por momentos, de Juan Antonio Ramírez (*Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 1998), al mucho más mesurado de Gonzalo Borrás Gualis (*Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte español*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001), y al breve e incisivo de Fernando Marías (“Éditorial: L’histoire de l’art en Espagne”, *Revue de l’Art*, 134, París, abril 2001, pp. 5-7).

proceso de institucionalización, al periodo fundacional de la disciplina, cuando se dudaba de su misma razón de ser y aún se desconocía su propio nombre. Porque la Historia del arte, tal como la conocemos hoy, es el resultado de un lento proceso de construcción disciplinar, a lo largo del cual fueron concretándose sus objetos de estudio, se configuraron sus métodos y se definió su especificidad científica, frente a las disciplinas próximas. Es decir, se inventó el *código disciplinar*⁵ de la Historia del arte, distinto al de las otras ramas hermanas crecidas del tronco común de las humanidades: la Literatura, la Estética, la Arqueología y la Historia. Por supuesto, tal invención no se produjo *ex nihilo*, sino que partió de la herencia acumulada por varias generaciones de tratadistas, anticuarios, eruditos e historiadores; ni tuvo lugar de un día para otro, pues atravesó distintas etapas marcadas por la progresiva ocupación de nichos institucionales, hasta alcanzar, hace ahora un siglo, la definitiva legitimación académica otorgada por la universidad.

En concreto, este artículo pretende dilucidar la historia de ese proceso en el ámbito valenciano. Una historia cuya primera época se inicia en 1901 con el imprevisto ingreso de los saberes histórico-artísticos en la educación superior, al implantarse en la Facultad de Filosofía y Letras el nuevo plan de estudios del ministro García Alix; y se cierra abruptamente treinta y cinco años después con una guerra civil que trunca el despuntar de una incipiente y prometedora escuela universitaria de historiadores del arte, alentada por el catedrático Juan de Contreras. Pero esa historia de la profesionalización

historiográfica valenciana tiene una interesante protohistoria desconocida que está por escribir. Una etapa anterior que comienza medio siglo atrás, en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, cuando en 1851 se incorpora una nueva asignatura teórica a los estudios de su escuela. Será en ese contexto, destinada a la formación de los artistas, donde la Historia del arte dé sus primeros pasos en un sistema educativo oficial. Razón suficiente para que despierte nuestro interés.

LA PRIMERA INSTITUCIONALIZACIÓN ACADÉMICA

Una disciplina escolar no nace de la nada ni de un día para otro. Suele ver la luz como resultado de una decisión oficial, pero es impracticable sin una tradición previa de saber ya legitimado por otras instancias sociales. En lo que atañe al estudio del arte y sus antigüedades, no cabe duda de que esas instancias fueron las reales academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, seguidas por el resto de academias provinciales, empezando por la valenciana. Las academias, con sus debates, discursos, informes, museos, publicaciones y competencias sobre patrimonio, desempeñarán un papel fundamental en la configuración de la disciplina. En concreto, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue el principal marco institucional que aglutinó buena parte de la erudición artística preprofesional, especialmente entre finales del siglo XIX y principios del XX. Existieron otras plataformas intelectuales de variado carácter (como el Ateneo Científico, la Sociedad Arqueológica, o la revista *El Archivo*), pero salvo algunas etapas de Lo Rat Penat y el Centro de

5 Tomo el concepto *código disciplinar* de RAIMUNDO CUESTA FERNÁNDEZ, *Sociogénesis de una disciplina escolar: la Historia*, Barcelona: Pomares-Corredor, 1997, p. 20 y *passim*; también Clío en las aulas. *La enseñanza de la Historia en España entre reformas, ilusiones y rutinas*, Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998, pp. 8-9.

Cultura Valenciana, ninguna estuvo investida de su prestigio ni, por descontado, alcanzó su continuidad.

Está por estudiar qué papel desempeñó la Academia de San Carlos en el auge de la historiografía valenciana de entresiglos, pero buena parte de sus protagonistas estuvieron vinculados a la corporación o a su museo. Me refiero a la generación de historiadores que –en palabras de Igual Úbeda– “a la suerte de haber sido discípulos de Boix en su adolescencia añadían la de haber recibido el ejemplo aleccionador, en su madurez, de don Roque Chabás”,⁶ y a cuyo trabajo debemos el descubrimiento de los “primitivos valencianos”, nombre con el que dieron a conocer los pintores góticos y renacentistas anteriores a Juan de Juanes. En un momento en el que la historia del arte valenciano estaba por escribir y sus colecciones y monumentos por catalogar, sólo una metódica investigación de archivo y el cotejo de los documentos encontrados con las obras conservadas les permitió identificar autores y estilos. La afortunada atribución de las pinturas del retablo mayor de la catedral de Valencia a los Hernando, realizada por el canónigo Chabás en 1891, a partir del contrato hallado en el mismo archivo capitular,⁷ fue una demostración tan esclarecedora de los frutos que aguardaban a quien cultivase el método positivista, que creó escuela. Una escuela que desde 1915 encontró en la revista de la Academia, *Archivo de Arte Valenciano*, el canal privilegiado para divulgar sus hallazgos, lo que reforzó el perfil científico de la corporación. Sus páginas darán a conocer documentadas investigaciones de José Sanchis Sivera, Francisco Almarche,

Leandro de Saralegui, Manuel González Martí, José Caruana y, sobre todo, de Luis Tramoyeres, su impulsor y principal colaborador. De hecho, Luis Tramoyeres Blasco (1854-1920) es ya un primer ejemplo de moderno historiador del arte, a lo que sin duda le condujo el haber practicado, no una sino todas las vías de profesionalización historiográfica de la época: fue periodista, archivero, académico, profesor y conservador de museo.

Ahora bien, la Historia del arte que se introduce entre las enseñanzas de la Academia de San Carlos a mitad del siglo XIX no predecía en absoluto ese despegue historiográfico iniciado cuatro décadas después. No sólo porque el estudio de las antigüedades aún no constituía un cuerpo de conocimientos organizado, sino también porque las asignaturas no son la simple adaptación de la historiografía coetánea y, en todo caso, obedecen a intereses de otro orden. La inclusión del estudio del arte del pasado (principalmente de la tradición clásica) en la formación de los artistas se asentó, más bien, sobre un legado de ideas y conocimientos consustanciales al academicismo desde sus inicios. Aun así, habrá que esperar a la reorganización de los estudios llevada a cabo en 1849 para que cristalice en una cátedra específica; cuya creación, por lo demás, no será el resultado de una decisión autónoma de la corporación valenciana, sino la extensión a las academias provinciales del plan aprobado cinco años antes para la institución matriz: la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando. Efectivamente, un real decreto de 1849 (propuesto por el ministro Manuel de Seijas Lozano) reorganizaba las academias

6 Antonio Igual Úbeda alude a la sucesiva influencia que ejercieron estos dos importantes historiadores. Vicente Boix (1813-1880) desde su cátedra de Geografía e Historia en el Instituto de Segunda Enseñanza de Valencia, que ocupó entre 1847 y su fallecimiento. Y Roque Chabás (1844-1912) desde las páginas de la revista editada por él, *El Archivo* (1886-1893), y el resto de sus publicaciones, mayoritariamente basadas en el archivo de la catedral de Valencia, del que se hizo cargo en 1892. *Vid. Historiografía del arte valenciano*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1965, p. 146. Habría que añadir que Boix ejerció también como profesor auxiliar en la Facultad de Filosofía y Letras.

7 “Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia”, *El Archivo*, t. V, Valencia, diciembre 1891, pp. 376-402.

de Bellas Artes y sus escuelas, estableciendo una distinción entre estudios menores (que podían ofrecer las trece academias reconocidas) y superiores (reservados a las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla, consideradas de primera clase), aunque dejaba la extensión concreta de los planes de estudio a lo que “permitan las circunstancias de la población donde se establezcan”.⁸ La Academia de San Carlos aplicó en su escuela el plan establecido hacía poco en la de San Fernando a raíz de un real decreto de 1844, impulsado por el ministro Pedro José Pidal.⁹

TEORÍA E HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES

Precisamente, una de las novedades de este primer diseño legal de las enseñanzas fue la introducción de dos materias completamente inéditas en las especialidades de pintura y escultura: “Teoría del arte, comparación y análisis de las distintas escuelas” e “Historia general de las bellas artes, mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos”, a cargo de sendos profesores. Hasta el punto de que la Academia de San Fernando las debió considerar excesivas y propuso al Gobierno la fusión de ambas en una sola, lo que no consiguió inicialmente (aunque sí que fueran impartidas por un mismo profesor),¹⁰ pero en la redacción del reglamento de

1857 aparece ya oficialmente una única asignatura denominada “Teoría é historia de las Bellas Artes; trajes, usos y costumbres de los diferentes pueblos de la antigüedad”.¹¹ Con esta larga denominación –o su versión abreviada de “Teoría e historia de las Bellas Artes”– perdurará en los planes de estudios hasta los años veinte, y aún mucho después en la denominación de las cátedras. Al albur de ese tira y afloja entre políticos y académicos se fraguó la unión indisoluble entre teoría e historia que ha constituido el código disciplinar de la Historia del arte enseñada, hasta hoy mismo, en las facultades de Bellas Artes.

Con todo, fue en el curriculum de los artistas donde encontró la Historia del arte su primer y más permanente acomodo en la enseñanza formal de nuestro país, pues su aparición en los cursos de la Escuela de Diplomática, donde se formaban los archiveros, bibliotecarios y anticuarios, no se producirá hasta 1863 (siete años después de su creación) y de forma inestable, ya que la cátedra fue suprimida en 1868 y no se restableció hasta 1873,¹² y más efímera e irrelevante resultó su presencia en la enseñanza secundaria, incorporada a un plan alternativo al tradicional que sólo estuvo vigente en algunos institutos durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874).¹³

8 R.D. de 31 de octubre de 1849 (*Gaceta* de 6 de noviembre), art. 40.

9 R.D. de 25 de septiembre de 1844 (*Gaceta* de 28 de septiembre).

10 Así quedó fijado en el art. 14 del posterior *Reglamento para la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando* aprobado por R.O. de 28 de septiembre de 1845 (*Gaceta* de 30 de septiembre). *Vid.* la tesis de Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 31-37 y 188-192.

11 *Reglamento provisional de la Escuela superior de Pintura, Escultura y Grabado* aprobado por R.D. de 7 de octubre de 1957 (*Gaceta* de 8 de octubre), art. 7.

12 Sobre la Escuela *vid.* Ignacio Peiró Martín y Gonzalo Pasamar Alzurria, *La Escuela Superior de Diplomática (Los archiveros en la historiografía española contemporánea)*, Madrid: ANABAD, 1996.

13 R.D. de 25 de octubre de 1868 (*Gaceta* de 26 de octubre). La asignatura se tituló “Principios generales de arte y de su historia en España, con aplicaciones a la composición técnica de las artes bellas é industriales”, abreviándose en la práctica como “Principios é historia del Arte”. *Vid.* M^a Rosario Caballero Carrillo, “La Historia del Arte en la enseñanza secundaria: perspectiva histórica y posibilidades de futuro”, *Imafronte*, 8-9, Murcia, 1992-93, pp. 52-55.

En la Escuela valenciana, el cambio de plan de estudios se inició en el curso 1850-51 y la nueva asignatura se impartió por primera vez en el siguiente, tras resolverse la correspondiente oposición.¹⁴ El nuevo plan traerá también la asignatura “Anatomía pictórica”. Se ampliaba así la formación de los artistas de modo muy significativo, pues hasta entonces no cursaban otras materias teóricas que perspectiva y matemáticas;¹⁵ además de perdurable. Durante tres cuartos de siglo, ni la supresión por vía presupuestaria de los estudios superiores y su transformación en libres a cargo de la Diputación y el Ayuntamiento en 1869, ni los sucesivos intentos de ponerlos bajo la dirección del rector de la Universidad, ni el reconocimiento de su validez oficial en 1903, ni su reincorporación al régimen del Estado en 1918, alteraron sustancialmente la asignatura.¹⁶

¿Cuál era esa sustancia? De la denominación, inusualmente explícita, se desprende que conjugaba tres ingredientes fundamentales: una teoría del arte o Estética, una historia de la arquitectura, escultura y pintura, y una especie de iconografía general de las civilizaciones del pasado. Ingredientes de naturaleza aparentemente teórica, pero con un mismo objetivo de naturaleza aplicada: surtir a los artistas de las leyes que debían regir la práctica del arte, de los modelos canónicos que debían imitar y de la ilustración visual necesaria para recrear los motivos antiguos. No podía ser de otro modo,

atendiendo a la finalidad eminentemente profesional de la enseñanza y a la edad e instrucción previa de los alumnos. Así lo corrobora el primer manual de la asignatura, publicado en 1859 por José de Manjarrés, su catedrático en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona desde dos años antes y autor, en los siguientes, de varios compendios sobre la incipiente disciplina. En la introducción general al libro se empezaba justificando la necesidad de la teoría artística: “El arte como toda producción de la actividad humana debe tener una teoría puesto que existe una práctica. Hasta no hace mucho tiempo la instrucción artística en nuestro país ha sido puramente empírica: la ilustración ha enseñado que sin la teoría no puede la práctica dar resultados. Sin esta teoría no existirá criterio alguno, se ignorarán el objeto y elementos del arte, las varias formas que éste reviste, las mutuas relaciones de estas formas, y los límites a que cada una de ellas debe circunscribirse para no desnaturalizarse. Esta teoría va comprendida en la ciencia *Estética*.” Para señalar, a continuación, sus límites: “Pero no se crea que vamos a desarrollar en toda su extensión los principios de la ciencia, porque sería traspasar los límites de nuestra jurisdicción: por consiguiente no haremos más que presentar todos aquellos que pueden hallar aplicación y proporcionar un buen criterio al arquitecto, al escultor y al pintor en el ejercicio del arte respectivo, dejando las aplicaciones ulteriores.”¹⁷ Y nuevamente, en la

14 La cátedra se convocó, junto a las de Barcelona y Sevilla, con la denominación de “teoría é historia de las bellas artes, trajes, usos y costumbres de los diversos pueblos”. Edicto del 11 de octubre de 1850 (*Gaceta*, 13 octubre).

15 En la Academia de San Fernando se venía impartiendo ya desde 1768 una tercera enseñanza teórica: Anatomía.

16 Para las vicisitudes de la Academia *vid.* Salvador Aldana, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una institución* (Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1998); y sobre su escuela: Carmen Pinedo, Elvira Mas y Asunción Mocholí, *250 años: la enseñanza de las Bellas Artes en Valencia y su repercusión social* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003) y Victoria Bonet (com.), *La aplicación del genio: la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad* [cat. exp.] (Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 2004).

17 JOSÉ de MANJARRÉS, *Teoría é Historia de las Bellas Artes: principios fundamentales*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, pp. 1-2. José de Manjarrés y Bofarull (1816-1880) fue el segundo catedrático de la asignatura en la Escuela de Barcelona desde el año 1857 –en que sustituyó a Pablo Milá y Fontanals– hasta su fallecimiento.

introducción a la parte dedicada a la historia de las artes plásticas (la más extensa del libro), se justificaba su utilidad para los creadores: “El conocimiento de la Historia de las artes que tienen por base de su expresión el dibujo, y el de arqueología artística que le está anexo, son tan necesarios a los que cultivan el arte, que sin ellos difícilmente podrá seguirse el camino de los adelantos, ni tendrán datos para una crítica razonada, ya de las obras de los demás cuando en ellas se estudie, ya de las propias cuando en la producción artística se entre en el período de la corrección. Por otra parte sin tal conocimiento no será posible adquirir convicciones acerca del porvenir del arte a fin de no extraviarse ni estacionarse, ni tener discernimiento para distinguir los caracteres de los estilos y poder restaurar con acierto los monumentos que el tiempo o la mano del hombre hubiere mutilado; y por último no podrán prevenirse anacronismos en las obras de arte, privándose de muchos de los elementos necesarios para la debida caracterización.”¹⁸

Otro indicador de la función práctica que se esperaba de la asignatura lo encontramos en los ejercicios de oposición. La comisión encargada por la Real Academia de San Carlos de redactar el programa para la oposición a la cátedra vacante de Teoría e historia de las Bellas Artes elevó en marzo de 1897 un informe que comenzaba haciendo una declaración de principios en ese sentido: “Esta Comisión cree, que para los alumnos de la Escuela, la Teoría del Arte ha de ser, más bien que puramente especulativa, de aplicación a los trabajos de composición que simultáneamente verifican y a los que posteriormente han de realizar.” De la que extraía una importante consecuencia metodológica: “Por esta razón ha de procurarse despertar el interés del alumno y facilitar la comprensión de las ideas

por medio de ejercicios gráficos; y ha de ser un auxiliar poderoso de las explicaciones orales el dibujo sobre el encerado que les da forma material y tangible”. En consecuencia, proponía que tres de los cuatro ejercicios de oposición tuvieran una decisiva componente gráfica. En el primero, los concursantes debían contestar a diez preguntas sacadas a suerte de entre cien o más, preparadas por el tribunal (la mitad de teoría e historia y la otra mitad de “trajes, construcciones, muebles, etnografía, usos y costumbres de los pueblos”), ayudándose de dibujos realizados sobre el encerado. Igualmente, la explicación de la lección del programa, elegida de entre las tres que designase la suerte, debía estar ilustrada gráficamente por el mismo procedimiento. Y el cuarto y último sería exclusivamente gráfico: los candidatos deberían dibujar sobre el papel un apunte referente a trajes, muebles o construcciones de las diversas épocas, elegido de entre los tres salidos por sorteo del listado preparado por el tribunal, sin ayuda de ninguna imagen; que posteriormente deberían completar y colorear, ahora sí, pudiendo consultar libros. Únicamente el tercer ejercicio, consistente en la defensa del programa propuesto, quedaba eximido de representación visual. Es evidente que, además de la formación en Estética e Historia del arte, se requería cierta habilidad con el dibujo e, incluso, con la pintura.¹⁹

La aparición de la asignatura entre las enseñanzas de San Fernando no debió de ser un invento ministerial ni académico. Seguramente se imitó de otros centros extranjeros, tal vez de la École National des Beaux-Arts de París, donde funcionaba desde 1829 una cátedra titulada “Histoire et antiquités”, a cargo del historiador Adrien Jarry de Mancy, que a su fallecimiento en 1863 se transformó en “Archéologie générale”, al tiempo que se creaba otra nueva de

¹⁸ *Op. cit.* p. 113.

¹⁹ Archivo de la Real Academia de San Carlos (ARASC), legajo 86/1/23. Agradezco a Javier Delicado y a Diana Zarzo las facilidades con las que han rodeado mi consulta de los fondos del archivo.

“Esthétique et histoire de l’art”, naciendo así el modelo bipolar teoría-historia. Ambas fueron ocupadas por eminentes historiadores del arte. Por esta segunda pasó brevemente el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc y, tras su dimisión al año siguiente, la desempeñó el historiador y filósofo Hippolyte Taine hasta su fallecimiento en 1893. Pero la que aquí nos interesa es la primera, pues su perfil genuinamente histórico la asemeja a la cátedra española. Vean cómo la describe Lyne Therrien en su estudio sobre la institucionalización de la disciplina en Francia: “la cátedra de historia y de antigüedades quiere responder a la necesidad de los alumnos de conocer la historia literaria, la historia general, la historia del arte, los sistemas alegóricos de los pueblos antiguos, los trajes civiles y religiosos, las costumbres de los diferentes países y diferentes épocas.”²⁰ Es decir, los mismos contenidos enunciados en el título de la asignatura implantada con las reformas de 1844 y 1849 en la escuela madrileña y valenciana, respectivamente. Su catedrático entre 1863 y 1884 fue el destacado arqueólogo, historiador del arte y conservador del Louvre, Léon Heuzey, quien hizo célebres sus clases prácticas sobre vestuario antiguo con modelos vivos que él mismo ataviaba y los alumnos debían dibujar.²¹ Un interés por la erradicación de los anacronismos en la representación de los motivos históricos que también se trasluce en el decreto

español, pues entre los medios materiales para la enseñanza establecía la existencia de “una colección de trajes de los principales pueblos que han figurado en el mundo, como también de los cortinajes y colgaduras de que se hace con frecuencia uso en las composiciones históricas”.²²

PROFESORES MÁS QUE HISTORIADORES

El elenco de profesores españoles no reúne figuras de ese relieve en la conformación de la disciplina, aunque no por ello carezcan de interés. Baste mencionar que entre los primeros titulares de la cátedra encontramos a Valentín Carderera y Francisco José Fabre en Madrid, a Pablo Milá y Fontanals y José de Manjarrés en Barcelona, a Claudio Boutelou en Sevilla y a Luis Gonzaga del Valle en Valencia. Centrándonos en el caso que nos ocupa, Luis Gonzaga del Valle respondía al mismo tipo de intelectual decimonónico, más inclinado a la sabiduría académica que a la erudición histórica, de la que hizo gala en un discurso de 1856 titulado “Misión de las Bellas Artes en el mundo”,²³ aunque también escribió algunos artículos de historia y crítica de arte en la revista *Las Bellas Artes*, de la que fue director en su segunda época (1858-59).²⁴ Sería un buen comienzo. Pero a Del Valle le sucedió en 1860 alguien de muy diferente perfil: el pintor Salustiano Asenjo, quien explicó la asignatura durante tres décadas sin

20 LYNE THERRIEN, *L’histoire de l’art en France: genèse d’une discipline universitaire*, París: CTHS, 1998, p. 117.

21 LYNE THERRIEN, *op. cit.* pp. 119-120. Sobre Léon Heuzey (1831-1922) puede consultarse el *Dictionnaire critique des historiens de l’art* publicado en línea por el Institut National d’Histoire de l’Art.

22 R. D. de 25 de septiembre de 1844 (*Gaceta* de 28 de septiembre), art. 27.

23 Recogido en el folleto *Junta general y pública que para la adjudicación de premios á los alumnos que se distinguieron en el curso de 1856 á 1857: celebró la Academia de Bellas Artes de San Carlos de esta ciudad el día 12 de Octubre de 1856*, Valencia: Imp. de El Valenciano, 1856. Editado y comentado por Salvador Aldana en *Discursos académicos sobre el arte y la belleza*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004, v. 1, pp. 93-121.

24 Enumerados por Ester Alba Pagán, *Pintura y crítica de arte en Valencia (1790-1868)*, Valencia: Universitat de Valencia, 2009.

abandonar su carrera como pintor de historia, dibujante y caricaturista. Posteriormente pasaron fugazmente por la cátedra dos profesores de Literatura: Romualdo Arnal, de universidad, y Enrique Buxaderas, de instituto, quienes tampoco se ocuparon de la investigación histórico-artística. Quien sí tuvo una vocación más idónea para el puesto fue Rafael Doménech Gallissá, aunque cuando tomó posesión en 1898 era todavía muy joven y tan sólo cinco años después se trasladó a la misma plaza de la Escuela de Madrid, desarrollando a partir de entonces una amplia actividad como crítico e historiador del arte contemporáneo, además de director del Museo Nacional de Artes Industriales. Por ello, en esos años, el único miembro del claustro de profesores dotado de un indiscutible perfil de historiador del arte será Luis Tramoyeres, titular de una cátedra *sui generis* denominada “Anatomía artística, Teoría e Historia del Arte” que compaginó, hasta su muerte en 1920, con una intensa actividad como investigador del arte valenciano (en especial de la pintura medieval y protorenacentista), además de como secretario de la Academia, conservador y director del Museo provincial y responsable de esta revista.²⁵ El titular de la cátedra de “Teoría e Historia de las Bellas Artes” era, desde 1906, un amigo y colaborador suyo, el abogado y coleccionista José María Burguera, de similares intereses aunque de personalidad mucho más diletante. El sucesor en la cátedra de Tramoyeres será otro pintor, el muralista e ilustrador Antonio Blanco Lon, cuyos estudios de Medicina le inclinaron hacia la asignatura de Anatomía, quedando la enseñanza de las dos nuevas asignaturas de Historia

del arte en manos de auxiliares, también de formación práctica.

Efectivamente, en el curso 1925-26 se adoptó un nuevo plan de estudios a imagen y semejanza del aprobado tres años antes para la Escuela de San Fernando, que establecía una ampliación y modernización de la materia, al desglosarla en tres asignaturas: una para los contenidos estéticos (“Teoría de las Bellas Artes”) y dos para los históricos (“Historia del Arte en las Edades Antigua y Media” e “Historia del Arte en las Edades Moderna y Contemporánea”).²⁶ Lo que introducía dos novedades importantes. Primera, la emancipación de la perspectiva histórica frente a la teórica o estética (que parcialmente se revertirá en el plan de 1942). Segunda, una considerable ampliación cronológica, anunciada ya por una mejora de 1897, en la que perdió definitivamente su inicial adscripción a la Antigüedad, para impartirse en dos períodos: hasta el Imperio romano y desde el Imperio romano hasta tiempos modernos.²⁷ A pesar del adelanto que suponía respecto a la posición de la disciplina en la universidad, al faltar continuadores del ejemplo dejado por Tramoyeres, no redundó en una mayor profesionalización historiográfica. Aplicando la clasificación acuñada por dos expertos, no se habría pasado de una “fase preprofesional”.²⁸

Era lógico que la heterogénea formación e intereses de los docentes (en buena proporción artistas), unida a la clara vocación práctica de los discípulos, no propiciase el cultivo de la Historia del arte. Como no podía ser de otro modo, aunque la evolución de la historiografía coetánea favoreciera el desarrollo de los contenidos

25 Sobre Tramoyeres *vid.* su necrológica en *Archivo de Arte Valenciano*, 6, Valencia, 1920, pp. 66-69; y ANTONIO IGUAL, *op. cit.*, pp. 151-155, donde se reúne una selección de sus publicaciones.

26 *Reglamento de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid*, aprobado por R.D. de 21 de abril de 1922 (*Gaceta* del 23 de abril).

27 *Plan de Estudios 1897*, Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897. ARASC, legajo 86/1/40.

28 IGNACIO PEIRÓ y GONZALO PASAMAR, “La ‘vía española’ hacia la profesionalización historiográfica”, *Studium*, 3, Teruel, 1991, pp. 135-162.

históricos a expensas de los estéticos, la disciplina nunca perdería su genuina razón de ser: contribuir a la formación histórica de los futuros artistas. De modo que, si bien durante la segunda mitad del siglo XIX, la institucionalización académica de la Historia del arte en el seno de las escuelas de Bellas Artes había sido decisiva para definir su código disciplinar, durante el primer tercio del nuevo siglo los progresos en la especialización de sus saberes y en la profesionalización investigadora de sus docentes se producirán en el seno de las facultades de Filosofía y Letras.

La definitiva (aunque débil) institucionalización universitaria.

Es sabido que la vía por excelencia hacia la moderna y definitiva profesionalización historiográfica fue la universidad. Pero no en todas se produjo por igual ni al mismo ritmo. En la Universidad de Valencia, durante la segunda mitad del siglo XIX, no llegó a consolidarse la Facultad de Filosofía y Letras. Según Marc Baldó “hasta 1900 fue una escuela inestable que a veces existía y a veces desaparecía”.²⁹ En efecto, desde su origen como facultad mayor a mediados del siglo, a raíz de las reformas liberales del reinado de Isabel II, sólo había funcionado con normalidad durante el Sexenio Revolucionario, llegando a desaparecer en 1883, hasta que la Diputación la reabre en 1896 con cargo a sus presupuestos.³⁰ De modo que, cuando en 1900 se apruebe un nuevo plan para los estudios de

Filosofía y Letras, que incorporaba la primera asignatura de contenido artístico en la universidad española, la Facultad valenciana no se encontraba en las mejores condiciones para implantarlo. Además se trataba de una profunda renovación de los estudios, acompañada de un aumento y diversificación muy notable de las asignaturas, que pasaban de tan sólo 14 a nada menos que 37, estructuradas en tres secciones o especialidades: Filosofía, Letras e Historia.³¹

Esta reforma de inspiración regeneracionista, acometida por el ministro García Alix, catapultó al nuevo siglo el desarrollo de las humanidades cultivadas en España, incluida la Historia del arte; si bien, en este caso, de modo imprevisto. Entre las asignaturas adscritas a la sección de Letras, aunque obligatoria para todos los estudiantes, figuraba una de original factura y carente de homologación previa, titulada “Teoría de la Literatura y de las Artes”, por la cual acabaría colándose la historiografía artística en la educación superior de nuestro país. Con tan equívocas credenciales alcanzó la Historia del arte el estatuto universitario, y con esa identidad prestada logró florecer durante las tres décadas siguientes, hasta devenir –contra todo pronóstico– en la vía de profesionalización de los primeros historiadores españoles del arte y el precedente de la actual área de conocimiento.³²

¿Qué singular naturaleza produjo esa extraña metamorfosis? El título “Teoría de la Literatura y de las Artes” anuncia dos rasgos

²⁹ MARC BALDÓ, “Filosofía y Letras”, en AA.VV., *Historia de la Universidad de Valencia*, Valencia: Universitat de València, 2000, vol. 3, p. 124. Buena síntesis de los orígenes y evolución de la Facultad.

³⁰ R.O. de 26 de octubre de 1896 (*Gaceta* del 31 de octubre). Se autorizaba a la Diputación para “establecer y sostener a sus expensas [...] el completo de las enseñanzas de la Licenciatura de Filosofía y Letras bajo la base del llamado preparatorio de Derecho con que hoy cuenta, aumentando al efecto las cátedras correspondientes”.

³¹ R.D. de 20 de julio de 1900 (*Gaceta* de 22 de julio). Este decreto reservaba en exclusiva el doctorado y la sección de Filosofía para la Universidad Central. Una orden posterior distribuiría las otras dos secciones entre las seis facultades de provincias, asignándole a Valencia la de Historia (R.O. de 19 de septiembre de 1900, *Gaceta* del 20 de septiembre). Cuya implantación corrió, nuevamente, a expensas de la Diputación y el Ayuntamiento (R.D. de 6 de septiembre de 1903, *Gaceta* del 16 de septiembre), hasta que en 1907 fue asumida por el Estado (R.O. de 1 de enero de 1907, *Gaceta* del 19 de enero).

³² Sobre los comienzos de la institucionalización universitaria de la disciplina *vid.* Gonzalo Pasamar Alzuria, “De la Historia de las Bellas Artes a la Historia del Arte. (La profesionalización de la historiografía artística española), en AA.VV. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid: CSIC / Alpuerto, 1995, pp. 137-150.

significativos: que se trataba de una asignatura de corte teórico o estético, y que esa teoría era común a la literatura y al resto de artes. El primer rasgo recuerda el carácter teórico de la asignatura impartida en las escuelas de Bellas Artes desde mediados del siglo XIX, lo que no parece casual, pues al ser una de las raras experiencias docentes previas, por fuerza debió influir en su concepción y desarrollo. Junto a ella, el otro precedente en el que inspirarse tenía similar condición filosófica: me refiero a la “Estética” que, desde 1858, venía impartándose como materia de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central.³³ Se entiende que Lafuente Ferrari llegara a calificar la nueva asignatura de “una vergonzante introducción de la Estética, en el segundo año de los estudios comunes”.³⁴ No podía ser de otro modo, habida cuenta del tradicional dominio que hasta entonces había mantenido la perspectiva filosófica en el estudio de las Bellas Artes, como hemos visto. Respecto al segundo rasgo –la unión de letras y artes– existían otros precedentes a tener en cuenta que explican la adscripción de la asignatura a la sección de Letras y no a las de Filosofía o Historia. Empezando por el hecho de que la enseñanza escolar de la Literatura dedicaba una atención prioritaria a los contenidos de teoría de las artes y estética literaria, siguiendo la tradición de los estudios de poética y retórica, basta ojear los manuales de la época para constatarlo.

Se entiende que en las varias tentativas de introducir el estudio del arte en la enseñanza media que se suceden a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, siempre se asigne su docencia al profesorado de las materias filológicas. Esta indefinición de las fronteras disciplinares explica, por ejemplo, que el manual escrito por el primer profesor de Estética en la Universidad de Madrid para su cátedra de doctorado, llevase por título *Elementos filosóficos de la Literatura. Esthetica*, y que fuera aprobado oficialmente para uso de la asignatura “Literatura general y en particular de España” enseñada en los institutos. El mismo autor aludía a esa ubicua transdisciplinariedad de la Estética en el prólogo: “Colocada mi enseñanza universitaria en la cúpula de las Humanidades y en el umbral de las Literaturas, debe ser complemento de las unas y clave de las otras”.³⁵ Y, por último, la misma unión filosófica de artes y letras encontramos en el precedente legal más inmediato de la asignatura: el proyecto de reforma de la Facultad diseñado dos años antes por el ministro Germán Gamazo, en el que ya se incluía una asignatura en primer curso llamada “Teoría del Arte y principios de Literatura”.³⁶

No obstante, convertir esos múltiples y dispersos saberes en los contenidos de una materia del curriculum universitario exigió tiempo y esfuerzo. Así lo reconocía abiertamente uno de sus primeros titulares, José Jordán de Urríes, en el manual que redactó para sus clases en

33 La Estética fue la primera disciplina relacionada con las artes (si dejamos al margen la Filología) que logró el estatus universitario en nuestro país, ya que se estableció en el doctorado de la Universidad Central desde el programa de estudios impulsado por el ministro de Fomento Marqués de Corvera (R.D. de 11 de septiembre de 1858, *Gaceta* de 14 de septiembre).

34 ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación y los problemas de la Historia del arte*, Madrid: Tecnos, 1951, p. 19 (reedición Madrid: Instituto de España, 1985, p. 19).

35 ISAAC NÚÑEZ DE ARENAS, *Elementos filosóficos de la Literatura. Esthetica*, Madrid: Imprenta de F. Sánchez, 1858, pp. III-IV. Su autor fue elegido académico de la Lengua en 1863.

36 R.D. de 30 de septiembre de 1898 (*Gaceta* de 2 de octubre). Lo calificamos de proyecto porque no llegó a entrar en vigor, pues debía hacerlo en el curso 1899-1900, pero se aplazó al siguiente y finalmente fue derogado por la más ambiciosa reforma de Antonio García Alix, primer titular del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Barcelona: “Cuando, en 1902, obtuvimos las primeras cátedras de Teoría de la Literatura y de las Artes otros tres compañeros de oposición y yo, no se tenía cabal concepto del contenido de la asignatura denominada así. El cuestionario de las oposiciones había estado formado principalmente por temas de Estética, de historia literaria y artística y de técnica de las artes: de los doscientos temas de aquél; sólo una veintena eran propiamente de teoría artística. De ahí que cada cual de los profesores haya entendido de modo distinto lo que debía explicar en su cátedra.”³⁷ Así, el propio Jordán de Urríes se inclina por la teorías de las artes, entendida como “la teoría estética particular de las diferentes artes”: las del diseño (arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas), la música, la mímica y la literatura; porque rechaza que su objeto sea la evolución histórica de las mismas.³⁸ En cambio, el jesuita Indalecio Llera adopta la posición contraria al concebir su manual como una historia del arte, con especial atención al español, precedida, eso sí, de unos capítulos sobre la belleza y la teoría del arte.³⁹ Mientras que Hermenegildo Giner de los Ríos daba preferencia en su compendio a las lecciones de teoría literaria.⁴⁰

De todo ello podemos concluir que la nueva materia tenía un objetivo humanístico: la formación estética de los alumnos. De haberse justificado su misión en el curriculum, seguro que las razones no se hubieran diferenciado mucho de las dadas dos años antes para las asignaturas “artísticas” del bachillerato: “El *Dibujo* con la *Literatura y Teoría é Historia del Arte* completan las materias que atienden al cultivo del sentido estético, manantial fecundísimo de ideas nobles y generosas; de sentimientos desinteresados, de delicadeza en el gusto y de producciones inmortales”.⁴¹ Esa fue la alta misión educativa que asumieron sus primeros docentes. El insigne historiador del arte Elías Tormo, uno de los cuatro primeros titulares de la cátedra, así lo proclamó ante sus colegas de la Universidad Central: “no deben entrar las Bellas Artes en la Universidad para completar el programa ú objetivo de la instrucción universitaria, sino para completar é integrar la educación personal de los universitarios, humanizándola.”⁴² Pero este propósito inicial evolucionó lentamente a lo largo del primer tercio de siglo. Empezó ganando peso la transmisión de conocimientos históricos y culturales, a la par que aumentaban en el programa los temas de evolución de artística; hasta

37 JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, *Apuntes de Teoría de la Literatura y de las Artes*, 2ª edición, Barcelona: Imprenta y Editorial Barcelonesa, 1919, p. 3. Primera edición autolitografiada: Barcelona: Antonio Cleries, 1912.

38 *Op. cit.*, pp. 5-6. Jordán de Urríes.

39 INDALECIO LLERA DE PANDO, *Teoría de la Literatura y de las Artes*, Bilbao: Imprenta Graphos-Rochelt y Martín, 1914. Su autor impartía la asignatura en el Colegio de Estudios Superiores de Deusto.

40 HERMENEGILDO GINER DE LOS RÍOS, *Teoría de la Literatura y de las Artes*, “Manuales Gallach, 83”, Madrid: Calpe, c. 1910. Otra edición de Barcelona: Sucesores de Manuel Soler, s.a.

41 Reforma de la segunda enseñanza promovida por el ministro Germán Gamazo. R.D. de 13 de septiembre de 1898 (*Gaceta* de 14 de septiembre). Modificada al año siguiente por el nuevo titular de Fomento, Alejandro Pidal. R.D. de 26 de mayo de 1899 (*Gaceta* del 30 de mayo). En el cambio desaparece la “Teoría e Historia del Arte”, reducida a “breves nociones” en el programa de Historia.

42 *Las Bellas Artes, nuevas entre las disciplinas universitarias. Discurso leído en la solemne inauguración del curso académico de 1909 á 1910*, Madrid: Universidad Central, 1909, p. 22.

que a final del periodo, el cultivo de la sensibilidad estética cedió terreno ante la asunción de un perfil más profesional como disciplina auxiliar de la Historia. Esta creciente inclinación por el enfoque histórico a expensas del estético estaba en el ambiente intelectual de la época. Por ejemplo, cuando Hermenegildo Giner de los Ríos escribe en 1894 el primer manual de Historia del arte para la segunda enseñanza, confiere tal extensión a la evolución artística, a pesar de que la asignatura llevaba por título “Estética y Teoría del Arte”, que se siente obligado a justificarlo y alargar el título de la obra para hacerlo más acorde con su contenido.⁴³ Y eso hicieron la mayoría de sus primeros catedráticos. Así lo confirma el primer titular de la misma en la Universidad de Barcelona, José Jordán de Urríes, cuya verdadera vocación por la Estética le llevó a la cátedra de esta disciplina en la Universidad de Madrid: “En las cátedras de teoría de las artes de nuestras facultades de Filosofía y Letras todos mis queridos ex-colegas han acentuado de tal manera el carácter histórico de la asignatura que se ha pensado seriamente en denominarla de Historia del Arte”.⁴⁴

A pesar de ello, las cátedras de Historia del arte se hicieron de rogar. Únicamente la Universidad Central fue agraciada con la primera de ellas en 1904, si bien adscrita al doctorado de la sección de Letras y denominada aún de “Histo-

ria de las Bellas Artes”, hasta que en 1913 sea la primera en recibir el nombre actual de “Historia del Arte”. En las universidades de provincia, el marco docente de la Historia del arte siguió siendo la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes hasta los años de la República. No obstante, desde los años veinte la aceptación de la disciplina irá en aumento. Un decreto de 1921, emanado de la efímera autonomía universitaria impulsada por el ministro César Silió, daba entrada por primera vez a la “Historia del Arte” en el cuadro mínimo de materias que debían integrar la sección de Historia; y aunque fue suspendido poco después (junto al resto de la reforma), marca una tendencia.⁴⁵ Con la dictadura de Primo de Rivera sí se producirá un avance real, pues la ley universitaria de 1928 confería a la Historia del arte el rango de disciplina fundamental de los estudios de Filosofía y Letras y establecía una asignatura con esta moderna denominación en la licenciatura.⁴⁶ La cátedra también incorporó la denominación actual, pero sin perder su duplicidad de origen, al transformarse en “Literatura general e Historia del Arte”. Por último, la República derogó ese renovador plan del ministro Eduardo Callejo y las ampliaciones diseñadas por el ministro Elías Tormo,⁴⁷ disponiendo uno nuevo para el mismo curso 1931-32 en el que la Historia del arte incrementó su presencia en el curriculum de

43 La titulará *Manual de Estética y Teoría del Arte é Historia abreviada de las artes principales* (Madrid: Sáenz de Jubera hermanos editores, 1894). No llegó a emplearse, pues se publicó para la asignatura del bachillerato diseñado por el ministro Alejandro Groizard (R.D. de 16 de septiembre de 1894, *Gaceta* de 18 de septiembre) que fue derogado al año siguiente por el R.D. de 12 de julio de 1895 (*Gaceta* de 13 de julio). Sobre este libro de texto, *vid.* M^a Rosario Caballero, “El primer manual de Historia del arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos”, *Imafronte*, 15, Murcia, 2000-2001, pp. 17-27.

44 *Comentarios de estéticos alemanes a la doctrina artística de Wölfflin. Conferencia...*, Madrid: Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, 1928, p. 1.

45 R.D. de 7 de octubre de 1921 (*Gaceta* del 8 de octubre). No se aplicó al quedar en suspenso la autonomía universitaria del R.D. de 21 de mayo de 1919, anulada por el R.D. de 31 de julio de 1922.

46 R.D.-L. de 19 de mayo de 1928 (*Gaceta* de 21 de mayo).

47 Estatuto general de la Enseñanza Universitaria aprobado por R.D. de 25 de septiembre de 1930 (*Gaceta* de 29 de septiembre). Y R.D. de la misma fecha y publicación por la que se concretaban las disciplinas obligatorias de cada licenciatura. La de Filosofía y Letras incluía una denominada “Arte”, en las secciones de Letras clásicas, Literaturas modernas e Historia.

Filosofía y Letras, pero que no trascendió fuera de las facultades de Madrid y Barcelona.⁴⁸

INCIPIENTE (E INTERRUMPIDA) ESCUELA HISTORIOGRÁFICA VALENCIANA

Pese a que el carácter mixto de la cátedra no era el más favorable para la especialización disciplinar (como evidencia el perfil mayoritario de sus titulares), aun así posibilitó la profesionalización de los primeros historiadores del arte, entre los que encontramos maestros que han marcado el desarrollo de la disciplina, como Elías Tormo, Francisco Javier Sánchez Cantón, Antonio Gallego Burín, José Camón Aznar y Diego Angulo Íñiguez. No será éste el caso de la Facultad valenciana, donde la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes nunca fue ocupada por un especialista porque no llegó a dotarse, siendo ejercida desde 1901 hasta 1931 por el titular de Lógica, Pedro M^a López Martínez, en concepto de acumulada.⁴⁹ Ahora bien, la implantación del plan Callejo propiciará, por fin, que un profesor con verdadera vocación histórico-artística imparta las nuevas asignaturas. Aprovechando

que el nuevo marco legal dejaba la confección del plan de estudios a las respectivas facultades, la valenciana propuso un curso de iniciación a la investigación (los considerados “tipo C”) en “Historia del Arte Valenciano”, del que se hizo cargo el catedrático de Historia de España, Juan de Contreras; quien también acumulará la nueva asignatura de “Historia del Arte”.⁵⁰ Se alcanzaba así un jalón decisivo en el proceso que estamos examinando, por cuanto su significado retrospectivo apunta más allá del meramente docente, para constituir la primera experiencia investigadora sobre Historia del arte en el seno de la Universitat de València.

Juan de Contreras y López de Ayala (1893-1978), marqués de Lozoya, había llegado en 1923 como flamante catedrático de Historia de España, pero en Valencia se decantará por los temas artísticos, iniciando una brillante carrera como historiador del arte con la publicación en 1931 del primer tomo de su ambiciosa *Historia del Arte Hispánico*.⁵¹ Una obra que describe bien la personalidad de su autor, igualmente interesado

48 Derogación: D. de 13 de mayo de 1931 (*Gaceta* de 14 de mayo). Nuevo plan: D. de 15 de septiembre de 1931 (*Gaceta* del 16 de septiembre). Extensión –que no llegó a aplicarse– de ese plan a las demás facultades de Filosofía y Letras: D. de 25 de octubre de 1932 (*Gaceta* del 28 de octubre).

49 Es decir, desde la instauración hasta la extinción de la asignatura (que coincidió con la jubilación de Pedro M^a López). *Cfr.* Libros de Actas de exámenes. Archivo de la Universitat de València. Abordamos este periodo en un artículo anterior (a pesar de la cronología señalada en su título): José Martín Martínez y Jorge Sebastián Lozano, “La Historia del arte en la Universitat de València durante la postguerra (1939-65)”, *Saitabi*, 47, Valencia, 1997, pp. 173-214.

50 El plan de estudio fue aprobado por R.O. de 7 de noviembre de 1928 (*Gaceta* de 8 de noviembre). La asignatura “Historia del Arte Valenciano” se impartió solamente en los cursos 1928-29 y 1930-31, ambos a cargo de Contreras. La asignatura “Historia del Arte” se implantó en el curso 1930-31. Este primer año estuvo a cargo de Pedro M^a López (junto al último curso de Teoría de la Literatura y de las Artes). Juan de Contreras la explicó los cursos 1931-32 y 1932-33. Al curso siguiente le sustituirá el ayudante de clases prácticas Antonio Igual Úbeda, hasta que en febrero de 1935 salga un decreto que impedía a los ayudantes (aunque estuvieran en funciones de auxiliares) desempeñar plenamente la docencia de una cátedra. Desde entonces se hará cargo de la asignatura el catedrático de Introducción a la Filosofía (la nueva denominación de Lógica fundamental) que ahora es Francisco Alcayde Vilar. Libros de Actas de exámenes y Expedientes personales. Archivo Universitat de València.

51 Barcelona: Salvat, 1931-1949, 5 vols.

por la investigación directa como por la síntesis divulgadora, que se desarrollará corriendo los años en medio millar de publicaciones de muy variada entidad que abarcan todos los periodos y temas del arte español e hispanoamericano, desde el medieval al contemporáneo, desde la arquitectura a las artes aplicadas.⁵²

En el curso 1928-29 tendrá oportunidad de poner al servicio de la disciplina sus cualidades de investigador y profesor (“considerado unánimemente como uno de los mejores”),⁵³ al responsabilizarse del curso monográfico sobre arte valenciano, impulsando la confección de un fichero bibliográfico y –sobre todo– dirigiendo las investigaciones de sus alumnos. Porque este último era el ambicioso objetivo de la iniciativa, ahora que se había abierto la posibilidad de realizar el doctorado en todos los distritos: profesionalizar la investigación en Historia del arte. Él mismo lo declara abiertamente al presentar en los *Anales de la Universidad de Valencia* la memoria de los dos cursos realizados: “creemos sinceramente que los estudios de Historia del Arte alcanzarán en nuestra patria una extraordinaria perfección cuando, como sucede en otros países, los que a ellos se dedican no sean meros aficionados, sino personas dotadas de una preparación universitaria.”⁵⁴ Y como muestra, ofrecía algunos trabajos elaborados en el “Seminario de Arte Valenciano” por una representación de esos futuros investigadores universitarios, entre los

que se encontraban Manuel Sanchis Guarner, el eminente filólogo que publicaba su opera prima sobre el pintor Camarón; Olimpia Arozena, la primera profesora de la Facultad, aunque no de la especialidad; y Antonio Igual Úbeda, el único que proseguirá la investigación histórico-artística, y que entonces iniciaba, como ayudante de la Facultad, su carrera docente, forzosamente reorientada en la postguerra hacia la enseñanza secundaria. A continuación, Juan de Contreras hacía balance de esa experiencia pionera llevada a cabo bajo su dirección y trazaba las metas para el futuro próximo: “el resultado principal del doble curso es, sin duda, el haber despertado vocaciones de investigadores de la Historia del Arte Valenciano, de cuya futura labor se puede esperar mucho. [...] Dios mediante y con la ayuda entusiasta de los profesores y antiguos y actuales alumnos de Historia del Arte Valenciano y de Historia del Arte, esperamos que la Universidad valenciana cuente, a partir del próximo curso, con un centro de investigación por el estilo de los que tanta gloria han dado a la Universidad Central, a la de Sevilla y al *Institut d’Estudis Catalans*, para contribuir de alguna manera al rendimiento que Valencia tiene derecho a esperar de su Universidad.”⁵⁵

Lamentablemente, esas expectativas no se materializaron. Cuando su actividad investigadora y docente empezaba a cosechar los primeros frutos, sus convicciones políticas le

52 Sobre la biografía de Juan de Contreras, marqués de Lozoya, además de su entrada en el *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, puede consultarse el homenaje *El Marqués de Lozoya: semblanzas y bibliografía* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1985), los artículos conmemorativos de su nacimiento escritos por Juan Domínguez y Fuencisla Rueda aparecidos en *Academia* (n.º 77, 1993, pp. 19-26 y 27-34, respectivamente), y el número monográfico publicado con el mismo motivo por *Estudios segovianos* (n.º 91, 1994).

53 M^a FERNANDA MANCEBO, *La Universidad de Valencia de la Monarquía a la República (1919-1939)*, Valencia: Universitat de València, 1994, p. 243.

54 *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI, 1930-1931, cuaderno 83, Valencia: Imp. Hijo F. Vives Mora, 1932?, p. 94.

55 *Op. cit.*, p. 97.

aleján de Valencia al ser elegido diputado a Cortes por Segovia en las elecciones de noviembre de 1933 como candidato de Acción Popular, el partido de Gil-Robles, volviendo a salir elegido en febrero de 1936, integrando ahora la CEDA. Ya no regresará.⁵⁶ Después de la Guerra Civil conserva su cátedra, incluso logra transformarla en una de Historia del Arte,⁵⁷ lo que le convierte en el primer catedrático titular de la disciplina en la Universitat de València; pero sólo nominalmente, pues seguirá en excedencia, ocupando distintas responsabilidades en la administración franquista ya desde 1938, que le conferirán notable influencia en la profesión.

La abolición republicana de la legislación anterior (sin sustituirla por una mejor), la mar-

cha de Juan de Contreras tras sólo cinco cursos de magisterio, el desastre de la Guerra Civil y la prolongada etapa de una cátedra en excedencia truncaron el inicio de una escuela universitaria de historiografía artística; y lastraron, a la postre, el desarrollo futuro de los estudios artísticos valencianos. Se frustró así una incipiente vinculación entre la docencia y la investigación, al tiempo que una confluencia entre universidad y la erudición valenciana. Habrá que esperar hasta los años sesenta para que surja alrededor de la Universidad una pequeña comunidad científica que asuma el liderazgo en la investigación sobre el patrimonio artístico valenciano. Pero esa parte de la historia es ya el inicio del presente.

⁵⁶ En realidad, ocupó fugazmente el decanato de la Facultad nada más finalizar la Guerra Civil, concretamente desde el 11 de abril hasta el 3 de agosto de 1939 en que renunció. (*BOE* del 22 de abril y del 21 de agosto de 1939).

⁵⁷ O. de 23 de octubre de 1945 (*BOE* de 6 de noviembre). Ga. Nequi del ipsunque nobit que neste am aut volor sed quam, vel ipsam adis.

La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna.

Víctor Mínguez Cornelles
Inmaculada Rodríguez Moya
Grupo IHA, Universitat Jaume I

RESUMEN

Partiendo del análisis de una imagen de larga tradición y profundo contenido simbólico, como es la del Conde Rodolfo de Habsburgo y su reverencia al paso del viático, los autores revisan la importancia del método de la Historia de la Cultura desarrollado por Jacob Burckhardt y del método Iconológico de Aby Warburg. Ambos métodos tuvieron una gran trascendencia a nivel europeo y un amplio desarrollo en la universidad española a partir de la década de los 70 del siglo XX. Una síntesis de ambos métodos es la que ha servido al grupo Iconografía e Historia del Arte (IHA) para llevar a cabo una labor de veinte años tanto en el planteamiento de encuentros científicos, como en un extenso número de publicaciones en los que la interpretación de la obra de arte parte de la búsqueda de fuentes iconográficas y emblemáticas, la interdisciplinariedad, el estudio de los modelos de la Antigüedad y la crítica artística.

Palabras clave: Historia de la Cultura / Iconología / Iconografía / interdisciplinariedad / metodología.

ABSTRACT

This article deals with the review of the relevance of the History of the Culture method developed by Jacob Burckhardt and the Iconology method by Aby Warburg. The authors start with the analysis of an image with a long tradition and a deep symbolic content, the Count Rodolfo of Habsburg and the viaticum. This image is used by the authors to point out the great significance of both methods in Europe and its development in the Spanish University from the 70s on. The Iconography and History of Art Research Group (IHA) at the University Jaume I had carried out along twenty years of work, using a synthesis of both methodologies, a great number of scientific meetings and publications in which the analysis of the works of art starts from iconographic and emblematic sources, the interdisciplinary, the study of the Antiquity models and the artistic criticism.

Keywords: History of Culture / Iconology / Iconography / interdisciplinary / methodology.

Un hombre montado sobre un caballo y otro situado a su lado y a pie conversan. El primero viste ropas eclesiásticas; el segundo propias de un caballero. Esta escena, de pequeño tamaño y escasa calidad técnica, y realizada por un artesano local hacia 1746, la encontramos pintada al fresco en uno de las pilastras de la capilla de la Comunión del templo de la Asunción de la localidad de Catí [Fig. 1]. Está integrada en un interesante programa iconográfico de exaltación eucarística, en consonancia con la función que cumple la capilla. El conjunto, pintado por Pascual Mespletera, nacido en San Mateo, fue ideado por el padre Francisco Celma, párroco de la villa entre 1717 y 1771. ¿Quiénes son estos dos personajes? ¿Qué representan? Rodeados de otras muchas escenas religiosas, pasan casi desapercibidos. Y sin embargo, aluden nada menos que a un episodio esencial en la construcción simbólica y propagandística de la Casa de Austria, una anécdota medieval que en el transcurso de los siglos de la Edad Moderna se convertirá en sello de identidad de la monarquía hispánica y que como vemos trascenderá el marco dinástico y se seguirá representando en el siglo XVIII bajo la Casa de Borbón: se trata del legendario encuentro entre el conde Rodolfo I (1218-1291), que estaba cazando, y el sacerdote que transportaba el viático a un moribundo. Rodolfo cedió su montura al religioso, representando de esta manera la sumisión de la realeza a Dios, y fue entonces cuando el sacerdote profetizó la grandeza de la familia de los Habsburgo, fundada precisamente por el conde. Esta iconografía fue representada por grandes pintores al servicio de la Corte hispana, como Pedro Pablo Rubens y Jan Wildens, *Acto de devoción de Rodolfo I* (1611-1620, Museo del Prado)



Fig. 1. Pascual Mespletera, *El Conde Rodolfo*, siglo XVIII, fresco. Capilla de la Comunión, Iglesia de la Asunción, Catí. Foto: Pablo González Tornel.



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens y Jan Wildens, *Acto de devoción de Rodolfo I*, 1611-1620, óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

[Fig. 2], o Lucas Valdés Leal, *Acto de devoción de Carlos II* [Fig. 3] (a partir de 1680, Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla), y ayuda a entender obras esenciales de la escuela española como el lienzo de Claudio Coello, *La Sagrada Forma* (1685-1690, Sacristía del palacio monasterio del Escorial). Su importancia para la construcción de la imagen de la monarquía queda patente también en la *Emblemata regio-politica in centuriam una redacta* (Madrid, 1650) de Juan de Solórzano, en su emblema IX [Fig.

4]. Todas estas pinturas y otras muchas, además de imágenes realizadas en diversos soportes de gran proyección —estampas, emblemas y jeroglíficos— configuraron la imagen plástica de lo que se llamó la *Pietas Austriaca*.¹

No es un tema ajeno al arte valenciano: además del ejemplo de Catí, en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Alcalà de Xivert podemos contemplar una pintura anónima realizada al óleo sobre lienzo, que data del último tercio del siglo XVII y lleva por título *Acto de devoción*

¹ Respecto a la devoción eucarística de los Austrias y la *Pietas Austriaca* véase CORETH, A.: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Verlag für Geschichte und Politik, Viena, 1954; ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio: “Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria” en FERNÁNDEZ ALVADALEJO, P. (et al.): *Política, religión e inquisición en la España moderna: homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996, pp. 23-57; MÍNGUEZ, V.: “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 77, 1999, pp. 123-148; RODRIGUES-MOURA, Enrique: “Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía”, en MALDONADO ALEMÁN, Manuel (ed.): *Austria, España y Europa: indentidades y diversidades*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 11-30.



Fig. 3. Lucas Valdés Leal, *Acto de devoción de Carlos II*, a partir de 1680, fresco. Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla.



Fig. 4. Emblema IV, Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio-politica in centuriam una redacta*, Madrid, 1650.

de Rodolfo I de Habsburgo (*El viático*), en la que el conde, el escudero y el acólito escoltan al sacerdote montado ya sobre el caballo [Fig. 5], y en la iglesia de San Andrés, en la ciudad de Valencia, un pintura de José Vergara envuelta en un marco de rocalla incorpora una multitud de acompañantes y espectadores al grupo formado por el conde, el viático y el caballo [Fig. 6]. La presencia en todas estas composiciones de la montura cedida permite relacionarlas con la emblemización del retrato ecuestre en la Edad Moderna. Y no ha de extrañarnos que esta escena se repita en los templos de un reino que desde finales del siglo XVI –tras el Concilio de Trento– y de la mano del Patriarca Juan de Ribera, fundador del Colegio del *Corpus Christi*, potenció el culto eucarístico en tierras todavía en gran medida por cristianizar. Para entender el significado de la pequeña escena situada en la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Catí, que probablemente el padre Celma contempló en una estampa, hemos de tener presente por tanto muchos aspectos: la creación en el siglo XVII de un ceremonial dinástico en la Corte de Madrid –pues en ello devino el relato del encuentro entre Rodolfo y el viático–, la asimilación de esta iconografía por los Borbones, la trascendencia del culto eucarístico en el Reino de Valencia, el significado simbólico del retrato ecuestre y la importancia del uso de grabados como modelos iconográficos. Descifrar la complejidad y la vida de esta imagen es lo que nos permite interpretar adecuadamente una representación cultural que mantuvo su vigor en el siglo XVIII, perviviendo en una pequeña villa del Maestrazgo, encargada por un cura rural a un pintor popular.

Pues bien, el grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA), de la Universitat Jaume I, lleva veinte años volcado en el análisis del significado de las imágenes de la Edad Moderna –no solo plásticas, también arquitectónicas y urbanísticas–, especialmente las vinculadas a la imagen del poder, recurriendo para ello fundamentalmente a dos metodologías complementarias: la historia de la cultura y el método iconográfico-iconológico, ambas nacidas en Alemania a mediados del siglo XIX y principios del XX respectivamente.

DOS METODOLOGÍAS COMPLEMENTARIAS

La interpretación del significado de las imágenes es el propósito del método iconográfico-iconológico, que también ha tenido y tiene en la Universitat de València uno de sus focos más activos, escuela iniciada en los años ochenta por el catedrático Santiago Sebastián, pionero de estos estudios en la universidad española. Sebastián aplicó al arte español, valenciano e hispanoamericano una metodología que había surgido muchas décadas antes como contrapeso inicialmente a los estudios exclusivamente formalistas y estilísticos, haciendo hincapié no tanto en los valores estéticos de la obra de arte sino sobre todo en su significado.²

Sin embargo, un paso previo a la aparición del método iconográfico-iconológico fue la aparición de la Historia de la Cultura como disciplina, pues ésta ya contemplaba la obra de arte integrada en su contexto histórico. Surgió como reacción al positivismo. La figura clave fue Jacob Burckhardt (1818-1897) [Fig. 7].³ Nacido en Basilea, estudió Historia del Arte en Berlín. Heredero de la fundamentación historiográfica de

2 Seguimos en gran medida las reflexiones planteadas por Rafael García Mahiques en su reciente y excelente aportación, *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural*. Encuentro, Madrid, 2008 e *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Encuentro, Madrid, 2009 y las de CHECA, Fernando: “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929),” en *Atlas Mnemosyne. Aby Warburg*. Akal, Madrid, 2010, pp. 135-154.

3 OCAMPO, Estela, PERAN, Martí: “Jacob Burckhardt y la Escuela de Viena”, *Teorías del arte*. Icaria, Barcelona, 2002, pp. 93-100; ALCINA CLOTE, José: “Jacob Burckhardt, historiador de la cultura”, *Anuario de filología*, nº 9, 1983, pp. 3-8; LOMBARDI BOSCÁN, Lilia, RONDÓN ÁVILA, Carlos: “Estado, religión y cultura como fundamentos en la teoría de la historia de Jacob Burckhardt”, *Minio: Revista de Artes y Humanidades*, nº 16: 2006, pp. 174-188.



Fig. 5. Anónimo, *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo (El viático)*, último tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Juan Bautista de Alcalá de Xivert. Foto: Inmaculada Rodríguez Moya.



Fig. 6. José Vergara, *El Conde Rodolfo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Andrés, Valencia. Foto: Pablo González Tornel.



Fig. 7. Jacob Burckhardt.

la Historia del Arte de Hegel, desarrolló el método de la Historia de la Cultura o *Kulturgeschichte* a partir de sus obras *Der Cicerone* (1855) y sobre todo su obra fundamental *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) –*La cultura del Renacimiento en Italia* (1982). En ellas Burckhardt inserta la evolución del arte en el marco más amplio de los fenómenos culturales y espirituales de cada época, de tal manera que el arte es un eslabón de la Historia de la Cultura. De este modo, las artes son el mayor exponente de un tiempo preciso, y a través de ellas se expresa en imágenes ese espíritu de la época. No niega los datos que ofrece el positivismo, pero los hace significantes al insertarlos dentro de un contexto histórico y espiritual. Cultura, en el sentido humanista, y arte se influyen mutuamente. La Cultura además es una amalgama de elementos, en la que hay tres factores esencialmente determinantes, el Estado, la Religión y el hecho propiamente cultural, que se contaminan entre ellos, pues de su “mutua relación dependía el carácter general que debía darse en un periodo”.⁴ En su segundo libro, y frente al positivismo de los catalogado-

res de antigüedades, Burckhardt propuso la sistematización conceptual de los hechos, reconstruyendo la época mediante la conjunción de los hechos históricos, culturales y artísticos, y apostando por la interpretación intuitiva o subjetiva. También defendió la dialéctica hegeliana, que concebía la historia de la humanidad como un progreso permanente hacia la civilización. En su método también se desvela el interés hacia la función de la obra de arte, imprescindible para su comprensión, la consideración de los aspectos formales, la búsqueda de generalizaciones dentro del maremágnum de los hechos históricos, y la idea de progreso cultural. No obstante, reconoció la autonomía del arte, es decir, el arte existe por sí mismo, por sus valores puramente estéticos, introduciendo así el formalismo en sus análisis. Reconoció también el valor de libertad en la creación artística, y el de la originalidad, estableciendo tres niveles de creatividad en las obras de arte. Burckhardt además abordó el estudio de la fiesta, como producto de la cultura. En definitiva, propuso la valoración de la obra de arte como documento histórico y como fin

4 BOUZA, Fernando: “Prólogo”, en BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal, Madrid, 2010, p. 29.

cultural. Su trabajo tuvo gran repercusión en la llamada Escuela de Viena, que retomó la idea del espíritu de la época.

El más claro iniciador de la Iconología fue Aby Warburg (1866-1929) [Fig. 8]. Su nacimiento en el seno de una familia judía de Hamburgo, dedicada al negocio de la banca, facilitó que pudiera volcarse en los estudios humanistas. Fue su familia quien subvencionó primero sus estudios en la Universidad de Bonn y en Florencia, centrados fundamentalmente en el Renacimiento, y posteriormente la creación de su Biblioteca y su dedicación a la investigación. Estos primeros estudios le llevaron a construir una audaz tesis en Estrasburgo en 1891 sobre las pinturas mitológicas de Botticelli (publicada en Hamburgo en 1893). En 1912 deslumbró a la comunidad científica con una conferencia titulada *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*, impartida en Roma en el marco de un congreso de Historia del Arte. Esta es la fecha y el estudio que se propone habitualmente como inicio de la Iconología. Lo más importante sin embargo de esta conferencia fue que demostró a la comunidad de Historiadores del Arte que era necesaria una ampliación metodológica para abordar el estudio de las imágenes. El interés fundamental de Warburg a lo largo de su densa trayectoria intelectual fue averiguar la importancia de la influencia clásica en el arte, y la pervivencia de sus modelos expresivos y de sus símbolos, que de manera compleja y azarosa, se filtraron en la Edad Media, y resurgieron en la Edad Moderna. Su método consistía en recuperar el medio original en el que se han producido las obras de arte, a través de documentos e instrumentos que permitieran acer-

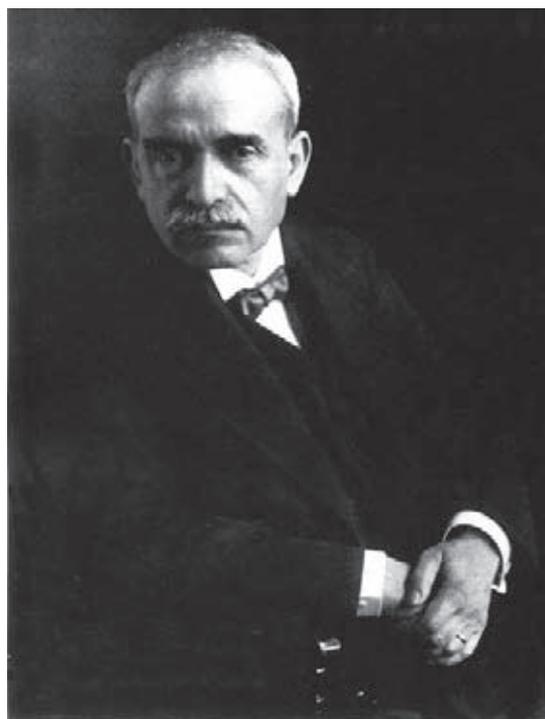


Fig. 8. Aby Warburg.

carse a la mentalidad tanto el comitente como el artista. A su método lo llamó Iconología, para diferenciarlo de la iconografía que utilizó como método auxiliar. La Iconología se define como la interacción entre formas y contenidos, de tal modo que el estilo, como elección, es también un síntoma de la mentalidad de la época. Warburg prestó una gran atención a la pervivencia de los símbolos y de los gestos a través de la historia de la cultura. Estas ideas le llevaron a idear un proyecto muy ambicioso e inacabado: el *Atlas Mnemosyne*.⁵ Con él pretendía dilucidar dos aspectos fundamentales: las vicisitudes de los

5 Un estudio muy interesante sobre la figura de Aby Warburg lo podemos leer en BÁEZ RUBÍ, Linda: “Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene (historias de fantasmas para gente muy adulta). Aby Warburg y su biblioteca en los estudios novohispanos del siglo XVI” en ENRÍQUEZ, Lucero (ed.): *(In)Disciplinas: Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos*. IIE, UNAM, México, 1999, pp. 215-246; y sobre todo la más reciente recopilación de sus estudios editada por Felipe PEREDA en WARBURG, Aby: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza, Madrid, 2005. Recientemente han aparecido muchas publicaciones en castellano sobre Aby Warburg, por supuesto el imprescindible *Atlas Mnemosyne*. *Aby Warburg*, Madrid, Akal, 2010; también SETTIS, Salvatore, SAXL, Fritz: *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Ediciones de La Central, Barcelona, 2010, y DIDI-HUBERMAN, George: *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores, Madrid, 2009.

dioses olímpicos en la tradición astrológica y el papel de la representación del *pathos* antiguo en el arte y en la civilización post-medieval. Otro punto de interés fue la migración y circulación de las imágenes, tanto en el tiempo como en la distancia, entre el norte y el sur y el Oriente y el Occidente, e incluso en una memoria social hereditaria. Además Warburg realizó un dura crítica a la Escuela de Viena en dos de sus conceptos fundamentales: el *zeitgeist* o espíritu del tiempo y la *weltanschauung* o visión del mundo, pues consideraba que en cada época había más de una tendencia y que incluso, a veces, los artistas se oponían al espíritu de su tiempo. Entre sus aciertos también estuvo el no desdeñar las llamadas artes suntuarias como transmisoras de imágenes, frente a la excesiva consideración del llamado gran arte, siguiendo la estela de Alois Riegl.

A partir de 1915 Warburg abandona su interés por los estudios sobre la cultura italiana, y vuelve su mirada sobre una época de la historia germánica, la Reforma protestante, idealizando a Lutero y reparando principalmente en la obra de Durero. La derrota militar de Alemania en 1918 provoca una profunda crisis personal en Warburg, que será ingresado en varios sanatorios mentales. En 1923 obtiene el alta médica y regresa a Hamburgo, donde con la colaboración de Fritz Saxl inicia los primeros pasos –biblioteca, seminarios, publicaciones– para la creación de un instituto de cultura. A partir de 1927 se interesa por los estudios sobre la memoria y su proyección cultural, y la vida de los símbolos. Tras su muerte en 1929, y a raíz del ascenso de los nazis en Alemania, su biblioteca será trasladada en 1933 a la Universidad de Londres, convirtiéndose en el Warburg Institute, incorporándose definitivamente a la Universidad en el año 1944. Desde 1958 ocupa la actual sede de Woburn Square. La revista fundada por Warburg, *Vorträge*, se convirtió en el *Journal of the Warburg Institute* (1937),⁶ y las monografías conocidas como *Studien*, en los *Studies* (1938). Los primeros

directores del *Journal* fueron Edgar Wind y Rudolf Wittkower.

Entre los continuadores de Warburg en el Instituto y Biblioteca fundados por él debemos destacar a Fritz Saxl, Edgar Wind, Jan Bialostocki, Rudolf Wittkower, Jean Seznec, Frances Yates, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky. Fritz Saxl (1890-1948) fue responsable de la Biblioteca y luego del Warburg Institute. Siguió en la órbita de su maestro en su interés hacia la pervivencia de la mitología en la cultura occidental. Formado como historiador del arte en la Escuela de Viena, defendió su tesis doctoral en 1912: *Rembrandt-Studien*. Conoció a Aby Warburg en 1911, coincidiendo con él en su interés por los estudios astrológicos. En 1913 se establece en Hamburgo, convertido ya en el colaborador más estrecho de Warburg. Desde 1929 fue director del Warburg Institute. Algunas de sus publicaciones más célebres traducidas al castellano son *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental* (Alianza, Madrid, 1989), y, junto con R. Klybansky y E. Panofsky, *Saturno y la melancolía* (Alianza, Madrid, 1991).

Edgar Wind (1900-1971), también de origen judío, estudió en las universidades de Berlín, Viena y Friburgo, y fue el primer discípulo de Panofsky. Wind presentó en 1922 su tesis *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*. En 1924 viaja a Estados Unidos, trabajando como profesor entre 1925 y 1927 en la Universidad de Carolina del Norte. En 1927 visita Hamburgo y conoce a Warburg. Entre 1930 y 1933 será profesor de la Universidad de Hamburgo. En 1933 huye a Londres participando en el traslado de la biblioteca Warburg. Allí funda en 1937, y con la colaboración de Rudolf Wittkower, el *Journal del Warburg Institute*. Sus estudios publicados en la revista han sido recopilados en el volumen *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista* (Alianza, 1993). Desde 1939 hasta 1955 vive en Estados Unidos. Ese año ocupará la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Oxford.

6 Hoy en día *Journal of the Warburg and Courland Institutes*.

Su obra más importante será *Pagan Mysteries in the Renaissance*, editada en Londres en 1958 (*Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, 1972), donde analiza la influencia de la filosofía neoplatónica en el arte italiano de los siglos XV y XVI, ofreciendo por ejemplo nuevas y apasionantes interpretaciones de *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus* de Botticelli.

Jan Bialostocki (1921-1988) reflexionó sobre la pervivencia de las formulas iconográficas a lo largo del tiempo, es decir, los tipos iconográficos. Algunos son muy aptos para transmitir significados, son los llamados temas de encuadre. Su obra fundamental será *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, publicada en Dresde en 1966 (*Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, 1972). Jean Seznec (1905-1983) estudió en la Academia francesa de Roma, bajo la dirección de Emile Mâle, obteniendo una plaza en 1929. Posteriormente trabajaría en departamentos de literatura francesa en las universidades de Cambridge, Harvard y Oxford. Su obra más importante es *La Survivance des dieux antiques*, publicada en el Warburg en 1940 (*Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, 1983), donde intenta superar la contraposición entre Edad Media y el Renacimiento. Dame Frances Amelia Yates (1899-1981) estudió en la University College de Londres, incorporándose al Warburg Institute a principios de los años cuarenta. Especialista en Giordano Bruno, la tradición hermética, el arte de la memoria y la emblemática. Sus obras más importantes son *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Ariel, 1983) y *El arte de la memoria* (Taurus, 1974).

Rudolf Wittkower (1901-1971) estudió Historia del Arte en la Universidad de Munich y obtuvo el doctorado en 1923. Trabajó diez años en la Biblioteca Hertziana de Roma. Posteriormente se incorpora al Warburg Institute, participando activamente en la fundación del *Journal*. Entre 1949 y 1956 fue profesor de la Universidad de Londres. Como especialista en arquitectura sorprendió a sus colegas al poner en relación la creación arquitectónica renacentista con las ideas neoplatónicas y la música antigua en *Ar-*

chitectural Principles in the Age of Humanism, publicada en 1949 (*Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, 1995). En 1956 se traslada a Estados Unidos donde llegará a dirigir el Departamento de Bellas Artes y Arqueología de la Universidad de Columbia. Otra de sus contribuciones clave, escrita con su esposa Margot, será *Born under Saturn*, editada en 1963 (*Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, 1992).

Erwin Panofsky (1892-1968) es la figura más relevante de la iconología, pues fue quién la definió y estableció de manera explícita el método de trabajo. Estudió en las universidades de Berlín, Munich y Friburgo/Breslau. En 1914 se doctora en Friburgo con una tesis dedicada a la teoría artística en la obra de Durero: *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*. Entre 1926 y 1933 es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo. En esta ciudad conocerá a Aby Warburg. Su primer gran estudio, *La perspectiva como forma simbólica* (1927) ya revela la influencia intelectual de Warburg. En él plantea que la perspectiva de punto fijo establecida por el Renacimiento constituía una particular manera de representación espacial, que se derivaba de una determinada concepción del mundo, y que no era consecuencia de una configuración visual o perceptiva humana. Debido a su ascendencia judía, abandona Alemania cuando los nazis llegan al poder, refugiándose en Estados Unidos. En 1935 se incorpora al nuevo instituto de la Universidad de Princeton, Institute for Advanced Study. A partir de este momento publicará sus obras principales: *Studies in iconology* (1939), *The life and Art of Albrecht Dürer* (1943), *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951), *Early Netherlandish Painting* (1953), y *Renaissance and Renaissances in Western Art* (1960).

Trató también de temas conceptuales y metodológicos sobre Arte en dos trabajos fundamentales: *La Historia del arte en cuanto disciplina humanística* e *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*. Según Panofsky el método iconológico debía seguir una serie de pasos, desde lo más evidente y descriptivo hasta

lo más oculto y simbólico: el primer paso consistiría en la descripción pre-iconográfica o contenido temático primario, y en ella se ofrecen datos fácticos y expresivos; el segundo paso sería el análisis iconográfico o contenido secundario o convencional, y consiste en la identificación de imágenes, historias y alegorías, y también en la descripción y clasificación de las imágenes; y el tercer paso es ya el análisis iconológico o contenido cultural, que trata de dilucidar la significación intrínseca o contenido, y se presta para ello atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas, puesto que estos valores son también “valores simbólicos” de una determinada sociedad.

Con estos pasos la iconología se concibe como un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Este método ha tenido una gran difusión y ha tenido mucho éxito entre los historiadores. Otra de las más famosas obras de Panofsky es *El significado de las artes visuales*.

Ernst Gombrich (1909-2001),⁷ austriaco de origen judío, estudió en la Universidad de Viena. Su tesis doctoral, centrada en el arquitecto Giulio Romano y defendida en 1933, fue dirigida por Julius von Schlosser. Su primer trabajo al incorporarse al Warburg Institute consistirá en ordenar las notas manuscritas de Aby Warburg tras su fallecimiento. Fruto de esta tarea muchos años después publicaría *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970).⁸ Desde 1959 hasta 1976 ejercerá como director del Instituto. En 1950 publicará su popularísima *The Story of Art (Historia del Arte, Alianza, 1988)*. Gombrich cree innecesarias las largas reflexiones sobre el origen del arte, y considera que es consustancial al hombre y que tiene que ver con determinada experien-

cia de placer. Ni siquiera ve necesaria una definición del arte, porque considera que no existe, pues no existe el arte, sino las obras de arte: objetos, procesos o fenómenos que producen un placer que se experimenta en la sensibilidad, a través de la imaginación o del intelecto.⁹ Su postura teórica tiene varias vertientes. Por un lado, se adhiere a la iconología, al modo de Warburg. Pero también le influye el psicoanálisis en la concepción de la presencia en la obra de arte del simbolismo personal del artista. Su propuesta se ha incluido dentro de una corriente mucho más antigua que define el arte como ilusión, es la llamada teoría ilusionista del arte. En *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, publicado en 1972 (*Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Alianza, 1983*) se unen ambas corrientes, iconología y psicoanálisis, en la interpretación de los símbolos. Frente a la crítica del abandono del formalismo, se defiende afirmando que la forma puede ser en sí misma un símbolo. Frente a la acusación de excesiva fantasía, responde que el historiador debe fundamentarse en todo tipo de documentos. En *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, publicado en 1959 (*Arte e Ilusión. Estudio de la psicología de la representación pictórica, Debate, 1998*) se nota la influencia del filósofo y amigo suyo Karl Popper. Para Gombrich era una preocupación la fundamentación de la Historia del Arte como una ciencia. Para ello el historiador del arte debía valorar los testimonios históricos, inscripciones, documentos, crónicas y otras fuentes primarias. También cree necesario que el historiador posea una hipótesis de partida. Así adopta el esquema científico de Popper de ensayo-error, de descartar una hipótesis si ésta no se demuestra. Aplicado a la producción artística, supone que el artista no parte de su

7 LIZARRAGA GUTIÉRREZ, Paula: *In memoriam: Actas del I Congreso Internacional E.H. Gombrich: Teoría e Historia del Arte*, Pamplona, 2003. Recientemente se revisó su figura y sus aportaciones en un Coloquio celebrado en el Warburg Institute *Centenary of E.H. Gombrich* el 19 y 20 de junio de 2009.

8 Publicada en castellano por Alianza, Madrid, 1992.

9 PÉREZ CARREÑO, Francisca: “Arte e ilusión”, en BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas*. Visor, Madrid, 1996, vol. II, p. 256.

impresión visual, sino de sus ideas o conceptos acerca de las cosas. La conclusión es por tanto que todo arte es conceptual. Nuestro mirar está siempre condicionado por las ideas que ya tenemos sobre lo que vemos. Interpretar y producir obras de arte significa producir y percibir orden y significado. Otra obra fundamental en este sentido es *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, editada en 1982 (*La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza, 1987). También hay que destacar sus cuatro volúmenes sobre estudios del arte del Renacimiento: además del ya mencionado *Symbolic Images*, en 1966 publica *Norm and Form (Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, 1984), en 1976 *The Heritage of Apeles (El legado de Apeles)* y en 1986 *New Light on Olds Masters (Nuevas visiones de viejos maestros*, Alianza, 1987).

LOS ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA: 1972-2012

En el ámbito de los estudios iconográficos en la universidad española destacan en los años ochenta del pasado siglo varios pioneros como Julián Gállego, Santiago Sebastián, José Joaquín Yarza o Pilar Pedraza. En torno a estos maestros se formarán numerosos discípulos, que a su vez impulsarán a nuevos investigadores durante los años noventa y el primer decenio del siglo XXI.¹⁰ Paralelamente a lo que podríamos llamar la escuela iconográfica española, muchos prestigiosos historiadores del arte españoles han simultaneado otros enfoques metodológicos con estudios iconográficos paralelos o esporádicos. Sería el caso por ejemplo de Salvador Andrés Ordax, Isabel Mateo, Manuel Núñez, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Fernando Checa, Miguel Morán, Alfredo Morales, Rosario Camacho, Juan Francisco Esteban Lorente, Pedro Galera, Carlos Reyero, Aurora León, Rosa López Torrijos o Rafael López Guzmán, entre otros.

Julián Gállego (1919-2006), doctor en derecho por la Universidad de Zaragoza, obtuvo un doctorado en Historia del Arte en la Universidad parisina de La Sorbona con la tesis *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, dirigida por Pierre Francastel. La edición en castellano será publicada por Aguilar en 1972 con el título *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, el mismo año en que será traducida al español la obra de Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. El libro de Gállego es modélico en su planteamiento metodológico, y sorprendente en su momento, razón por la cual podemos considerar el año 1972 como el punto de inicio de los estudios iconográficos en nuestro país. Gállego será profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, y posteriormente catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid hasta su jubilación en 1986. Otras obras suyas relevantes serán *El pintor, de artesano a artista* (1976) y *El cuadro dentro del cuadro* (1984).

Santiago Sebastián (1931-1995) fue el verdadero propulsor en España de los análisis iconográficos, de la aplicación del método iconográfico-iconológico y de los estudios emblemáticos [Fig. 9]. Discípulo de Angulo Iñiguez, defendió su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en 1960. Posteriormente fue profesor en la Universidad de Cali (Colombia), y catedrático de Historia del Arte en las universidades de Barcelona, Córdoba y Valencia. A partir de 1967 abandona el enfoque positivista y formalista y puso todo su interés en la interpretación de los símbolos y los análisis iconológicos. Fue director y fundador de las revistas *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología* (1972) y *Ars Longa* (1990). En 1992 convocó en Teruel el I Simposio Internacional de Emblemática, que dio lugar a la constitución de la Sociedad Española de Emblemática. Desde su cátedra en la Universitat de València impulsó los estudios iconográficos en todo el ámbito español. Entre

¹⁰ Los datos biográficos que ofrecemos a continuación han sido extraídos fundamentalmente de la obra historiográfica de BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y PACIOS LOZANO, Ana Reyes: *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Cátedra, Madrid, 2006.



Fig. 9. Santiago Sebastián. Foto cortesía de Jorge Sebastián.

sus numerosísimas contribuciones destacan las siguientes: *Espacio y símbolo* (1977); *Arte y Humanismo* (1978); *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (1981); *Alciato. Emblemas* (1985); *Iconografía medieval* (1988); *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (1994); *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia* (1994); y *Emblemática e historia del arte* (1995).

José Joaquín Yarza (1936) defiende su tesis doctoral, *Iconografía de la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, dirigida por José María Azcárate, en la Universidad Complutense de Madrid en 1970. Desde 1981 es catedrático de Historia del Arte en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su interés por la investigación iconográfica se concentra en el arte medieval y en el primer arte moderno, dando lugar a obras de gran interés como *Formas artísticas de lo imaginario*

(1987) o *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (1993).

Pilar Pedraza (1951), estudió Filosofía y Letras en la Universitat de València, convirtiéndose pronto en la principal discípula y colaboradora de Santiago Sebastián. Su tesis doctoral, dirigida conjuntamente por Sebastián y Felipe Garín y Ortiz de Taranco, *La cultura de la imagen en la fiesta barroca. Un ejemplo característico. Fiestas de la Inmaculada de 1662 en Valencia* (1978), fue publicada con el título *Barroco efímero en Valencia* (1982), convirtiéndose desde su aparición en un referente para los estudios iconográficos centrados en el ámbito de la fiesta, de la emblemática y de las arquitecturas efímeras. Sus amplios conocimientos filológicos le permitirán traducir al español ediciones críticas de dos obras esenciales en la cultura moderna: la *Hipnerotomachia Poliphilii* (*Sueño de Polifilo*, Murcia, 1981) y el *Tratado de arquitectura* de Filarete (*Tratado de Arquitectura de Antonio Averlino "Filarete"*, Vitoria-Gasteiz, 1990). Otras obras suyas relevantes son *La Bella, enigma y pesadilla* (Esfinge, Medusa, Pantera) (1991) y *Máquinas de amar* (*Secretos del cuerpo artificial*) (1998).

En el círculo de discípulos y colaboradores de Santiago Sebastián se irá formando un amplio grupo de investigadores de la iconografía, como son Jesús María González de Zárate, José Miguel Morales Folguera, Francisco Javier Pizarro, Víctor Mínguez, Rafael García Mahiques, David Vilaplana, Reyes Escalera, José Julio García Arranz, etcétera. Estos a su vez formarán como ya se ha dicho una nueva generación de iconógrafos durante los años siguientes, multiplicándose las monografías, las ediciones críticas, las revistas, los congresos y los proyectos. Como resultado de la ardua labor llevada a cabo por tres generaciones de iconógrafos en la universidad española cabe destacar la edición de las revistas *Traza y Baza*, *Coloquios de Iconografía*, *Lecturas de Historia del Arte* o, las dos más recientes, *Potestas* e *Imago*. También los proyectos editoriales llevados a cabo por editoras como Tuero y Ephialte. La aparición de institutos y sociedades como el Instituto Municipal de Estudios Iconográficos *Ephialte* o la Sociedad Española

de Emblemática. O la constitución de grupos de investigación permanentes como el grupo *Apes* de la Universitat de València o el grupo *Iconografía e Historia del Arte* (IHA) de la Universitat Jaume I, entes organizadores de distintos congresos, exposiciones y reuniones científicas, como la serie de simposios *Iconografía y Forma. Visiones*, celebrados en la universidad de Castellón, y responsables de publicaciones dedicadas a la iconografía y la emblemática.

Paralelamente diversos textos teóricos de autores españoles han enriquecido considerablemente el debate en torno a esta metodología, destacando las aportaciones de Juan Francisco Esteban Lorente (*Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990), Federico Revilla (*Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 1990), Jesús María González de Zárate (*Método iconográfico*, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1991), Manuel Antonio Castiñeiras González (*Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona, 1998) y Rafael García Mahiques (*Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, Encuentro, Madrid, 2008 e *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, Encuentro, Madrid, 2009).

LA INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSITAT JAUME I: 1991-2012

El análisis de las obras de arte desde la óptica de la Historia de la Cultura entiende que éstas son un hecho histórico con un lenguaje diferente, el de las formas plásticas, con su sintaxis y gramática particulares. Los historiadores del Arte de la Universitat Jaume I concebimos la obra de arte en sentido amplio como un potente transmisor de valores ideológicos, sociales, religiosos y políticos a través de la autonomía del lenguaje artístico que no puede ser entendida si no es sumergiéndonos en la Historia y en la Cultura de una época. De este modo el análisis que practicamos en nuestras

investigaciones es doble, histórico y estético, e implica al mismo tiempo una doble dimensión por parte del historiador, la objetiva (los datos) y la subjetiva (hermenéutica-interpretativa). Por tanto, pretende explicar el desarrollo artístico y la obra de arte como expresión de las vivencias del artista y a partir de su contexto cultural, artístico, histórico, económico y social recurriendo a todas las fuentes posibles: literarias, documentales, emblemáticas, artísticas, etcétera. Todo ello considerando a la obra de arte además no como algo aislado en el tiempo y en el espacio, sino teniendo en cuenta el descubrimiento de Warburg del “viaje de las imágenes”, es decir, su inspiración en fuentes de la Antigüedad, sus viajes de ida y vuelta por continentes y épocas.

Por ello, el método que aplicamos desde el grupo de *Iconografía e Historia del Arte* es el de un trabajo multidisciplinar.¹¹ En primer lugar, a partir del conocimiento del contexto histórico, cultural y social que envuelve la realización de la obra de arte. Esto supone no desdeñar ningún acontecimiento por insignificante que parezca, pues todos tienen en mayor o menor medida un reflejo cultural, y por ende, una plasmación artística. Cuantas veces un nacimiento, una boda, una victoria militar o naval, la creación de un nuevo concepto filosófico, religioso o político se han proyectado en el mundo de la pintura, la escultura, la arquitectura, y más aún en el de otras realizaciones consideradas tradicionalmente menores pero totalmente asumidas por la historiografía artística española desde hace décadas, como son el grabado, los dibujos, la orfebrería y las artes suntuarias. Ya Lafuente Ferrari anunciaba en 1951 que “la tarea del historiador estriba, después de trazar el mapa de las convicciones vigentes en un momento dado, en conocer, aprehender y describir los cambios en la concepción del mundo”.¹²

¹¹ En 2011 formamos parte de IHA Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel, Jorge Fernández-Santos Ortíz-Iribas, Juan Chiva Beltrán y Joan Feliu Franch. Se trata de un Grupo Consolidado registrado en la Oficina de Ciencia y Tecnología de la Universitat Jaume I, con el número 146.

¹² LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Instituto de España, Madrid, 1985, p. 71.

Parte fundamental por tanto del estudio de la obra de arte en su sentido más extenso es el trabajo con fuentes y documentación de muy diverso tipo. Por supuesto, empezando por la propia producción artística de la que no cabe desdeñar en absoluto sus valores estéticos y formales, introduciendo aquí la valoración de la misma por el historiador en su papel de crítico de arte. Asimismo es fundamental el trabajo en el archivo, en la búsqueda de fuentes documentales que aporten datos sobre su producción material y su razón de ser. Pero no menos importante es la investigación de las posibles fuentes formales en el inagotable universo de las imágenes. En este sentido, la labor de IHA se ha destacado por investigaciones que parangonan continuamente las producciones artísticas con las fuentes iconográficas y emblemáticas. La labor iconográfica ha consistido en la continua búsqueda de imágenes con las que realizar un trabajo comparativo, estudiando determinados motivos relacionados habitualmente con el poder o bien a los propios personajes que lo ejercieron.

En esta labor podemos destacar los estudios realizados por el grupo en torno a los animales simbólicos de las monarquías (león, águila, el Toisón de Oro), la imagen regia, el retrato ecuestre, el retrato áulico, los gestos rituales (el viático, la *dextrarum iunctio*, la cortina regia, el acto taumatúrgico), los espacios del poder (el urbanismo regio, la arquitectura y su simbolismo, la ciudad utópica, los salones de trono) y la fiesta (entradas triunfales, funerales, matrimonios, celebraciones religiosas). El marco temporal y geográfico del grupo, según los presupuestos señalados antes, ha sido muy amplio, partiendo de la Antigüedad hasta el siglo XIX, y geográficamente concentrándose en Europa e Iberoamérica, con una mirada amplia desde el fenómeno de los intercambios artísticos, pero sin desdeñar en absoluto el ámbito local valenciano.¹³

Asimismo sus miembros han tenido una parte activa en la creación y participación en sociedades de estudio de la literatura emblemática, que han venido ejerciendo una labor constante de recuperación de unas producciones culturales que hasta hace veinte años estaban olvidadas por la historiografía española. De este modo, IHA ha trabajado activamente con la *Sociedad Española de Emblemática*, organizando simposios y editando publicaciones. También ha sido activa la participación con la *International Society for Emblem Studies*. IHA ha asumido a través de sus investigaciones que la emblemática jugó un papel fundamental en la construcción del pensamiento en torno a la representación del poder. De este modo, la producción científica en torno a esta temática es una de las más destacadas del grupo.

El interés por lo artístico a nivel histórico-cultural ha llevado a los miembros de IHA a acercarse a otros campos de la Historia del Arte de modo distinto al habitual. Nos estamos refiriendo a sus estudios sobre Historia del Urbanismo. En este sentido la aproximación se ha realizado desde la óptica del urbanismo como elemento de propaganda o manifestación del poder, pero también desde el simbolismo de las imágenes urbanas y cartográficas, y desde la construcción de la ciudad y de su imagen como utopía artística. En este sentido la arquitectura se ha destacado también como parte de los estudios del grupo, pero no desde una simple mirada descriptiva y de aportación de datos, sino valorando siempre su significado como manifestación del poder e incluso su carácter simbólico. En este sentido, el grupo se ha especializado en una figura singular, el arquitecto y polígrafo Juan de Caramuel y Lobkowitz.

El estudio de la fiesta al que Burekhardt dedicó un gran interés en sus estudios de Historia Cultural, ha sido del mismo modo parte esencial de las investigaciones del grupo, puesto que aglutina como ninguna otra manifestación artística los

¹³ Para mayor información véase: www.iha.uji.es.

valores ideológicos y culturales de una sociedad, e igualmente se manifiesta en todas las posibilidades creativas: arquitecturas efímeras, lienzos, esculturas, literatura, teatro, paradas, entretenimientos, músicas, etcétera. Hemos considerado tanto sus fuentes literarias como sus testimonios gráficos, y los escasos materiales emblemáticos y arquitectónicos conservados.

La mirada de las investigaciones de IHA también es extensiva en el espacio y en el tiempo. Los trabajos realizados en el seno del grupo se caracterizan por el estudio de las imágenes de la Antigüedad, constante fuente de inspiración para los artistas de la Edad Moderna, y también Contemporánea, en una recreación de fabricaciones visuales de fuerte carga simbólica, a menudo utilizadas en el contexto de la representación del poder. En ese sentido ha sido fundamental el trabajo del grupo en colaboración con otros centros y grupos de investigación. Por ejemplo, ha sido primordial el trabajo con el *Grupo Europeo de Investigación Histórica POTESTAS*, que desde el año 2000 viene aplicando una visión interdisciplinar entre la Historia Antigua, la Historia Medieval y la Historia del Arte a todas las manifestaciones del poder, con investigadores de universidades alemanas y españolas, y entre ellos buena parte de los miembros de IHA. La celebración desde esa fecha de coloquios anuales ha supuesto un intercambio de ideas, de metodologías y de inspiración, fundamental para comprender el trabajo actual de IHA. Estos encuentros quedaron además plasmados en publicaciones en las que se refleja ese trabajo de amplia mirada disciplinar y cronológica, con temáticas tan diversas como la relación entre religión y política desde el mundo Antiguo al Contemporáneo, las ceremonias y ritos del poder, la *Damnatio memoriae*, la escritura al servicio del poder, los espacios del poder, o la relación entre economía y el poder. Fruto de este intenso intercambio de hipótesis y reflexiones ha sido la edición de la revista *Potestas* [Fig. 10], una publicación que desde su primer número nació con la intención de cumplir los máximos estándares de calidad editorial y científica. En este sentido se concibe como una re-

vista multidisciplinar que aglutina textos académicos de diversas disciplinas, todos ellos con esa mirada amplia de la Historia Cultural, y escritos en cinco idiomas científicos.

Por otro lado, la visión territorial amplia en la que ha venido trabajando IHA se manifiesta en el trabajo junto a grupos de investigación como el *Centro de Investigaciones de América Latina* de la Universitat Jaume I, también con un amplio repertorio de actividades que lo han convertido en un lugar de referencia y encuentro de investigadores americanos y europeos, con la celebración de simposios, congresos y seminarios, la publicación de actas de congresos y de monografías americanistas, y la revista *Tiempos de América*.

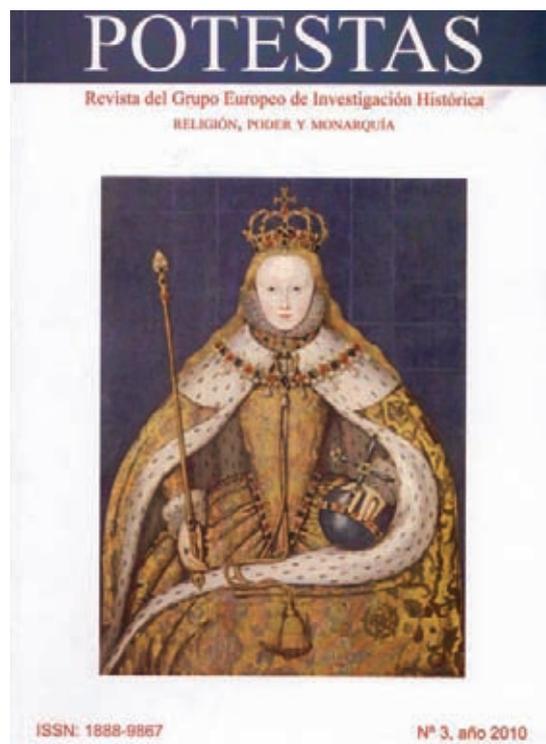


Fig. 10. Portada de revista *Potestas*, nº 3 (2010).

El grupo IHA viene realizando desde la creación de la Universitat Jaume I, con la sucesiva ampliación de sus miembros, una intensa actividad académica en torno a la Historia del Arte. Organización de ciclos de conferencias,

simposios, cursos de verano y seminarios, publicaciones, campos de restauración, participación en másters, proyectos e investigación, y comisaría de exposiciones. Entre los foros en los que el Grupo IHA ha destacado como organizador debemos destacar los simposios periódicos *Iconografía y forma*. Se trata de congresos internacionales en los que se ha debatido sobre la Historia del Arte y la Arquitectura, desde esa mirada interdisciplinar y desde la metodología de la Historia de la Cultura. De este modo hasta el momento han tenido lugar tres encuentros. Todos ellos se desarrollaron como un debate de alta especialización donde intervinieron ponentes de reconocido prestigio internacional. En el año 2005 se celebró el primero, *Visiones de la Monarquía Hispánica*, debatiéndose sobre diversos temas de iconografía regia, con especial énfasis en aspectos como regiofanías, taumaturgias, representaciones bíblicas o celestiales, simbolismo político, espacios regio-sacros, etcétera.

En el año 2008 tuvo lugar el segundo, dedicado a las *Visiones utópicas de la ciudad*, una propuesta que nos pareció muy oportuna en el momento académico y social actual, en el que la reflexión sobre la ciudad y su desarrollo futuro están a la orden del día. En ambos ámbitos fue oportuno reflexionar sobre los modelos utópicos y sus representaciones plásticas desde la Edad Media hasta el siglo XX a nivel mundial. En este congreso se analizaron las visiones utópicas de la ciudad, desde las puramente artísticas, como la corografía o las vistas idealizadas o imaginadas, hasta aquellas que suponían importantes transformaciones e innovaciones urbanísticas y arquitectónicas.

En el año 2010 el tercer encuentro se centró en las *Visiones hispánicas de otros mundos* [Fig. 11], analizándose la producción artística relacionada con la gran amplitud espacial del Imperio español. Se tuvo especial interés en las representaciones artísticas que emanadas desde la península ibérica y desde las posesiones europeas y los virreinos americanos contemplaron a otros mundos –América, Asia, África... e incluso a la propia Europa culturalmente diversa–, ya que la visión que desde el Imperio se tuvo

de otras tradiciones culturales y artísticas nunca fue superficial, como pone de relieve el carácter pionero de la monarquía española en las exploraciones, evangelizaciones y el interés por el conocimiento de mundos distintos y lejanos.

En el año 2013 tendrá lugar el cuarto encuentro, *Visiones de pasión y perversidad*, en el que planteamos una reflexión sobre los significados ideológicos, filosóficos y propagandísticos que subyacen en el arte erótico más allá de sus obvias implicaciones sensitivas y placenteras, desde los modelos clásicos hasta las manifestaciones más contemporáneas, haciendo hincapié en las imágenes que en cada época han transgredido los conceptos asumidos socialmente de gusto y decoro.

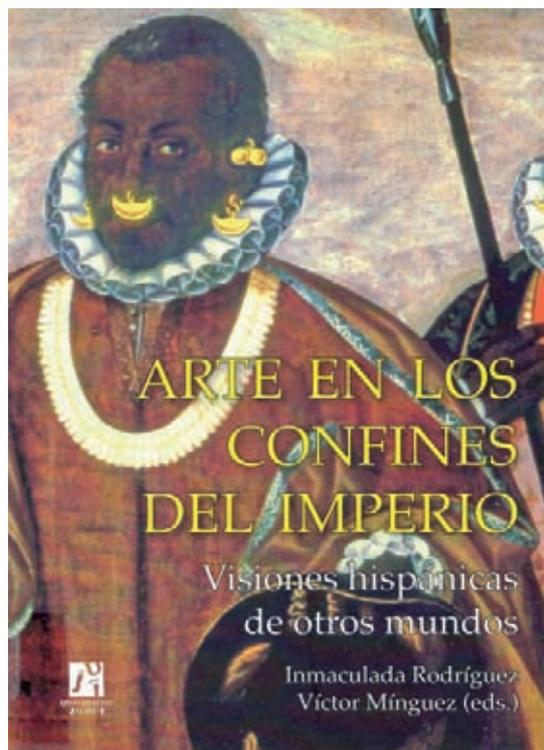


Fig. 11. Portada de *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Universitat Jaume I, Castellón, 2011.

El más ambicioso proyecto de investigación que tiene en marcha actualmente el Grupo IHA se denomina *Triunfos barrocos*. Estructurado en sucesivas etapas pretende estudiar en profundidad la fiesta barroca durante los siglos XVII

y XVIII en los dominios hispánicos peninsulares, europeos y americanos. En todos estos territorios y con ocasión de celebraciones regias, cívicas y religiosas, las ciudades se concibieron como enormes teatros urbanos que aglutinaron todas las artes, la música y la literatura, para crear una obra de arte total, que asombraba a sus propios habitantes y que transformaba los espacios públicos con decoraciones efímeras dotadas de ideología.

La metodología de trabajo consiste en localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en los territorios de la monarquía hispánica. Ello lógicamente supone un gran esfuerzo y versatilidad por parte de sus investigadores. No obstante, el proyecto se puso en marcha en el año 2009 y la vertiginosa actividad nos ha llevado a publicar ya los dos primeros volúmenes: el primero en aparecer fue el libro *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)* (Consell Social, Universitat Jaume I, 2010) [Fig. 12], que ha recibido magníficas críticas por su edición de lujo, con un completo catálogo de imágenes y un estudio previo de alto contenido científico. Recientemente, y con la misma calidad formal y científica, ha aparecido *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Universitat Jaume I-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012). Están previstos ya dos nuevos volúmenes en preparación centrados en *Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)* y *La fiesta en la Corte (1558-1808)*.

Entre los retos inmediatos del grupo IHA está investigar en torno a series de imágenes que hunden sus raíces en el mundo antiguo, como las siete (ocho para nosotros) maravillas y su plasmación en el arte de la Edad Moderna; o la arqueología de las imágenes del poder, es decir, los orígenes de esa vida de las imágenes y de los gestos sobre la que venimos reflexionando desde hace años; el mundo cortesano, a través del ceremonial y del ritual en torno al monarca y su familia; etcétera. En todas estas investigaciones, y en otras que se sumarán en el futuro, aplicaremos nuestra propuesta metodológica, que podemos definir como un sistema de interpretación de las imágenes basado en la búsqueda

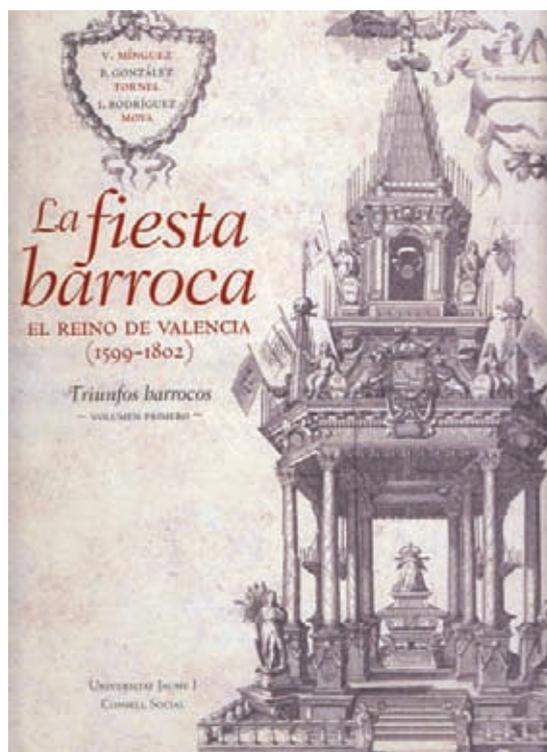


Fig. 12. Portada de *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, Consell Social, Universitat Jaume I, Castellón, 2010.

de fuentes documentales e iconográficas de todo tipo, incluyendo significativamente las emblemáticas, y en un posterior análisis realizado a partir de la imbricación de la obra de arte con la historia y la cultura del periodo. Pero apoyado también en la integración de las propias artes, el influjo recíproco entre pintura, escultura, arquitectura, grabado, arte efímero, artes suntuarias, etcétera. Asimismo, se fundamenta en el análisis estético y formal de las obras de arte desde la óptica del pasado y desde una mirada más actual, teniendo presente siempre la noción de la vida y del viaje de las imágenes. Ello nos obliga a la necesaria interdisciplinariedad del método, y al encuadramiento de este método como una síntesis entre el de la Historia del Cultura y el Iconográfico-Iconológico.

2012: UNA CITA PARA CUATRO ONOMÁSTICAS

En el año 2012 se han cumplido el cuarenta aniversario de tres hitos relevantes en la

investigación iconográfica en España: la edición en castellano del libro de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*; la traducción al español de los *Estudios sobre Iconología*, de Erwin Panofsky, y la aparición del primer número de la revista *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología*, proyecto impulsado por el profesor Santiago Sebastián. La conmemoración de estos tres acontecimientos tan decisivos en el impulso de los estudios iconográficos en nuestro país, que marcan de manera clara el inicio de los estudios iconológicos españoles, motivaron al grupo IHA a solicitar a la Junta Directiva y a la asamblea de socios del Comité Español de Historia del Arte, reunidos en Santiago de Compostela en septiembre de 2010, el privilegio de organizar en Castellón en septiembre de 2012 el Congreso Nacional que bianualmente convoca esta institución. La coincidencia del congreso con esta triple onomástica nos llevó a proponer como tema del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA, “Las artes y la arquitectura del poder”. Sin embargo no ha sido un congreso reservado a los iconógrafos ni mucho menos. El estudio de la representación del poder permite acercarse a este tema desde perspectivas muy distintas, y campos tan amplios y diversos, como la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, las artes suntuarias, el coleccionismo, el mecenazgo, las academias, los medios audiovisuales o las nuevas tecnologías, por citar solo algunos de los muchos que estuvieron presentes en las sesiones científicas del XIX CEHA. Tampoco se centró el Congreso exclusivamente en una época concreta o en un territorio determinado. La articulación y representación del poder es consustancial a todos los tiempos y civilizaciones, y por lo tanto IHA

propusimos debatir sobre éste al margen de su adscripción temporal y geográfica, aunque tratándose del Congreso Español de Historia del Arte, obviamente tuvieron un peso decisivo las investigaciones científicas centradas en el mundo hispánico, englobando tanto sus ocasionales dominios europeos como su singular dimensión americana. La propuesta *Las artes y la arquitectura del poder* comprendió todos los campos artísticos y la mención de la arquitectura en el título propiciaba obviamente un doble sentido, arquitectura como otra de las artes implicadas en los procesos de representación del poder, y arquitectura como entramado o estructura que cimenta la esencia de ese poder. Por ello el Congreso quedó estructurado en seis mesas: Los edificios del poder, los dominios del poder, los rostros del poder, los signos del poder, los márgenes del poder y los rituales del poder, que englobaron las dieciocho ponencias invitadas y las más de doscientas comunicaciones presentadas, a las que aun habría que sumar las cuatro conferencias plenarias –impartidas por Peter Burke, Jaime Cuadriello, Rafael López Guzmán y Fernando Checa. La celebración del XIX CEHA convirtió a la Universitat Jaume I en un lugar de encuentro de historiadores del arte de todo el mundo, y de todas las metodologías.

Pero en 2012 se ha cumplido un cuarto aniversario. Hace ahora justo un siglo de la famosa conferencia que Aby Warburg pronunció en Roma sobre el programa astrológico del Palazzo Schifanoia de Ferrara, que abrió a la Historia del Arte nuevos horizontes que resultaron ser esenciales para la correcta comprensión de las formas artísticas. Cien años después el estudio cultural e iconográfico de las imágenes sigue siendo un método imprescindible.



Los TICs en los Departamentos de Historia del Arte de la universidad española

Dra. M^a Luisa Bellido Gant
Profesora Titular de Historia del Arte
Universidad de Granada

RESUMEN

El presente estudio profundiza en la importancia que las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TICs) tienen en plena era digital en la disciplina científica y especializada de la Historia del Arte y para comprobar su incidencia la autora realiza un muestreo en los departamentos universitarios españoles en los que se imparte esta especialidad, como apoyo a la docencia (los contenidos de los Masters) y a la investigación (las tesis doctorales), con la posibilidad de acceder a toda aquella información gráfica, textual, sonora y visual a través de Internet.

Palabras clave: Tecnologías de la Información y de la Comunicación / Historia del Arte / Siglo XXI / Docencia e investigación en universidades españolas.

ABSTRACT

This study delves into the importance of technologies of information and communication (ICT) have in the digital age in the discipline scientist and specialist of the History of Art and to check its incidence the author performs a sampling in Spanish university departments in which imparts this specialty, such as support for teaching (the contents of the Masters) and research (PhD theses), with the possibility of accessing all graphic, text, sound, and visual information over the Internet.

Keywords: *Technologies of information and communication / History of Art / XXI century / Teaching and research in spanish universities.*

El objetivo de este artículo no es hacer un análisis exhaustivo sobre la presencia y uso de las TICs dentro de los Departamentos de Historia del Arte de la Universidad Española sino reflexionar sobre la incidencia que estas tecnologías están teniendo dentro de la Historia del Arte como disciplina científica especializada, aunque debemos señalar que para esta reflexión hemos hecho un rastreo por dichos departamentos para ver que incidencia tienen las TICs dentro de los proyectos de investigación que dirigen sus profesores, las tesis doctorales defendidas, los contenidos dentro de los Master-Doctorados que se ofrecen y las publicaciones especializadas. Lo consideramos un tema de notorio interés y trascendencia pues suscribimos la idea de Nuria Rodríguez Ortega de que *“la sociedad del siglo XXI será digital o no será”* y continúa la misma autora *“¿será la Historia del Arte digital en el siglo XXI o no será?; y si no será, ¿qué será de la Historia del Arte en una cultura mediada por lo digital, donde la información es digital y el conocimiento se produce fundamentalmente en y a través de lo digital?”*¹.

Cada vez más se produce una fractura insalvable entre las destrezas de nuestros alumnos y nuestros conocimientos como docentes en estas disciplinas. Prácticamente todos ellos conocen y manejan las redes sociales con absoluta facilidad, están al tanto de las últimas novedades tecnológicas y controlan, en muchos casos, las

fuentes de información que se pueden encontrar en la red. Frente a ellos, todavía conocemos a algunos docentes, afortunadamente cada vez menos, que se jactan de no usar, ni siquiera, el correo electrónico y de vivir de espaldas a los retos tecnológicos, *“pues no les aportan nada”*. Esta fractura está alejando la disciplina de la Historia del Arte del mundo real en que se mueven nuestros alumnos y puede llegar a ser, si no ponemos remedio, de una envergadura insalvable.

En las últimas décadas las sociedades más desarrolladas se han regido por conceptos como ocio, cultura, patrimonio y conservación. Estos han ido configurando una nueva imagen social marcada en parte por el respeto al pasado como forma de conocimiento y como vehículo de desarrollo. La aparición e incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación al ámbito artístico y patrimonial marca nuestra sociedad. Dos aspectos de los que, aunque en sus inicios se consideraban como dos realidades muy dispares, hoy vemos que su relación y mutua influencia es imprescindible para ambas. Y decimos para ambas porque el patrimonio y el arte se han beneficiado de estos nuevos lenguajes a la hora de la difusión y de mostrar sus potencialidades didácticas y educativas, mientras que los aspectos tecnológicos se han *“humanizado”* gracias al aporte de los aspectos patrimoniales.

Términos como TIC, entorno digital, realidad aumentada, hipertexto, realidad virtual o hipermedia han entrado a formar parte de nuestro vocabulario cotidiano y son cada vez más los que utilizan estos lenguajes, aunque tienen escasa presencia dentro de los planes de estudio y como parte de la formación académica dentro de la Historia del Arte.

La famosa, y tan debatida, idea de la globalización, adquiere, en este sentido, un valor crucial. No debemos permitir que esa globalización

¹ RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer historia del Arte en un nuevo contexto”, en *Museo y Territorio*, n. 2-3, diciembre 2010. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. p. 9.

se entienda como la homogeneización de la cultura, y por tanto de los aspectos patrimoniales, sino que debemos optar por un sistema mixto que por un lado sea integrador y democratizador pero también apoye y beneficie la diversidad. Las tecnologías deben convertirse en instrumento de este fenómeno integrador.

La UNESCO subraya el peligro que representa para la diversidad de las culturas y su riqueza patrimonial –material e inmaterial–, una apropiación excesiva de los conocimientos científicos y técnicos. También afirma que la “*fractura digital*” constituye un nuevo factor de exclusión social y cultural, por lo que prioritariamente se precisan acciones de alfabetización e inclusión digital.

Pero vayamos por partes, pues debemos diferenciar entre el uso de las TICs dentro de la política universitaria, claramente apoyada de forma institucional, como instrumento de apoyo a la docencia e investigación y a facilitar la comunicación alumno-profesor y por otro lado las TICs como esencia de la nueva realidad del siglo XXI, como creadora de nuevos contenidos digitales y como campo de la investigación universitaria.

TICs y UNIVERSIDAD

La Conferencia de Rectores de Universidades Españolas (CRUE)² creó a finales de 2003 la Comisión Sectorial de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones que dio lugar, en 2006, a CRUE-TIC. Esta Comisión ha elaborado numerosos estudios para analizar y planificar las estrategias de las universidades españolas en la implantación de las TICs. Desde 2004 publica

estos estudios (UNIVERSITIC) cuyo más reciente, aparecido en junio de 2010, lleva por título “*UNIVERSITIC 2010: Evolución de las TIC en el Sistema Universitario Español 2006-2010*”³ En este estudio se analiza la situación actual de las TIC, se visualiza su evolución a lo largo de las cinco ediciones de UNIVERSITIC y se exponen las principales líneas de actuación y la evolución de los aspectos más significativos.

La primera y principal conclusión de este trabajo es la enorme implicación de las universidades españolas en esta materia. La edición de 2010 ha contado con una participación de 60 universidades presenciales (el 84,5 %) lo que supone un 93,7 % de representación de la población estudiantil universitaria, frente a la participación de 2004 que apenas llegó a 34 universidades.

No es el objetivo de este trabajo analizar pormenorizadamente los resultados de este estudio. Para tener un conocimiento más detallado de las conclusiones de este informe puede consultarse íntegramente en la página web de la Conferencia de Rectores de Universidades Españolas. Sólo apuntar que los datos ofrecidos son muy esperanzadores de la inclusión real de las TIC en la Universidad en diferentes aspectos como la docencia, investigación y la gestión administrativa.

Junto con este interés institucional son cada vez más las publicaciones que abordan esta compleja realidad. Prueba de ello lo encontramos en las numerosas publicaciones especializadas⁴ que abordan este tema. Enumeramos sólo algunas de ellas: *EduTec-e. Revista Electrónica de Tecnología Educativa* del Departamento de

² <http://www.crue.org> [Consultada el 19 de agosto de 2011].

³ <http://www.crue.org/export/sites/Crue/Publicaciones/Documentos/Universitic/UNIVERSITIC2010b.pdf> [Consultada el 19 de agosto de 2011].

⁴ Los números que aparecen junto con los títulos de las revistas son los que se dedican de forma total o parcial al tema de las relaciones TICs y Universidad.

Pedagogía Aplicada y Psicología de la Educación de la Universidad de las Islas Baleares⁵ (n. 14, 20, 27-29); *Quaderns Digital.net*⁶ (n. 67); *Cuadernos de Documentación Multimedia*⁷ del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (n. 6-7, 8); *Píxel Bit. Revista de Medios y Educación*⁸ del Departamento de Didáctica y Organización Educativa de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla (n. 1, 2, 7, 11, 13, 15-17, 20-22, 24-27, 29-39. El n. 32 es un monográfico sobre TIC y Universidad); *Agora Digital*⁹ de la Universidad de Huelva (n. 2); *Sociedad de la Información*¹⁰ (n. 10, 25-26, 37, 64); *RU@SC. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento* de la Universitat Oberta de Catalunya (revista semestral dedicada en exclusiva a las TIC y la Universidad), *Digithum. Las humanidades en la era digital*¹¹ de la Universitat Oberta de Catalunya (n. 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11) o *Revista EDUCAR* del Departamento de Pedagogía Aplicada de la Universidad Autónoma de Barcelona (n. 19, 25, 28, 44) por citar sólo algunas.

Este enorme corpus teórico nos da pie para reflexionar sobre el papel real de las TICs en la Universidad y como su implantación está modificando los hábitos de enseñanza, aprendizaje y relación profesor-alumno.

Prácticamente todos los textos y autores consultados ponen de manifiesto la absoluta necesidad de la implementación total de las

TICs en la Universidad, no sólo en cuestiones de gestión y administración sino también, y fundamentalmente, en aspectos educativos y de investigación. Pero también la práctica totalidad plantea que esta implementación debe ir más allá y no quedarse como un simple apoyo a la labores de docencia tradicional, sino que deben generar una auténtica revolución dentro de los hábitos de la enseñanza tradicional, entre otras motivos porque lo tecnológico está creando una nueva sociedad y en ella será imprescindible una nueva universidad. Para que ello ocurra es imprescindible el cambio en el papel del profesor universitario y para ello es fundamental la formación en estas materias tecnológicas pero también en su uso didáctico pues sino el fracaso de dicha implementación está asegurado.

Citando a Parcerisa¹², las funciones que los medios y las tecnologías tienen en la enseñanza son los siguientes: a) Innovadora; b) Motivadora; c) Estructuradora de la realidad; d) Configuradora del tipo de relación que puede establecer con el alumno; e) Controladora de los contenidos a enseñar; f) Enriquecedora, al actual el material como guía metodológica, organizando la acción formativa y comunicativa; g) Formativa; h) De depósito del método y de la profesionalidad; e i) De producto de consumo.

Para que estas funciones se lleven a cabo es imprescindible la colaboración y formación de todos los agentes implicados: profesor, alumno,

5 <http://edutec.rediris.es/> [Consultada el 17 de agosto de 2011].

6 <http://www.quadernsdigitals.net/> [Consultada el 17 de agosto de 2011].

7 <http://multidoc.rediris.es/cdm/> [Consultada el 18 de agosto de 2011].

8 <http://intra.sav.us.es:8080/pixelbit/> [Consultada el 18 de julio de 2011].

9 <http://www.uhu.es/agora/version01/digital/index.htm> [Consultada el 16 de agosto de 2011].

10 <http://www.socinfo.es/> [Consultada el 17 de agosto de 2011].

11 <http://digithum.uoc.edu/ojs/index.php/digithum/index> [Consultada el 17 de agosto de 2011].

12 Citado en CABERO, Julio (dir.): "Las nuevas tecnologías en la actividad universitaria" en *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*. n. 20. 2003. <http://www.sav.us.es/pixelbit/pixelbit/articulos/n20/n20art/art2008.htm> [Consultada el 20 de agosto de 2011].

política universitaria, pero también, como afirma Ana Ortiz¹³, el uso didáctico y el enfoque con que serán construidos los nuevos contenidos con los que se va a trabajar y las nuevas metodologías en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Un aspecto importante a tener en cuenta es el nuevo tipo de alumno al que va dirigida la enseñanza universitaria. En este sentido Carles Sigalés¹⁴ establece claramente una división. Por un lado los estudiantes de los primeros años que suelen tener facilidad para desplazarse a la universidad y prefieren seguir un sistema de enseñanza presencial con apoyo tecnológico, y por otro los estudiantes, que trabajan, tienen obligaciones familiares o quieren seguir formándose a lo largo de su vida, pero que no pueden mantener ni asistir a una enseñanza presencial en la universidad. En estos segundos casos las TICs ofrecen una segunda oportunidad y una posibilidad de reciclaje y actualización continua. Por tanto será preciso la virtualización total o parcial de la enseñanza.

En estos casos será imprescindible tener en cuenta otros nuevos aspectos como sustituir eficazmente el espacio físico de comunicación entre los alumnos y el profesor por un espacio virtual a través de entornos virtuales de aprendizaje que no repitan los roles de las clases físicas.

Estos entornos virtuales de aprendizaje permiten poner a disposición de los estudiantes los contenidos con los que se va a trabajar a lo largo del curso. La tarea del profesor cambia radicalmente y deben crearse equipos de trabajo donde intervengan distintos actores como los profesores (autores de materiales, tutores, etc.), pero también técnicos en sistemas de información, diseñadores instruccionales, editores y gestores.

Para ello será imprescindible una política de incentivos hacia el profesorado.

Nos parecen muy interesantes las reflexiones de Aguilera y Gómez del Castillo¹⁵ sobre la necesidad de identificar las exigencias del mundo laboral y empresarial con las educativas. En este sentido, y siguiendo a estos autores, las empresas modernas valoran en su personal algunas capacidades que bien podrían trasladarse al mundo educativo como la capacidad para trabajar en equipo; para adaptarse a condiciones y exigencias cambiantes; alta cualificación profesional en cualquier puesto; formación permanente y capacidad para trabajar con grandes cantidades de información. Por todo ello las empresas van a necesitar en el futuro trabajadores capaces de identificar los problemas y solucionarlos y definir las estrategias de acción. Como vemos, requisitos que no siempre somos capaces de aportar a nuestros alumnos dentro de una enseñanza tradicional. Estas nuevas exigencias, vinculadas al mundo educativo, llevan aparejado un cambio en la mentalidad del docente y en la actitud del alumnado. En este nuevo panorama las TICs se convierten en un instrumento fundamental para hacer que los alumnos se adapten a las nuevas realidades del mundo laboral.

LAS TICs COMO APOYO A LA DOCENCIA

Sin lugar a dudas las TICs se han convertido en un apoyo, creemos que imprescindible, para realizar cualquier trabajo vinculado con el desarrollo de nuestra actividad docente e investigadora, pues siempre es necesario manejar grandes masas de información, poder organizarlas y gestionarlas y ponernos en comunicación con alumnos, otros colegas de profesión y otras instituciones. Por tanto, y en un primer

¹³ ORTIZ COLÓN, Ana: "Interacción y TIC en la docencia universitaria" En *Pixel-Bit: Revista De Medios Y Educacion*. N. 26. 2005. [Consultada el 20 de agosto de 2011].

¹⁴ SIGALÉS, Carles: "Formación Universitaria y TIC: Nuevos usos y nuevos Roles" En *Ru@Sc. Revista De Universidad Y Sociedad Del Conocimiento*, N. 1. Vol. 1, septiembre de 2004. [Http://www.uoc.edu/rusc](http://www.uoc.edu/rusc) [Consultada el 14 de agosto de 2011].

¹⁵ AGUILERA JIMÉNEZ, Antonio, Gómez del Castillo Segurado, M^a Teresa: "Exigencias de la sociedad de la información al sistema educativo" En *Pixel-Bit: Revista De Medios Y Educacion*. N. 17, 2001, pp. 15-21.

momento, las TICs nos ofrecen la posibilidad de acceder a todo tipo de información (gráfica, textual, sonora, visual...), poder procesarla de forma rápida, disponer de canales de comunicación inmediata para difundir la información o contactar con otras personas o instituciones a través del correo electrónico, facilitar las tareas de gestión con la automatización y almacenar grandes cantidades de información en pequeños soportes.

Dentro de las TIC, sin duda, Internet se ha convertido en el medio más revolucionario pues facilita que el ámbito de relación de los individuos adquiera una dimensión superadora de lo local y abra las posibilidades de que sus propuestas sean atendidas en el lugar más apartado del planeta. Además de esta superación de la dimensión espacio-temporal, Internet ha fomentado la expresión espontánea, el ejercicio de la crítica y ha consolidado una fórmula de democracia –de ciberdemocracia habla Paul Mathias–. Bajo la metáfora de la aldea global se consolidó un esquema nuevo de relaciones sociales y culturales que hoy ha cristalizado en una actitud extrovertida/extravertida propia de entornos en los que el mestizaje, el sincretismo y el cosmopolitismo se han instalado definitivamente.

Internet ha permitido la aparición de enseñanzas virtuales e incluso de universidades virtuales con un claro componente de teleformación marcado por la flexibilidad por parte del alumnado que selecciona, en muchos casos, los contenidos y sobre todo el momento de estudio, facilitando el acercamiento a la Universidad de un sector de la población que estaba limitado por cuestiones laborales, personales o geográficas y favoreciendo la formación continua. Además permite un mayor control y seguimiento del profesorado sobre el trabajo del alumno y

favorece la realización de trabajos colaborativos entre alumnos no presenciales en las aulas.

Junto con la teleformación, Internet también ofrece otros servicios a la comunidad universitaria como la web institucional de cada Universidad que incorpora web de cada Facultad, Departamento, asignatura e incluso de los distintos profesores y grupos de investigación, acceso a determinados servicios como la biblioteca, un tablón de docencia que facilita la comunicación entre el profesor-alumno y entre los distintos alumnos a los que se les facilita un dirección de e-mail y se les asigna un espacio web para que puedan crear un propia página web, puedan almacenar sus trabajos o el material que el profesor pone a su disposición.

Junto a esto se potencian también las tutorías virtuales, que pueden favorecer el contacto más inmediato con el alumno, aunque el profesorado tampoco puede convertirse en esclavo de estas. Todos los que usamos estas herramientas sabemos que los alumnos no entienden de horarios o periodos vacacionales y a veces utilizan estas opciones para “ahorrarse” acercarse a un tablón para ver el horario y aula de un examen. Desde nuestra experiencia el alumno acaba usando las tutorías virtuales para obtener información puntual, muchas veces fruto de su desgana de buscarla directamente o ante dudas por la proximidad de un examen y utiliza las tutorías presenciales para cuestiones más trascendentales (pedir información sobre salidas profesionales, conocer la opinión del profesor sobre la realización de un master o doctorado, problemas personales...)

Además la incidencia de Internet sobre la enseñanza ha facilitado que se pueda compaginar la presencial con otra de carácter virtual, dando lugar a la aparición de los campus virtuales¹⁶, cada vez más habituales en todas nuestras

¹⁶ Según los datos recogidos en *Universitic 2010: Evolución de las TIC en el Sistema Universitario Español 2006-2010* el 80% de los profesores y el 90% de los estudiantes utilizan la plataforma de docencia virtual.

<http://www.crue.org/export/sites/Crue/Publicaciones/Documentos/Universitic/UNIVERSITIC2010b.pdf> [Consultada el 19 de agosto de 2011].

universidades. Estos permiten ofrecer asignaturas, dentro de los planes de estudio, semipresenciales¹⁷.

La propia red ha ido experimentado cambios en su desarrollo y consolidación. En estos momentos es la web 2.0 la que se ha instalado de forma clara en nuestro entorno más inmediato. Esta ha supuesto una auténtica revolución dentro del panorama digital. Hasta hace muy poco funcionábamos con la web 1.0 (1994-2003) que se caracterizaba por un modelo estático de interconexión y por un usuario que exploraba o navegaba sobre la información existente. Podemos decir que las características de la web 1.0 han entrado de forma clara en la universidad española. A partir de 2003-2004 se ha producido un enorme salto tecnológico al iniciarse las prestaciones de la web 2.0 que parte de un modelo dinámico de interrelación y colaboración de los usuarios y donde estos participan, interactúan y crean sus propias informaciones.

Así pues la web 2.0 se caracteriza por un nuevo concepto de aprendizaje y enseñanza que propicia la colaboración y el conocimiento abierto y fomenta la participación del usuario.

La información adquiere un carácter colectivo con sitios fáciles, usables y ágiles donde los usuarios controlan su propia información y permite reelaborar páginas con contenido flexible y dinámico.

Las características de esta web se trasladan a la Universidad 2.0, igual que existe un Museo 2.0 o una Ciencia 2.0. Andrés Pedreño define la Universidad 2.0 como “*una universidad académicamente emprendedora, capaz de integrar tecnologías y aplicaciones Web 2.0 en todas sus actividades universitarias, especialmente la docencia y la investigación, y decidida a implementar entre sus colectivos la filosofía innovadora y creativa definitoria de la web 2.0*”¹⁸

El nuevo entorno en el que se mueve la universidad con el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) y la utilización de los ECTS como unidad de medida académica implica replantearse un nuevo sistema educativo donde lo tecnológico permitirá realizar experiencias de innovación metodológica y de aprendizaje.

Algunas características de esta web se concretan en una serie de herramientas como los Blogs¹⁹, Wikis²⁰, Etiquetado Social²¹, RSS (sindicación de contenidos)²², sistemas para

¹⁷ En nuestro caso, y dentro de la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Granada, impartimos con esta modalidad semipresencial la asignatura optativa Historia de la Fotografía.

¹⁸ Esta definición aparece recogida en la conferencia impartida en la UIMP en agosto de 2009 titulada “¿Qué puede ser la Universidad 2.0? Visión y Estrategias de actuación”, en <http://luto-pias-realidades.blogspot.com/2009/08/universidad-20.html#FOOTNOTE-1> [Consultada el 20 de agosto de 2011].

¹⁹ Un blog o *bitácora*, es un sitio web periódicamente actualizado que recopila cronológicamente textos o artículos de uno o varios autores, apareciendo primero el más reciente, donde el autor conserva siempre la libertad de dejar publicado lo que crea pertinente. Se trata de una herramienta ágil de difusión y reflexión que requiere de la participación activa de los usuarios.

²⁰ Un wiki (del hawaiano *wiki wiki*, «rápido») es un sitio web colaborativo que puede ser editado por varios usuarios. Los usuarios de un wiki pueden así crear, modificar, borrar el contenido de una página web, de forma interactiva, fácil y rápida; dichas facilidades hacen de la wiki una herramienta efectiva para la escritura colaborativa. En las wikis, no sólo se escribe para los lectores, sino que se escribe con ellos.

²¹ Se trata de una práctica que se produce en entornos de software social cuyos mejores exponentes son los sitios compartidos como del.icio.us (almacenar, compartir y descubrir webs favoritos), Flickr (fotos), Tagzania (lugares) o 43 Things (deseos, proyectos). Da nombre a la categorización colaborativa por medio de etiquetas simples en un espacio de nombres llano, sin jerarquías ni relaciones de parentesco predeterminadas.

²² El RSS es una herramienta creada para extraer información que se actualiza frecuentemente (noticias, mensajes de un foro, artículos de un weblog, podcasts, etc.). Es un sencillo formato de datos que es utilizado para redifundir contenidos a suscriptores de un sitio web. El formato permite distribuir contenido sin necesidad de un navegador, utilizando un software diseñado para leer estos contenidos RSS.

compartir fotos, video, audio²³, presentaciones, software..., valoración y selección colectiva de recursos (bookmarking social) y quizás una de las más populares como son las redes sociales²⁴. Podemos afirmar que las prestaciones de la web 2.0 abren un nuevo campo de experimentación y trabajo colaborativo²⁵, aunque sus utilidades aún no han entrado, no sólo en los Departamentos de Historia del Arte, sino en la Universidad en general.

A pesar de todas estas innovaciones técnicas, debemos ser conscientes de que en muchas Universidades se siguen dando las clases exclusivamente dentro de un sistema tradicional, donde se han sustituido las diapositivas por presentaciones en power point y donde los alumnos presentan sus trabajos en soporte electrónico pero donde la enseñanza se sigue sustentando en la memorización de los contenidos y la relación profesor-alumno sigue siendo similar a los sistemas del pasado.

Sin embargo por muy reticentes que sean algunos de nuestros colegas hay cambios innegables como un mayor acceso a la información, que no implica conocimiento, pero sí facilita al alumno tener acceso a unos datos que antes sólo aportaba el profesor. Este exceso de información lleva aparejada una mayor labor de asesoramiento por parte del profesor que debe

orientar al alumno para una buena selección del material con un espíritu crítico.

Las TICs también facilitan el trabajo colaborativo entre los alumnos, sean o no alumnos presenciales. Estos trabajos ya no deben basarse en la búsqueda de información; ya no tiene sentido encargar un trabajo sobre el románico catalán, por ejemplo, pues el alumno podrá encontrar en muy poco tiempo innumerables trabajos sobre el tema elaborados por especialistas en la materia que cuelgan la información en la red, páginas webs, textos completos en pdf, bases de datos de imágenes, etc. Por el contrario, proceden trabajos donde se valore el espíritu crítico del alumno y su capacidad para contextualizar los fenómenos objeto de estudio.

Por todo ello debemos ser conscientes de los importantes cambios que la Universidad, vinculada con los aspectos docentes, está experimentando. Nos encontramos ante un cambio de paradigma que da paso a nuevas metodologías más preocupadas en el diseño de contenidos novedosos, en el asesoramiento y orientación hacia el alumno, que en la transmisión tradicional de información.

Todos estos cambios llevan implícito el cambio en el papel del profesor. Para Poole²⁶ las nuevas capacidades que debe tener un profesor dentro del ambiente informatizado son:

23 Consiste en crear archivos de sonido (generalmente en MP3) y poder suscribirse mediante un archivo RSS de manera que permita que un programa lo descargue para que el usuario lo escuche en el momento que quiera, generalmente en un reproductor portátil. Se asemeja a una suscripción a una revista hablada en la que recibimos los programas a través de Internet.

24 Para ver la incidencia de las redes sociales entre los alumnos universitarios consultar ESPUNY, Cinta, GONZÁLEZ, Juan, LLEIXÀ, Mar, GISBERT, Mercè: "Actitudes y expectativas del uso educativo de las redes sociales en los alumnos universitarios" en *RU&SC. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, n. 1. vol. 8, enero de 2011. <http://www.uoc.edu/rusc> [Consultada el 17 de agosto de 2011].

25 Para el trabajo colaborativo son imprescindibles las redes sociales como un vehículo de comunicación e interacción alumno-alumno y alumno-profesor.

26 Citado en ORTIZ COLÓN, Ana: "Interacción y TIC en la docencia universitaria" en *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*. n. 26. 2005. [Consultada el 20 de agosto de 2011].

a. Aplicar los principios educativos actuales, las investigaciones y la evaluación adecuados al uso informático y las tecnologías asociadas a él.

b. Explorar, evaluar y utilizar la informática / tecnología, incluidas las aplicaciones, el software educativo y la documentación asociada para apoyar el proceso educativo.

c. Poseer conocimientos del uso del ordenador para la resolución de problemas, recolección de datos, gestión de información, comunicaciones, presentación de trabajo y toma de decisiones.

d. Diseñar y desarrollar actividades de aprendizaje que integren la informática y la tecnología para estrategias de grupos de alumnos y para diversas poblaciones de estudiantes.

e. Evaluar, seleccionar e integrar la enseñanza mediante la informática/tecnología en el currículum de área temática y/o nivel educativo.

f. Conocer del uso de recursos multimedia, hipertexto e interactivos en la enseñanza.

g. Identificar los recursos para mantenerse al día en ampliaciones informáticas y tecnologías afines en el campo educativo.

h. Utilizar la tecnología informática para acceder a información que incremente la productividad personal y profesional.

LA INVESTIGACIÓN DE TICs Y LA HISTORIA DEL ARTE: PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN²⁷ Y TESIS DOCTORALES²⁸

Un rastreo por la información disponible en Internet sobre los proyectos de investigación aprobados dentro de los distintos departamentos de Historia del Arte es complejo pues no sólo se trata de proyectos de convocatorias nacionales de I + D, sino que también se han tenido en cuenta proyectos subvencionados por las distintas Comunidades Autónomas y por los planes propios de investigación de cada Universidad²⁹.

En líneas generales lo que encontramos son proyectos de investigación que se centran, en muchos casos, en trabajos de inventario, catalogación, diseño de bases de datos, elaboración de lenguajes controlados..., es decir usan las TICs como un instrumento que facilita el trabajo de los investigadores y les permite difundir las distintas realidades patrimoniales y artísticas de forma más homogénea. Tema interesante y muy útil pero que limita, en parte, las posibilidades reales de las TICs.

Dentro de estos proyectos³⁰ podemos señalar los de la Universidad de Navarra sobre “*Base de datos, catalogación y digitalización de fotografías del Catálogo Monumental de Navarra*” financiado por el Gobierno de Navarra (1998-2004) o el más reciente de “*Catalogación y digitalización de los fondos fotográficos del Legado Ortiz Echagüe / Fondo Fotográfico Universidad de Navarra*” financiado por la Fundación Universitaria de Navarra (1998-2007) y dirigido ambos por María Asunción Domeño Martínez de Morentín que sirve de

²⁷ Queremos agradecer a David Ruiz Torres la información facilitada para la elaboración de este apartado.

²⁸ La información que aparece en este apartado ha sido extraída de la base de datos Teseo de tesis doctorales del Ministerio de Educación y Ciencia. [Consultada entre el 10-15 de junio de 2011].

²⁹ Aprovechamos este punto para insistir en la importancia que tiene mantener actualizada las páginas web de los Departamentos. Hemos detectado que en algunos casos se han actualizado algunos aspectos, como los programas de las asignaturas, pero no se han actualizado otros contenidos como los proyectos de investigación, las publicaciones realizadas, los cambios en la dirección del Departamento o los horarios de tutorías.

³⁰ No pretendemos hacer una recopilación exhaustiva de los proyectos de investigación que aparecen en las páginas web de los distintos departamentos de Historia del Arte, sino seleccionar aquellos que pueden aportar, por temática, trayectoria o resultados, algún aspecto a la investigación.

ejemplo para ver la necesidad de usar las TICs como un instrumento al servicio de la conservación y control de la información, en este caso fotográfica.

También destacamos el proyecto de la Universidad de Vigo sobre “*La ilustración artística en las editoriales vanguardistas gallegas: 1880-1936. Digitalización y catalogación de imágenes para la creación de una base de datos*” dirigido por María Victoria Carballo-Calero Ramos y financiado por el MICINN dentro del Plan Nacional del subprograma de ayudas para Proyectos de Investigación Fundamental no orientada (2008-2011).

En la misma línea de creación de bases de datos y catalogación reseñamos el del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia “Base de Datos Iconográfica. Proyecto APES” (2004–2007) financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia del Plan Nacional I+D+I dirigido por Rafael García Mahiques y que está orientada a sistematizar los tipos iconográficos del arte hispánico y a servir de instrumento para la formación de jóvenes investigadores³¹.

Dentro de la Universidad de Málaga hay que señalar el proyecto I + D “*Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual (TTC) de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna, complementado con un corpus textual informatizado (ATENE)*” dirigido por Nuria Rodríguez Ortega. En la propia página del proyecto quedan claramente señalados los objetivos del mismo: “*Su ob-*

jetivo fundamental es auxiliar la investigación artística en sus vertientes terminológico-lingüística, conceptual, textual-discursiva y teórico-crítica, aprovechando para ello las posibilidades que nos brinda el medio digital”³². El proyecto está compuesto por dos recursos interconectados, un corpus de textos (ATENE) y un tesoro terminológico-conceptual (TTC).

El uso de las TICs como herramienta de apoyo a la docencia también aparece recogida en algunos de los proyectos detectados como los vinculados a la innovación docente de la Universidad de Granada, entre ellos “*Las nuevas tecnologías y la Historia del Arte: portal de arte y patrimonio iberoamericano*”³³ y la “*Difusión del Patrimonio Iberoamericano a través de la imagen*”, que dirigimos dentro del Programa de Innovación Docente del Vicerrectorado de Planificación, Calidad y Evaluación Docente. Con los mismos hemos pretendido crear un instrumento de apoyo a la docencia de disciplinas vinculadas con el arte iberoamericano y facilitar a los alumnos un banco de imágenes y un corpus teórico sobre dichos temas.

En Valencia³⁴ destacamos el proyecto de innovación educativa ECREHA³⁵ dirigido por el profesor Luis Arciniega³⁶. Se trata de un espacio colaborativo de recursos educativos de Historia del Arte a través de una base de datos multimedia que reúne imágenes, audios, vídeos, presentaciones, pdfs, etc., accesible vía web a través de una comunidad de Aula Virtual. El proyecto va dirigido al profesorado que puede clasificar su material docente y usarse

³¹ Grupo Apes. Imagen Y Cultura: “La Base de datos APES” en *Ars Longa*, n. 12, 2003. pp. 133-144.

³² <http://www.historiadelartemalaga.es/departamento/investigacion/> [Consultada el 10 de agosto de 2011].

³³ <http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/%20index.html> [Consultada el 10 de agosto de 2011].

³⁴ Dentro de esta Universidad hay que destacar la labor del grupo de investigación GDHA (Grupo Documentación Historia del Arte) (www.uv.es/gdha) y de su proyecto de I+D (Ref. PB98-I49I) para evaluar, catalogar y difundir los materiales disponibles en Internet relacionados con la Historia del Arte.

³⁵ ARCINIEGA GARCÍA, Luis: “Base de datos multimedia de Historia del Arte para uso en el aula y refuerzo no presencial a través de Aula Virtual” en *II Jornadas de Presentación de Proyectos de utilización de las TIC en la enseñanza y el aprendizaje*; celebradas en la Universitat de València el 3 y 4 de marzo de 2009 y “Base de datos multimedia de Historia del Arte para uso en el aula y refuerzo no presencial” en *I Congreso Complutense. Experiencias docentes en Historia del Arte*. Universidad Complutense, Madrid, 3 de junio de 2009.

³⁶ http://www.uv.es/arcinieg/docencia/investigacion_ecreha.html [Consultado el 5 de septiembre de 2011].

como herramienta para la evaluación continua y a toda la comunidad universitaria que puede incorporar, clasificar y buscar material relativo a la Historia del Arte. En esta misma Universidad hay que reseñar el proyecto MUPART³⁷ (*Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Proyecto I+D (Har 2009-13209) del Ministerio de Ciencia e Innovación) que aspira a convertirse en un lugar de encuentro a investigaciones de la Historia del Arte, la Arqueología, la Arquitectura, las Bellas Artes y otras áreas afines, para establecer un foro sobre el uso de los objetos artísticos en épocas posteriores a su creación. Contiene un espacio colaborativo a través de una base de datos multimedia desarrollada expresamente mediante software libre. En las fichas que acompañan a las imágenes se pueden incorporar vídeos, imágenes, audios, pdfs... Se clasifican jerárquicamente y otros usuarios pueden comentarlos para favorecer el debate.

Relacionados con el mundo de los museos físicos y la creación de museos virtuales destacamos los proyectos I+D+i de la Universidad de Zaragoza dirigidos por Jesús Pedro Lorente y titulados “*Arte público para todos: su musealización virtual y difusión social*” y “*Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual*”. También el proyecto del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona cuyo grupo de investigación EMAC³⁸ tiene entre sus objetivos la catalogación de obras de arte de

procedencia catalana conservadas alrededor del mundo y su difusión con la creación de un Museo Virtual³⁹.

De especial interés es el proyecto ARAC-NÉ⁴⁰ de la Universitat Oberta de Catalunya y la Universidad de Deusto financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (HUM 2004-050067-CO2-01/HIST) para la comparación de aplicaciones de TIC on-line y off-line en el ámbito de los museos. Se trata de un proyecto conjunto entre ambas universidades dirigido por César Carreras y Aurkene Alzua-Sorzabal.

Los temas patrimoniales son los que atraen a un mayor número de proyectos de investigación donde el uso de las TICs se presenta como indiscutible. Destacamos el proyecto “*Estudio comparado de las políticas de protección del Patrimonio Histórico en España. Creación del Observatorio sobre la diversidad cultural (ODC)*”⁴¹ dirigido por José Castillo Ruiz⁴² e Ignacio Henares Cuéllar del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, financiado por la Junta de Andalucía, a través de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa. Vinculado con este proyecto se creó la revista electrónica de patrimonio histórico *e-rph*⁴³. El proyecto tiene como objetivo analizar las diferentes políticas de protección puestas en marcha en España por parte de las diferentes administraciones estatales, autonómicas y privadas para, a partir de dicho análisis, poder evaluar, comparar y difundir dichas políticas desde los referentes científicos

37 <http://mupart.uv.es/> [Consultada el 8 de septiembre de 2011].

38 www.ub.edu/emac [Consultada el 10 de agosto de 2011].

39 <http://www.ub.edu/emac/index.php/museu-virtual> [Consultada el 10 de agosto de 2011].

40 <http://oliba.uoc.edu/aracne/index.html> [Consultada el 14 de agosto de 2011].

41 <http://www.ophe.es/> [Consultada el 12 de agosto de 2011].

42 CASTILLO RUIZ, José: “*Patrimonio Histórico y nuevas tecnologías. El Observatorio del Patrimonio Histórico Español (OPHE)*”, en *Difusión del Patrimonio cultural y Nuevas Tecnologías*. UNIA. Sevilla, 2008. pp. 12-35.

43 <http://www.revistadepatrimonio.es/> [Consultada el 11 de agosto de 2011].

que definen la protección del Patrimonio Histórico a nivel internacional.

Dentro del ámbito andaluz hay que mencionar el proyecto “*Visibilia. Red de Patrimonio Artístico de Andalucía*”⁴⁴ dirigido por Fernando Quiles y financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía como Proyecto de Excelencia dentro del Departamento de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide, y que pretende potenciar el conocimiento del patrimonio artístico andaluz, apoyando el desarrollo rural y creando un patrón de trabajo para los distintos agentes sociales y turísticos de la zona.

Queremos concluir este apartado reseñando la labor del grupo de investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona “*Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*”⁴⁵ dirigido por Lourdes Cirlot, que lleva varios años investigando sobre dichas cuestiones. Actualmente centran su investigación en los Universos y Comunidades Virtuales en el contexto de la Web 2.0 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Junto con los proyectos de investigación, el otro elemento clave para evaluar el estado de la investigación en nuestra universidad sobre aspectos vinculados con las TICs y la Historia del Arte son las tesis doctorales defendidas en los Departamentos de Historia del Arte.

Un rastreo por la base de datos de tesis doctorales (TESEO) del Ministerio de Educación y Ciencia nos da un panorama desolador sobre las tesis defendidas dentro de los Departamentos de Historia del Arte y Humanidades de la Universidad española que traten el tema de las

TICs en los ámbitos de la Historia del Arte, el Patrimonio y la Conservación. Esta pobreza nos da pie para pensar que realmente la incidencia investigadora de estos aspectos es muy tangencial dentro del panorama general de la Historia del Arte y que su presencia tiene más que ver con cuestiones puntuales e instrumentales que con su inclusión real y plena en la disciplina científica.

En toda la base de datos sólo hemos encontrado 11 tesis doctorales defendidas entre los años 1999 hasta 2011, lo que nos plantea una presencia mínima de estos temas dentro de la investigación universitaria actual. Por poner algunos ejemplos: en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona sólo aparece para este periodo una tesis doctoral leída sobre esta temática frente a las 102 restantes leídas en ese mismo departamento. En la Universidad de Zaragoza aparecen 33 tesis leídas frente a una de temática tecnológica para el mismo periodo.

La primera tesis que aparece en la base de datos consultada sobre estos aspectos es la nuestra, titulada “*Museos virtuales y digitales: proyectos y realidades. Del arte del objeto al ciberarte*” que defendimos en 1999 dentro del Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid. No hemos encontrado ninguna tesis anterior a esta, del tema de estudio, que aparezca en TESEO⁴⁶. A partir de ese año se suceden tímidamente otras tesis como la de Enrique Castaños defendida en 2000 dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga titulada “*Los orígenes del arte cibernético en España. El Seminario de Generación Automática de formas plásticas del centro de Cálculo de la Universidad*

44 <http://redvisibilia.es/> [Consultada el 11 de agosto de 2011].

45 <http://www.artyarqdigital.com/es/investigacion/proyectos/actuales/> [Consultada el 11 de agosto de 2011].

46 Esta información atañe exclusivamente a Departamentos de Historia del Arte y Humanidades. Hemos prescindido, pues no es nuestro objeto de estudio, de otros departamentos como por ejemplo los de Comunicación Audiovisual donde somos conscientes de que la presencia de estos temas es mucho mayor.

de Madrid” con un carácter más histórico. También la de Javier Chavarría Díaz titulada “*Lo real y su doble. El arte como constructor de espacio virtuales*” dentro del Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid.

Al año siguiente, dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, Claudia Giannetti defendió sus tesis “*Estéticas del arte electrónico o del arte hacia el sistema. Sintonía entre arte, ciencia y tecnología*”. Esta autora ha continuado toda su labor investigadora centrada en estas cuestiones y es uno de los referentes en nuestra Universidad sobre estas cuestiones, quizás centrada más en cuestiones de estética o crítica que en aspectos específicamente vinculados con la Historia del Arte.

Vinculada a la fotografía y las TICs destacamos la tesis de M^a Pilar Irala Hortal titulada “*Aproximación al tema del arte visual. La fotografía digital. Cinco fotógrafos zaragozanos*” defendida en 2004 dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Más recientemente reseñamos la de Rosa Benito Ollero sobre “*La pintura en la sociedad digital*” defendida en 2005 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha; la de Ignacio Domench Pérez sobre “*Prácticas y dispositivos tecno-estratégicos en la producción simbólica en red*” leída en 2006 dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco y la de Ángela Sorli Rojo sobre “*Fuentes de información para la Historia del Arte Español en Internet*” defendida en 2007 en el Departamento de Historia del Arte de la UNED.

Con una temática más específica hay que enumerar la de Toni Sellas Guell sobre “*La voz de la web 2.0. Análisis del contexto, retos y oportunidades del podcasting en la comunicación sonora*” (2009) dentro del Departamento de Humanidades de la Universidad Internacional de Cataluña; la dedicada a “*Museos de arte contemporáneo: nuevos modelos educativos en red*” de José Nicolás del Río (2010) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela o la que trata sobre “*Conservación y restauración del arte*

digital” defendida en 2011 por Lino Pedro García Morales del Departamento de Arte de la Universidad Europea de Madrid.

Casi todos los autores reseñados están vinculados al campo de la docencia y la investigación dentro de la Universidad española y también a la crítica de arte, la fotografía, la escenografía y la documentación. En general presentan un perfil investigador bastante extenso y han continuado sus investigaciones en estas temáticas.

Vemos pues que frente a un número considerable de proyectos de investigación que usan las TICs como un instrumento de apoyo o como la esencia misma de la investigación encontramos un escaso número de tesis doctorales que abordan ese misma problemática lo que nos hace pensar que estos aspectos siguen usándose de forma tangencial más como un apoyo instrumental que realmente como objeto de estudio. Somos conscientes de que en este momento se están elaborando varias tesis doctorales en distintos Departamentos de Historia del Arte sobre estos aspectos, deseamos que en breve se puedan defender y entren a engrosar el corpus teórico de esta disciplina.

CONCLUSIONES

Este somero repaso por algunos aspectos de la inclusión de las TICs en los Departamentos de Historia del Arte de la Universidad Española nos debe hacer reflexionar sobre algunas cuestiones:

– El futuro de la enseñanza en la Universidad estará conformada por una docencia mixta formada por clases presenciales en el aula pero que contarán con el apoyo de clases y contenidos virtuales para los alumnos. Este sistema favorecerá la formación del alumnado pero también mejorará los sistemas tradicionales de enseñanza al facilitar al profesorado el acceso a grandes cantidades de información, la actualización de los contenidos impartidos, el contacto con redes de profesionales y la mejora en las técnicas educativas.

– Las TICs facilitarán la incorporación de nuevos estudiantes, no presenciales, a la Universidad lo que redundará en la idea de Paul

Mathias de la ciberdemocracia o cibereducación.

– El rendimiento de los alumnos no se medirá por la asistencia física a las aulas o el conocimiento facilitado por el profesor sino por el conocimiento adquirido por cualquier otro medio que la simple asistencia a clase.

– Para la implantación total de las TICs en la Universidad será necesario un compromiso conjunto de las administraciones, el profesorado y el alumnado. Si una de las tres partes falla el fracaso de su implantación definitiva está asegurado.

– Uno de los aspectos imprescindibles es la actualización y formación del profesorado universitario en conocimientos de TICs. Esta situación se irá diluyendo cuando disminuya la edad de los docentes. Los jóvenes profesores están más habituados a las posibilidades del medio digital.

– La política universitaria debe seguir apoyando la formación del profesorado universitario en cuestiones tecnológicas tanto en la búsqueda y gestión de la información como en la creación de contenidos on line.

– El profesorado deberá motivar al alumnado, no tanto a adquirir gran cantidad de información, sino a convertir esa información en conocimiento, apoyando su actitud crítica.

– Es imprescindible cambiar las funciones tradicionales del profesor que debe potenciar el aprendizaje activo del alumnado y el trabajo colaborativo frente al individual. Este redundará en un nuevo concepto de aprendizaje y enseñanza donde se propicie la colaboración y el conocimiento abierto.

– Desde la política universitaria es necesario incentivar la labor de los profesores en estas cuestiones y reconocer al profesorado la actividad docente no presencial. Hay compañeros de profesión que consideran que impartir una asignatura semipresencial es una forma de “*aborrarse*” horas de clase presencial. Esta idea es fruto del desconocimiento pues no son conscientes de las horas que se necesitan para preparar, actualizar y llevar una labor de seguimiento de los alumnos de forma virtual.

– Es necesario apostar por potenciar la web 2.0 dentro de la Universidad. En este punto es donde hemos detectado un menor desarrollo. Se trata de una nueva forma de pensar y de entender el desarrollo del conocimiento de una forma abierta. No debemos obviar las construcciones de redes virtuales tanto para los alumnos como para el profesorado. En este sentido redes sociales comerciales como Twitter o Facebook van a tener una presencia determinante en la nueva forma de relacionarnos.

– Será imprescindible la colaboración entre distintas universidades y centros de investigación para el apoyo técnico y la creación de contenidos como piedra angular sobre la que sustentar la implantación definitiva de las TICs en la Universidad.

– Junto con los cambios administrativos y de formación también será imprescindible un cambio conceptual. Actualmente se mantiene un sistema tradicional de enseñanza en las aulas apoyado, en ocasiones por las TICs de forma instrumental, y será necesario dar un giro completo a las exigencias administrativas y burocráticas de la Universidad. Por ejemplo todavía se valoran más en la Universidad las publicaciones realizadas en soporte tradicional, papel, que las publicaciones electrónicas para la promoción interna del profesorado. Mientras esta mentalidad no cambie no seremos capaces de adaptar el sistema educativo universitario a la realidad digital que nos envuelve.

– Por último es imprescindible trabajar más en red. Resulta una paradoja que en esta Universidad donde las TIC han entrado con tanta fuerza, aunque sea a veces a nivel instrumental, se siga investigando muchas veces de forma aislada y de espaldas unos a otros. Es fundamental que los distintos proyectos, experiencias, errores y aciertos se den a conocer a la comunidad universitaria como una forma de crecimiento colaborativo y comunitario y que podamos realmente poner en marcha las aspiraciones de la web 2.0 en cuanto al trabajo en red y como una nueva forma de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA JIMÉNEZ, Antonio, GÓMEZ DEL CASTILLO SEGURADO, M^a Teresa: “Exigencias de la sociedad de la información al sistema educativo” en *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*. n. 17. 2001, pp. 15-21.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Trea. Gijón, 2001.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa, (dir.): *Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, 2008.
- BENITO, Bárbara de, SALINAS, Jesús: “Los entornos tecnológicos en la Universidad” en *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*. n. 32. 2008, pp. 83-101.
- CABERO, Julio (dir.): “Las nuevas tecnologías en la actividad universitaria” en *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*. n. 20. 2003. <http://www.sav.us.es/pixelbit/pixelbit/articulos/n20/n20art/art2008.htm> [Consultada el 20 de agosto de 2011].
- CABERO, Julio, MÁRQUEZ, Dominga: *La producción de materiales multimedia en la enseñanza universitaria*. Kronos. Sevilla, 1999.
- CARNOY, Martin: “Las TIC en la enseñanza: posibilidades y retos” en *Lección inaugural del curso académico 2004-2005 de la UOC*. <http://www.uoc.edu/inaugural04/esp/carnoy1004.pdf> [Consultada el 17 de agosto de 2011].
- CASTAÑEDA QUINTERO, Linda J.: “Las Universidades apostando por las TIC: modelos y paradojas de cambio institucional” en *EduTec. Revista electrónica de Tecnología Educativa*, n. 28. Marzo 2009. [Consultada el 17 de agosto de 2011].
- CASTILLO RUIZ, José: “Patrimonio histórico y nuevas tecnologías. El Observatorio del Patrimonio Histórico Español (OPHE)” en *Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, 2008, pp. 12-35.
- CEBRIÁN, Manuel (cord.): *Enseñanza virtual para la innovación universitaria*. Narcea. Madrid, 2003.
- DUART, Josep M.: “Integrar las TIC en la Universidad” en *RU&SC. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, n. 1. vol. 2, abril de 2005. <http://www.uoc.edu/rusc> [Consultada el 14 de agosto de 2011].
- ESPUNY, Cinta, GONZÁLEZ, Juan, LLEIXÀ, Mar, GISBERT, Mercè: “Actitudes y expectativas del uso educativo de las redes sociales en los alumnos universitarios” en *RU&SC. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, n. 1. vol. 8, enero de 2011. <http://www.uoc.edu/rusc> [Consultada el 17 de agosto de 2011].
- GRUPO APES. IMAGEN Y CULTURA: “La Base de datos APES” en *Ars Longa*, n. 12, 2003, pp. 133-144.
- HANNA, Donald E.: *La enseñanza universitaria en la Era Digital*. Octaedro. Barcelona, 2002.
- LEVIS, Diego: “Redes educativas 2.1. Medios sociales, entornos colaborativos y procesos de enseñanza y aprendizaje” en *RU&SC. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, n. 1. vol. 8, enero de 2011. <http://www.uoc.edu/rusc> [Consultada el 23 de agosto de 2011].
- MARQUÈS GRAELLS, Pere: “La Universidad presencial ante la Sociedad de la Información. Algunas notas sobre el impacto de las TIC” en *Congreso Internacional en Tecnología, Educación y Desarrollo Sostenible*. <http://www.uib.es/depart/gte/edutec01/edutec/comunic/TSE50.html> [Consultada el 19 de agosto de 2011].
- MARQUÈS GRAELLS, Pere: *Impacto de las TIC en la enseñanza universitaria*. <http://peremarques.pangea.org/ticuniv.htm> [Consultada el 19 de agosto de 2011].
- ORTIZ COLÓN, Ana: “Interacción y TIC en la docencia universitaria” en *Pixel-Bit: Revista de Medios y Educación*. n. 26. 2005. [Consultada el 20 de agosto de 2011].
- PEDREÑO, Andrés: “Cultura digital: transformaciones y retos de nuestras universidades”. Conferencia impartida dentro de *Universidad Expandida*, organizada por el Espacio Red de Cultura

y Prácticas Digitales-UNIA, Septiembre, 2009. <http://practicadigitales.unia.es/encuentro-universidad/cultura-digital-transformaciones-y-retos-de-nuestras-universidades-%7C-conferencia-de-andres-pedreno.html> [Consultada el 15 de agosto de 2011].

PEDREÑO, Andrés: “¿Qué puede ser la Universidad 2.0? Visión y Estrategias de actuación”. Conferencia impartida en la UIMP en agosto de 2009. <http://utopias-realidades.blogspot.com/2009/08/universidad-20.html#FOOTNOTE-1> [Consultada el 20 de agosto de 2011].

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad

digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer historia del Arte en un nuevo contexto” en *Museo y Territorio*, n. 2-3, diciembre 2010. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. pp. 9-26.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, (dir.): *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*. Trea. Gijón, 2009.

SIGALÉS, Carles: “Formación universitaria y TIC: nuevos usos y nuevos roles” en *RU&SC. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, n. 1. vol. 1, septiembre de 2004. <http://www.uoc.edu/rusc> [Consultada el 14 de agosto de 2011].

(Ilustraciones, veáse las páginas web siguientes:)

Ilustración 1: http://150.214.57.112:8080/atenea_ttc/Inicio.action

Ilustración 2: <http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/%20index.htm>

Ilustración 3: <http://mupart.uv.es/>

Ilustración 4: <http://oliba.uoc.edu/ aracne/objectius.html>

Ilustración 5: <http://www.revistadepatrimonio.es/>

Ilustración 6: <http://redvisibilia.es/>

Ilustración 7: <http://www.artyarqdigital.com/es/grupo/>

III. Dossier

Palabras / Imágenes

Leer mirando / Mirar leyendo

*Dossier coordinado por Anacleto Ferrer
(Profesor Titular de Estética y Teoría del Arte
de la Universitat de València)*

*Ninguna castración interna del hombre ni tampoco del mundo
externo. Ni castración espiritual ni castración social.
Después de tanta tesis y antítesis, es preciso ahora la síntesis.*

Vicente Huidobro

El Dossier Monográfico de este año versa sobre las relaciones entre imágenes y palabras, un tema que ha hecho correr ríos de tinta, si más no, al menos desde el famoso *dictum* “*ut pictura poesis*” (como la pintura, así es la poesía) contenido en la *Epistula ad Pisones* o *Ars Poetica* de Quinto Horacio Flaco (65 a.n.e. – 8 a.n.e.). Ha sido estructurado dividiéndolo en tres secciones (*creación, investigación y reseñas*), precedidas de un ensayo introductorio titulado INTERTEXTOS, en el que, en calidad de editor del dossier, trazo un cierto recorrido histórico por algunos momentos de fecunda complementariedad entre los signos plásticos y los lingüísticos, desde la antigüedad hasta nuestros días.

El apartado de *creación* contiene dos contribuciones artísticas en las que se combinan palabras e imágenes. La primera, titulada CONFLUENCIAS, es un trabajo plástico-literario del poeta y pintor cubano **José Pérez Olivares**; la segunda es el ensayo gráfico del ilustrador valenciano **Carlos Ortín** LA VOZ DE LAS IMÁGENES.

El apartado de *investigación* está formado por cinco ensayos realizados por especialistas que analizan otras tantas manifestaciones artísticas de convivencia entre imagen y palabra vinculadas a períodos temporales o ámbitos culturales concretos: el arte tradicional chino (**Sara Losada**), el cuadro de Jan van Scorel titulado *Un humanista* y la actividad de Juan Luis Vives como intérprete de las *Églogas* de Virgilo (**Francesc J. Hernández**), la obra de Rafael Raga Montesinos como cartelista de cine (**Rafael Raga Lluesma**), la poesía visual (**Bartolomé Ferrando**) y el grafiti hip-hop (**Belén García**).

El tercer apartado incluye cuatro *reseñas* de obras cuyo contenido resulta concomitante con el marbete que encabeza este dossier: un libro sobre tipografía (**Paula Gimeno**), una obra colectiva sobre historia conceptual y memoria visual (**Ricard Silvestre**), un volumen que bajo el elocuente título *Ut pictura poesis* reúne las conferencias pronunciadas sobre “el universo de las relaciones entre las imágenes y las palabras” en la Sede Académica alicantina en el otoño de 2009 (**Enrique Herreras**), y un volumen del poeta Rainer Maria Rilke dedicado al círculo de artistas de Worpswede (**Áurea Ortiz**).

No quiero cerrar esta nota sin hacer públicos tres agradecimientos: el primero, a Román de la Calle –Presidente de la Academia, maestro y amigo– por la confianza depositada en mí para que coordinase este Monográfico; el segundo, a los autores que han participado en él, por haberme prestado su plena colaboración desde el momento inicial de esta andadura; y el tercero, a José García Roca, compañero del Departamento de Filosofía de la UVEG y hombre sabio, por haber hecho que suene realmente a inglés lo que antes sólo se le parecía.

Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del Proyecto I+D+I: *Comportamientos Artísticos Fin De Siglo en el contexto valenciano. Precedentes de las poéticas de la globalización* [Ref. FFI2009-13976, Institut de Creativitat i Innovacions Educatives - Universitat de València].

Introducción

Intertextos

La pintura es poesía silenciosa, y la poesía es pintar con el regalo de la palabra.

(Frase atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos
(556-467 a.n.e.)

Anacleto Ferrer

Universitat de València

RESUMEN

El *dictum* horaciano *ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía) ha gozado de la autoridad indiscutida que confiere a los tópicos su uso repetido, inspirando durante siglos la práctica creativa de pintores y poetas. Las interpretaciones, a veces desorbitadas, de las palabras de Horacio abrieron el paso también a uno rico venero literario en Occidente, el de la llamada poesía *écfrástica*. La *écfrasis* es una figura retórica consistente en la representación por medio del lenguaje articulado de una obra plástica. En este artículo se traza un recorrido a través de la historia cultural, recalando más o menos caprichosamente en algunos momentos de fecunda complementariedad entre los signos plásticos y los lingüísticos.

Palabras clave: *ut pictura poesis* / *écfrasis* / intertextualidad.

ABSTRACT

Horace's *dictum* *Ut pictura poesis* ("As is painting so is poetry") has enjoyed the undisputable authority that recurrent use confers to commonplaces. The interpretations, sometimes excessive, of Horace's words also made way for a rich literary vein in Western culture, the so-called ekphrastic poetry. Ekphrasis was a figure of speech in which a plastic work of art was represented by means of articulate language. In this article a journey along cultural history is made, sojourning more or less whimsically in some moments of fertile complementarity between plastic and linguistic signs.

Keywords: *Ut pictura poesis* / *ekphrasis* / intertextuality.

UT PICTURA POESIS

Constituye un motivo literario usado con frecuencia por quienes escriben acerca del poliédrico tema de las relaciones entre pintura y poesía, o más genéricamente entre las imágenes y las palabras, arrancar el texto con una glosa de la expresión *ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía), tomada de la *Epistula ad Pisones* o *Ars Poetica* de Horacio, junto con la *Poética* de Aristóteles uno de los dos tratados fundamentales en que se basaba la preceptiva clásica. La frase puede leerse en el hexámetro 361, y el pasaje completo (versos 361-365), en la versión prosificada de Aníbal González, dice: «La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradecerá (otras tantas)».¹

El verso de Horacio ha gozado de la autoridad indiscutida que confiere a los tópicos su uso repetido, y durante siglos, lo que no pasaba de ser originariamente más que una observación acerca de cómo algunos poemas, al igual que ciertas pinturas, sólo gustan una vez, mientras que otros admiten repetidas lecturas y análisis críticos minuciosos, bajo la apariencia de apotegma que le da la concisión de un fragmento amputado del contexto, inspiró la práctica creativa de pintores y poetas: «los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada».²

El falso precepto horaciano era sobre todo un aviso para que ni unos ni otros fabricasen imágenes alejadas del mundo, para que se mantuviesen en contacto estrecho con la realidad visual. «Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podríais, permitida su contemplación, contener la risa?», pregunta el autor a los destinatarios de la epístola, tras la descripción casi surrealista de una pintura de grotescos híbridos con que se abre el tratado, y él mismo contesta: «Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representen vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única. Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé y tal licencia reclamo y concedo alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se aparezcan serpientes con aves, corderos con tigres.»³ Libertad, sí, advierte Quinto Horacio Flaco, pero dentro de los angostos límites impuestos por una estética de raíz aristotélica que entiende que la imitación, la *mímesis*, es la base y la esencia de todas las artes, ya que la emoción del espectador deriva de la asociación entre lo representado y lo conocido previamente. Y eso sucede tanto en el caso de la pintura como en el de la literatura. Como un cuadro, así debe ser un poema. Con sus medios, las palabras, el poeta ha de ser capaz de hacer algo semejante a una imagen fiel, una pintura, un cuadro de la realidad.

Las interpretaciones, en tantos puntos desorbitadas, de las palabras de Horacio sobre la capacidad representativa de la poesía abrieron el paso también a uno rico venero literario en Occidente, el de la llamada poesía *ecfrástica*. La *écfrasis* es una figura retórica consistente en la representación por

¹ Horacio: *Poética*, en Aristóteles, Horacio y Boileau: *Poéticas*. Edición de Aníbal González Pérez. Editora Nacional, Madrid 1977, p. 101.

² MARIO PRAZ: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción de Ricardo Pochtar. Taurus, Madrid 2007, p. 10.

³ Op. Cit., p. 87.

medio del lenguaje articulado de una obra plástica que, alimentada por una tradición que arranca con la descripción del imaginario escudo que Hefesto forja para Aquiles en la *Iliada* (canto XVIII), cincelando un microcosmos de la vida cotidiana pacífica en tiempos de Homero, ha llegado hasta nosotros convertida para muchos en una suerte de umbral desde el que propiciar el encuentro *intertextual* de signos plásticos y escriturales. Tal es el caso, por ejemplo, de las *liricografías* de Rafael Alberti, un poeta-pintor capaz de fundir con absoluta solvencia técnica ambos sistemas sígnicos en un único espacio expresivo, o, en menor medida, de las creaciones lorquianas en que se yuxtapone dibujo y poesía.



En la imagen de la izquierda, una liricografía de Rafael Alberti; en la de la derecha una creación conjunta de Federico García Lorca y el pintor uruguayo Rafael Barradas: a la izquierda, dibujo de Lorca con unos versos de Barradas («Mis ojos están llorando / sabes de mi alegría, porque / están tocando el cielo / salud, amigo»); a la derecha, dibujo de Barradas con el rostro de la actriz cubana Catalina Bárcena completado por Lorca y acompañado de un poema de éste («Tú que nunca enseñas / la mirada en los rostros / quise atreverme a ponerlos / en tu dibujo. / ¿A medias dijiste, no? / Catalina, tan hermosa, siempre / la dibujas, preciosa. / Querido amigo, pero sin sus ojos ni labios ¿vaya a saber Dios, por qué? / ¡Para ti no sería difícil! ¿O sí? Federico G. Lorca, 1925»)

Pero vayamos poco a poco en este recorrido a través de la historia cultural, recalando más o menos caprichosamente en algunos momentos de marcada actividad *ecfrástica*, deteniéndonos en sus procesos de *intertextualidad*, sea bajo la forma de introducción de signos plásticos en el espacio lingüístico o bajo la forma de intromisión de signos lingüísticos en el espacio plástico, desde la antigüedad hasta la plena integración de lo visual y lo verbal en nuestros días.

PICTURA EST LAICORUM LITERATURA

El vínculo entre texto e imagen ha existido desde los inicios de la escritura. Las primeras muestras de escritura de que tenemos noticia son dibujos que se referían de manera directa a los objetos aludidos. En Egipto uno de los signos empleados para escribir fueron los pictogramas, que eran dibujos estilizados que representaban cosas, con una combinación de signos para expresar ideas. En algunas civilizaciones la escritura todavía recuerda vivamente esta ancestral relación entre palabra y dibujo. Baste recordar a este respecto que desde hace cuatro mil años los chinos escriben con el mismo sistema de pictogramas. También en la historia de la civilización occidental ha habido momentos en los que se ha producido un incremento del interés por el acoplamiento de imagen y palabra.

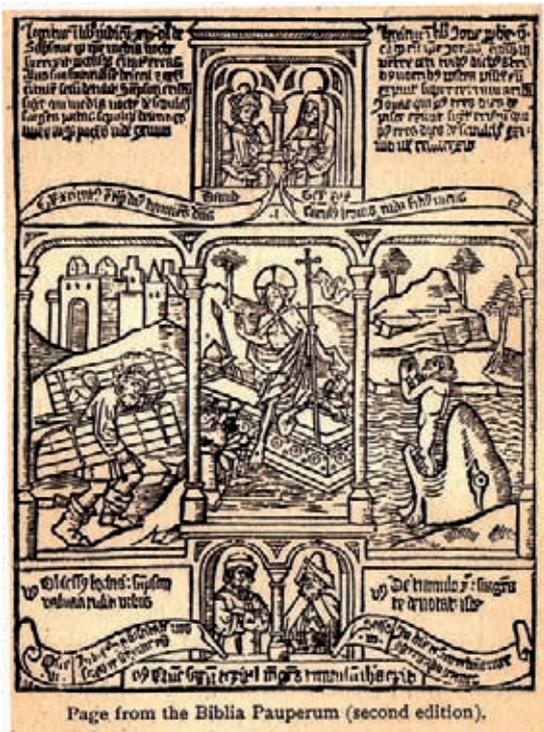
A diferencia del politeísmo grecolatino, las grandes religiones monoteístas conciben a Dios como un ser personal de naturaleza incorpórea, cuyos atributos más comunes son la omnisciencia, la omnipotencia, la omnipresencia, la bondad perfecta y la existencia eterna y necesaria, pero a diferencia de la radical iconofobia semítica, que huye del politeísmo mediante la aiconicidad, la opción cristiana salda finalmente cuentas con el tabú de las representaciones icónicas, expresado en el Decálogo que la divinidad entrega a Moisés, en el segundo Concilio celebrado en la ciudad de Nicea, en el año 787. Entre el temor a la idolatría y la renuncia a las posibilidades de comunicación, la Iglesia cristiana lo tuvo bastante claro y, una vez zanjada la controversia iconoclasta y «admitido el universo icónico en la esfera del culto, inmediatamente se convirtió en la virtual detentadora del monopolio de este modo de representación, en calidad de productora, promotora e inspiradora de la producción icónica de Occidente. La imagen fue instrumentalizada como arma de persecución, de legitimación o de glorificación, dando lugar desde la Edad Media a un enorme caudal de imágenes devotas, apologéticas, didácticas, hagiográficas, ejemplarizantes y glorificadoras». ⁴ Dos de sus *intertextos* medievales más interesantes y conocidos son la conocida como *Biblia Pauperum* y algunas de las pinturas de Hieronymus Bosch.

La *Biblia Pauperum* es una colección de imágenes y textos que circuló a partir del siglo XIII, antes por tanto de la invención de la imprenta, para difundir la enseñanza de la historia sagrada. Su atractivo excepcional estriba en que las imágenes son las protagonistas indiscutibles de unos pliegos en los que las palabras, que aparecen escritas en rollos de pergamino, parecen brotar de la boca de los personajes, como si de una historieta moderna se tratara, confirmando el principio según el cual *pictura est laicorum literatura* (las imágenes son la literatura de los laicos). El pueblo desheredado y analfabeto, los iconógrafos en suma (algo que alcanzaría definitivamente el paroxismo siete siglos después, con la invención del cinematógrafo), eran para los promotores de esta *Biblia de los Pobres* la inmensa mayoría de los fieles, frente al refinado y logocentrista estamento eclesial.

La inveterada tradición de la *Biblia Pauperum* parece haber regresado hace muy poco gracias a Robert Crumb, uno de los fundadores del cómic *underground*, con la publicación de *Génesis*, una particular adaptación del primer libro del Antiguo Testamento en la que el historietista reinterpreta con sus inconfundibles trazos en blanco y negro pasajes como la Creación, Adán y Eva, Caín y Abel, Noé y el diluvio o la torre de Babel, al tiempo que rechaza explícitamente cualquier intento de «aligerar y “modernizar” las viejas escrituras», optando por dejar «la a veces enrevesada vaguedad del texto antes que trastear» con él.⁵

⁴ ROMÁN GUBERN: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Edición ampliada y revisada. Anagrama, Barcelona 2005, p. 71.

⁵ ROBERT CRUMB: *Génesis*. La cúpula. Novela gráfica, Madrid 2009, “Introducción”.



A la izquierda una página de la segunda edición de la *Biblia Pauperum*; a la derecha, una de la edición española de *Génesis*, de Crumb.

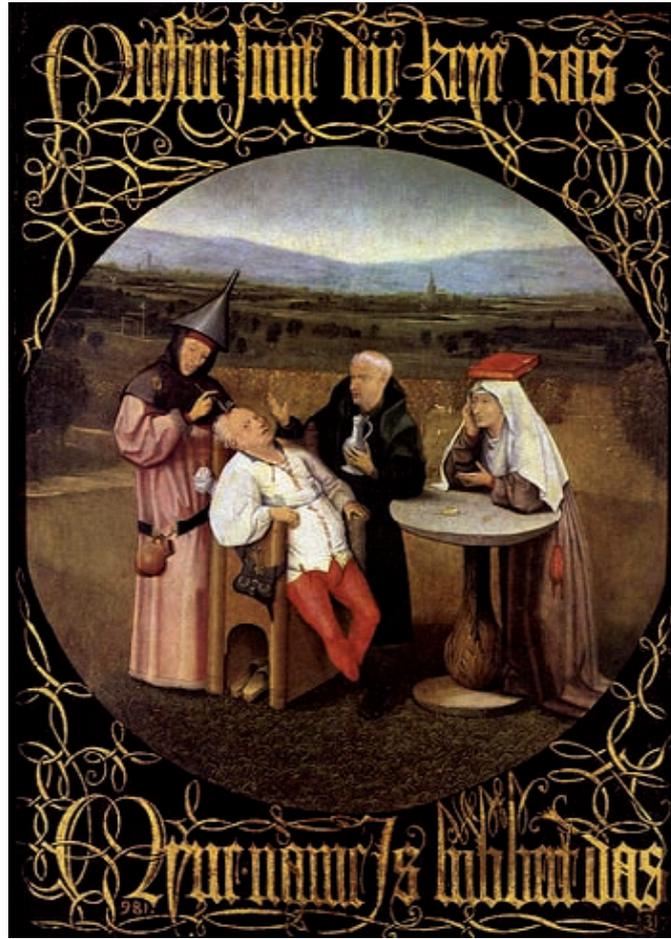
De *El Bosco* poco sabemos con certeza, salvo que fue un pintor flamenco que vivió en la segunda mitad del siglo XV. La mayoría de sus obras son de naturaleza alegórica, y en algunas las palabras acompañan a las imágenes reforzando el carácter moralizador de sus burlescas fantasías. Las inscripciones apuntalan verbalmente su complejo mundo simbólico en obras como la *Mesa de los Pecados Capitales* o *La extracción de la piedra de la locura*. Alrededor del centro de la primera, que representa la pupila del Ojo de Dios, se ha escrito admonitoriamente *cave cave deus videt* (cuidado, cuidado, dios te ve), y lo que Dios ve se refleja como en un espejo en el círculo exterior de su ojo. Se trata de los Siete Pecados Capitales representados por escenas tomadas de la vida diaria del Flandes medieval, con paisajes tanto de interior como de exterior, que pueden ser identificados por sus nombres en latín: Ira, Soberbia (o vanidad), Lujuria, Pereza (o acidia), Gula, Avaricia y Envidia. En las cenefas que aparecen arriba y debajo de la tabla se leen sentencias del *Deuteronomio* (32: 28-29, 20) en las que se advierte que aquellos que han abandonado a Dios tienen motivos para temer su mirada. Las de la parte superior dicen: «Porque esa gente ha perdido el juicio / y carece de inteligencia. // Si fueran sensatos entenderían estas cosas, / comprenderían la suerte que les espera»; la de abajo: «Les ocultaré mi rostro, / para ver en qué terminan».⁶

6 WALTER S. GIBSON: *El Bosco*. Traducción José Luis Fernández-Villanueva. Ediciones Destino, Barcelona 1993, p. 36.



Mesa de los Pecados Capitales (El Prado, Madrid)

El tema de la segunda obra es la credulidad humana. Lo que se representa en la *Extracción de la piedra de la locura* es una especie de intervención quirúrgica que se realizaba durante la Edad Media, y según parece consistía en la extirpación de una inexistente piedra, una estructura mineral similar a los cálculos renales, que causaba la necesidad del hombre presionando en el cerebro o taponando sus ventrículos. Se trata de un motivo pictórico al que también dedican cuadros los holandeses Jan Sanders van Hemessen, Pieter Bruegel el Viejo y Pieter Huys, lo que da cuenta de la popularidad de estas operaciones. La forma circular de la pintura vuelve a sugerir aquí un espejo, y se halla circunscrita por la inscripción *Meester snyt die Keye ras, myne name is lubbert das* (Maestro, extráigame la piedra, mi nombre es Lubber Das). La leyenda de “la piedra de la locura” formaba parte de una charlatanería asociada al poder mítico y metafórico que aún conservaba el humoralismo de origen hipocrático-galénico, que atribuía la melancolía a unas cenizas secas, duras y azabachadas resultantes de la adustión de la bilis negra, mientras que Lubber Das era el nombre de un personaje satírico de la literatura holandesa que representaba la estupidez. «Mi nombre es tonto», vendría a decir el texto.



Extracción de la piedra de la locura (El Prado, Madrid)

EL SUEÑO DE LA RAZÓN

La Ilustración fue un movimiento intelectual europeo que se desarrolló desde fines del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución Francesa, aunque en algunos países, como España, se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. Fue denominado así por su declarada finalidad de disipar las tinieblas de la necesidad mediante las luces de la razón. El XVIII es conocido, por este motivo, como el Siglo de las Luces. De todas las empresas culturales asociadas a él, y son muchas, ninguna es tan emblemática como publicación de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, un conjunto de 17 volúmenes de texto y 11 de láminas (75.000 artículos más 2.500 planchas de estampación) editados en París entre 1751 y 1772, bajo la dirección de Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alambert, con el objetivo genérico de difundir las ideas de la Ilustración francesa. Colaboran en la obra Rousseau, Voltaire, Holbach, Montesquieu, Turgot, Jaucourt y otros escritores y *philosophes* hasta un total de 160.

El frontispicio de la *Enciclopedia*, obra del dibujante Charles-Nicolas Cochin, trata de expresar alegóricamente el sentido general de la obra, mediante el uso abstractivo de figuras que representan conceptos: «Entre el gran número de mujeres que conforman el público, dando cuenta así de un testimonio desprejuiciado, aparece la *Verdad* cubierta por un pequeño velo por el que todavía es posible entrever su desnudez. A su izquierda, la *Razón* intenta despojarla de su indumentaria ante la mirada atenta de la *Historia*. Finalmente, la *Teología* aparta la mirada y la dirige a lo alto. Como en otros motivos similares que recorrieron el mundo moderno, el libro de la verdad revelada ha sido sustituido por este otro libro de la naturaleza, en la que el propio ejercicio de la actividad racional consigue presentar ante los ojos de la humanidad la verdad sin tapujos ni paliativos».⁷



Frontispicio de *L'Encyclopédie*

7 JAVIER MOSCOSO: *Ciencia y técnica en la Enciclopedia. Diderot y D'Alembert*. Nivola, Madrid 2005, p. 16. Los iconógrafos ilustrados siguieron con la convicción renacentista de que la ciencia era una mujer. «Qué uso se hizo de las imágenes de los iconógrafos?», se pregunta Londa Schiebinger: «Las representaciones femeninas de la ciencia aparecieron de forma más destacada en los frontispicios de textos científicos. Galileo invocó el icono femenino para la portada de su obra *Il Saggiatore*. [...] ¿Qué significaban, pues, esas imágenes para los hombre y mujeres de la Europa moderna temprana? Una explicación fácil (quizá demasiado fácil) se podría encontrar en el lenguaje. Como señaló Ripa en 1602, la imagen de una ciencia, naturaleza o verdad femeninas se ajusta simplemente a “la manera en que hablamos”. En latín, italiano, francés y alemán, los nombres abstractos suelen ser de género femenino». *¿Tiene Sexo la Mente?: Las Mujeres en Los Orígenes de la Ciencia Moderna*. Ediciones Cátedra – Colección Feminismos, Madrid 2004, pp. 187-196.

La *Enciclopedia* toda es un tupido *intertexto* en el que palabras e imágenes, artículos y láminas, ofrecen un cuadro completo de los procesos manufactureros de la Francia de entonces. Nunca nadie había emprendido nada semejante: ofrecer una descripción de todos los trabajos manuales dirigida al público lector en general, mostrando al mismo tiempo mediante grabados las herramientas y máquinas utilizadas y los procesos seguidos. «La investigación acerca de los artículos y las láminas relativas a las *arts et métiers* significó visitar a decenas, si no a centenares de comerciantes y de maestros artesanos en sus talleres», explica Philipp Blom en su magnífica epopeya sobre *L'Encyclopédie*, «observarlos mientras trabajaban, tomar notas, hacerles preguntas, pedirles que les mostrarán sus herramientas y describieran las fases de su trabajo, dibujándolas, y después, comparando la realidad con su representación, corregir y pulir todo. Los trabajos de los bocetistas tenían que ser supervisados, corregidos sus dibujos y después enviados para que fueran grabados en las planchas que acompañarían el texto, se acomodaría a él y serían agrupadas en capítulos y dotadas de descripciones propias».⁸

Pero las luces siempre proyectan sombras, y nadie ha escrutado como Goya esa zona umbrosa por la que deslizan los fantasmas de la Ilustración, siempre tímida en España. Muy pronto se dio cuenta el ilustrado aragonés, cuyo pensamiento, escribe Todorov, «se expresa ante todo mediante sus imágenes, sus pinturas, sus grabados y sus dibujos»,⁹ que las fronteras entre locura y razón, ensañaciones e ideaciones, apariencia y realidad son porosas, permeables. Y en el que probablemente es el más famoso de sus *Caprichos*, el que en la actualidad lleva el número 43, él mismo escribe una leyenda en la imagen (cosa que no hace en ningún otro grabado de la serie) que dice: *El sueño de la razón produce monstruos*, creando un original *intertexto* a partir de las mutuas relaciones entre los signos plásticos y la ambivalencia de la palabra *sueño*, que tanto puede significar “dormir” como “soñar”, dando cuenta al mismo tiempo de las dos caras de la Ilustración (la luminosa y la sombría), «lo que permite que la frase se interprete de dos maneras. Si significa “dormir”, entendemos que cuando la razón se queda dormida, los monstruos nocturnos asoman la cabeza, y por lo tanto es preferible que se despierte para apartarlos. Los monstruos son externos a la razón, de modo que nos mantenemos en un proyecto educativo. Pero si la palabra significa “soñar”, entonces es la propia razón la que produce esos monstruos cuando funciona en régimen nocturno».¹⁰ Esta segunda lectura hace de Goya un precursor de las tesis que expusieron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* acerca de la *razón instrumental*, concebida como una fuerza objetivadora de realidades que permite encontrar justificaciones a los actos más execrables.

8 PHILIPP BLOM: *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Traducción de Javier Calzada. Anagrama, Barcelona 2007, p. 80.

9 TZVETAN TODOROV: *Goya. A la sombra de las Luces*. Traducción de Noemí Sobregués. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2011, p. 20.

10 *Ibidem*, p. 72.



Capricho nº 43:
El sueño de la razón produce monstruos

Lo soñado en los *Caprichos* (1798) resultará profético años más tarde, pues el mundo se volverá tan nocturno como ellos. En los *Desastres de la guerra* (hacia 1820), tras las terribles situaciones que ha vivido y observado el artista en los sitios de Zaragoza, los demonios imaginados devendrán reales y habitarán el mundo humano, a diferencia de los de El Bosco que poblaban otro universo imaginario. Retomando una frase de Malraux citada por Todorov: «El Bosco introduce a los hombres en su universo infernal, pero Goya introduce lo infernal en el universo humano».¹¹ El pintor de Fuendetodos alimenta en esta serie la idea de que trabaja entre cadáveres y ejecuciones públicas como si fuese un fotoperiodista moderno, anclando sus dibujos a la realidad donde “hace foco” con menciones del tipo «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) o «Yo lo conocí».

«Goya retrata el paraíso de las moscas, esa España inquietante e inquieta que aún hoy podemos tocar y que siempre vive en nosotros. El pintor impone su versión de España y la obliga a reflejarse en el espejo aparentemente deformante pero tremendamente realista, porque Goya “focaliza”, para usar un término actual. No tiene luz, es más que luz, es una exasperación, un foco, una iluminación continua», explica el pintor y escritor Eduardo Arroyo.¹² Ahora bien, alejado de toda tentación maniquea, Goya, que siempre muestra gran simpatía hacia las víctimas, pone en evidencia la violencia de que son capaces los seres humanos cuando creen hallarse en una situación de excepción. Para decirlo con palabras de Gervasio Sánchez, uno de los fotógrafos que más y mejor ha sabido captar los horrores de la guerra en las sociedades contemporáneas, desde el levantamiento contra las dictaduras de América Latina hasta los genocidios en África y los Balcanes: «La gran tragedia de la guerra es que afecta a personas que casi siempre no saben por qué mueren y por qué sufren. No es tanto que una guerra sea peor que otra, sino que al final la guerra es lo peor que le puede pasar a una sociedad».¹³

¹¹ Ibidem, p. 63.

¹² EDUARDO ARROYO: *El Trío Calavera. Goya, Benjamin y Byron boxeador*. Taurus, Madrid 2003, p. 38.

¹³ LUCÍA VILLA: «Entrevista a Gervasio Sánchez». *Diario Público.es*, 06/04/2012.



«La lección de Goya acerca del compromiso del artista con el acontecimiento representado y de las implicaciones éticas y políticas de una determinada poética de las imágenes de guerra ha influido en la historia del arte hasta nuestros días, y ha dado lugar a un proceso de reciclaje del icono que precede e ilumina el que podemos rastrear en la fotografía».¹⁴ Grabado de la serie *Desastres de la guerra* con la inscripción *Grande bazaar! Con muertos!* Y fotografía de Gervasio Sánchez de la serie *Vidas minadas*

NO ESCAPA DEL PASADO EL QUE LO OLVIDA

El otoño de 1955 aparece en Berlín oriental la primera edición de la *Kriegsfibel* (*ABC de la guerra*),¹⁵ un extraño libro de «fotoepigramas» al que Bertolt Brecht consagra buena parte de su tiempo entre 1940 y 1945, deseoso según confiesa de restablecer la verdad acerca de la época de Hitler y de la guerra. «Su estructura general parece seguir el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial –Guerra de España, guerra de conquista de Europa, denuncia de los principales responsables nazis, extensión imperialista de la guerra, contraofensiva de los Aliados, retorno de los prisioneros–, aunque el montaje sea, en detalle, mucho más complejo y sutil».¹⁶

El 20 de junio de 1944, todavía desde Estados Unidos apunta en su *Diario de trabajo* (*Arbeitsjournal*, 1938-1955) –cuaderno de bitácora de sus años de exilio, en el que no deja de confrontar reflexivamente sus historias con la Historia–, cuando el libro de placas en el que desarrolla este singular *intertexto* en que vincula fotografía y explicación versificada le parece compuesto en lo esencial: «estoy trabajando en una nueva serie de fotoepigramas. una ojeada a los antiguos, que en parte datan de los primeros tiempos de la guerra, me ha demostrado que es muy poco lo que debo eliminar (en el terreno político, nada de nada), a pesar del aspecto siempre cambiante de la guerra. eso es una prueba del valor que tiene este tipo de enfoque. ya he llegado a más de 60 cuartetos que [...] constituyen un informe literario de la época de exilio que no deja de ser satisfactorio».¹⁷

¹⁴ ANTONIO MONEGAL: «Iconos polémicos», en Antonio Monegal (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós, Barcelona 2007, pp. 19-20.

¹⁵ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*. Traducción de Vicente Romero. Ediciones del Caracol, Madrid 2005.

¹⁶ GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Antonio Machado Libros, Madrid 2008, p. 37-38.

¹⁷ BERTOLT BRECHT: *Diario de trabajo II. 1942/1944*. Edición al cuidado de Werner Hecht. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977, p. 318. La ausencia de mayúsculas es una característica del estilo de Brecht en estos diarios.

Brecht compone un texto ilustrado, para el que utiliza imágenes recortadas de los medios de comunicación (por lo general periódicos y revistas) con sus pies de foto originales, e intenta aclarar el contenido de las fotografías en epigramas de cuatro versos (una forma poética que quisiera sugerir las inscripciones grabadas por los antiguos griegos en el mármol de sus sepulcros), que tienen por objeto *hacer hablar* a las imágenes tomando en su mayoría partido en contra del objetivo (ilustrativo o heroizante) de las mismas, pues como afirma Ruth Breslau en la presentación de la obra «al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico».¹⁸ El resultado es un artefacto icono-poético original que, como el cine, es resultado de dos operaciones, una de segmentación y otra de montaje. Cada *fotopigrama* se convierte así en el escenario de un encuentro entre tres espacios o temporalidades distintas: el primero es el del acontecimiento (en nuestro ejemplo, la misa de campaña presidida en Barcelona por el general falangista Yagüe); el segundo, meramente enunciativo en este caso, es el de la revista para la que trabaja el fotógrafo; el tercero es el que Brecht organiza por su propia cuenta: «es el espacio negro de la placa misma donde surge, en contrapunto a la imagen, como los letreros de las antiguas películas mudas, el texto del poema.

Por tanto –comenta Huberman– tiene lugar una dialéctica. Impide leer el poema de Brecht independientemente de la imagen que glosa, o a la que incluso parece “responder”. Recíprocamente, impide que al leer la leyenda “original”, podamos creer que estamos informados de una vez por todas sobre lo que representa la fotografía. Introduce de hecho una duda saludable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado».¹⁹

La denuncia brechtiana de los horrores de la guerra adquiere mayor alcance al configurar un *intertexto* deliberadamente pedagógico, consciente de que los documentos siempre son más difíciles de refutar que los discursos: un silabario, un catón de memoria visual, *dialectizado* líricamente por las palabras “lapidarias” de los epigramas, que todos deberían aprender y recordar, pues como sentencia Ruth Breslau, la actriz y periodista danesa que colaboró con Brecht en este libro, «no escapa del pasado el que lo olvida».²⁰

¹⁸ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*, p. 7.

¹⁹ Op. Cit., pp. 48-49.

²⁰ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*, p. 7.



Debajo de la foto se lee en inglés: «El vencedor, general Juan Yagüe, se arrodilla ante su trono durante una misa al aire libre en la plaza de Cataluña, Barcelona. Al fondo, el Hotel Colon. Detrás de Yagüe, los generales Martín Alonso, Barrón, Vega». La cuarteta original dice: «Die Glocken läuten und die Salven krachen. / Nun danket Gott als Mörder und als Christ! / Er gab uns Feuer, Feuer anzufachen. / Wißt: Volk ist Pöbel, Gott ist ein Fascist.» («Suenan las campanas y retumban las salvas. / ¡Dad gracias a Dios como asesino y como Cristo! / Nos dio fuego para atizar el fuego. / Oíd: el pueblo es chusma, Dios es fascista.»)²¹

PINACOTECA DEL ARTE DE LA PERSUASIÓN

Nacido a la par que la época industrial, acaso sea el cartel el *intertexto* que debido a su carácter transitorio, contingente, mejor simbolice los vertiginosos años del automóvil y el cinematógrafo, de las masas y el deporte, de las revistas ilustradas y los grandes almacenes con que arrancaba el siglo XX. A medio camino entre las Bellas Artes y lo que la Ilustración había llamado artes mecánicas y después se llamará industriales, el cartel aprovecha las experiencias plásticas acumuladas –pictóricas primero y fotográficas después– para atraer la atención del público y transmitirle un mensaje mediante una combinación sencilla y certera de texto e imagen, antes figurativa que simbólica, pues resulta más fácilmente decodificable.

«Texto e Imagen», explica Diego Coronado, «integran así los dos regímenes dominantes que pueden darse en la decodificación de un Cartel, en una relación de intercambio, que oscila desde la dominancia absoluta de la Imagen que consigue reducir el texto a la simple inscripción de la imagen de marca; hasta la dominancia del Texto, que en el extremo contrario, elimina toda presencia de imagen, al funcionar él por sí mismo como tal. Todo lo cual significa que percibimos y decodificamos el Cartel como un todo continuo, que no permite grandes saltos para pasar de un registro (Texto) a otro (Imagen), pues ambos vienen a coincidir en un mismo nivel de su reconocimiento analógico formal, no arbitrario. [...] La barrera que separa el significante del significado, o lo analógico motivado de lo textual arbitrario, se diluye en el cartel en beneficio de la creación de un supersigno icónico-

²¹ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*, pp. 22-23.

textual, óptico-tipográfico»,²² que prolifera como medio publicitario en los muros de las ciudades convirtiendo el paisaje urbano en una «peculiar pinacoteca del arte de la persuasión».²³ Recordemos a este respecto la máxima de Walter Benjamin en su libro-calle *Dirección única*: «Principio fundamental de la publicidad y del galanteo: colocarse siete veces, septuplicado, en torno a quienes se desea conquistar».²⁴

El primer paso estaba dado. Basta echar una mirada a las metrópolis del planeta para darse cuenta de que ese impulso se ha transformado, magnificado por la luz de los neones, en un enorme fenómeno de alcance global, y que en las paredes de esas mismas calles que antaño sólo albergaban carteles, se produce hoy el encuentro gráfico-escritural a través de manifestaciones tales como el grafiti o el *street art*, que han evolucionado en los últimos años hasta entrar en las galerías y en los grandes museos del arte contemporáneo.



DKW Meisterklasse, el automóvil económico con grandes prestaciones y elegancia deportiva. DKW es el acrónimo de *Dampf-Kraft-Wagen* (en alemán, “coche movido a vapor”), la compañía alemana fundada en 1916 por el danés Jørgen Skaftø Rasmussen, que en 1932 se unió con Audi, Horch y Wanderer formando la Auto Union

²² DIEGO CORONADO: «Palabra e imagen: una aproximación al supersigno del cartel». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional De Comunicación Y Publicidad*, nº 8, Primera Etapa – año 2000, pp. 90-91.

²³ AA.VV.: *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Círculo de Lectores, Barcelona 1990, p. 66.

²⁴ WALTER BENJAMIN: *Dirección única*. Traducción Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, Madrid 1987, p. 68.

LEER MIRANDO Y MIRAR LEYENDO

Definitivamente, la vida cotidiana en la modernidad nos obliga a leer textos y mirar imágenes en combinación los unos con las otras: en las diferentes manifestaciones del arte urbano, en la publicidad o a través del ordenador. En el primer poema de *Alcoholes* y núcleo germinal de su poética simultaneista, Guillaume Apollinaire, uno de los primeros poetas absolutamente modernos, asociaba a principios del pasado siglo (1913) la publicidad a la poesía:

Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan a pleno pulmón
En ellos se encuentra la poesía esta mañana para la prosa están los periódicos²⁵

De este modo, como destaca Enric Bou, el creador de los caligramas «nos sitúa en las puertas de un problema mucho más amplio. Porque, de hecho, el acercamiento entre palabras e imágenes se ha de relacionar con un capítulo complejo de la interacción entre alta cultura y cultura mayoritaria o de consumo. Desde el collage cubista a la fusión orgánica entre mundo natural y elemento artificial de los expresionistas, se ha vivido a lo largo del siglo xx un episodio fecundo de la relación entre ambos mundos. Por eso en buena parte del arte moderno se detecta un movimiento muy rico de dos direcciones». ²⁶ Por un lado, los artistas y escritores “vanguardistas” han utilizado formas procedentes de la cultura mayoritaria, como los diarios o las marcas comerciales de los collages cubistas. Por el otro, un público no interesado *a priori* en los experimentos artísticos de las vanguardias ha accedido a ciertos logros de su indagación estética a través de los anuncios que incorporan técnicas como la del collage.

A resultas del cuestionamiento generalizado de las convenciones artísticas acometido por las vanguardias, el arte contemporáneo ha roto el vínculo de la representación, de la vieja *mímesis* en que se sustentaban las interpretaciones tradicionales del *ut pictura poesis*, y aceptado el hecho de que el verdadero fin del arte es construir antes que copiar. A nadie le resultaría extraño en la actualidad un caso como el que cuenta Don Quijote en contra de Cide Hamete Benengeli (el supuesto historiador musulmán a quien Cervantes atribuye gran parte de su novela), en charla con el bachiller Carrasco y Sancho Panza, y que tiene por protagonista a «Orbaneja, el pintor de Úbeda»:

al cual, preguntándole que pintaba, respondió: «lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es gallo»²⁷

²⁵ GUILLAUME APOLLINAIRE: *Alcoholes*. Traducción y notas de Juan Abeleira. Ediciones Hiperión, Madrid 1995, p. 9.

²⁶ JOAQUIM MOLAS; ENRIC BOU: *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Edicions 62, Barcelona 2003, p. 39.

²⁷ MIGUEL DE CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*. EDAF, Madrid 1965, p. 516 (Segunda parte, capítulo III). Reforzar el vínculo de la representación mediante un dístico es lo que le propone a Durero el «medio-médico, muy conocedor del cuerpo humano» Velio (en Juan Luis Vives: *Ejercicios de lengua latina. Diálogo XXIII. El Cuerpo del hombre por fuera*. Biblioteca Valenciana Digital) ante lo que entiende como errores anatómicos en un retrato de Escipión el Africano realizado por gran pintor y grabador alemán: «*Velio*: Por favor, amigo Durero, déjanos bromear aquí, mientras no tienes otros compradores. / *Durero*: ¿A cambio de qué? / *Velio*: Cada uno te escribirá ahora un dístico para que el cuadro se venda mejor. / *Durero*: Mi arte no necesita para nada vuestra recomendación, pues los compradores expertos y los que entienden la pintura no compran versos sino arte».

En ese contexto las artes plásticas y las literarias tendieron a invadirse el terreno las unas a las otras, creando una amplia gama de *intertextos* en los que se hace explícita la conexión entre los dos discursos artísticos y que van de los caligramas de Apollinaire y Huidobro, en los que se imita –mediante la disposición tipográfica o el manuscrito reproducido– figuras y formas aludidas en los versos,²⁸ a los collages de Hausmann y Schwitters, en los que se emplean billetes usados de autobús, recortes de periódicos y otras bagatelas formando composiciones amenas que invitan tanto a la contemplación como a la lectura.

Hemos aprendido a *leer mirando* y a *mirar leyendo*, lo que no resulta en absoluto sencillo, ya que «cuanto más intensamente se unen palabra e imagen, tanto más complicado se torna percibir las o leerlas. En el caso de un emblema o una ilustración, es completamente legítimo pasar de la imagen al texto y viceversa, modificar alternada y regularmente nuestra manera de percibir un objeto verbal y visual. Pero en el caso de una unión completa entre elementos verbales y visuales, no podemos cambiar de una manera de percibir a otra; de hecho percibimos de dos maneras diferentes al mismo tiempo».²⁹

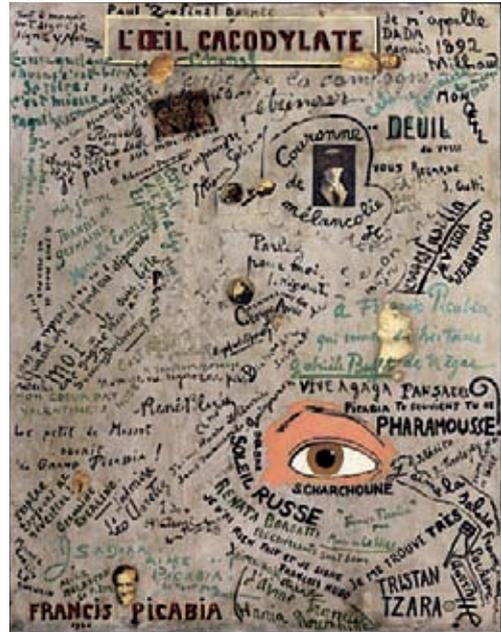


Thesa
 La bella
 Gentil princesa
 Es una blanca estrella
 Es una estrella japonesa.
 Thesa es la más divina flor de Kioto
 Y cuando pasa triunfante en su palanquín
 Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
 Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
 Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
 Pero ella cruza por entre todos indiferente
 De nadie se sabe que haya su amor logrado
 Y siempre está risueña, está sonriente.
 Es una Ofelia japonesa
 Que a las flores amante
 Loca y traviesa
 Triunfante
 Besa.

A la izquierda, versión española de un caligrama de Apollinaire; a la derecha, un caligrama de Huidobro

28 «El caligrama es, por consiguiente, tautología», concluye Foucault. Cf. Michel Foucault: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge. Anagrama, Barcelona 1999 (5ª), p. 33.

29 ÁRON KIBÉDI VARGA: «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en Antonio Monegal (ed.): *Literatura y pintura*. Arco/Libros, S.L., Madrid 2000, p. 119.



A la izquierda, un collage de Schwitters; a la derecha, *L'Œil Cacodylate*, de Francis Picabia, obra en la que colabora una quincena de amigos del artista, estampando azarosamente sobre la tela sus firmas, aforismos, juegos de palabras o dedicatorias. El cuadro se dio por acabado cuando ya no había espacio para más. Francis Picabia es claro a la hora de expresar la radicalidad de su arte: «Pintamos sin preocuparnos de representar objetos y escribimos sin tener en cuenta el sentido de las palabras. Sólo buscamos el placer de expresarnos, pero dando a los esquemas que dibujamos, a las palabras que alineamos, un sentido simbólico, un valor de traducción no sólo al margen de toda convención habitual, sino que por medio de una convención inestable, azarosa y que tan sólo dura el instante mismo en que las utilizamos. Por otra parte, no puedo entender la obra acabada, esa convención perdida de vista me es ininteligible, y encima no me interesa. Pertenece al pasado»³⁰

30 FRANCIS PICABIA: *Poesía. Revista Ilustrada De Información Poética*. Número 16. Ministerio de Cultura, Madrid 1982, p. 63.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINAIRE, G.: *Alcoholes*. Traducción y notas de Juan Abeleira. Ediciones Hiperión, Madrid 1995.
- AA.VV.: *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Círculo de Lectores, Barcelona 1990.
- ARISTÓTELES, HORACIO y BOILEAU: *Poéticas*. Edición de Aníbal González Pérez. Editora Nacional, Madrid 1977.
- ARROYO, E.: *El Trío Calavera. Goya, Benjamin y Byron boxeador*. Taurus, Madrid 2003.
- BENJAMIN, W.: *Dirección única*. Traducción Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, Madrid 1987.
- BLOM, Ph.: *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Traducción de Javier Calzada. Anagrama, Barcelona 2007.
- BRECHT, B.: *Diario de trabajo II. 1942/1944*. Edición al cuidado de Werner Hecht. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977.
- BRECHT, B.: *ABC de la guerra*. Traducción de Vicente Romero. Ediciones del Caracol, Madrid 2005.
- CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*. EDAF, Madrid 1965.
- CORONADO, D.: «Palabra e imagen: una aproximación al supersigno del cartel». *Questiones Publicitarias*. Revista Internacional De Comunicación Y Publicidad, nº 8, Primera Etapa – año 2000.
- CRUMB, R.: *Génesis*. La cúpula. Novela gráfica, Madrid 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Antonio Machado Libros, Madrid 2008.
- FOUCAULT, M.: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge. Anagrama, Barcelona 1999 (5ª).
- GIBSON, W.G.: *El Bosco*. Traducción José Luis Fernández-Villanueva. Ediciones Destino, Barcelona 1993.
- GUBERN, R.: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Edición ampliada y revisada. Anagrama, Barcelona 2005.
- HUIDOBRO, V.: *Poesía*. Revista Ilustrada De Información Poética. Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro. Ministerio de Cultura, Madrid 1989.
- MOLAS, J.; BOU, E.: *La crisis de la paraula. Antología de la poesía visual*. Edicions 62, Barcelona 2003.
- MONEGAL, A. (ed.): *Literatura y pintura*. Arco/Libros, S.L., Madrid 2000.
- MONEGAL, A. (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós, Barcelona 2007.
- MOSCOSO, J.: *Ciencia y técnica en la Enciclopedia. Diderot y D'Alembert*. Nivola, Madrid 2005.
- PICABIA, F.: *Poesía*. Revista Ilustrada De Información Poética. Número 16. Ministerio de Cultura, Madrid 1982.
- PRAZ, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción de Ricardo Pochtar. Taurus, Madrid 2007.
- SCHIEBINGER, L.: *¿Tiene Sexo la Mente?: Las Mujeres en Los Orígenes de la Ciencia Moderna*. Ediciones Cátedra – Colección Feminismos, Madrid 2004.
- TODOROV, T.: *Goya. A la sombra de las Luces*. Traducción de Noemí Sobregués. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2011.
- VILLA, L.: «Entrevista a Gervasio Sánchez». *Diario Público.es*, 06/04/2012.
- VIVES, J.L.: *Ejercicios de lengua latina (1538). Diálogo XXIII. El Cuerpo del hombre por fuera*. Biblioteca Valenciana Digital.



Creación

Confluencias

José Pérez Olivares

Poeta y pintor

RESUMEN

Mi proyecto se basa en una experiencia creativa surgida como complemento de mi trabajo pictórico y poético. Representa la fusión de la sensibilidad plástica y poética en un solo cuerpo expresivo que las vuelve inseparables y únicas, y en el que cada parte apoya a la otra ampliando su significado. No se propone innovar, pero tampoco repetir las soluciones aportadas por las vanguardias artísticas del siglo XX a través del caligrama y la poesía visual. Tampoco puede entenderse como la ilustración seriada de un conjunto de textos poéticos porque las viñetas nacieron antes y no sólo fueron las que desencadenaron la idea de fusión con la poesía, sino las que propiciaron su sentido. Estamos ante otro tipo de actividad en la que la palabra complementa la acción del dibujo, y el dibujo la acción de la palabra.

Palabras clave: Dibujo / palabra / poesía / pintura / caligrama / poesía visual / liricografías / carmina figurata.

ABSTRACT

My project is based on a creative experience arising as a complement of my pictorial and poetic work. It represents the merging of plastic and poetic sensibilities into a single expressive body that makes them inseparable and unique, and in which each part supports the other expanding its meaning. It does not pretend to innovate, but neither does it try to repeat the solutions provided by the artistic avant-gardes of the twentieth century by means of the calligram and visual poetry. Neither can it be understood as the serial illustration of a set of poetical texts, since the vignettes were born before, and they were not only what triggered the idea of the merging with the poetry, but also what favoured its meaning. It is another kind of activity, in which the word complements the action of the drawing, and the drawing the action of the word.

Keywords: Drawing / word / poetry / painting / calligram / visual poetry / lyricographies / carmina figurata.

Nadie se convierte en artista por pintar letras y palabras en un soporte. Ningún pintor termina siendo poeta, ningún poeta, pintor.

Sin embargo, hay excepciones: Joan Miró y Paul Klee constituyen algunas de *esas* excepciones. En la obra de ambos creadores late una sensibilidad muy próxima a la del poeta. O mejor dicho, ellos eran poetas del lienzo, y sus cuadros son hermosos poemas escritos con formas y colores. Algo similar sucede en las *liricografías* del gaditano Rafael Alberti, donde la vocación pictórica del autor se integra perfectamente a su vocación poética. Podemos mencionar también a Apollinaire y a Huidobro, que mucho antes se habían servido del caligrama, versión moderna de los *carmina figurata* medievales. Y recordar los experimentos de la poesía visual: el *concretismo*, el *letrismo*, la *poesía objetual*.

Yo, en cambio, he preferido seguir otro camino. Y aunque la mirada del poeta está presente en los dibujos que hago, tanto como la huella indeleble del pintor en los poemas, nunca he sentido la necesidad de traspasar ciertos límites.

La crítica suele decir que mis versos proyectan imágenes llenas de color y textura. Son visiones que al parecer brotan de una facultad innata: la de percibir tonos y colores en las palabras, algo que la ciencia llama *sinestesia*¹, y que mantengo viva gracias a la formación que he recibido² y a los años de ejercicio como poeta y artista plástico.

Ignoro si estas razones bastan para explicar la mirada constante del pintor en una amplia zona de mi poesía, a tal punto –según algunos– que resulta poco probable que exista otro autor dentro de la lírica cubana (y tal vez latinoamericana), que se haya inspirado y recreado tanto en la obra de los artistas de la Pinacoteca Universal.

Para mí, en cambio, se trata de una opinión demasiado parcial que convierte en un *fin* algo que yo siempre he concebido como un *medio*, de modo que al escribir sobre los bisontes de Lascaux o los cuadros de Picasso, Ensor y Matisse, no me ha interesado tanto recrearme en esas imágenes como expresar, a través de ellas, ideas y sentimientos enraizados en la existencia misma, y que unas veces tienen que ver con el amor, la soledad y la muerte; otras con los conflictos que surgen dentro de la sociedad –la guerra, la lucha por el poder, las revoluciones–.

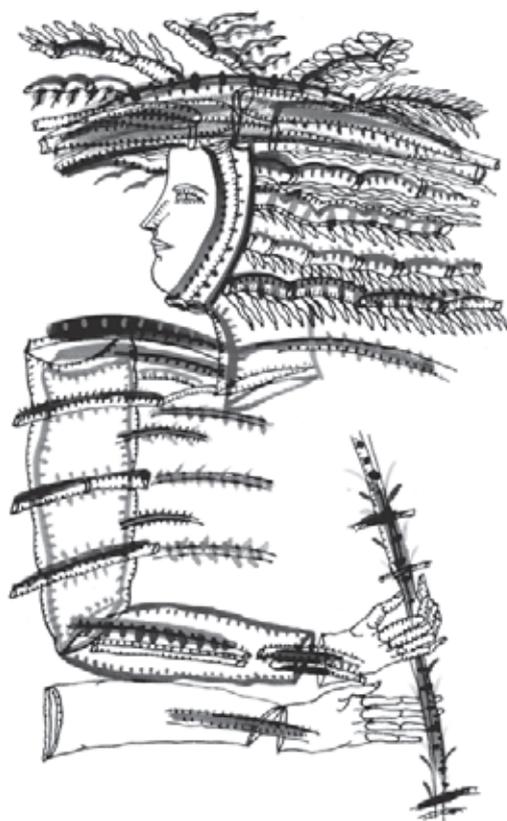
¹ Desde niño, los días de la semana y los meses del año sólo han sido para mí un tono o un color. El lunes rojo, el martes amarillo, el miércoles marrón, y así sucesivamente. Con algunas palabras me ocurre algo curioso: me llegan más a través de su eufonía que de su significado. Por ejemplo, el poema “Propiedades del lapislázuli”, del libro *Cristo entrando en Bruselas*, lo escribí basándome en la sonoridad de esa palabra, no en las propiedades de la piedra.

² Soy graduado de pintura por la Escuela Nacional de Arte, de Cubanacán, La Habana (1972) y Licenciado en Artes Plásticas (con especialización en pintura) por el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana (1987).

En ese enorme fresco de *vidas imaginarias* que son mis libros hay siempre un contrapunto entre realidad y apariencia, entre el rostro y sus máscaras. En este contraste de luces y sombras late un conflicto de identidad que tiene que ver con la eterna y angustiosa pregunta de «quiénes somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos».

Queda claro que yo no sería el poeta que soy si no fuera, además, un artista plástico que ha realizado numerosas exposiciones personales de pintura y dibujo, y ha publicado cientos de ilustraciones y viñetas en revistas y libros de Cuba y otros países. Aquellos forcejeos iniciales entre el joven pintor y el bisoño escritor –por ver quién le robaba más tiempo al otro– han culminado, felizmente, en total complicidad. Lo prueba esta última aventura creativa que encierra, en un solo proyecto, imagen gráfica y palabra.

La idea tuvo su desarrollo a lo largo del año 2009, cuando hice, para mi propio disfrute, algo más de un centenar de viñetas. Al observarlas descubrí que cada una de ellas encerraba una anécdota que –transcrita al papel– convertía imagen y texto en una unidad inseparable. El centro de esas representaciones era el cuerpo. O más bien fragmentos del cuerpo humano asociado a elementos vegetales –reminiscencia, quizás, de la flora cubana–. En total, diez poemas en prosa que nacen del diálogo sostenido con un número similar de viñetas. El conjunto carece de título y no pertenece a libro alguno. Se trata, en síntesis, de una experiencia que quizás constituye un momento decisivo en mi carrera: el del encuentro definitivo entre el pintor y el poeta.



EL REY BERA

MIRANDO hacia la noche está el rey Bera.

En su cabeza lleva un elegante tocado de plantas exóticas, juncos y espinas. Ese atuendo le confiere un aire entre afable y marcial, propio de un rey que aguarda nadie sabe qué.

Con su mano derecha sostiene un cetro construido de caña, oro y marfil, tres elementos que para él constituyen el centro de la vida: la caña porque lo remite a la flora de una isla perdida, el oro porque representa la luz, y el marfil porque lo asocia al poder sagrado del elefante.

Si algún día llegas a su reino, pide que te lleven a su palacio, enclavado en el Valle de Sidim, cerca del Mar Muerto. Y descúbrelo así, con su eterna indumentaria, mirando sin cesar hacia lo oscuro.



BIRSA

CUANDO Birsa habla, de su boca salen oscuras floraciones, palabras vegetales que sólo alguien como él puede pronunciar. Porque en Birsa todo es luz y éxodo, rama, fuego y destino. Pero, ¡cuidado! Quien se detiene en medio del éxtasis de su discurso y escucha lo que esta criatura dice, corre peligro.

Por eso lo mejor es oír y continuar viaje, sin detenernos ante su imagen divina. No vaya a ser que luego no podamos escapar de su embrujo.



ZOAR

Si vas por antiguos caminos puedes encontrarlo. Es uno de los tantos guerreros que recorren las llanuras inhóspitas buscándote. Mas a nadie hará daño: su misión consiste en ofrecer ayuda. Toda la que tú, extraviado en una tierra árida y desconocida, requieres.

Lo reconocerás porque lleva en su cabeza un sombrero hecho de plantas silvestres, casi siempre venenosas, que usa para protegerse del sol. Y porque lleva en la mano derecha la eterna flor de lis.

Va siempre desnudo, mirando hacia la distancia, como un heraldo.

Y aunque nadie lo ha visto, se sabe que existe. Todos los peregrinos que atraviesan el Valle de Sidim dicen haber hallado, sobre la arena, huellas frescas de los pies de un hombre que los sigue y protege. Un hombre llamado Zoar.



MAKAABA

¿No hay ninguna mujer aquí? –pregunta siempre Maakaba.

Desde que amanece hasta que anochece, Maakaba recorre los viejos y sagrados aposentos haciendo la misma pregunta: –¿Es que no hay ni una sola mujer en este reino que quiera recibirme?

Y Maakaba entra en las oscuras habitaciones y se asoma a las ruinosas ventanas que crujen al ser abiertas de golpe. Pero abajo, en el árido patio, sólo responde el aullido del viento que levanta remolinos. El viento seco, lujurioso y enemigo que acecha constantemente a la diosa.



GOÍM

¿QUIÉN es este hombre que va de un sitio a otro ofreciendo la eterna flor? ¿En qué vida reciente o pasada lo hemos visto con su pelo de junco y toda esa copiosa floración brotando de su cuerpo. Aquellos que sueñan con él despiertan a menudo con la cama llena de hojarasca y las manos ebrias de espinas. Y lo nombran Goim, que en lengua desconocida significa *dios de la fecundación* y *excelso profeta de la luz*. Dicen que a su paso nos deja el resplandor de las flores que germinan y de los frutos que se abren.



SINAR

Es la amable contorsionista que vive junto a ti. Abres una puerta y no la ves, sientes el crujido de las cañas, pero no es nadie.

Sin embargo, con un poco más de perseverancia, o de astucia, verías su cara en el espejo. O en la sopa. Porque Sinar es la transformista que acecha al hombre solitario, la espía de las noches estrelladas, la que se acuesta a tu lado y te susurra oscuras frases al oído.

Pero eres demasiado torpe y jamás te enteras.



ADMA

MITAD diosa y mitad mujer, así es Adma.

Si buscas en ella una diosa, una diosa hallarás. Pídele entonces lo que quieras: fábulas, tesoros, viajes extraordinarios. Ella siempre te los concederá.

Y si en vez de diosa quieres mujer, también es fácil: basta con repetir su nombre tres veces. Tres veces en el viento. Y Adma vendrá convertida en mujer.

Pero jamás te excedas en tus peticiones. Recuerda que tarde o temprano todo favor debe devolverse. Y cuando la diosa o la mujer te lo exijan, tendrás que hacerlo.

Y pobre de ti si no cumples.



ELAM

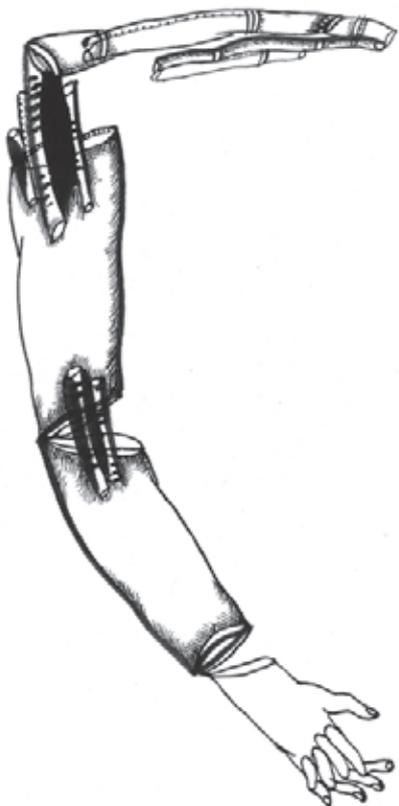
UNOS estamos hechos de carne, otros de una sustancia distinta.

Siendo, por tanto, mortales, sabemos que nuestras horas están contadas. Pero, los que son como Elam, nacieron para ser eternos testigos del paso de las generaciones. Es lo que pienso al verlo tan dueño de sí, y tan indiferente al dolor. Y es que la eternidad resulta fría y distante.

Obsérvalo en el único retrato que de él poseemos. Estudia bien esa mirada fija que hay en su faz. Y piensa... piensa que después de todo, gozamos de la gracia de juzgar lo que no muere, aquello que nos supera en tiempo y forma.

Vivimos atrapados en el tiempo y nuestra forma cambia como las aguas de Heráclito. Tal vez por eso jamás llegamos a saber quiénes somos, de dónde venimos ni adónde vamos.

Los únicos que lo saben son las criaturas como Elam, que desde la eternidad nos miran con indiferencia, y a veces con lástima.



EL BRAZO DE ELAZAR

DÍA y noche lo vemos allá arriba, balanceándose como un fruto en la rama.
No es el brazo justiciero de Moisés, ni el brazo augusto de Lot. Tampoco el brazo homicida de Abraham.
No es siquiera el brazo de Dios.
Es un brazo y basta. No se encuentra ahí por gusto, sino por alguna razón que tú y yo ignoramos. De alguna forma, te pertenece. Y quizás sea tuyo, y trata de recordártelo. Es el brazo que aún no has perdido, o el que perdiste sin saberlo mientras empleabas el tiempo en mirar hacia las nubes.
Y es que todo brazo resulta una réplica de otro. Y todavía más: el que tarde o temprano perderemos, el ideal imposible, el vellocino no hallado, la fruta jamás mordida.
Ese es el brazo que cuelga del cielo, y al que llamas «brazo de Elazar».



AMODOS

DICEN que fue convertida en estatua de sal. En una bella aunque terrible estatua que el viento deshizo.

Pero antes era una mujer. O más específicamente: mujer de Lot.

Cada amanecer, Amodos entraba en los jardines de la ciudad para salir de ellos con la cabeza engalanada de nenúfares y helechos. Luego se dirigía a los templos para hacer ofrendas a una extraña diosa con figura de becerro.

Entonces llegaron los ángeles y regañaron a Lot. «¿Por qué permites a tu mujer que adore a otro dios?»

Y el patriarca de la corrupta ciudad fue en busca de Amodos para hacerle la misma pregunta.

Después de esbozar una lánguida sonrisa, la mujer respondió:

«Amo y señor mío: di a esos emisarios que se marchen. ¿Acaso no somos felices y libres aquí, en esta ciudad sin ley y sin moral?»

Y acercándose al anciano le susurró: «Ven, recorramos una vez más las calles y plazas de Sodoma donde canta y baila su pueblo. Disfrutemos de su antigua y poderosa sabiduría, de su forma de amar y de entregarse –sin límites– a los placeres».

Y el anciano Lot, turbado por el perfume que emanaba del cuerpo de Amodos, terminó, como siempre, dejándose tentar.



La voz de las imágenes

Carlos Ortín

Ilustrador

RESUMEN

Para un creador gráfico, la relación entre palabras e imágenes es siempre la búsqueda de la voz inherente con la que esas imágenes deben hablar. Es comunicación, es diálogo con el lector. En una línea diferente a la creación de imágenes, tanto de tipo descriptivo como decorativo, la ilustración literaria tiene como objetivo la interpretación de ideas siguiendo su sentido pero tomando posición en la elección de la expresión. La definición que de *Ilustración* propone el D.R.A.E. es cierta sólo en parte y, desde luego, muy simplista: *Estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro*. La idea que *ilustra* este artículo intenta adelantar varios pasos y completar esta entrada: *Ilustración: Imagen realizada con cualquier técnica, que combina la expresión personal y la representación gráfica para la transmisión de ideas reproducidas en medios de comunicación*.

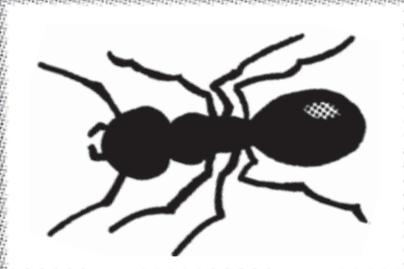
Palabras clave: *Significado / representación / convención / elección / ilustración / concepto / metáfora / crónica / observación / diálogo.*

ABSTRACT

*For a graphic creator, the relation between words and images is always the search for the inherent voice with which those images must speak. It is a communication, a dialogue with the reader. Being of a different class from the creation of descriptive or decorative images, the literary illustration has as its objective the interpretation of ideas, following their meaning but adopting a particular position in the choosing of the expression. The definition of *ilustración* given by the dictionary of the Spanish Royal Academy (D.R.A.E.) is only partly right, and certainly very simplistic: *Estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro* (“a picture, engraving or drawing that adorns or documents a book”). The idea that illustrates this article tries to go some steps forward and to complete this definition: *Illustration: An image made using any kind of technique and which combines the personal expression and the graphic representation in order to transmit ideas reproduced in communication media.**

Keywords: *Meaning / representation / convention / choosing / illustration / concept / metaphor / chronicle / observation / dialogue.*

Las palabras no se parecen en nada a lo que significan o a lo que representan.
Son abstractas. Son una convención.



HORMIGA

Para comunicar, convertimos en palabras las imágenes o sensaciones visuales previas de que disponemos.



Por eso aprendemos a leer de esta forma¹.



este loro

Leer es distinguir, comprender aquello que está figurado mediante cualquier signo gráfico².

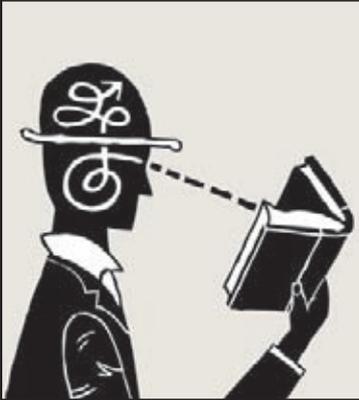


El ilustrador realiza un camino paralelo y en sus manos las palabras alcanzan el vuelo.

pájaro

(3)

Cada tipo de personalidad tiene su forma de leer, es decir, su forma de interpretar.



Cada ilustrador, por tanto, tiene su forma particular de leer.



Y elige las partes de la historia que le interesan, desechando las que no le afectan.



Ilustrar es pues una manera de leer, de modo que también es una manera de escribir.



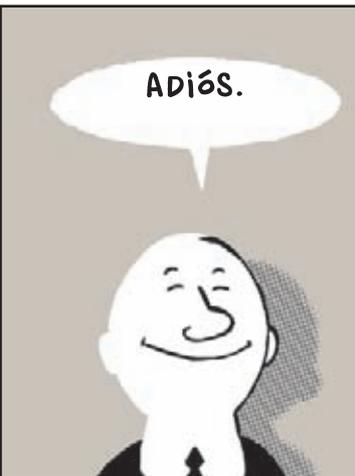
Lo que convierte al grafista en un escritor que escribe con imágenes,...



...y toma decisiones sobre los momentos que interpretará y la forma de hacerlo.



Porque lo importante no es sólo lo que se dice sino cómo se dice⁴.



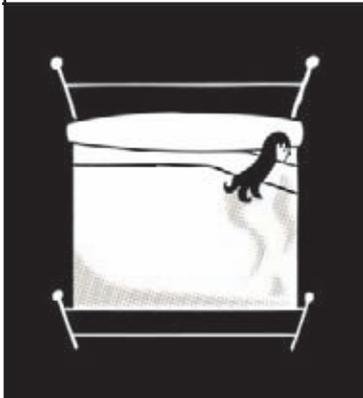
(5)

Ya que no se trata de traducir, ni de hacer una copia fiel.



“Más que sola, parecía acompañada por una ausencia”

Sino de entablar un diálogo entre la palabra y la imagen.



Una relación redundante sólo se entiende si la ilustración es didáctica o para un manual.



El diálogo entre palabra e imagen no tiene sentido en el trabajo de muchos artistas plásticos:



“La imagen no se lee. No se descifra. Se contempla. No hay mensaje, se le habla directamente al ojo,...



...sólo hay forma, equilibrio, cromatismo, ritmo gráfico... ¿Se lee una puesta de sol?”



Claro que sí. El texto, la idea, es un contexto para iniciar el diálogo.



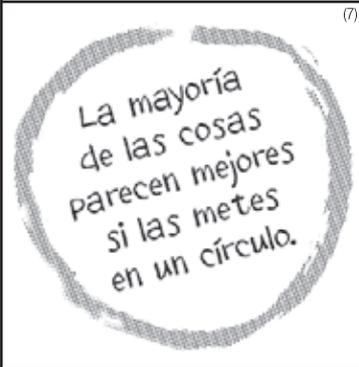
“Mañana seguiremos el camino.”

El título de una pintura ¿no es un contexto? Hasta “Sin título” es un contexto.



“El pelotón ya formaba en el patio.”

La imagen toma posición ante el texto, no lo acentúa sino que lo subraya —el acento es ortografía y el subrayado, juicio—⁶.



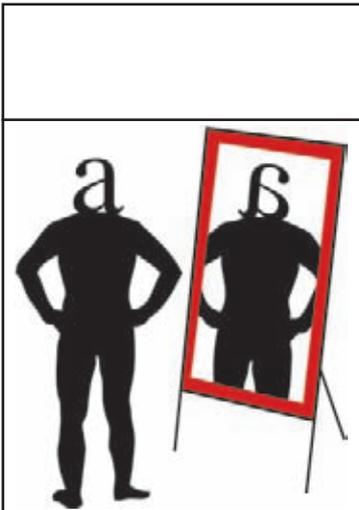
Una ilustración no es una palabra dibujada. Transforma conceptos complejos en líneas visibles.



Representa lo que no se dice en el texto, narra la historia paralela. A veces, lo irrepresentable.



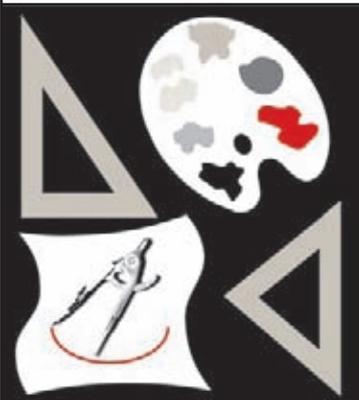
Así, el imaginario del comunicador gráfico creará el sentido figurado...



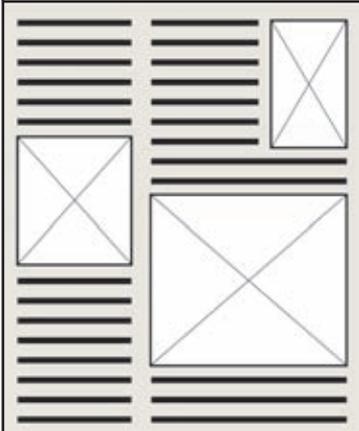
Porque ya nos dijo Magritte que "esto no es una pipa".



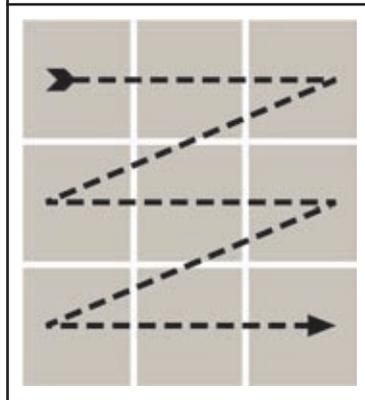
Y es entonces cuando la elección de los colores o su ausencia, el formato...



...el tipo de letra, la distribución de los textos, el diseño...



...y el ritmo de lectura, se convierten en herramientas fundamentales para...



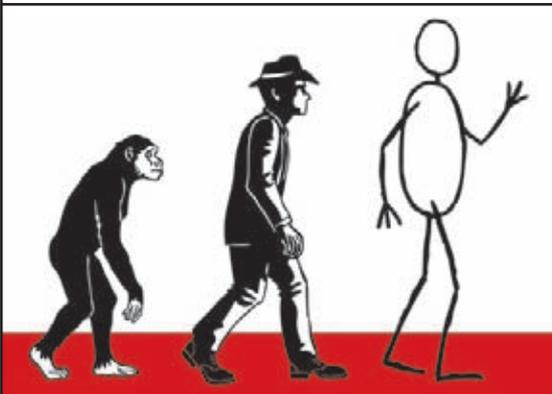
...hablarle directo al ojo, o lo que es lo mismo, hablarle directo al cerebro. Pero sólo si antes el grafista habita y se mueve en el espacio vacío entre la palabra y la imagen...



...y es capaz de formularse las mejores preguntas para ponerse en sintonía con el objeto de sus ilustraciones.



Sabiendo además que el ilustrador, de forma natural y en todos sus trabajos, nos habla de historia contemporánea.



Y pinta paisajes del tiempo en que vive y trabaja. Es cronista de una época⁴, la suya, que otros reconocerán a través de su mirada.



Heisenberg propuso en su *Principio de Incertidumbre* que lo observado cambia irremediabilmente en cuanto lo observamos.



Y también en cuanto lo transformamos en palabras o en imágenes. El arte, la literatura y la poesía tienen el poder de decir las cosas de esa manera.



Entre otras cosas porque transitan los mismos caminos por medio de vehículos similares y equivalentes...



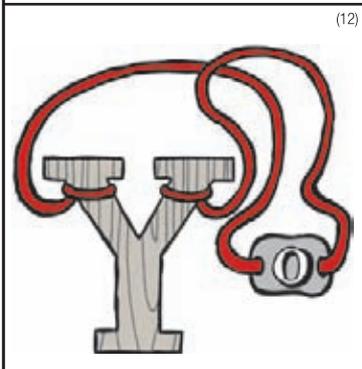
... como por ejemplo, los tropos literarios. Para cada una de estas figuras existe una analogía visual.



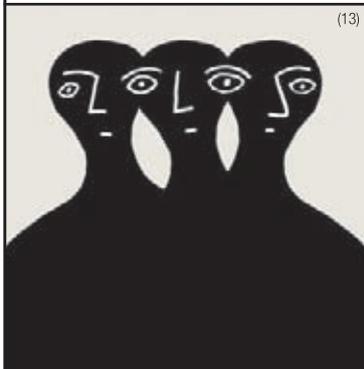
Podemos citar algunos, los más utilizados: la antítesis y el oxímoron, en las que El Roto o Banksy son maestros;...



... la paranomasia, característica de Saül Steimberg, Chema Madoz, Isidro Ferrer o Serge Bloch;...



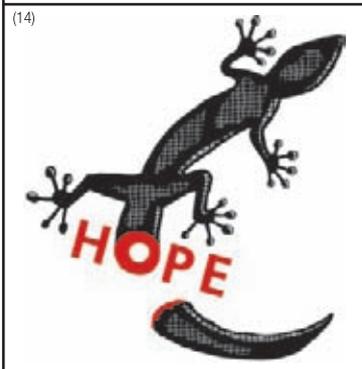
... el encabalgamiento, usado por Max, Javier Serrano o Alberto Gamón; el anacoluto que emplea Javier Sáez Castán...



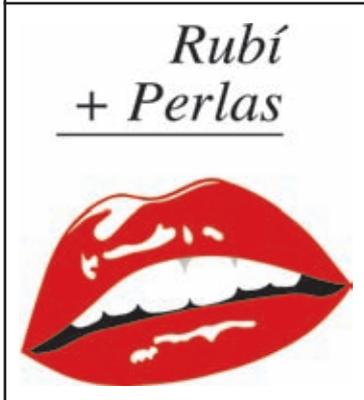
... en su *Animalario*; la hipérbole, típica de Hokusai, Aubrey Beardsley o Muñoz Bachs; la onomatopeya, obviamente, etc.



Pero de entre todos ellos, la metáfora es el más común y perfecto para narrar esos silencios antes mencionados.



Porque la metáfora no es solamente una cuestión de lenguaje, de meras palabras.



Si Lakoff y Johnson¹⁵ demuestran que los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos,...



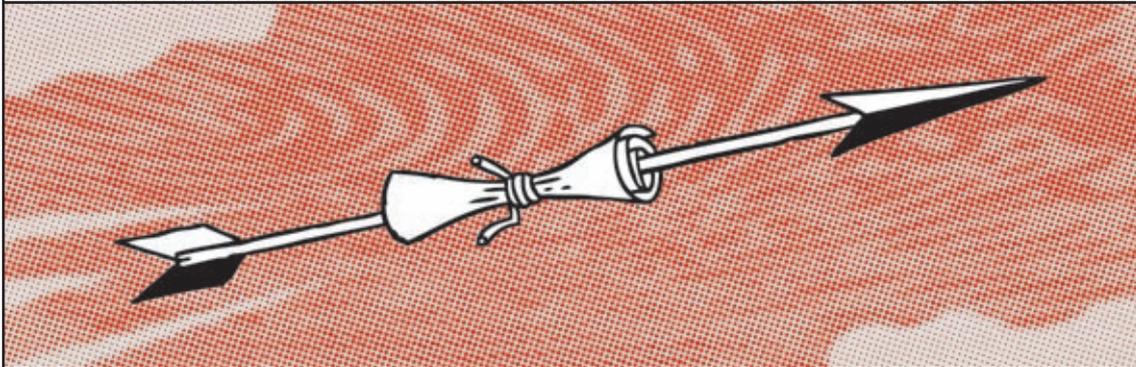
... y sabemos que la imagen se dirige al pensamiento con asociaciones de ideas para ser comprendida, la metáfora visual aparece como el recurso de interpretación gráfica más versátil.



Porque “entendiendo un tipo de concepto en términos de otro”, se abre la puerta a crear combinaciones con alegorías, ironías, paradojas, prosopopeyas, elipsis, equívocos..., incluso palíndromos.



Aunque, para que la metáfora visual sea inteligible, emisor y receptor deben entender las expresiones de la misma forma. Según la *metáfora del canal*¹⁷ entendemos los significados a la manera de un objeto que es introducido en un contenedor que son las palabras –o las imágenes– y es enviado a través del espacio, por medio de un canal, hacia un receptor que lo desempaqueta y descodifica.



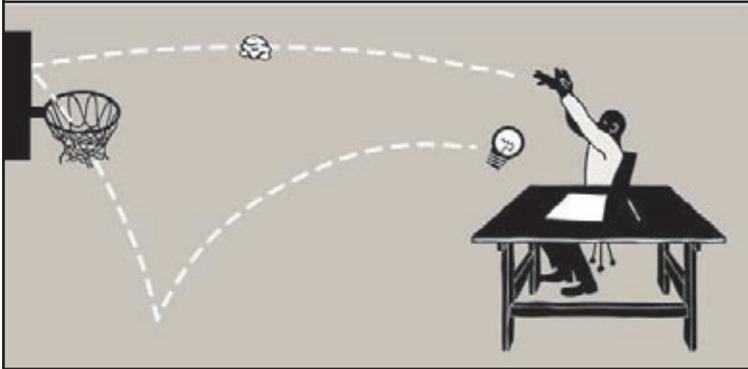
Pero sin un contexto común, esto no funcionará. El fundamento de la metáfora está en la experiencia, porque no en todas las culturas adquieren significado los mismos tópicos.



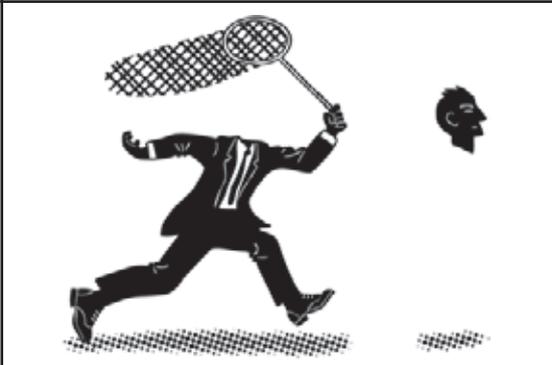
Y llegamos al “método”, a las formas por las que una idea se convierte en una imagen. Y generalmente, no se ilustra al dictado del texto.



“Leo el texto y lo interiorizo. Hago con el una bola y lo tiro a la papelera.” Así define el grafista Arnal Ballester su método para la ilustración de prensa. Captada la esencia, la idea, se deja libre el pensamiento para que aparezca una composición original.



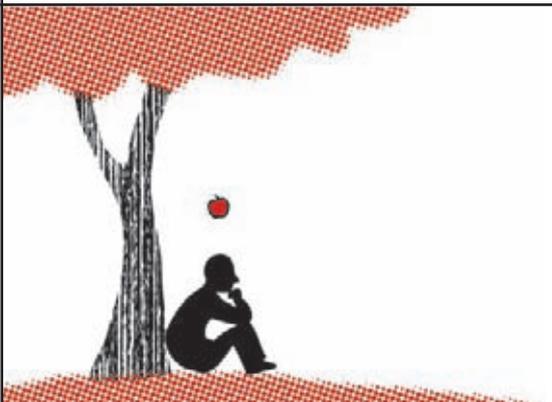
Entramos en un terreno similar al de la escritura automática¹⁸. Sobre una base temática, y libres de la textualidad, se trabaja la asociación de ideas, la visualización de tópicos y símiles gráficos...



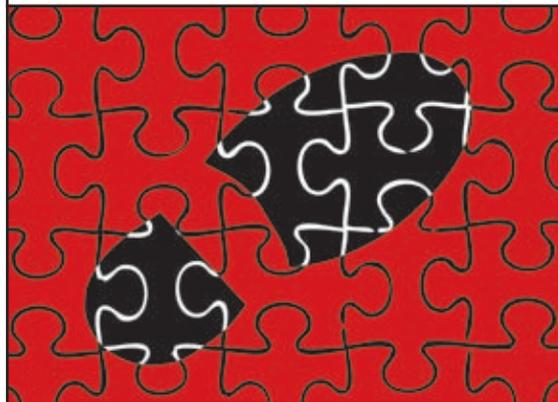
...que forman parte del bagaje cultural, de los intereses e inquietudes del grafista, de sus conocimientos de todo tipo, aplicados al tema a ilustrar.



Este proceso se realiza activando automatismos del subconsciente, sin “pensar” explícitamente, hasta que se produce el “accidente feliz”...



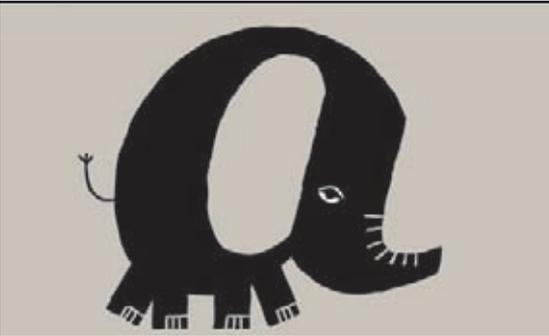
...una suerte de conexión que evitará en gran medida la literalidad y la repetición, aportando una segunda lectura al texto que acompaña.



Pasemos ahora de lo figurado a lo literal: palabra/imagen es, por extensión, tipografía. Beatrice Warde la compara con una copa de cristal transparente cuya mejor cualidad es su invisibilidad para el lector, resaltando su contenido.



Aunque de acuerdo con Warde, el grafista tiene sin embargo un especial interés por la forma y el estilo de estos signos que, al acompañar a sus trabajos, han de convertirse en un dibujo más, en otro elemento integrado en sus ilustraciones.



El alfabeto se usa como una herramienta de composición...



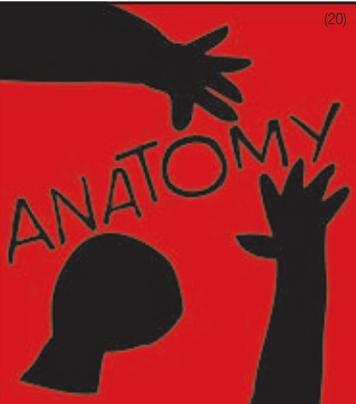
...donde un bloque de mayúsculas es un muro de ladrillos...



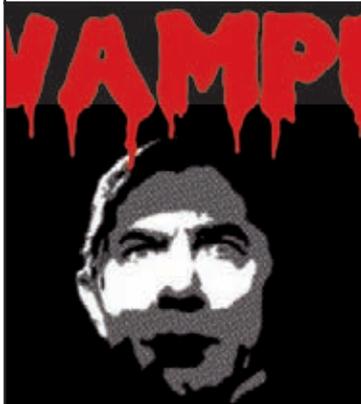
...donde la curva es ligera y el pico violento.



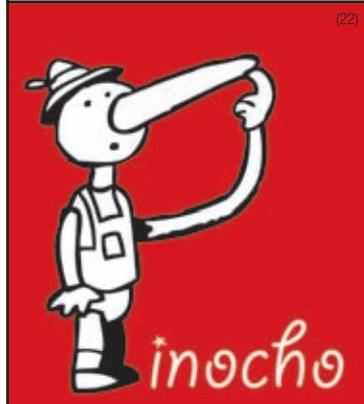
Las cabeceras para películas diseñadas por Saül Bass, las fundas de discos de Jim Flora...



...las entrañables portadas de los pulps, el cartelismo desde las vanguardias...



...y los álbumes ilustrados explican lo importante de visibilizar la letra, y por tanto, la palabra.



Inferimos pues que la habilidad para manejar imágenes y palabras es una labor autoral. Las ideas, que el grafista recibe o concibe, son sus materiales de trabajo.



Y el objetivo será la comunicación, la legibilidad, la creación de mensajes originales huyendo de la verbosidad gráfica redundante e insustancial. Como resumen, esta escena de "El principito"²³...



...plasma poéticamente el proceso, realización y resultado...



... de la conversión de una idea en un mensaje gráfico...



...incluyendo el objetivo final: la reacción del lector ante la caja que el dibujante le ofrece.



El presente artículo está salpicado de ideas cogidas al vuelo en conferencias y conversaciones con admirados grafistas y algún poeta, preocupados por el cómo y el porqué de la relación entre palabras e imágenes. Fueron especialmente "inspiradores" los artículos *Lugares comunes*, de Pablo Amargo <www.pabloamargo.com>, *La imagen y la palabra*, de Ulises Wensell <www.biblioteca.org.ar> y muchos de los pensamientos sobre arte que Roger Colom nos regala en <www.paseanteextranjero.com>. También ha sido influyente el método expositivo de los libros de divulgación sobre el cómic de Scott McCloud. Además, hago referencia aquí de los textos o imágenes que aparecen y no se detallan in-situ:

- 1- Fragmento del *Cuaderno de escritura Rubio*, nº 06.
- 2- Definición de "Leer", según el DRAE.
- 3- Versión de un diseño de John Kane.
- 4- Basado en una cita original de Cicerón.
- 5- Versión de un fragmento de *El comic y el arte secuencial* de Will Eisner.
- 6- Pensamiento de Leonel López-Nussa.
- 7- Versión de un diseño de Banksy.
- 8- Versión de una viñeta de J. B. Modell.
- 9- Baudelaire se refirió al ilustrador como "el pintor de la vida moderna". Extraído de *El ilustrador es un escritor que escribe con imágenes* de Vicente Ferrer en el catálogo de APIV Cine de papel.
- 10- Versión de *El violín de Ingres*, de Man Ray.
- 11- Versión de un diseño de Banksy.
- 12- Versión de una fotografía de Chema Madoz.
- 13- Versión de una ilustración de Alberto Gamón.
- 14- Versión de un cartel de Luba Lukova.
- 15- *Metáforas de la vida cotidiana* de G. Lakoff y M. Johnson.
- 16- Versión de una viñeta de Eneko.
- 17- *La metáfora del canal* de Michael Reddy.
- 18- *Manifiestos del surrealismo* de André Breton.
- 19- Versión de *Untitled 1957* de Saül Steimberg.
- 20- Montaje sobre el cartel de Anatomy of a murder de Saül Bass.
- 21- Pintura de Zala sobre una fotografía de Bela Lugosi.
- 22- Versión de una capitular de Miguel Delicado.
- 23- *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry.

Los textos e imágenes no referenciados pueden ser, seguramente, fruto de la criptonesia.

Investigación

Imagen y palabra en el arte chino

Sara Losada Rambla

Departamento de Historia del Arte.

Universitat de València

RESUMEN

El artículo muestra la compleja relación entre imagen y palabra en el arte chino, ya que los límites entre lo que se pinta y lo que se escribe, lo que se contempla y lo que se lee, no están claramente definidos. Para entender la confluencia de la caligrafía, la pintura y la poesía estudiaremos la visión del arte en China, así como del mundo y del ser humano, y cómo esto se verá reflejado en los contenidos y la estética formal de las obras. Finalmente, observaremos como la temporalidad y la espacialidad, que vincularíamos con la palabra y la imagen, se mezclan en cada una de las tres artes, que pueden cobrar vida por sí solas o conviviendo unas con otras.

Palabras clave: caligrafía / pintura / imagen / palabra.

ABSTRACT

This article shows the complex relationship between picture and word in Chinese art, since the limits between what is painted and what is written, what is contemplated and what is read, are not clearly defined. In order to understand the convergence of calligraphy, painting and poetry, the paper studies the Chinese conception of art, world, and human being, and how that conception is reflected in the contents and formal aesthetics of works of art. Finally, it is shown how temporality and spatiality, which may be linked with word and picture, are mixed in each one of the three arts, which may come to life either by themselves or in unison

Keywords: calligraphy / painting / picture / word.

INTRODUCCIÓN

Las pinturas chinas son imágenes conceptuales, casi diríamos abstractas,¹ por lo que, aunque en ellas no haya palabra en sí misma, es común la idea de “leer” una pintura. Por su parte, el idioma escrito chino contiene, desde sus orígenes, imágenes. Los caracteres se dibujan y, además, en su nacimiento miraron al mundo para su creación. Hay en ellos una potencialidad plástica que se ha mantenido a lo largo de los siglos. Incluso en la propia construcción del idioma, especialmente en la poesía, se tiende a la elaboración de imágenes para quien lee el poema. Y en esta mezcla entre lo que se pinta y lo que se escribe, lo que se contempla y lo que se lee, aparece la caligrafía: se trata de imagen pero, al mismo tiempo, y de forma inevitable, se construye sobre los caracteres, que son su elemento arquitectónico. Esta manifestación artística, en tanto que imagen, comparte sus orígenes con la pintura e incluso influye en ésta. Su arquitectura es la de los caracteres, pero estos nacen conectados a la realidad y mantienen su potencialidad como imagen.



ZHU Da. *Flor cayendo*. Colección de Mr. y Mrs. Fred Fangyu Wang, New Jersey. Dinastía Qing.

¹ No nos referimos a toda la pintura china pero sí a una parte destacada de la misma. Especialmente se trata de la pintura monocroma de paisajes, bambú, piedras, flores...

Imagen y palabra están presentes en la poesía, la caligrafía y la pintura. Tres artes que conviven en un mismo soporte, que comparten una misma concepción del arte, del mundo y de la relación del ser humano con el mismo.

CONFLUENCIA DE IMAGEN Y PALABRA EN CHINA

La relación entre la caligrafía, la pintura y la poesía comienza en sus propios orígenes. Aunque tanto a la pintura como a la caligrafía se les atribuyan orígenes compartidos que se sitúan entre el mito y la leyenda, la pintura hunde sus raíces en los ideogramas.² Pero, al mismo tiempo, también la escritura empezó como imagen. Siendo la fecha de sus orígenes desconocida, se cree que su génesis está en los dibujos geométricos inscritos en cerámica de la cultura de Yangshao (5000 a. C.-3000 a.C.).³ En lo que todos los autores parecen estar de acuerdo es que de la Dinastía Shang (1766 a.C.-1123 a.C.) datan las primeras inscripciones ya sistemáticas sobre caparazones de tortuga y huesos de animales, así como recipientes de bronce. A partir de la dinastía Han (206 a.C. – 221 d.C.) se fueron asentando los estilos de escritura y el idioma escrito empezó a ser valorado estéticamente, iniciándose un camino que vincularía escritura artística y ser humano.

La escritura, desde los orígenes, oscila entre la imagen y la palabra. Los caracteres eran ideográficos y también pictográficos, el mundo estaba presente en ellos, en su imagen. Aunque con el tiempo los caracteres pictográficos han dejado de tener la misma presencia en la escritura china,⁴ los orígenes de ésta no son ignorados por los calígrafos.

¿Cuándo empiezan a convivir caligrafía y pintura en un mismo soporte? Compartido el origen, no es extraño que, con el tiempo, compartan un mismo espacio artístico, y dado el carácter de imagen que tiene la caligrafía, e incluso la escritura, no es sorprendente que convivan estableciendo una relación plástica entre pintura y caligrafía. Es más, así como el texto puede leerse, también puede decirse lo mismo de las pinturas en relación a su contenido, pues quien las contempla “lee” al mismo tiempo el pensamiento y el sentimiento de su autor. Además, la lectura se produce en la forma de contemplar el arte pictórico a través del acto de desplegar los rollos de pintura para su contemplación, lo que también ocurre en la imagen caligráfica.

² FRANÇOIS CHENG, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid, Siruela, 2008 (1ª ed. en francés 1979), p. 58.

³ CHEN TINGYOU, *Caligrafía china*. Beijing, Intercontinental Press, 2003, p. 23. También sobre su inicio como pinturas en: Sullivan, Michael, *Arte chino y japonés*. New York [etc.], Grolier Incorporated, 1969 (1ª ed. en inglés 1965), pp. 17 y 18.

⁴ PIERRE RYCKMANS, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, en *El pascante*, 20-22 (1993) 133 y 134. Este autor señala que los pictogramas son sólo el 1% del lenguaje.



XU Wei. *Doce plantas y doce caligrafías*. Honolulu Academy of Arts, Honolulu. Dinastía Ming.

La caligrafía, en tanto que expresión plástica vinculada al ser humano, sus sentimientos y pensamientos, y que toma, en última instancia, sus referentes de la naturaleza, ha influido en el arte pictórico. La caligrafía fue primera en entender el arte como expresión del artista.⁵ También cabe destacar que, para entender la pintura, primero es necesario entender la caligrafía: la espontaneidad, la rapidez de ejecución que luego se aplica en las pinturas. «El pintor busca la misma libertad soberana de ejecución que el calígrafo, y se vale para ello del mismo pincel.»⁶ El vacío, el ritmo, la abstracción, se aprenden con la caligrafía y luego el pintor los utiliza en sus obras. Cheng y Cervera comparten la idea de que el paisaje, nacido en la Dinastía Tang (618 d.C.-907 d.C.), tenderá en China cada vez más hacia la abstracción, lo conceptual, la subjetividad, por influencia del arte caligráfico. Cervera explica como el gusto implícito por la objetividad en la Dinastía Song (960 d.C.-1279 d.C.) «pronto evolucionó hacia una concepción mucho más abstracta, no figurativa, tanto en formas como en contenidos. Este nuevo concepto se debió a la gran importancia que adquirió la caligrafía y al énfasis que pusieron los artistas en la idea de la total integración de las tres artes, llamadas *del pincel*: poesía, pintura y caligrafía.»⁷ No son obras ni abstractas ni realistas al completo, sino que se trata de una concepción espiritual del arte que se basa en la tinta negra y el vacío, en la expresividad del trazo, los ritmos, los movimientos, las tensiones...

5 ISABEL CERVERA, *El arte chino*. Madrid, Historia 16, 1989, pp. 78 y 80.

6 FRANÇOIS CHENG, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Pre-textos, 2007 (1ª ed. en francés 1977), p. 24.

7 ISABEL CERVERA, *El arte chino (y II)*. Madrid, Historia 16, 1989, p. 62.

Es también en la Dinastía Tang (y no es casual que sea el momento del nacimiento del paisaje) cuando comienza la convivencia artística entre pintura y caligrafía, así como con la poesía.⁸ En la Dinastía Song, y de la mano de los letrados, esta práctica se convertirá en una constante, pues las pinturas se vuelcan hacia el mundo interior del artista, como ocurre en un poema o una obra caligráfica. Una convivencia que ha estado marcada por la comprensión del mundo, del ser humano y del arte. Si la caligrafía es la expresión más elevada del mundo interior del artista, cuando las pinturas, especialmente los paisajes, tienden también hacia la subjetividad por influencia del arte caligráfico, no es de extrañar que se relacionen en un mismo soporte para mostrar con mayor intensidad una visión del mundo y una forma de estar en el mismo.



NI Zan. *Islotes del Sur*. S.I. Dinastía Yuan.

8 SHEN C. Y. FU, *Traces of the brush. Studies in chinese calligraphy*. New Haven and London, Yale University Press, 1977, p. 181. Este autor señala que en la Dinastía Tang aparecen poemas inspirados en pinturas y no es hasta la Song cuando aparecen en la pintura misma. Sin embargo, la mayoría de los especialistas señalan la Dinastía Tang como el momento en que las tres artes comienzan una relación conjunta. Ver: Cheng, François, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Op. cit., p. 18; Sullivan, Michael, *The three perfections. Chinese painting, poetry and calligraphy*. London, Thames and Hudson, 1974, pp. 14-17; Sullivan, Michael, *Arte chino y japonés*. Op. cit., p. 33. Ahora bien, el propio Sullivan, en el primero de los libros anteriormente citados también señala que los textos primero son ilustrados por la pinturas, sobre el siglo X empiezan a relacionarse formalmente (entendemos que se refiere a la caligrafía) con la pintura y el texto no es vehículo de sentimientos, no deja de ser superfluo, hasta la Dinastía Song del Sur (p. 46). En: Ryckmans, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 133, leemos en referencia al artista Wang Wei (699-759) que sus poemas hablan de unas imágenes que no se corresponden a su estilo pictórico rígido, explícito.



ZHENG Banqiao. *Bambú detrás de las rocas*. Museo de Shanghai, Shanghai. Dinastía Qing.

El pintor busca la libertad de ejecución que tiene el calígrafo y, en tanto que éste insufla de nuevo a los trazos, dentro de una tendencia a la abstracción, los ritmos y gestos de la primera escritura, se despega del mundo físico y se vincula a un mundo espiritual, provocando un arte pictórico del mismo tipo. La pintura, principalmente monocroma, se convertirá en el arte de la pincelada, en un proceso de caos-unión, en el que, como explica François Cheng en *La escritura poética china*, se tratará de discernir la «línea interna» de las cosas, creando un universo vivo y dinámico en la propia obra gracias a la ejecución espontánea, sin retoques, rítmica, que atiende a los trazos y al vacío que se desliza entre y en los mismos. La influencia de la caligrafía en la pintura está presente, como bien señalan Martínez Robles o Chen Tingyou, en la técnica, el material, la estética y la filosofía. Incluso muchos calígrafos se han dedicado también al arte pictórico.

En estas manifestaciones artísticas se produce una relación doble marcada por la caligrafía como imagen: por un lado, son artes del trazo y, por otro, artes del espíritu (a través del trazo). No es extraño, entonces, que Lin Ci señale que los chinos leen las pinturas porque aprecian el contenido espiritual de las mismas,⁹ y lo mismo podríamos decir al referirnos a la caligrafía. La relación profunda entre estas dos artes resulta innegable, siendo la caligrafía, como hemos visto, referente para la pintura en los materiales, la técnica y el contenido.

⁹ LIN CI, *The art of chinese painting*. Beijing, China Intercontinental Press, 2006, p. 13. También Cervera alude a esta idea cuando señala que “las expresiones *pintar una caligrafía* o *escribir una idea* reflejan esta íntima unión entre las artes del pincel.” En: Cervera, Isabel, *El arte chino (y II)*. Op.cit., p. 68.

QI Baishi. *Camarones*. S.I.
Dinastía Qing-República Popular China.



El arte de la pincelada (así como el gusto por la abstracción), surgido en China en el siglo IV, fue favorecido por la caligrafía. La Pincelada Única, nos dice Shi Tao, es el origen de todas las cosas. «Por eso la Pincelada Única lo abarca todo, hasta lo más lejano e inaccesible, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una sola cuyos inicio y fin no residan, en último extremo, en esta Pincelada Única, cuyo control pertenece exclusivamente al hombre.»¹⁰ Son artes del trazo que se fusionan, incluso se confunden en una relación formal, estética. Tingyou señala, por ejemplo, con respecto a la creación artística de Zheng Banqiao (Dinastía Qing) que «cuando pinta orquídeas, parece que está escribiendo caligrafía; y viceversa.»¹¹ Isabel Cervera, por su parte, explica que hay estilos caligráficos adecuados para cada género pictórico e, incluso, en cada género, los distintos elementos representados pueden usar distintos tipos de estilos caligráficos.¹²

Al mismo tiempo, la poesía va introduciéndose cada vez con más fuerza en la pintura a través de la caligrafía.¹³ Ahora bien, Ryckmans señala que Wang Wei (ca. 700-761), aunque encarne la

¹⁰ SHI TAO, “Enseñanzas sobre pintura del Monje Calabaza amarga”, en *El paseante*, 20-22 (1993) 104 y 105.

¹¹ CHEN TINGYOU, *Caligrafía china*. Op. cit, p. 89.

¹² “En la pintura de bambú, por ejemplo, para pintar el tronco se debe recurrir al *lishu*, para las ramas al *zhaosbu* y al *caishu* para las hojas.” En: ISABEL CERVERA, *El arte chino*. Op. cit, p. 80.

¹³ Aunque no siempre lo que hay tras una caligrafía es una poesía, pues no debemos olvidar los textos didácticos de las primeras épocas o aquellos que tienen un carácter más explicativo (fecha y lugar en que se realizó una obra, nombre del autor, referencia a otros artistas, etc.).

relación entre poesía y pintura, las imágenes poéticas de sus textos no se corresponden con el estilo pictórico rígido de sus cuadros. No será hasta la Dinastía Yuan (1279 d.C. – 1368 d.C.) cuando estas dos artes entren en verdadera comunión. En cualquier caso, lo que se quiere resaltar aquí es que, incluso en la poesía, se habla de imágenes. Y no sólo se trata de la imagen que un carácter es en sí mismo, sino también, de aquella que surge como consecuencia de la estructura misma del idioma.¹⁴ La potencialidad visual del idioma (en su estructura y su propia imagen), la caligrafía y la pintura, están estrechamente unidas.

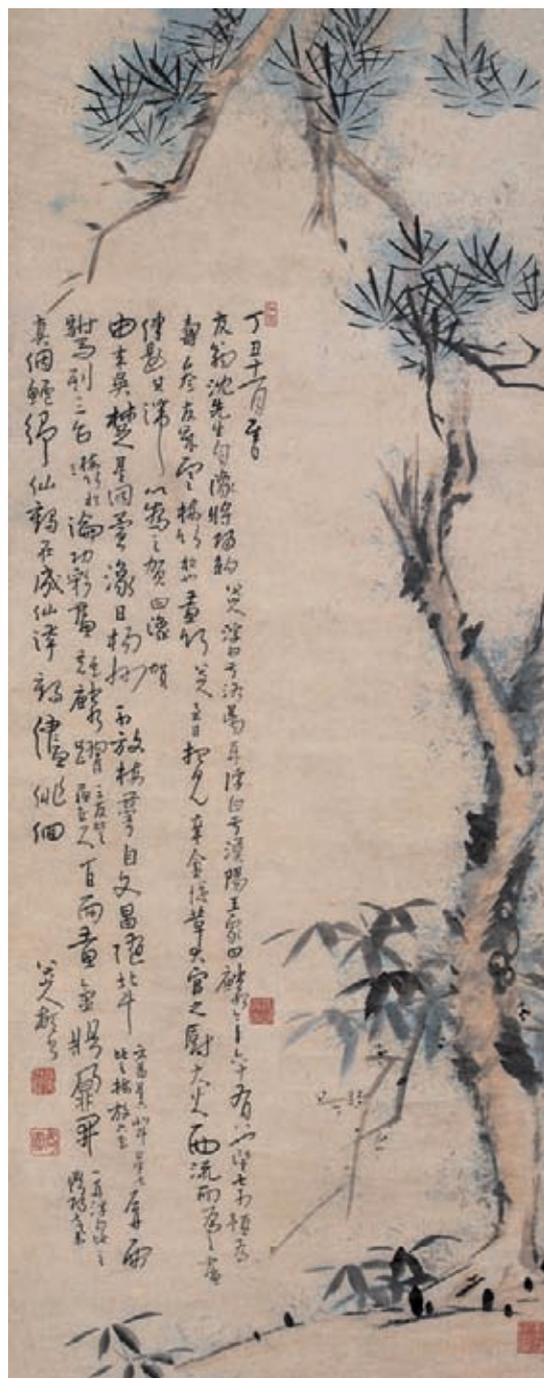
Encontramos también una misma concepción de las tres artes en relación a una visión del mundo y del ser humano que las atraviesan. Se trata de la transmisión del espíritu (que está integrado en el mundo circundante). En la transformación de la pintura hacia un arte más conceptual, en la que los elementos de la naturaleza se representan no tanto objetivamente, sino más bien como expresión del universo interior del artista, vemos una clara coincidencia con la caligrafía. El calígrafo emplea los caracteres, que nacieron vinculados al mundo, a una forma determinada de verlo y de entenderlo, como elementos estructurales de su creación, al tiempo que, en el momento de ejecutar la obra, mira de nuevo al entorno y lo toma como referente para la elaboración de los trazos, de los llenos y los vacíos, de los ritmos. La naturaleza así interpretada por el calígrafo, así como el contenido poético del texto, no son sino imágenes de su mundo interior. No debe de pasarnos desapercibido que el ser humano en China se entiende como parte de la naturaleza y se ve reflejado en ésta. Cabría aquí matizar que, en sus creaciones, el artista no habla tanto sobre sí mismo, sino sobre una concepción cultural (esencialmente taoísta) del ser humano y su relación con el mundo. Tal y como dice Cheng, se trata de ejercicios espirituales, de una manera de ser: «ejecutar una obra pictórica o caligráfica es un ejercicio espiritual. Es la ocasión de un diálogo entre el sujeto y objeto, lo visible y lo invisible, lo activo y lo pasivo, en el que va surgiendo el mundo interior y se acrecienta sin fin el mundo exterior según la ley dinámica de la transformación circular.»¹⁵ Se trata de un gesto creador por parte del artista, quien se ocupa de la realidad al tiempo que se busca a sí mismo. Lo real pasa a filtrarse, a través del sujeto y su interpretación cultural, dentro de una pintura, y también en la escritura y, en el caso de la caligrafía, ocurre por partida doble: los caracteres, cargados ya en sus orígenes de potencialidad plástica, y el idioma, que es llevado a un grado mayor de abstracción, de expresión del “yo”, al ser interpretado por el calígrafo tras devolver la mirada al mundo, tanto en su disposición espacial como en su estructura. En definitiva, se trata no tanto de un “yo” personal, sino de una concepción cultural sobre la relación del ser humano con el mundo.

¹⁴ PIERRE RYCKMANS, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 133 y 134.

¹⁵ FRANÇOIS CHENG, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Op. cit., p. 28.

La pincelada, nos dice François Cheng, actúa gracias al vacío; al imprimirla sobre éste, se convierte en el acto de separar el cielo y la tierra y crear vida, mientras que los diferentes usos de la tinta aseguran la vibración de los alientos vitales. El vacío, en y entre cada elemento, permite el movimiento, la vitalidad de la obra. Así, teniendo en cuenta esta visión organicista del mundo, en el que no hay confrontación de opuestos sino conjunción de correlativos¹⁶ y en el que la pincelada todo lo abarca, no es de extrañar que poesía, caligrafía y pintura convivan con gran éxito.

Existe una voluntad de marcar la presencia del ser humano en la pintura, la naturaleza pasa por el artista y se transforma en sus manos, acto que no se oculta. La caligrafía y la poesía hacen que el idioma se aleje menos del mundo, miran a su alrededor y dejan presencia de como éste es interpretado por el artista. Por ello, no se trata



ZHU Da. *Tres amigos del invierno*. S.I.

Disnatía Qing.

¹⁶ SALVADOR ELIZONDO, "El I Ching", en *El paseante*, 20-22 (1993) 32.

de dos universos irreconciliables, sino todo lo contrario, el uno tiende hacia el otro, el ser humano marca su presencia y, a la vez, deja espacio para el mundo.

Por todo lo dicho anteriormente, entendemos que la presencia de la caligrafía y la poesía en una pintura no puede ser meramente decorativa. Ni el texto literario ni la visualidad misma de la caligrafía pueden entenderse como partes secundarias o diferenciadas de la obra pictórica. Algunos autores han hablado, en ocasiones, de adorno o decoración. También han indicado que las inscripciones en los cuadros dejan presencia del pensamiento del autor y otorgan un mayor valor a la obra. Sin embargo, esta apreciación nos resulta insuficiente, así como la que señala a la caligrafía como una enfatización de la habilidad técnica.¹⁷ Incluso François Cheng se ha referido a este valor ornamental, sin embargo, luego ha coincidido con Martínez Robles e Isabel Cervera al señalar que su valor es el mismo cuando aparecen juntas, formando un conjunto integral. Además de insistir en que no existe discontinuidad entre las dos artes, Cheng incluye como parte del universo orgánico a la poesía, descartando que sea un adorno o simple comentario y defendiendo que, por el contrario, establece una continuidad con la pintura y con la caligrafía.¹⁸

Pintura y caligrafía, por lo tanto, comparten orígenes, una influye sobre la otra y las dos son expresión de una visión organicista del universo y una forma de estar en el mundo. Son formas de conducta, de meditación. También es compartida la idea de que la caligrafía influyó en la pintura, incluso que caligrafía y poesía estaban, en un principio, mejor valoradas que la pintura. Teniendo en cuenta todos estos factores no podemos considerar que las caligrafías o los poemas decoren las pinturas, porque en realidad son una parte más del conjunto de la obra, configurando un universo vivo, complejo y completo. Esto se reafirma al saber que, tras Wu Daozi (701-792) se apreció que combinar pintura y caligrafía hacía a las pinturas monocromas dignas de ser apreciadas como una caligrafía y que en los siglos XI y XII la pintura pasó a ser tan reconocida como la poesía.¹⁹

Cuando el artista expresa, a través del texto literario, la caligrafía y la pintura, estados de ánimo, una conducta, una forma de comprender y de estar en y con el mundo, la obra funciona más que nunca como un todo.

¹⁷ LIN CI, *The art of chinese painting*. Op. cit, pp. 6 y 48; Bussagli, Mario, *Chinese painting*. London [etc.], Paul Hamlyn, 1969 (1ª ed. en italiano 1966), p. 53.

¹⁸ FRANÇOIS CHENG, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Op. cit, pp. 25, 26, 31-33, 181 y 182; Martínez Robles, David: "El arte de la caligrafía", en Martínez Robles, David: *La lengua china: historia, signo y contexto. Una aproximación sociocultural*. Barcelona, UOC, 2007, p. 200; Cervera, Isabel, *El arte chino (y II)*. Op. cit., pp. 74-76.

¹⁹ LIN CI, *The art of chinese painting*. Op. cit., p. 85; Cervera, Isabel, *El arte chino*. Op. cit., p. 106.

ESPACIO-TIEMPO

¿Qué papel con respecto a la temporalidad y a la espacialidad desempeñan cada una de estas artes integradas en un mismo soporte? La complejidad de este aspecto reside en que, especialmente la caligrafía, reúne en sí misma imagen y palabra. Pero en el ámbito del propio idioma, como hemos venido apuntando, tampoco están claramente delimitadas la imagen y la palabra. E incluso la pintura oscila entre temporalidad y espacialidad. En principio, la pintura es espacio y el poema tiempo. El poema, nos dice François Cheng en *Vacío y plenitud*, es tiempo en tanto que relata la experiencia vivida y completa el ciclo de la experiencia del artista, además de marcar la presencia del ser humano y establecer un puente entre éste y el universo y entre el tiempo y el espacio, es decir, de favorecer la totalidad. Ahora bien, el propio poema también es imagen, no sólo por la evocación por parte de los caracteres de un sentido visual, sino por la propia estructura del idioma.²⁰ El poema entra en armonía con la pintura y se crea un universo completo y orgánico. Incluso el propio Cheng, entre otros autores, señala la dimensión temporal que también está presente en la pintura, no sólo gracias a las inscripciones, sino en la propia “lectura” de los rollos horizontales al desplegarse y, lo más importante, la idea de inacabado y devenir que otorga a la pintura su autonomía orgánica gracias al juego vacío-lleño. «El vacío que habita en el cuadro se considera en China como un espacio-tiempo»²¹ y gracias a éste los trazos alcanzan la corriente vivificante e ininterrumpida del Tao. La pintura, además, se escribe:²² se escriben ideas, pensamientos, emociones, formas de estar en el mundo... No es que haya directamente palabra en la pintura, pero si otros aspectos relacionados con esta: la lectura, la escritura, la temporalidad.

20 Sobre los caracteres como imagen ver: Fenollosa, Ernest y Pound, Erza: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid, Visor, 1977 (1ª ed. en inglés, 1969); Michaux, Henri: *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006 (1ª ed. en francés en 1975). Sobre la estructura del idioma chino ver: Fenollosa, Ernest y Pound, Erza: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Op. cit., pp. 35-52; Ryckmans, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., pp. 133 y 134.

21 FRANÇOIS CHENG, “El tiempo en la pintura china”, en *El paseante*, 20-22 (1993), p. 85.

22 MARIO BUSSAGLI, *Chinese painting*. Op. cit., p. 22; Cervera, Isabel: *El arte chino (y II)*. Op. cit., p. 174; Ryckmans, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 135 y 136; Lin Ci, *The art of chinese painting*. Op. cit., p. 13.





ZIMO. Abrazado por agua, rodeado por montañas. S.I., 2007.

¿Y la caligrafía? Como hemos visto, aunque no ignore el significado de lo escrito, el lenguaje caligráfico, sus formas de expresión, están vinculadas a la visualidad. Como dice Ryckmans, y aunque para él no sea la cuestión central de la espacialidad, la poesía se desarrolla también en esta dimensión debido a la caligrafía, ya que ésta se contempla. También Cheng, entre otros autores, señala como las líneas del poema participan del ordenamiento del conjunto artístico y, en verdad, horadan el espacio en blanco.²³ Su lenguaje es plástico, se contempla el ritmo, el trazo, el vacío interno y externo, los cambios de tinta... Pero, al igual que ocurre en la pintura, la temporalidad también cobra presencia en una caligrafía, y no porque se realice una lectura del texto que se esconde tras los caracteres pintados. Se trata del juego vacío-lleño de nuevo, pero también del ritmo, de la continuidad de los trazos, de la espesura de la tinta, etc.

Todas estas complejas relaciones, que son las del propio universo, o quizás, las del ser humano con el mismo y consigo mismo, son posibles porque no se trata de un mundo concebido en compartimentos estancos sino de cuerpos entendidos como condensación de distintos tipos de alientos, un universo no de contrarios, sino de correlativos. Por ello, cada pintura, cada carácter, cada caligrafía, pero también cada trazo, cada pincelada, son entidades vivas y que contienen todo en sí mismas: el tiempo y el espacio, el cielo y la tierra, el mundo y el ser humano.

CONCLUSIONES

La caligrafía se pinta-escibe, ante todo, para ser contemplada. A continuación también puede ser leída, y también se lee, incluso, una pintura. Las pinturas se leen y las caligrafías se contemplan, y a la inversa. Incluso los caracteres chinos y la estructura del propio idioma sugieren y crean imágenes. Se trata de palabra, sí, pero con una presencia constante, latente, de la imagen. Poesía, caligrafía y pintura: tres manifestaciones artísticas cargadas de sentimiento y pensamiento para que el que contempla la obra sea atravesado por ellos.

²³ PIERRE RYCKMANS, "Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica", op. cit., 133 y 134; Cheng, François, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Op. cit., pp. 25 y 26.



GAO Jintao. *Sonrisa*. S.I., 2009.

Imagen y palabra en el arte chino no son compartimentos estancos. Estas tres artes, caligrafía, pintura y poesía, llamadas las tres perfecciones, contienen en sí mismas algo de una y otra y, sin lugar a dudas, es la caligrafía la que más oscila entre ambas. Cuando las tres artes aparecen en un mismo soporte, el microcosmos orgánico se hace más rico, más complejo; una forma de entender el mundo y el ser humano, una conducta y un estado de ánimo, fluyen en y entre las tres artes.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSSAGLI, Mario, *Chinese painting*. Paul Hamlyn, London [etc.] 1969 (1ª ed. en italiano 1966).
- CERVERA, Isabel, *El arte chino (I y II)*. Historia 16, Madrid 1989.
- CHEN TINGYOU, *Caligrafía china*. Intercontinental Press, Beijing 2003.
- CHENG, François, “El tiempo en la pintura china”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 80-85.
- CHENG, François, *La escritura poética china. Seguimiento de una antología de poemas de los Tang*. Pre-textos, Valencia 2007 (1ª ed. en francés 1977).
- CHENG, François, *Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china*. Siruela, Madrid 2008 (1ª ed. en francés 1979).
- CHENG YAOTIAN y ZHENG LI, “Sobre la caligrafía”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 90.
- ELIZONDO, Salvador, “El I Ching”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 30-35.
- FENOLLOSA, Ernest y POUND, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Visor, Madrid 1977 (1ª ed. en inglés, 1969).
- LIN CI, *The art of chinese painting*. China Intercontinental Press, Beijing 2006.
- MARTÍNEZ ROBLES, David: “El arte de la caligrafía”, en Martínez Robles, David: *La lengua china: historia, signo y contexto. Una aproximación sociocultural*. UOC, Barcelona 2007.
- MICHAUX, Henri: *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Círculo de Bellas Artes, Madrid 2006 (1ª ed. en francés en 1975).
- RYCKMANS, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 130-143.
- SHEN C. Y. FU, *Traces of the brush. Studies in chinese calligraphy*. Yale University Press, New Haven and London 1977.
- SHI TAO, “Enseñanzas sobre pintura del Monje Calabaza amarga”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 104-119.
- SULLIVAN, Michael, *Arte chino y japonés*. Grolier Incorporated, New York [etc.] 1969 (1ª ed. en inglés 1965).
- SULLIVAN, Michael, *The three perfections. Chinese painting, poetry and calligraphy*. Thames and Hudson, London 1974.



Pintar la interpretación *Bucolicarum Vergilii interpretatio* de Juan Luis Vives y *Un humanista* de Jan van Scorel¹

Francesc Jesús Hernández i Dobon
Departamento de Sociología y Antropología Social.
Universitat de València

RESUMEN

Este artículo expone la hipótesis de que *Un humanista* (El Prado P-2580), pintado por Jan van Scorel, es un retrato de Juan Luis Vives. En primer lugar, se estudia la relación de Jan van Scorel y Juan Luis Vives con los señores de Breda, Hendrik III y Mencía de Mendoza. En segundo lugar, se repasa la iconografía de Vives. Se explica la relación de una miniatura pintada por Bening con la xilografía usada en las imprentas de Valencia. En tercer lugar se comenta la relación entre los libros de Vives y la pintura flamenca. Se estudia en detalle el retrato de *Un humanista* de Jan van Scorel. Por último, se comenta la hipótesis de que la escena del fondo de la pintura represente el mito de Sileno. Precisamente, una actividad de Vives en Breda fue realizar una interpretación alegórica de las *Églogas* de Virgilio.

Palabras clave: Vives / Jan van Scorel / Mencía de Mendoza / Bucólicas / hermenéutica.

ABSTRACT

This article presents the hypothesis that A Humanist (El Prado P-2580), painted by Jan van Scorel, is a portrait of Juan Luis Vives. First, it studies the relationship of Jan van Scorel and Juan Luis Vives with the Lords of Breda, Hendrik III and Mencía de Mendoza. Second, it reviews the iconography of Vives, explaining the relationship between a miniature painted by Bening with the woodcut used by the printers of Valencia. Third, it discusses the relationship between Vives's books and Flemish painting. The portrait of A Humanist by Jan van Scorel is studied in detail. Finally, it comments on the hypothesis that the background scene of the painting represents the myth of Silenus; actually, one activity of Vives in Breda was an allegorical interpretation of Virgil's Eclogues.

Keywords: Vives / Jan van Scorel / Mencía de Mendoza / Eclogues / Hermeneutics.

¹ La investigación que ha hecho posible este artículo se ha beneficiado de la amable y paciente atención que Ana Alfaro y Rosa Rodríguez, responsables de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia, han dispensado a su autor.

HIPÓTESIS

Igual que Kant en el prólogo a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura*, el autor de este texto tiene que empezar reconociendo que su forma es la de una «hipótesis apodíctica», una suposición necesaria basada en los datos disponibles, pero cuya verificación definitiva exigiría que o bien encontráramos un pasaje epistolar decisivo en los archivos de los señores de Breda, o bien que localizáramos una miniatura flamenca importantísima, pero de la que no tenemos noticia hace siglos, o bien que el Museo del Prado realizara el correspondiente estudio exhaustivo de una de las tres obras del pintor Jan van Scorel (1495-1562) que posee, titulada en su nómina *Un humanista* [ilustración 1].



Ilustración 1. Jan van Scorel. *Un humanista* (Museo Nacional del Prado, P-2580)

El cuadro *Un humanista*, un óleo de 67 x 52 cm, aparece citado en los catálogos críticos como «Retrato de un sabio» («*Portrait d'un savant*»²) o «Retrato de un caballero» («*Portrait of a Gentleman*»³), y no hay información precisa sobre quién es el efigiado, ni cuándo o dónde pintó Jan van Scorel el cuadro. Hoogewerff, en el mejor estudio dedicado al pintor, lo comenta junto con otras obras a las que se refiere de pasada como «los retratos de este período (1535-1545)»⁴.

² G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*. Martinus Nijhoff, La Haya 1923, p. 136.

³ MAX J. FRIEDLÄNDER: *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*. A. W. Sijthoff; La Connaissance, Leiden; Bruselas 1975, p. 127.

⁴ G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, p. 79.

Desde 1533, Jan van Scorel había recibido encargos de Hendrik III, señor de Nassau y Breda, quien poco antes había restaurado su palacio para adecuarlo al gusto italianizante del humanismo, que defendía vehementemente su tercera y última esposa, Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete. En el palacio de Breda, afirma Hoogewerff⁵, «*tout ce qui avait un cachet italien était bien vu*», y no hay duda de que Jan van Scorel satisfacía plenamente esta demanda, toda vez que no solo había viajado por Italia entre 1520 y 1524, incorporando técnica y motivos italianizantes a sus cuadros, sino que incluso había sido nombrado por el papa Adriano VI, nacido como el pintor en Utrecht, superintendente de la colección vaticana del Belvedere, responsabilidad que mantuvo hasta la muerte del pontífice. Serían precisamente las pinturas realizadas para los señores de Breda en los años 30, las que avalarían el encargo que recibió del sucesor de Hendrik III, René van Chalon (hijo de aquel y su segunda esposa), de realizar un tríptico para la capilla funeraria de Engelbrecht II en Breda⁶. El tríptico comenzó en octubre de 1541, por lo que podemos deducir que *Un humanista* pudo pintarse antes, entre 1535 y 1541, período que coincide cabalmente con el que Juan Luis Vives estuvo protegido por Mencía de Mendoza y su esposo e incluso residió en su palacio.

En su obra *De institutione foeminae christiana*, finalizada en 1523, Vives ya se había referido de manera elogiosa a la joven Mencía de Mendoza⁷. No sospechaba entonces que doce años después, cuando entró en un momento crítico, empezaría a recibir su apoyo económico⁸. El filósofo había publicado entonces su obra de madurez (*De disciplinis*, 1531), pero, a pesar de sus gestiones, no ocupaba cátedra universitaria alguna, ni disponía de una fuente de ingresos segura y suficiente. Además, recuérdese que Tomás Moro fue ejecutado en 1535 y Erasmo de Rotterdam falleció un año después. La salud de Vives se tornaba cada vez más precaria. En esas circunstancias decidió aceptar la invitación para trasladarse a Breda, a pesar de la fama de insalubridad de la ciudad, y servir como preceptor a la marquesa del Cenete, mientras su esposo, Hendrik, intentaba llevar a la práctica las ideas que había expuesto el filósofo en *De subventione pauperum*⁹. Vives tenía entonces un ganado prestigio como reformador, «antropólogo»¹⁰, conocedor de la cultura clásica y preceptor de latín. Sabemos que en su estancia en Breda compuso o finalizó cuatro obras: *Censura de Aristotelis operibus*, *De anima et vita libri tres*, ambas publicadas en Basilea en 1538, *Exercitatio Linguae Latinae* y, la que interesa aquí, *Bucolicarum Vergilii interpretatio, potissimum allegorica*, estas dos últimas impresas en la tipografía del cuidadoso Robert Winter, también de Basilea, en 1539.

5 Ibidem, p. 82.

6 Ibidem, pp. 81 ss.

7 Juan Luis Vives: *Obras completas*. 2 vols., trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid 1947, vol. I, pp. 999-1000.

8 J. K. STEPPE: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vivès», *Scrinium Erasmianum. Melanges Historiques Publies Sous Le Patronage De L'universite De Louvain*, J. Coppens, Leiden, vol. II, 1969, pp. 450-506, cit. p. 488.

9 Ibidem, pp. 485-486.

10 En su conferencia «Vives, o el intelectual» (probablemente de 1940 y dictada con motivo del IV centenario del fallecimiento del filósofo valenciano), Ortega y Gasset da cuenta de una primera tesis doctoral, defendida en la Universidad de Brunswick por un tal Schaumann, que califica a Vives de «antropólogo» (*Mirabeau, o el político; Contreras, o el aventurero; Vives, o el intelectual*. Revista de Occidente, Madrid 1986, p. 106), lo que en ese contexto no deja de ser un acertado sinónimo de «humanista». Tal vez por un baile de números latinos, Ortega y Gasset data la tesis, que se refiere a *De anima et vita*, en 1531, cuando más bien tuvo que defenderse en 1539.

Defenderé aquí que *Un humanista* de Jan van Scorel representa a Vives precisamente interpretando las *Bucólicas* de Virgilio, que era lo que efectivamente hacía en Breda para Mencía de Mendoza, «en las estancias superiores del molino de agua»¹¹, más concretamente la égloga VI sobre Sileno. Jan van Scorel no representó únicamente las andanzas del genio campestre que educó a Dioniso, añadiéndose a la nómina de pintores del sátiro en la que encontramos a Rubens, van Dyck o Ribera, sino que pintó precisamente la interpretación de ese mito y a quien estaba haciéndola. Estamos pues ante un cuadro que se refiere a la hermenéutica textual, resuelta con la contraposición entre la figura y el fondo¹², los atributos del efigiado y una leve posición de la mano derecha.

LOS RETRATOS DE VIVES

Antes de proseguir con el argumento, tengo que despejar una cuestión que rondará la cabeza del lector: si la hipótesis es cierta, ¿por qué el personaje retratado por Jan van Scorel no se parece a Vives según la imagen habitual que circula de él? La respuesta exige revisar la iconografía de Vives, lo que aquí sólo puede hacerse de manera muy resumida.

Sólo disponemos de una descripción física de Vives, la que aportó su amigo Francisco Cervantes de Salazar: «Era de estatura media, pero tendiendo más a alto que a bajo. De rostro risueño y con cierta dignidad natural.»¹³ Obsérvese que la breve descripción serviría para el personaje del cuadro y, a la inversa, no podríamos aducir ninguna característica relevante que pudiera ser recogida en una breve descripción.

Se conocen muchos retratos del filósofo, pero todos ellos están pintados después de su muerte. Su rostro aparece en cuadros, grabados, estampas filatélicas e, incluso, en un billete de mil pesetas, emitido en 1946. Una revisión del estudio más detallado de la iconografía vivista, a saber, el que emprendió Abdón M. Salazar¹⁴, permite establecer algunas conclusiones que formularé sucintamente:

a) Hay noticias confusas, tomadas tal vez de la transmisión de recuerdos de la viuda de Vives que hizo Cornil Breydel –quien la visitaría en sus últimos años– a su sobrino, Adrián de Borstele, que serían anotados en un libro que no ha aparecido, y que apuntarían a que un pintor realizó un retrato del filósofo poco antes de su muerte. En su biografía de Vives, E. van den Bussche atribuyó tal pintura a un tal Jan van Wynsberghe¹⁵, lo que ha sido repetido hasta la saciedad en los comentarios, pero Salazar demuestra que no existió tal pintor. Él se inclina a creer, sin prueba alguna, en una eventual obra de P. J. Pourbus; yo más bien me inclino a suponer que el confuso recuerdo aludía a *Un humanista*.

11 SIMON A. VOSTERS: *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*. Nausicaä, Murcia 2007, p. 148.

12 «Si en otros retratos de Van Scorel de esta misma tipología –como los de los dos caballeros conservados en la Christ Church de Oxford– una barrera paralela al marco separa al efigiado del espectador, en el del *Humanista* del Prado, al disponerla en un plano oblicuo y a la derecha, obstruye menos la visión y se produce una comunicación mayor entre el primer plano y el fondo.» (Pilar Silva: «Jan van Scorel: *Un humanista*», en Falomir et al.: *El retrato del Renacimiento*. Museo del Prado, Madrid 2008, p. 258).

13 *Commentaria in Ludovici Vives Exercitationes Linguae latinae*, fol. 3, cit. Francisco Calero: «¿Cómo era Luis Vives?», DEBATS, núm. 84, primavera 1984.

14 ABDÓN M. SALAZAR: «Iconografía de J. L. Vives durante los siglos XVI, XVII y XVIII», BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE HISTORIA, vol. 133 (1953), pp. 305-344.

15 E. van den Bussche: «Luiz Vives: Célèbre philosophe du XVe siècle (Notes Biographiques)», LA FLANDRE: REVUE DES MONUMENTS D'HISTOIRE ET D'ANTIQUITES, vol. 8 (1876).

b) En los inventarios de las propiedades de Mencía de Mendoza de 1548 y 1554, realizados en Valencia (donde la marquesa contrajo segundas nupcias con el virrey Fernando, duque de Calabria), aparece un pequeño retrato de Vives: «Item una pintura pequenyta de Vivas con una orla d'oro a la redonda; esta estimado. Tiene una cispa enforada en martas. Tiene de alto medio palmo y de ancho quatro dedos» (inventario 1548) «Item un retrat molt giguet de Vives ab una rroba negra forrada en marts, pintat en una pasteta en camp vert» (inventario 1554). Steppe¹⁶ cree que la miniatura sería una copia de un retrato (que él atribuye erróneamente a van Wynsberghe), realizado por un miniaturista de los que habían trabajado en los libros de horas de Mencía (especula con la autoría de Simon Bening) y que habría sido ofrecido como presente por Vives cuando la marquesa del Cenete abandonó Breda para viajar a Valencia para contraer su segundo matrimonio (lo que parece probable). Esa miniatura no se ha localizado.¹⁷

La suposición de Steppe de que el pequeño retrato fue realizado por Simon Bening cobra fuerza si consideramos tres argumentos aportados por uno de los mejores conocedores del obra del miniturstista, Thomas Kren: la coincidencia entre las tesis sobre la observación de la naturaleza defendidas por Vives en *De disciplinis* y la evolución de Bening, la relación de ambos en los años 30 con el reino de Portugal, reforzada por la presencia del humanista luso Damião de Góis en Breda, y el hecho documentado de que la marquesa hizo que Vives supervisara los libros de horas que Bening le pintó e incluso modificó en alguna ocasión siguiendo el criterio del filósofo. Kren no menciona el cuadro de Jan van Scorel, pero aporta un dato que resulta relevante. En torno a 1531, Bening pintó sendos retratos pequeños sobre pergamino de Hendrik III y de Mencía de Mendoza que hoy se encuentran en la Gemaldegalerie de los Staatliche Museen de Berlín. Kren comenta: «*These portraits on parchment are probably copies after lost paintings by Jan Gossaert (ca. 1478-1532), who was Mencía's court artist during this period, the years just prior to this death.*»¹⁸ Así pues, si Bening realizó los retratos de Hendrik y Mencía (también sobre una *pasteta* entre verde y azul) a partir de las pinturas de Gossaert, ¿no es posible que realizara el de Vives y lo hiciera a partir del cuadro de Jan van Scorel?

c) La miniatura, supuestamente de Bening, tuvo que ser la fuente de una xilografía, también de dimensión mínima (4,7 x 5,7 cm de lado), que usaron en diversas obras de 1568, 1569, 1571, 1577 y 1582, los editores Ioan de Mey y Pedro de Huete, emparentados entre sí, que tenían sus talleres en Valencia [cf. ilustración 2]. Es fácil suponer cómo llegó la miniatura de Vives a aquellos editores. Por

¹⁶ J. K. STEPPE: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vivès», p. 497.

¹⁷ En 1560, después de la muerte de Mencía de Mendoza, se hizo en Valencia una gran almoneda de obras que habían sido de su propiedad. Parece ser que todo se malvendió, porque se conservan apuntes como este: «*Item vint retratos de diferentes maneras a don Francisco Quintana a rabó de quinza sous la peça*» (cit. José March: «El primer marqués del Cenete. Su vida suntuosa», ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, vol. 93 (1951), pp. 47-65, cit. p. 53; cf. Juana Hidalgo Ogáyar: «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia», ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXXIV, vol. 333 (2011), pp. 59-90, especialmente pp. 85-87). La miniatura no se encuentra ni en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que se formó con, entre otros, los fondos del Convento de Santo Domingo (que recibió una parte del legado de la marquesa y donde fue enterrada), ni en el Real Colegio del Corpus Christi (en el que se encuentra alguna obra que pudo ser encargada por Mencía de Mendoza en Breda).

¹⁸ THOMAS KREN: «Simon Bening, Juan Luis Vives and the Observation of Nature», en Jeffrey Hamburger et al.: *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Ages and Northern Renaissance*. Harvey Miller, Londres 2006, pp. 311-322, cit., p. 319.

ejemplo, Miguel Jerónimo Ledesma, «un personaje muy cercano a la marquesa»¹⁹, compuso el libro *Graecarum Institutio compendium*, obra dedicada a Mencía, que se imprimió en las prensas de Mey en 1545. También Juan Bautista Anyés compuso apologías en honor de la familia Mendoza que aparecieron en 1550 en la misma imprenta²⁰. Son solo algunos ejemplos de cómo los editores pudieron conseguir que la marquesa del Cenete les permitiera copiar la miniatura.²¹



Ilustración 2. Xilografía de Vives utilizada en las tipografías de Huete y Mey, tomada del *Vocabulario del humanista* (1569, parte II, p. 94) de J. L. Palmireno

- ¹⁹ Noelia García Pérez: «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *TONOS. REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS*, núm. 8 (2004), Universidad Complutense.
- ²⁰ LUIS GIL: «Las disciplinas humanísticas», en AA.VV.: *Cinc segles i un dia*. Universitat de València 2000, p. 32.
- ²¹ En esta época hubo en Valencia mucha actividad tipográfica y varios editores de apellido Mey, que mantenían una relación familiar con Pedro de Huete. Así, la dirección de la imprenta de Pedro de Huete y, después de 1583, de su viuda, la Plaza de la Hierba (actualmente desaparecida, entre la calle del Trench y la plaza de Lope de Vega), es la que utilizará a partir de 1588 la editorial de otro Mey, Pedro Patricio. Hacia 1592 este editor trasladó su taller junto a la Iglesia de San Martín, precisamente a muy pocos metros del lugar donde nació Vives (y que ahora no está indicado por ninguna placa conmemorativa).

d) En octubre de 1552, muere Margarita Valldaura, la viuda de Vives. Las autoridades de Brujas permiten que sea enterrada en la catedral junto a su esposo, fallecido en 1540, y ordenan retratar a la pareja, encargando la obra probablemente a Pourbus, autor de una gran cantidad de pinturas en las iglesias de la ciudad²². El retrato de Vives fue copiado por B. H. Fricx, y es recogido en una obra manuscrita de P. Le Doulx compuesta hacia 1800 [cf. ilustración 3]. La catedral fue pasto de las llamas en los sucesos que siguieron a la Revolución Francesa y el retrato de Vives y su esposa se consumió.



Ilustración 3. Dibujo de Vives por B. H. Fricx, tomado de Salazar 1953, lámina 1

²² ABDÓN M. SALAZAR: «Iconografía de J. L. Vives durante los siglos XVI, XVII y XVIII», pp. 312-318.

e) En 1572, en la tipografía de Plantin de Amberes se publica el libro *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, obra de Filip Galle, que incluye un grabado de Vives [ilustración 4] que Salazar identifica como el arquetipo de todos los posteriores²³. Como señala Galle en la carta-proemio, cuando el grabador no disponía de una imagen, se sirvió de otros artistas para que le remitieran dibujos de los personajes representados. En la colección de grabados de Galle se copia otro cuadro de Jan van Scorel (el retrato de Adriano VI) y en otro caso se identifica a Pourbus como el autor del dibujo previo (el retrato de Arias Montano). Como en el caso del grabado del papa de Utrecht, también en el de Vives la mitad inferior se separa del cuadro de referencia y en el caso de la imagen del valenciano el grabador (o alguien de su taller) incurre en el lapsus de no invertir el dibujo de las manos escribiendo, por lo que produce la falsa impresión de que Vives era zurdo. En resumidas cuentas, el grabado arquetípico, el de Galle, se realiza tres décadas después de la muerte del filósofo sobre un dibujo no muy bien copiado, tal vez original de Pourbus, a lo mejor copiado del retrato de la catedral de Brujas, de Pourbus o de otro, que en todo caso se realizó después de 1552.



Ilustración 4. Grabado de Vives por F. Galle (1572). Colección de la Biblioteca Nacional

²³ CF. G. TOURNOY ET AL.: *Vives te Leuven*. Supplementa Humanistica Lovaniensia VIII. Leuven University Press, Lovaina 1993, pp. 261-271.

Haga la prueba el lector de comparar las ilustraciones 2 y 3, que, recuérdese, no son retratos directos, sino copias más o menos acertadas de otros retratos, y observará una semejanza notable en nariz, ojos, boca o cabello, que encajan perfectamente con la descripción del «rostro risueño y con cierta dignidad natural». Y una vez establecido ese patrón, compárese con *Un humanista* y con el grabado de Galle. Adviértase también que en todos estos casos estamos ante media figura masculina vuelta tres cuartos, que observamos por su lado derecho, pero a partir de la copia de Tobías Stimmer (1587) del grabado de Galle, que lo invierte, observamos generalmente a Vives desde su lado izquierdo.

Los ensayos iconográficos sobre Vives no se han ocupado de *Un humanista* de Jan van Scorel. Una de las causas de ello podría estar en el hecho de que los estudios realizados repiten o revisan lo escrito por Bonilla²⁴, un texto redactado cuando el cuadro de Jan van Scorel no había sido comprado por el Prado. Si la compra se realizó en 1935, el cuadro llegaría al Prado en el prelude de la Guerra Civil y la hermenéutica vivista de la posguerra se aproximó al filósofo más enardecida por la «exaltación de valores hispánicos»²⁵, que preocupada por ubicarlo en la tradición humanista de Italia o de la Europa septentrional (y en absoluto dispuesta a reconocer sus raíces judías).

LA IDENTIFICACIÓN DEL HUMANISTA

Además de las eventuales semejanzas con los retratos posteriores, ya comentadas, y de la representación en el cuadro de la interpretación de Virgilio, que será expuesta en el epígrafe siguiente, hay otros elementos de *Un humanista* que permiten relacionar a Vives con el efigiado por Jan van Scorel. El personaje retratado, como indica Hoogewerff²⁶, «*porte le vêtement et le véret noirs du lettré*». Recuérdese que él habla de «un sabio». Por tanto, no parece tener dudas de que se trata de un hombre relacionado con las letras. Los cuatro anillos del dedo anular [cf. ilustración 5], absolutamente excepcionales (no he encontrado ningún otro personaje retratado por Jan van Scorel que lleve tal cantidad de anillos), bien pudieran significar las cuatro universidades en las que estuvo Vives: Valencia, La Sorbona, Lovaina y Oxford²⁷. El sello del dedo índice [cf. ilustración 5] presenta un escudo prácticamente idéntico al que Vives utilizó a partir de 1528 para lacrar sus cartas [ilustración 6]. El escudo de armas que Vives se inventó²⁸, siguiendo en esto a Erasmo, cuando viajó a Inglaterra (1524) y los dos sellos epistolares en los que apareció, el primero redondo y el segundo ovalado, han sido estudiados por Salazar²⁹. Poco hay que añadir a su documentado trabajo, salvo apuntar el hecho de que el escudo, cuartelado en cruz, presenta figuras relacionadas con la sabiduría (estrellas de seis puntas, flámulas, el triple ondulado), pero que también podemos relacionar con la tradición judía, la figura de Moisés o las ciudades de los Vives: Valencia y Brujas.

24 A. BONILLA Y SAN MARTÍN: *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento*, 2ª ed., vol. III. Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid 1929, pp. 88-91.

25 AA.VV.: «Juan Luis Vives. Ofrenda de su Universidad». ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA, año XVII, cuaderno 131. Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1941, passim.

26 G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, p. 78.

27 No hay que olvidar que el mencionado Palmireno jugó un cierto papel en la fijación de los rituales universitarios que aún hoy se practican en mi Universidad, aunque este es un asunto todavía sometido a mi investigación.

28 A falta de estudio radiográfico, podemos especular con dos motivos por los que, a simple vista, no puede distinguirse ninguna figura en el sello de *Un humanista*. El primero es el tamaño reducido del sello. El segundo es que el pintor, que suele incluir en muchos otros casos el escudo junto al personaje retratado, no consideraría oportuno en el entorno del palacio de Breda representar este escudo sin ninguna tradición ni reconocimiento, «inventado» por el humanista.

29 Abdón M. Salazar: *El escudo de armas de Juan Luis Vives*. Tamesis Books, Londres 1967, especialmente cap. IV.



Ilustración 5. Jan van Scorel. *Un humanista*. Detalle.



Ilustración 6. Dibujo del sello heráldico epistolar de Vives a partir de 1528 (Abdón M. Salazar: *El escudo de armas de Juan Luis Vives*, p. 107).

La relación del perro acurrucado con la fidelidad del filósofo a la marquesa parece probable, y viene acreditada por la correspondencia del propio Vives. Después de la muerte del señor de Breda y a pesar de su delicada salud, el filósofo permanece en el palacio, como le confiesa a Juan Maldonado, «para que no crean que dejo a la Marquesa en el duelo de su viudez» (16 de diciembre de 1538)³⁰.

Si el retratado fuera Vives, se entiende también que, al quedar el cuadro en Breda por los conflictos hereditarios entre Mencía de Mendoza y René van Chalon, al incrementarse el antierasmismo que planeaba no solo sobre Vives, sino también sobre otros personajes del círculo de Mencía de Mendoza en Breda, como Martín Laso de Oropesa³¹, y al aumentar la práctica iconoclasta vinculada con los conflictos religiosos, se protegiera el cuadro designándolo de manera genérica como «un sabio» o «un humanista». Además del mencionado Laso, el cuadro también podría representar a otros humanistas relacionados con Mencía, como Juan Maldonado, Damião de Góis o Conrad Goclenius, pero o bien tenemos imágenes de estos claramente discrepantes o bien no tendrían sentido, en todos estos casos, los elementos iconográficos descritos ni la relación de la figura con el fondo de la obra.

VIVES Y SILENO

Ha sido comentada frecuentemente la coincidencia cronológica y la afinidad conceptual entre la publicación de *De disciplinis* de Vives y la realización de *El escolar* de Jan van Scorel (anteriormente atribuido a Maarten van Heemskerck³²), y que ilustraría perfectamente no solo la nueva orientación pedagógica impulsada por Vives, que culminaría en los escritos de Rousseau, sino también su estoicismo ante las riquezas³³. Pero no solo los cuadros presentan lo que los textos afirman, sino que estos también pueden referirse a las pinturas. Vosters, que no comenta la posibilidad de que el personaje de *Un humanista* sea Vives, señala, por ejemplo, que algunos de los diálogos incluidos *Exercitatio Linguae Latinae*, como «La cocina» (XV), «El comedor» (XVI) o «El banquete» (XVII), «parecen copiados de un Lucas van Leiden, un Pieter Aertsen, un Brueghel el Viejo y un Jan van Scorel.»³⁴

Precisamente, otro diálogo incluido en *Exercitatio Linguae Latinae*, el denominado «El cuerpo del hombre por fuera» (XXIII), resulta notable para nuestro tema³⁵. En este texto, un pintor, que Vives

³⁰ JUAN LUIS VIVES: *Epistolario*. edic. José Jiménez Delgado, Editora Nacional, Madrid 1978, p. 609.

³¹ MARCEL BATAILLON: *Erasmus y España*. Fondo de cultura económica, Madrid 1979, p. 484.

³² G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, p. 72.

³³ NORBERT SCHNEIDER: *The art of the portrait: masterpieces of European portrait-painting, 1420-1670*. Taschen, Colonia 2002, p. 147.

³⁴ SIMON A. VOSTERS: *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, p. 119.

³⁵ Agradezco al profesor Francisco Calero esta línea de argumentación.

denomina Durero y que está realizando un retrato de Escipión el Africano, dialoga con dos estudiantes, uno de humanidades, Gryneo, y otro «medio físico» (médico), Velio. En una nota publicada con motivo del IV centenario de la muerte del filósofo, el Marqués de Lozoya³⁶ se preguntaba: «¿Pintó, realmente, Durero un retrato imaginario del héroe romano, o se trata de una invención dialéctica de Vives?». Plantear así las cosas es desconsiderar el procedimiento que usa Vives para «componer» los personajes de sus diálogos. Por ejemplo, en el diálogo inmediatamente anterior, «Las leyes del juego» (XXII), donde también hay una elogiosa referencia a Mencía de Mendoza, Vives presenta a tres jóvenes caballeros paseando por las calles de Valencia. Los jóvenes son Borja, Cabanilles y Centelles. El personaje de Borja se compone con los méritos que Vives atribuye a Juan II, duque de Gandía, a quien había remitido en 1535 su obrita *Preces et meditationes*³⁷, pero proyectados, por la edad del personaje del diálogo, en el hijo del duque, Francisco³⁸. Lo mismo sucede con el personaje de Cabanilles. Cuando Vives estudió en París, coincidió con Jerónimo Cabanilles, embajador en Francia y, más tarde, virrey de Valencia. Pero quien pasea por la ciudad ha de ser su hijo, de igual nombre, quien también llegó a gobernador general. En el tercer caso, también los méritos que Vives atribuye a Serafín Centelles, muerto en 1536, parecen proyectarse sobre su sobrino, el Centelles del diálogo.

Así pues, la cuestión no es si Durero pintó un retrato que no se ha encontrado de Escipión el Africano o si todo es una mera invención dialéctica, sino que más bien tenemos que preguntarnos con qué compone Vives el personaje y qué nos puede aportar ello para la cuestión de su relación con *Un humanista*.

El mismo año en el que Vives concluye *Exercitatio Linguae Latinae*, Heinrich Aldegrever, un grabador influido por Durero, realizaba *Anibal y Escipión*. Aldegrever había visitado los Países Bajos y se había relacionado con, entre otros, Bernard van Orley, otro pintor que frecuentó el círculo de Mencía de Mendoza, y al que Durero mismo había elogiado en su visita a los Países Bajos. Pero si Aldegrever intentaba seguir la estela de Durero, imitando hasta el monograma de su firma, el autor de *Un humanista*, Jan van Scorel incluso había ido a formarse con él en Núremberg³⁹. Así pues, como en el caso de los personajes del diálogo «Las leyes del juego», hay una composición con un personaje de reputación elevada, que, en este caso es Durero, aunque había muerto en 1528, pero que es «actualizado» mediante otros que pueden cumplir lo que el personaje literario realiza (ya sea Aldegrever, van Scorel o ambos), esto es, retratar a Escipión o hablar con los estudiantes⁴⁰ y que, como en el caso de los personajes de Borja o Centelles, con el tiempo podrán cobrar una importancia igual o superior a su referente de mayor edad. Hoogewerff, por ejemplo, cree que Jan van Scorel acabó adelantando a Durero por su cultura extraordinaria y su riqueza intelectual, ya que fue no solo pintor, sino también un buen arquitecto, ingeniero, músico, poeta, latinista y discípulo de los humanistas: «Fue para el arte holandés lo que Erasmo fue en el dominio de la filología, a saber: el hombre del Renacimiento.»⁴¹

³⁶ MARQUÉS DE LOZOYA: «Juan Luis Vives y Alberto Durero», ARCHIVO ESPAÑOL DEL ARTE, vol. 40 (1940), pp. 42-43, cit. p. 43.

³⁷ JUAN LUIS VIVES: *Epistolario*, pp. 597-598.

³⁸ El mismo año en que se publicaron los diálogos, Francisco de Borja tuvo una experiencia decisiva, que le condujo a profesar en la orden jesuítica, en la que llegó a general de la Compañía. Fundó una institución universitaria en Gandía y promovió una importante reforma pedagógica. Se da la circunstancia de que fue precisamente esa universidad la primera en autorizar como texto para la enseñanza del latín los diálogos citados de Vives, en los que aparecía el personaje de Borja paseando por Valencia.

³⁹ G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, p. 15.

⁴⁰ Sobre la posibilidad de que Durero retratara efectivamente a Vives en el viaje que hizo a los Países Bajos a comienzo de los años 20, cf. Abdón M. Salazar: «Iconografía de J. L. Vives durante los siglos XVI, XVII y XVIII», pp. 307-311.

⁴¹ G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, p. 3.

Es en el marco de esta relación humanista entre letras y pintura en el que el cuadro del Prado parece dar un paso más allá de la mera representación del mito y referirse a la interpretación misma, como explicaré a continuación. En primer lugar, hay que reclamar la atención sobre dos elementos que aparecen a la izquierda de la figura: una columna y la cúspide de un prisma muy agudo. Aunque es una hipótesis atrevida, pudiera tratarse de una referencia al enigmático *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, por «columna», procedente de la tipografía veneciana de Manucio y que tal vez no pasó inadvertido a Jan van Scorel cuando residió en la ciudad ducal. La cúspide del prisma parece corresponderse con la que presenta la ilustración trinitaria de la pág. 129 del capítulo 10º del incunable⁴², lo que se relacionaría con un tópico agustiniano, el concepto trinitario, que podemos relacionar también con Erasmo y Vives⁴³. En el capítulo 3º, Poliphilo sueña dentro de un sueño, recostado bajo un árbol (pág. 20), en una disposición que recuerda el personaje tendido del fondo del cuadro *Un humanista*. Allí aparece otra aguja arquitectónica (pág. 26). En el capítulo 4º Poliphilo describe un edificio colosal, y ello se ilustra con otra aguja, un obelisco a lomos de un elefante (pág. 38)⁴⁴, lo que sería reproducido en el siglo siguiente en el *Pulcino della Minerva*. Recuérdese la actividad arquitectónica de Jan van Scorel. Además, como señala Hoogewerff⁴⁵, Jan van Scorel se relacionó en Venecia con, entre otros, Daniel van Bomberghen, editor versado en la tradición judaica y, lógicamente, cabalística.

Ahora bien, las indicaciones sobre la izquierda del cuadro merecerían una reconsideración, porque se trata de elementos mínimos, que habría que indagar en la producción de Jan van Scorel (así, por ejemplo, también aparece un obelisco y una pirámide en el *Retrato de Daniel de Hertoghe con su familia*⁴⁶) y sobre los que siempre podemos incurrir en sobreinterpretación. No es el caso de la escena que se desarrolla en la derecha del óleo y que, según mi hipótesis, tendría que ver con la interpretación del mito de Sileno.

Sileno ha sido objeto de múltiples representaciones⁴⁷. Fue pintado por A. Mantegna –a quien se atribuyen los grabados del incunable de Colonna– (hacia 1475) y por Piero di Cosimo (hacia 1507), obras de las que pudo tener noticia Jan van Scorel en su estancia italiana. La imagen de Sileno resulta un punto de referencia en las representaciones de las bacanales. Recuérdese que Maarten van Heemskerck, quien siguió por Italia los pasos de su maestro van Scorel, realizaba en los años previos a la estancia de Vives en Breda dibujos sobre la construcción de San Pedro (1532-1537) –que recuerdan vivamente el edificio de *Un humanista*–, un dibujo del Baco de Miguel Ángel en el jardín de Jacopo Galli⁴⁸ y un gran lienzo con el título *Triunfo de Baco* (1536-1537). Además, tenemos constancia de encargos que le hizo Mencía de Mendoza⁴⁹.

⁴² Una edición digital en: <http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hyp000.htm>

⁴³ La edición de *De conscribendis epistolis* de Vives, realizada en París, ex officina Matthaei Davidis, en 1547, presenta motivos semejantes en el dibujo de su portada (cf. G. Tournoy et al.: *Vives te Leuven*, pp. 178-181).

⁴⁴ Lo que remite nuevamente al tema de Escipión y Anibal.

⁴⁵ G. J. HOOGEWERFF: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, p. 27.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 76-77, lámina 32.

⁴⁷ Cf. M. A. Elvira Barba: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid 2008, pp. 286-287.

⁴⁸ JOHN T. PAOLETTI; GARY M. RADKE: *El arte en la Italia del Renacimiento*. Akal, Madrid 2000, p. 339. Cf. E. Wind: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Alianza, Madrid 1998.

⁴⁹ Cf. la carta de 10 de noviembre de 1542, dirigida a Mencía de Mendoza por su administrador, Arnao de Plano, en la que después de rendir cuentas de la ayuda prestada a la viuda de Vives, habla de los cuadros encargados a «Martin, pintor de Arlan» (citada en J. K. Steppe: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vivès», p. 504, y Luis Vives: *Epistolario*, pp. 632-633).

Lo que puede representar el cuadro de Jan van Scorel en la escena del fondo no son *bamboccianti*, sino Sileno, los pastores y la ninfa, tal como aparece en el comienzo de la égloga VI de las *Bucólicas*: «Los zagales Cromis y Mnásilo vieron a Sileno en su gruta, echado por tierra, durmiendo, con las venas henchidas –así siempre– con el Baco de ayer [...] Se les junta aliada con ellos y, asustados como están, les ayuda Egle; Egle bella entre las náyades bellas, y cuando él tenía los ojos abiertos, le pinta ella la frente y las sienes con moras como la sangre rojas.»⁵⁰

Sileno, por tanto, es el pintado por Egle, el color de cuyas moras se asocia con el vino y la sangre (por otro lado, el tema eucarístico con el que concluye la explicación de la égloga anterior en el libro de Vives). En el cuadro de van Scorel parecen distinguirse los dos personajes, Cromis y Mnásilo, también Sileno tumbado, ante una peculiar gruta formada por dos túneles, y otro personaje que estira del brazo del personaje caído que pudiera ser Egle, aunque también pudiera serlo el personaje del fondo, que también podría representar una escultura. Obsérvese cómo la línea que une el pulgar y el índice de la mano apunta directamente al supuesto Sileno tumbado [cf. ilustración 7].



Ilustración 7. Jan van Scorel. *Un humanista*. Detalle.

⁵⁰ JUAN LUIS VIVES: *Interpretación de las «Bucólicas» de Virgilio principalmente alegórica*. Ayuntamiento de Valencia, 1997, égloga VI; también Juan Luis Vives: *Obras completas*. vol. I, p. 954.

Después de traducir el texto de Virgilio, Vives ofrece su interpretación: «Esta égloga trata de asuntos recónditos, como son los comienzos de las cosas y la teología de los paganos, y pone de manifiesto la virtualidad de las Musas, que todo lo conocen, celebran a dioses y héroes, y a grandes hombres, como Galo y Varo, y además penetran en lo más íntimo de la naturaleza.»⁵¹. Precisamente porque la égloga trata de misterios es por lo que exige una interpretación. Este es el sentido del humanismo de Erasmo y Vives: construir una esfera del saber que, desentrañando los antiguos misterios, proporcione un consejo que embride el poder de la nobleza. Tal es la sociogénesis de la «civilización», en expresión de Norbert Elias⁵².

La interpretación de Vives es atrevida, porque Sileno acaba cantando las cantinelas de Febo⁵³. Una dialéctica de lo dionisiaco y lo apolíneo, en definitiva, que naturalmente se avanza a Nietzsche y que sigue a Erasmo, quien en sus *Sileni Alcibiadis*, compilación de adagios del de Rotterdam popularísima en aquella época, recordaba unas figurillas de barro clásicas con una efigie monstruosa en su exterior, pero que abiertas presentaban una apariencia bien distinta⁵⁴. Como el Sileno de Vives que acaba apolíneo.

Así pues, si la mano izquierda aporta indicios de quién es el efigiado en *Un humanista* (según la hipótesis, Vives), la mano derecha nos dice lo que hace, o lo que está haciendo: interpretar textos, desentrañar misterios, lo que podría quedar avanzado ya en la columna y el prisma de la izquierda o en la referencia precisamente a la égloga VI y la figura de Sileno.

Hay un punto de humor en la representación de *Un humanista*. Por una parte, Jan van Scorel acaba identificado con la náyade, ya que ambos «pintan» a Sileno. Por otra parte, Vives, el humanista intérprete, se relaciona con Sileno, a pesar de sus alegatos contra la embriaguez, ya que él es el pintado. Pero además, ya Platón había comparado a Sócrates con Sileno (*Banquete*, 215 a) y no otra cosa hacía el humanista valenciano que, en el molino de aguas, servir de maestro socrático y platonizante para la dama de Breda. La relación aún va más allá. En el diálogo «La embriaguez» (XVII) de su *Exercitatio Linguae Latinae*, compuesto por aquella misma época, dos calaveras de la región de Breda reciben a dos italianos sobrios. En Brabante, dice uno de aquellos, solo falta un templo para Baco⁵⁵. Y sabemos que la marquesa obsequió en diversas ocasiones a Vives con cantidades generosas de vino e incluso con cubiletes o copas de orfebrería⁵⁶. De hecho, el filósofo se dedicó también, durante su estancia anterior en Londres, a importar vino de Gascuña, entre otras mercancías⁵⁷, y no hay que descartar que en Breda hiciera algo semejante.⁵⁸

51 JUAN LUIS VIVES: *Interpretación de las «Bucólicas» de Virgilio principalmente alegórica*, égloga VI; Juan Luis Vives: *Obras completas*, vol. I, p. 955.

52 NORBERT ELIAS: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de cultura económica, Madrid 2010, pp. 81-129.

53 JUAN LUIS VIVES: *Obras completas*, vol. I, p. 959.

54 Una referencia se encuentra en la carta de Juan de Vergara a Vives, de 12 de abril de 1527 (Luis Vives: *Epistolario*, p. 457).

55 SIMON A. VOSTERS: *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, pp. 118-119.

56 J. K. STEPPE: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vivès», pp. 488-489; Simon A. Vosters, Op. Cit., p. 147.

57 ENRIQUE GONZÁLEZ: *Joan Lluís Vives. De la Escolástica al Humanismo*. Generalitat Valenciana, Valencia 1987, p. 98.

58 Será F. D. E. Schleiermacher, el padre de la hermenéutica, quien, siglos después, fundamentará esta disciplina en una cierta «comunidad de los espíritus»: «Lo único que considero digno de denominarse mundo es la eterna comunidad de los espíritus, su influjo recíproco, su mutuo formarse, la sublime armonía de la libertad» (Friedrich D. E. Schleiermacher: *Monólogos*. Anthopos; Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona; Madrid 1991, p. 17).

Si Jan van Scorel pintó a Vives interpretando a Virgilio y el significado del óleo quedó ensombrecido por los acontecimientos posteriores, esto nos obliga a colocarnos ante su obra con la misma voluntad de desentrañar misterios que concurría en el humanista y su discípula, la dama de Breda. El pintor, de esta manera, representando a Sileno, al personaje y al *sileno* valenciano, acaba convirtiéndose en un nuevo Virgilio, todo un sueño para el artista que recorrió Italia en su juventud.

Así pues, si la hipótesis fuera correcta, Jan van Scorel pintó a Vives interpretando el texto de Virgilio, pero también resultaría cierto que Virgilio, o Vives comentándolo, nos ayudaría a interpretar lo que el mismo van Scorel quería representar. Es difícil encontrar otros ejemplos en los que el texto escrito y la imagen pintada se entrelacen mutuamente de manera tan firme.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: «Juan Luis Vives. Ofrenda de su Universidad». *Anales de la Universidad de Valencia*, año XVII, cuaderno 131. Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1941.
- BATAILLON, MARCEL: *Erasmus y España*. Fondo de cultura económica, Madrid 1979.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A.: *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento*, 2ª ed., vol. III. Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid 1929.
- CALERO, FRANCISCO: «¿Cómo era Luis Vives?», *Debats*, núm. 84, primavera 1984.
- COLONNA, FRANCESCO: *Hypnerotomachia Poliphili*. Edición digital en: <http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hypooo.htm>
- ELIAS, NORBERT: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de cultura económica, Madrid 2010.
- ELVIRA BARBA, M. A.: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid 2008.
- FRIEDLÄNDER, MAX J.: *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*. A. W. Sijthoff, La Connaissance, Leiden; Bruselas 1975.
- GARCÍA PÉREZ, NOELIA: «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 8 (2004), Universidad Complutense.
- Gil, Luis*: «Las disciplinas humanísticas», en AA.VV.: *Cinc segles i un dia*. Universitat de València 2000.
- GONZÁLEZ, ENRIQUE: *Joan Lluís Vives. De la Escolástica al Humanismo*. Generalitat Valenciana, Valencia 1987.
- HIDALGO OGÁYAR, JUANA: «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia», *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, vol. 333 (2011), pp. 59-90.
- HOOGWERFF, G. J.: *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*. Martinus Nijhoff, La Haya 1923.
- KREN, THOMAS: «Simon Bening, Juan Luis Vives and the Observation of Nature», en Jeffrey Hamburger et al.: *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Ages and Northern Renaissance*. Harvey Miller, Londres 2006, pp. 311-322.
- LOZOYA, MARQUÉS DE: «Juan Luis Vives y Alberto Durero», *Archivo Español de Arte*, vol. 40 (1940), pp. 42-43, cit. p. 43.
- MARCH, JOSÉ: «El primer marqués del Cenete. Su vida suntuosa», *Archivo Español de Arte*, vol. 93 (1951), pp. 47-65.
- NORBERT SCHNEIDER: *The art of the portrait: masterpieces of European portrait-painting, 1420-1670*. Taschen, Colonia 2002, p. 147.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Mirabeau, o el político; Contreras, o el aventurero; Vives, o el intelectual*. Revista de Occidente, Madrid 1986.
- PAOLETTI, JOHN T.; RADKE, GARY M.: *El arte en la Italia del Renacimiento*. Akal, Madrid 2000.

- SALAZAR, ABDÓN M.: «Iconografía de J. L. Vives durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la real Academia de Historia*, vol. 133 (1953), pp. 305-344.
- SALAZAR, ABDÓN M.: *El escudo de armas de Juan Luis Vives*. Tamesis Books, Londres 1967.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D. E.: *Monólogos*. Anthropos; Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona; Madrid 1991.
- SILVA, PILAR: «Jan van Scorel: *Un humanista*», en Falomir et al.: *El retrato del Renacimiento*. Museo del Prado, Madrid 2008.
- STEPPE, J. K.: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vivès», *Scrinium Erasmianum. Melanges Historiques Publies Sous Le Patronage De L'universite De Louvain*, J. Coppens, Leiden, vol. II, 1969, pp. 450-506.
- TOURNOY, G. et al.: *Vives te Leuven*. Supplementa Humanistica Lovaniensia VIII. Leuven University Press, Lovaina 1993, pp. 261-271.
- VAN DEN BUSSCHE, E.: «Luiz Vives: Célèbre philosophe du XVe siècle (Notes Biographiques)», *La Flandre: Revue des monuments d'Histoire et d'Antiquites*, vol. 8 (1876).
- VIVES, JUAN LUIS: *Obras completas*. 2 vols., trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid 1947.
- VIVES, JUAN LUIS: *Epistolario*. edic. José Jiménez Delgado, Editora Nacional, Madrid 1978.
- VIVES, JUAN LUIS: *Interpretación de las «Bucólicas» de Virgilio principalmente alegórica*. Ayuntamiento de Valencia, 1997.

Lenguajes escritos y dibujados en el cartel de cine de Rafael Raga Montesinos

Rafael Raga Lluesma

Universidad Politécnica de Valencia / Escuela de Arte
y Superior de Diseño de Valencia

RESUMEN

El presente artículo trata de abordar el cartel de cine como documento, que repleto de contenido y haciendo uso de los lenguajes gráficos necesarios, establece una total simbiosis entre los textos y los dibujos que los ilustran y transmite la información suficiente para conocer aspectos y condicionantes que ponen de manifiesto la representación de las películas en el contexto histórico, social y político de España. Un breve análisis de la obra cartelística de Rafael Raga Montesinos, conocido en la mayoría de sus trabajos por la firma Ramón, hace posible un acercamiento a este lenguaje visual que servirá para comprender de manera clara estos aspectos.

Palabras clave: aerógrafo / cartel / censura / Ramón / tipografía.

ABSTRACT

This article seeks to approach the film poster as a document that, full of contents and making use of the necessary graphic languages, provides a total symbiosis between the texts and the drawings that illustrate them, and conveys enough information to know aspects and factors that show the representation of the films within the historical, social and political context of Spain. A brief analysis of the film posters by Rafael Raga Montesinos, who signed most of his works as Ramón, makes possible an approach to this visual language that helps to understand these aspects in a clear manner.

Keywords: airbrush / poster / censorship / Ramón / typography.

INTRODUCCIÓN

Los estudios acerca del cartel de cine son abordados en mayor o menor medida por trabajos, publicaciones, páginas en la Red, colecciones o exposiciones, y considerados desde un punto de vista artístico y publicitario, sin apenas entrar en valores que evidencian un proceso creativo, condicionado por un contexto social y político. La memoria histórica de las películas que publicitan los carteles de Rafael Raga Montesinos, como continentes de información, obliga a un tratamiento documental basado en el estudio de un trabajo de sinopsis gráfica.

La situación del cine español en sus primeros años marca los comienzos del cartel de cine en nuestro país, donde la falta de recursos económicos del sector sólo permite destinar magras partidas presupuestarias para invertir en publicidad. A finales de los años veinte, las grandes fábricas de cine de Hollywood, Century Fox y 20th, entre otras, instalan en nuestro país sus distribuidoras. En 1932 se crea la productora Compañía Industrial del Film Español Sociedad Anónima (CIFESA), con sede en Valencia; también en este periodo nace PCE, Producción Cinematográfica Española (más tarde PROCINES). Ambas comienzan su actividad de distribución a nivel estatal, lo que impulsa el desarrollo en el sector, propiciando avances y ordenando la producción de carteles de cine hasta los años sesenta. CIFESA adquirió pronto un peso importante, consiguiendo la exclusividad para España de las películas producidas por la americana Columbia Pictures. También distribuía para productoras europeas, lo que impulsó notablemente la confección de pasquines. Se había puesto en marcha y consolidado pues una industria publicitaria en torno al cine en España. Esta maquinaria industrial mueve un tejido productivo que llega hasta los talleres de artes gráficas, las imprentas y las litografías, pasando por las distribuidoras y los artistas dedicados a la realización de los distintos soportes publicitarios. Se elaboran programas de mano o prospectos, reproducciones del cartel a tamaño reducido, octavilla o similar, con distintos formatos y en ocasiones troquelados, con el fin de anunciar próximas programaciones en las salas. Folletos a tamaño folio y doble folio, que publicitaban los estrenos, propaganda para periódicos y revistas, anuncios en transportes urbanos, tranvías, furgonetas de reparto, etc., formarán parte del repertorio. También cartelones cubriendo la fachada de las salas de proyección, realizados en tableros de grandes dimensiones que se reponían según la programación del momento. El cartel y todos los demás soportes y formatos componían un entramado muy amplio que requería de talleres y profesionales especializados para su confección, lo que supuso un auge en el sector que hizo necesaria la incorporación de creativos para desarrollar estas tareas.

NOTAS BIOGRÁFICAS

En los años que preceden a la guerra civil, artistas jóvenes guiados por intereses vanguardistas participan en el “novedoso” proceso creativo de la publicidad, muchos de ellos motivados ideológicamente por el afán de difundir un arte popular cuyo resultado quedará en las calles para ser visto por todos. Tal vez lo que les indujo a esa dedicación fue un impulso vital; como dice Josep Renau: «El presentimiento de un gran arte público y popular, es decir, en conexión directa con el pueblo, no es una elucubración político-intelectual ni una añoranza de las lejanías históricas en las grandes épocas del arte, sino impulso vital que tiene sus raíces profundamente aferradas en el legítimo anhelo del artista joven, que hastiado de aislamiento y de especulación busca ansiosamente la reivindicación pública de su papel en el mundo.»¹

¹ JOSEP RENAU BERENGUER: *Función social del cartel*. Fernando Torres Editor, Valencia 1976, p. 33.

Rafael Raga Montesinos nace en Valencia en 1910. Muy joven empieza a destacar con sus trabajos como cartelista, lo que le da a conocer en los foros artísticos de la época. Su trayectoria profesional estará marcada por su dedicación al cartel con un objetivo comercial (cartel publicitario, cartel de cine y de espectáculos), con un objetivo cultural (cartel anunciador de eventos, de exposiciones, de ferias y fiestas) o con un objetivo ideológico (cartel político). Es de los cartelistas que más obras realiza; como dice el crítico Manuel García, «Rafael Raga es, posiblemente, el cartelista más prolífico de esa generación. A decir verdad hizo carteles para CIFESA, carteles para la cinematografía norteamericana distribuida tras el Plan Marshall y para la cinematografía nacional de postguerra. Hábil dibujante, buen conocedor de los recursos de las imprentas, colorista nato, Rafael Raga asumió en su discurso todos los recursos del período. Sombreados con aerógrafo. Interpretaciones pictóricas de retratos. Línea dura de dibujo, multiplicidad de planos, tipografía variada, etc.»² El manejo de la aerografía a pistola le relaciona muy directamente con Renau. Roberto Sánchez López comenta al respecto: «recoge lo mejor de la habilidad en el modelado de Renau, para aplicarlo, con un sentido estrictamente comercial y colorista en carteles como *La verbena de la Paloma* (1934).»³

Miembro de la Federación Universitaria Escolar (FUE), en 1932 se agrupa junto a otros jóvenes disidentes del Círculo de Bellas Artes en torno a la *Sala Blava*, importante local de exposiciones, centro de reunión y debate alternativo, que más tarde pasó a constituirse como *Acció d'Art*, cuya Sección de Arte Decorativo preside en 1936. Durante los años que anteceden a la guerra desempeña la plaza de profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *La peña Sifón* fue otra iniciativa artística de la época de la que forma parte, con pintores que despliegan la técnica de la aerografía a pistola (de ahí su nombre). Según Baena Palma «es probable que alcanzara el millar de carteles entre 1935-60»⁴ de la cinematografía americana, europea y nacional.

Formó parte de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios que cuando comenzó la guerra antifascista se integró en la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura. A este respecto escribe Rafael Pérez Contel: «La Aliança d'Intelectuals en colaboración con el sindicato de UGT constituido por pintores, escultores, dibujantes y cartelistas instalaron un taller en el local social de la Aliança, calle Trinquete de Caballeros, 9, constituyendo una cooperativa de trabajo formada en principio por Vicente Canet Cabellón, presidente del sindicato referido, Manuel Monleón Burgos de la sección de artes plásticas de la Aliança, Rafael Raga Montesinos y Fernando Cabedo Torrent, todos ellos representantes de la Aliança.»⁵

Sus trabajos quedaron interrumpidos por la guerra y los años de presidio. Raga, militante del Partido Comunista, vuelca su actividad artística en el periódico *Verdad*, en la Alianza de Intelectuales y en el Taller de Agitación y Propaganda, donde, como apunta Pérez Contel, «se realizaban obras de plano y de bulto de gran formato. El taller instalado en los bajos del Conservatorio de Música recayente a la calle Historiador Zurita de Valencia, estaba regido por un valioso equipo del que formaba parte Rafael Raga, Armando Ramón, Valentín Urios, José Sabina, Roch Minué, Archelós, Salcedo, padre e hijo, Llovera, etc...»⁶ Raga realizó carteles de propaganda política y periódicos murales para

2 MANUEL GARCÍA: "Tres cartelistas valencianos de cine: Renau, Peris Aragó, Raga", *Valencia Late. i Imagen cinematográfica*. Comisario Joaquín Lara, catálogo exposición celebrada en Valencia en el Ateneo Mercantil, Ed. Generalitat Valenciana, 1988, p. 95.

3 ROBERTO SÁNCHEZ LÓPEZ: *El Cartel de cine: Arte y publicidad*. Pressas universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1997, p. 154.

4 FRANCISCO BAENA PALMA: *El Cartel de cine en España. 1910-1965*. F.B.P., Barcelona 1996, p. 44.

5 RAFAEL PÉREZ CONTEL: *Artistas En Valencia 1936-1939, Vol. II, Les nostres arrels*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia 1986, p. 408.

6 RAFAEL PÉREZ CONTEL: *Escultores, dibujantes y cartelistas en la guerra civil. Separata de la guerra civil española*. Generalitat Valenciana, Valencia 1984, p. 48.

el Frente Popular. Con la acuarela *En Primera línea*, pintada en el frente de Málaga, participa en la muestra que presenta el Pabellón Español en la Exposición de París de 1937.

Al finalizar la guerra, es encarcelado y puesto a disposición de la autoridad militar de la Dictadura, acusado de realizar carteles de propaganda marxista, ser voluntario del Ejército Rojo, ser Delegado político, participar en la rebelión marxista y considerársele Jefe de Comisarios. En 1940 es sometido a un Consejo de Guerra por el delito de Rebelión Militar y Auxilio a la Rebelión. En 1942 es puesto en libertad y empieza a firmar tanto los carteles para litografías como para concursos con el seudónimo «Ramón» (anagrama de sus apellidos), ya que permanecerá inhabilitado durante más de dos décadas.

Pintura, publicidad comercial, escaparatismo, trabajos de decoración, realización de fallas, stands de ferias y carteles, serán en gran medida los trabajos que llenen una considerable parte de su tiempo. En los años cincuenta, desempeña la labor de profesor en la Escuela de Cerámica de Manises y en 1963 ocupa la plaza de Composición Decorativa y Pintura en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. En la década de los sesenta, dedica parte de su actividad laboral a la dirección artística de la agencia Publicidad Gisbert. Este último tercio de la vida de Rafael Raga, hasta su muerte en Valencia en 1985, lo llenan en el ámbito profesional la docencia, los trabajos publicitarios y la pintura de caballete.

EL LENGUAJE TÉCNICO

El cartel de cine consta de dos partes diferenciadas: la imagen y el texto. La imagen se halla próxima a su referente, esto es, el icono utilizado por el creativo es una imagen publicitaria memorable, pues posee un parecido figurativo con aquello que representa. Está compuesta de primeros planos y de fondos o motivos que refuerzan el lenguaje visual. El conjunto aporta, al espectador, los datos necesarios para transmitirle un rostro o unas escenas, una descripción geográfica y un tema o argumento.

El segundo elemento constitutivo del cartel es el texto, y conviene distinguir entre título de la película, eslogan (si lo hubiere), reparto de actores protagonistas y rótulos para otros actores, dirección y producción, logotipos y marcas de productoras y distribuidoras, firma del cartelista y nombre de la imprenta, aunque este último corresponde ponerlo a la propia litografía y se sitúa fuera de márgenes. Los textos integrados en las imágenes dotan al conjunto de unidad, siendo realizados con tipografías de diseño exclusivo en su mayoría. Los rótulos para el título suelen estar en concordancia con el género de la película, lo que refuerza la idea del argumento, potenciándolo mediante el uso como imagen del lenguaje escrito. Se trata de una composición sistemática de palabras que tratan de explicar un tema o apuntar una trama, y que además son dibujos ordenadamente dispuestos que, en el contexto de imágenes en que se integran, conforman una idea global. Los textos del reparto de protagonistas suelen tener prioridad, de modo que la mirada del público no los pase por alto, al igual que el eslogan. Las tipografías auxiliares para otros actores se presentan integradas en la imagen general, no destacando del resto de elementos. Los logotipos y marcas con tamaños más pequeños apenas tienen protagonismo: el espectador debe observar un tiempo para percibirlos.

Desde estos presupuestos, el cartelista plantea modelos de composición, en base a criterios propios, contando para ello con fotos de rodaje y una sinopsis argumental del film. En ocasiones deberá atender a imperativos e imposiciones de la distribuidora, la productora, o de la propia litografía. Los bocetos, que podrán presentar distintos tamaños, son realizados con técnicas muy diversas, en el

caso de Raga encontramos bocetos a lápiz, a tinta china resueltos a plumilla, a base de anilinas, con gouache o acuarelas, algunos de ellos terminados con una pulcritud que podrían ser utilizados como carteles en miniatura, listos para su reproducción litográfica tras aumentar su tamaño. Sobre éstos, en ocasiones, aparecen correcciones, textos que no se plantearon en principio o cambios conceptuales que varían la composición, también modificaciones que atienden a requerimientos de censura.

Una vez los elementos que componen el trabajo han sido evaluados, el cartelista se dispone a desarrollar el arte final, el cartel, para ser reproducido en imprenta mediante técnicas y métodos litográficos y poderse exponer al público. Solamente queda un texto por definir: la firma. El dato que identifica al autor, más allá del estilo que logra el artista fruto del trabajo y la experiencia. En ocasiones el autor del afiche ve conveniente cambiar de estilo y adoptar criterios compositivos o técnicos distintos de sus habituales modos de hacer, estableciendo direcciones no conocidas por el cliente, para no repetirse, para no cansar con una estética usada con anterioridad, o bien inducido por una intención personal. Pero sea como fuere el estilo o variedad de estilos, valores estéticos prioritarios en el modo de abordar el trabajo, o la resolución técnica y elaboración de los carteles, siempre habrá un elemento común a todos ellos: la firma, el dato identificador. Ésta no ocupa en todos los casos un mismo lugar, lo que obligará a recorrer visualmente el cartel en su totalidad para dar con ella. No se apreciará con facilidad pero está allí, en algún lugar del formato, discreta, aportando un mensaje al interesado y acaso pasando desapercibida para la mayoría de espectadores. En los carteles de Raga, este requisito varía, ya que se aprecian distintas fórmulas. Encontramos carteles firmados con su apellido «Raga», otros con el seudónimo «Ramón», donde utiliza rasgos tipográficos distintos, también los hay rubricados con la inicial «R», y por último un escaso número de anónimos. Estas diferencias se deben a razones de supervivencia artística, ya que acabada la guerra civil no puede utilizar su firma original debido a la persecución política de que es objeto.

EL TEXTO Y LA IMAGEN

Raga fue uno de los primeros que trabajaron para CIFESA, según palabras del conocido cartelista José Peris Aragón en texto transcrito en el libro de Francisco Agramunt, «la empresa se creó durante la II República, poco antes de nuestra guerra civil. Su actividad se desarrolló principalmente en los años treinta y cuarenta, y a partir de los cincuenta decayó. En un principio los carteles para sus largometrajes los hacíamos José Renau, Rafael Raga Montesinos y yo por medio de las litografías para las que trabajábamos. Yo le trabajaba a Vicente Mirabet.»⁷

Raga recibía la mayoría de los encargos por medio de Gráficas Valencia. Sus carteles son exponentes de una realización y un tratamiento cromático muy personal y colorista. La síntesis es asunto primordial, el actor principal o pareja de actores nos dan a conocer el reparto y el género de la película. Esta primera impresión se refuerza con motivos de fondo que ejercen de referentes. Una muestra que pone de manifiesto un planteamiento con dominio claro de síntesis de la imagen, la da el cartel del film *El galán de la sonrisa*, realizado sin firma por Raga en 1942.

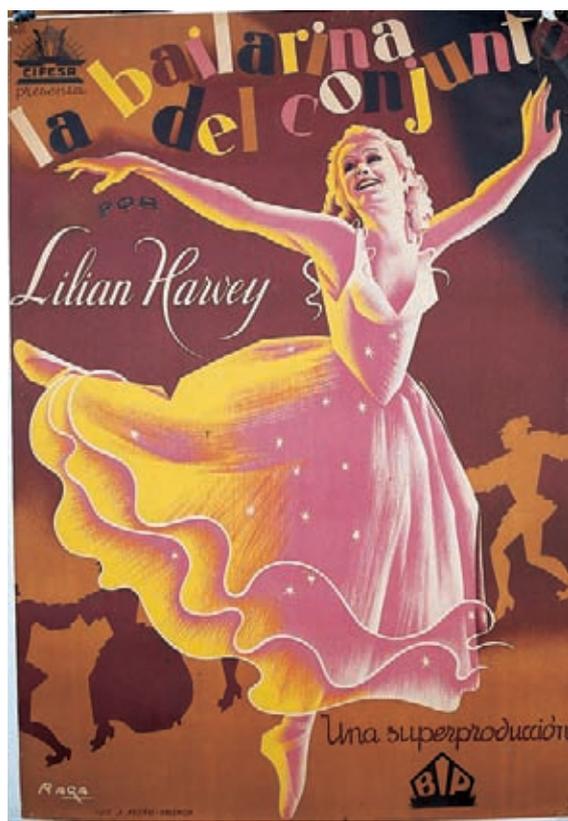
⁷ FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ: *Los carteles de cifesa de José Peris Aragón. Un mitológico del cine español*. Fundació Municipal de Cine, Mostra de València, Valencia 2001, p. 120.



El galán de la sonrisa, 100 x 70 cm., sin firma, 1942

La imagen que domina el formato es un ejemplo claro de síntesis gráfica y simbolismo, sugiriendo mediante apenas dos elementos, un sombrero y unos labios, el retrato o caricatura del actor protagonista Maurice Chevalier. La representación de estos elementos en trayectoria diagonal aparece subrayada por los textos que conforman el reparto de actores, el título de la película y otros, que ocupan un tercio del rectángulo. El juego visual que propicia la interacción de colores fríos con los rojos de los labios y el rótulo del título, proporcionan una lectura divertida a la composición, que está dotada de caracteres significativos que ayudan a compensarla con la colocación del logotipo de *Balet Blay* en el extremo superior derecho, estableciéndose una singular simetría con las estrellas de la izquierda. En los rótulos se han puesto colores que los potencian, lo que hace que no pasen desapercibidos, que su lectura sea inevitable. El título está tratado con un diseño gestual que lo integra plenamente en la ilustración y le confiere alegría y dinamismo. El resultado cumple su función, transmitiendo un mensaje directo y logrando impacto visual. Estas cuestiones de estilo que diferencian la obra de Raga, se vuelven notables si valoramos la habilidad que posee para integrar los textos en un desarrollo de imágenes. Esta interrelación texto-imagen facilita una lectura directa y ordenada.

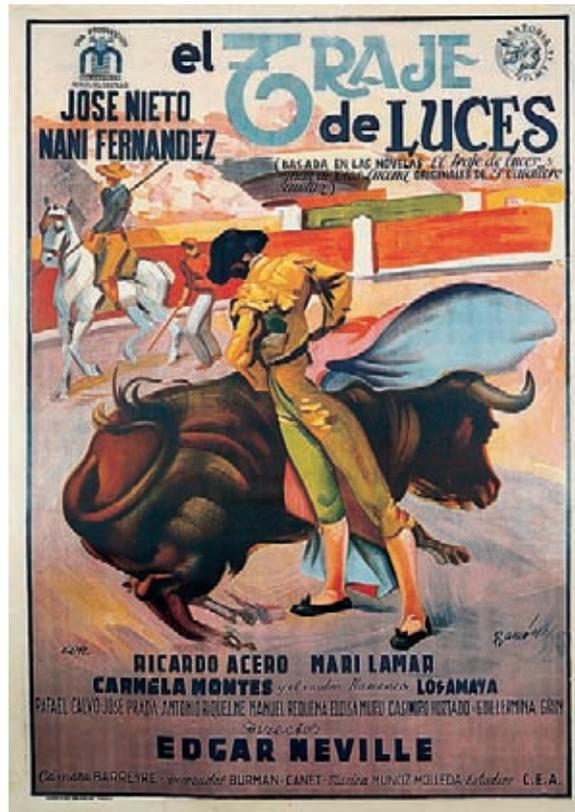
La bailarina del conjunto es una muestra de impecable composición, con la imagen representada en movimiento y una valoración tonal plasmada con maestría y acertado gusto. La película fue estrenada en España en 1936 y el cartel con la firma «Raga» se realizó ese mismo año.



La bailarina del conjunto, 100 x 70 cm., firma: Raga, 1936

Se trata de una composición dominada por la actriz protagonista en escena de danza ocupando la totalidad del cartel. El fuerte colorido conseguido mediante un juego de luces y sombras, y la soltura de trazo, ofrecen un mensaje claro y directo al espectador, poniéndole en antecedentes del argumento del film. Los fondos, resueltos con degradados, constituyen una propuesta de contrastes imprescindible para resaltar el motivo principal, la bailarina. Unas siluetas de personajes danzando, a modo de sombras recortadas en la base inferior, compensan la composición, estableciéndose una posible simetría con el texto del título en la parte alta del cartel. La disposición de los elementos que llenan el espacio es la que proyecta la mirada al remate del formato, donde se encuentra el rótulo para el título, realizado con una tipografía en la que se conjugan con distintos cromatismos las letras que lo componen, orquestando un ritmo ordenado que se integra como un elemento más en la imagen. Las letras danzan también en una línea de texto dinámica al compás de la actitud de baile de la figura. El mensaje escrito pasa a ser una imagen dibujada que refuerza el lenguaje visual. Texto e imagen conviven en total armonía.

El traje de luces, cartel de 1946 para una película de Edgar Neville, es una perfecta simbiosis de imágenes y textos. Se trata en él de conjugar el tema argumental con los elementos singularizantes del lenguaje del cartel taurino. Raga realiza un original juego intertextual y compone un cartel de toros que no deja de ser uno de cine, cumpliendo los códigos de uno y de otro tanto en las imágenes como en los textos. Los tipos de letra elegidos para el título han sido estudiados con meticulosidad, tratados con formas adaptadas al tema y plasmados con resolución gráfica coherente, lo que garantiza su integración con el dibujo.



El traje de luces, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1946

La técnica empleada es la de los carteles que cuelgan en las plazas, las pinceladas largas y los contrastes confieren la armonía colorista que exige el motivo. No es difícil descifrar las constantes que marcan con claridad y rigor los elementos diferenciales de una modalidad dentro del cartelismo. Se trata de anunciar, de aportar al espectador los datos necesarios que lo sitúen en el género cinematográfico.

En el cartel del film *Sucedio en Damasco*, producción hispano-italiana de 1943, los retratos de los actores Miguel Ligeró y Paola Barbara, tratados con tonalidades cálidas sobre un fondo de celosías que ambienta el entorno, ocupan gran parte del formato.



Sucedió en Damasco, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1943

El rótulo, diseñado para el título, describe una sinuosa línea de texto con formas gráficas inspiradas en elementos arquitectónicos árabes. La misma tipografía es usada para la actriz principal, mientras que el nombre del actor que encabeza el cartel posee un diseño tipográfico propio. La firma, más allá de su significado literal en tanto que portadora del nombre (seudónimo) del autor, encubre una significación adicional: inhabilitación, anonimato, represalia, castigo... Este hecho, que impregna de significados adicionales la lectura de sus carteles, está relacionado con el sistema de filtros y trabas imperante durante el franquismo. La censura, presente en el cine y en los carteles que lo anuncian, obligará a la utilización de un lenguaje subliminal, pero a la vez notorio, que la pondrá de manifiesto y servirá para evidenciar cuestiones que el régimen quiere ocultar. Los carteles de los films *Los peligros de la gloria* y *Napoleón* constituyen dos ejemplos merecedores de atención.



Los peligros de la gloria, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1943

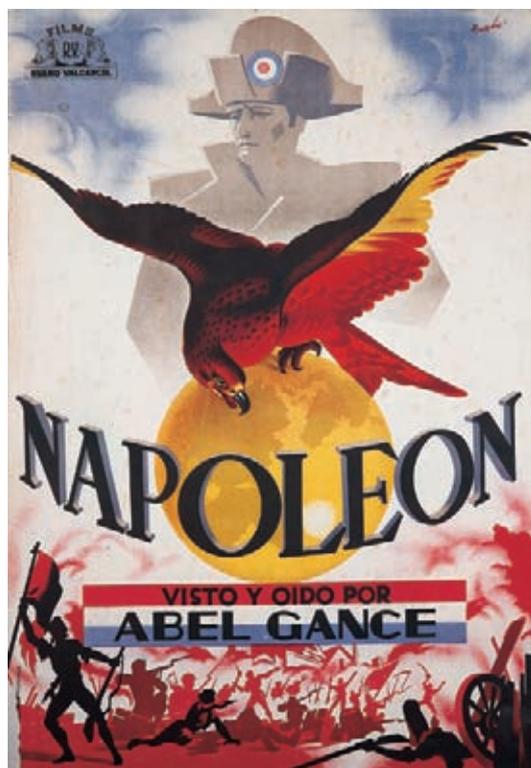
Los peligros de la gloria (*Something to Sing About*) es una producción americana de 1937 protagonizada por James Cagney, actor que en la década de los 50 sería investigado a causa de sus convicciones progresistas en la famosa caza de brujas instigada por el senador McCarthy. Se trata de una comedia musical que llega a España en el año 1943, cuyo cartel presenta un texto y una imagen publicitaria que ponen de manifiesto la situación política por la que atraviesa nuestro país. El autor demuestra su capacidad creativa al anteponer a los intereses publicitarios, lo realmente importante tanto desde el punto de vista comunicativo como del ideológico y político, sin olvidar los aspectos estéticos. El trabajo está tratado con tintas planas y degradados, los colores cálidos en contraste con fondos oscuros y neutros realzan los elementos que Raga considera fundamentales. Está resuelto con gouache, y el uso de aerógrafo y pincel son una muestra de oficio y técnica, cobrando el resultado mayor entidad al hacerse evidente el dominio del dibujo. Los rótulos para el título, reparto de actores y distribuidora sirven de base a una composición que trasciende la escenificación de un argumento que aparece como asunto secundario, puesto que el elemento principal es el retrato del protagonista: James Cagney.

Para explicar esto, basta con recordar que la censura franquista carga con firmeza contra todos aquellos que apoyaron la causa de la República Española durante la guerra civil, y James Cagney –junto a otros actores, guionistas y directores de Hollywood entre los que se encontraban Charles Chaplin, Bette Davis, Joan Crawford, Greta Garbo, Boris Karloff o Clark Gable– fue miembro de la Liga Anti-nazi y cofundador del Comité de Ayuda a España, la España republicana. Según escribe el

estadounidense Clarence Kailin, que combatió con las Brigadas Internacionales, «Otra organización de apoyo fue la llamada *Amigos de la Brigada Abraham Lincoln*, entre cuyos patrocinadores se encontraban Upton Sinclair, Donald Ogton Stewart, Carl Sandburg, Archibald Mac Leish, Laugston Hughes, Lillian Helman, Louis Fischer, Muriel Draper, James Cagney y el congresista John T. Bernard de Minnesota, el único miembro del Congreso que votó contra el embargo de España.»⁸

Por eso el cartel omite el nombre del actor protagonista, por orden expresa de la censura. El cartelista da con la idea de potenciar mediante una imagen el mensaje que dirige al público: Cagney aparece retratado como protagonista absoluto, llenando el formato y dando fuerza a un conjunto de intención reivindicativa. Además, la imagen es elevada por un texto auxiliar. El lenguaje escrito mediante la palabra dibujada y el dibujo ejerciendo como instrumento de escritura desvelan el nombre omitido. Un rótulo a modo de texto auxiliar, de eslogan, facilita la lectura al observador mediante la frase: «El formidable actor de *Contra el imperio del crimen*». Una estrategia que refuerza el propósito de transmitir lo censurado, lo prohibido por la dictadura.

Otro film con un cartel sugerente es *Napoleón*, producción francesa de 1925 dirigida por Abel Gance y que en 1934 se presenta en versión sonora. Realizado con la firma «Ramón» en 1944, presenta aspectos formales dignos de análisis. Se trata de una composición centrada de los elementos que configuran la imagen, emblemática como requiere el título y apoyada en un texto integrado que más que reforzarla forma parte de ella. La diferenciación de planos por medio de contrastes de colores cálidos y fríos es un recurso usual que se da con desparpajo y facilidad aparente.



Napoleón, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1944

8 CLARENCE S. KAILIN: *Recordando a John Cookson Un antifascista de Wisconsin en la guerra civil española, 1937-1938*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003, p. 38.

El águila, imagen simbólica que se posa con las alas abiertas en el globo terráqueo, llena el centro, subrayado por el rótulo del título, conformando un conjunto de elementos que llenan el tercio central del formato. El águila imperial y el nombre *Napoleón* recorren de parte a parte el ancho del espacio. Dicho rótulo describe en su trazado elíptico el planeta, dominándolo, resuelto con tipografía diseñada en exclusiva, a la que se le ha dotado de volumen para que resulte visible a distancia. De nuevo el lenguaje escrito, además de integrarse plenamente en el conjunto, actúa como un elemento más de la ilustración.

El papel desempeñado por la censura en esos años, también es implacable aquí. El planeta bajo el control del águila, símbolo del imperio napoleónico, no está dotado de rasgos que definan los contornos de continentes y países, por el contrario, éstos aparecen tan deformados que es imposible identificarlos. La censura no podía permitir que nadie, ni siquiera Napoleón, tuviera poder sobre la España imperial. El autor propone la imagen de modo que resulte evidente la representación del planeta tierra, pero el dibujo no atiende a las formas de la realidad, éstas son resueltas de modo abstracto.

En otro orden de cosas, siguiendo el hilo del análisis formal y de contenidos, los caracteres de imprenta que completan la ilustración son plasmados con una tipografía auxiliar dispuesta a modo de base de los elementos citados y encajada en el fondo rectangular de la bandera de Francia. El nombre del director Abel Gance resulta reforzado por el eslogan, lo que le confiere protagonismo. El fondo de la parte inferior es el escenario de una batalla, donde domina con fuerza una puesta en valor de colores cálidos, rojos y oscuros en marcado contraste con fondos blancos. En el tercio superior, la imagen sutil de Napoleón, con siluetas y volúmenes a base de grises, aparece entre nubes, dominando en un fondo de cielo y sirviendo de remate al conjunto. Se trata de un cartel dotado de una gran carga de simbología gráfica, elementos iconográficos y mensajes directos que propician una lectura clara, a la vez que impactante.

CONCLUSIÓN

La utilización de un lenguaje escrito cargado de elementos estéticos e integrado en el contexto de un lenguaje dibujado es una constante a la hora de abordar el tipo de obra gráfica analizada en el presente ensayo. Ambos no pueden entenderse por separado. Tanto uno como otro son componentes de la comunicación visual y están cargados de lecturas complementarias. De ahí que para comprender los mensajes que transmite el cartel de cine, sea necesario conjugar el lenguaje escrito y el lenguaje dibujado. La obra gráfica de Rafael Raga Montesinos está repleta de ejemplos significativos que permiten afirmarlo, y los carteles de cine con la firma «Raga» o «Ramón» invitan a participar en tal reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Los carteles de cinesa de José Peris Aragón. Un mitológico del cine español*. Fundació Municipal de Cine-Mostra de València, Valencia 2001.
- AA.VV.: *La sanidad en las brigadas internacionales*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2006.
- BAENA PALMA, Francisco: *El cartel de cine en España. 1910-1965*. F.B.P., Barcelona 1996.
- GARCÍA, Manuel: “Tres cartelistas valencianos de cine: Renau, Peris Aragón, Raga”, *Valencia Late. 1 Imagen cinematográfica*. Comisario Joaquín Lara. Catálogo de la exposición celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1988.
- KAILIN, Clarence S.: *Recordando a John Cookson: Un antifascista de Wisconsin en la guerra civil española, 1937-1938*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003.
- PÉREZ CONTEL, Rafael: *Artistas en Valencia 1936-1939. Vol. Ii, Les nostres arrels*. Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia 1986.
- PÉREZ CONTEL, Rafael: *Escultores, dibujantes y cartelistas en la guerra civil. Separata de la guerra civil española*. Generalitat Valenciana, Valencia 1984.
- RENAU BERENGUER, Josep: *Función social del cartel*. Fernando Torres Editor, Valencia 1976.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto: *El cartel de cine: Arte i publicidad*. Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1997.



Espacios y territorios de la poesía visual

Bartolomé Ferrando

Profesor titular de performance y arte intermedia de la
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Mediante este artículo trato de definir y subrayar algunos rasgos y características del concepto de poesía visual como son su historia, su carácter fragmentario, su dimensión sincrónica, su arquitectura interna, su cadencia rítmica o la consideración del espacio blanco como elemento estructurante del poema. Pero además he querido mostrar las conexiones entre ésta y la poesía concreta, la poesía semiótica, la poesía proceso o la poesía objeto y su relación con el Letrismo, el Espacialismo, la poesía visiva, la poesía fonético-sonora o la poesía de acción.

Palabras clave: poesía visual / poesía concreta / poesía semiótica / poesía proceso / poesía objeto / Letrismo / Espacialismo / poesía visiva / poesía fonético-sonora / poesía de acción.

ABSTRACT

This article tries to define and underline some features and characteristics of the concept of visual poetry, such as its history, its fragmentary character, its synchronous dimension, its inner architecture, its rhythmic cadence, and the consideration of the blank space as a structuring element of the poem. But I have also tried to show the connections between this kind of poetry and concrete poetry, semiotic poetry, process poetry, and object poetry, as well as its relation with Lettrism, Spacialism, visive poetry, phonetic sound poetry, and action poetry.

Keywords: *visual poetry / concrete poetry / semiotic poetry / process poetry / object poetry / Lettrism / Spacialism / visive poetry / phonetic sound poetry / action poetry.*

La poesía visual es un arte intermedia. Un concepto, el de intermedia, intersemiótico y sinestésico, utilizado por Meyerhold en 1910, por Auguste Herbin en 1940 y por Dick Higgins en 1966, tras haberlo tomado en préstamo de Samuel Taylor Coleridge. Una forma de arte en el que a menudo las artes del tiempo se muestran articuladas y fusionadas con las artes del espacio, como ocurre hoy, por ejemplo, tanto en el proceso de creación de un libro de artista como en el de un happening. Entre la escritura, el dibujo, la pintura, la fotografía y el objeto, el poema visual crea conjunciones, amalgamas y edificios de trazos, líneas e imágenes, que escapan a la especificidad de cada una de las prácticas específicas aquí mencionadas, creando un lenguaje interactivo y asentándose en un espacio otro, a medio camino o en la encrucijada de dichas prácticas. Leemos las imágenes y vemos las palabras, creando así una amalgama en la que unas y otras se mostrarán vivas.

El poema visual construye y articula, entre la escritura y la imagen, su propio territorio independiente. Con sus ojos esféricos, además de escuchar la mirada interrogante del otro, se observa y escudriña a sí mismo desde todos sus ángulos. Nada escapa. Se diría que sus cuerpos de letra juegan simultáneamente a la dispersión y a la condensación, en un espacio que, hasta entonces, estaba deshabitado de voces y colores, creando así otro espacio que dispone de su propia lógica, alejado de la voluntad de querer ser un mero reflejo del mundo real, aunque, contraria y paradójicamente, remite a éste desde ese mundo propio suyo, aportando así, en múltiples ocasiones, un rasgo, una característica, un descubrimiento o un hallazgo, nunca escuchados ni percibidos con anterioridad. Esa capacidad de conexión, nada fácil por cierto, es algo que me parece muy apreciable en todo poema visual, ya que de ese modo, el poema camina socialmente mucho más lejos que aquel otro, hermético o encerrado en sí mismo, que se muestra intransitable, confinado y exiliado en el interior de su propio caparazón.

En la poesía visual, las imágenes, palabras, sílabas y letras se muestran concentradas o dispersas sobre la superficie muda del papel, en una disposición en la que el equilibrio o el desequilibrio de éstas tiene una importancia considerable. Podríamos hablar aquí de la capacidad de crear con las imágenes, las palabras y las letras, una composición simétrica, con apuntes hacia lo asimétrico o tal vez completamente asimétrica, en la que haciendo uso siempre de los mismos componentes, podrían generarse y multiplicarse en cada caso lecturas diferentes y hasta divergentes del mismo poema, en base a las características de simetría o asimetría empleadas o tenidas en cuenta.

A veces la poesía visual contiene múltiples líneas de escritura manual entre sus componentes. Rasgos dispersos, irregulares e indescifrables, de grosor e inclinación diversa, y tal vez superpuestos o acompañados por manchas de tinta incrustadas o dispersas, que formarán parte de la composición visual del poema, dando forma a una escritura que sin querer decirnos nada concreto, nos mostrará y nos descubrirá su propia voz diseminada, espontánea, difusa, semioculta y extraña, ante unos ojos que no la leerán, pero que escucharán a lo lejos su murmullo. Una escritura que pintará su voz sobre un enjambre de líneas ciegas, rodeadas de ruido.

Otras veces serán fragmentos de letra impresa los que muestren su cuerpo. Restos de diario, de revistas o residuos de texto, ocuparán, con sus trozos informes, la superficie del soporte. Y aunque aquí la legibilidad de los rasgos escritos se hará evidente, el bloque de líneas desembocará a menudo en uno u otro de los límites irregulares del papel para enfrentarse a un vacío que hará innegable la discontinuidad del texto, alejado de toda significación verbal.

Aunque al hablar aquí de la presencia de la imagen en la poesía visual quisiera volver a enunciar, recorrer y exponer las características propias de abstracción y concreción simultáneas que toda imagen arrastra; el carácter enigmático que a veces muestra; su potencial connotativo; la *presencia global y no discontinua* que tiene¹; la carga afectivo-emocional que en ocasiones conlleva; la capacidad de activar de forma compleja la percepción e imaginación del otro; la probabilidad de evocar el recuerdo visual de un hecho o acontecimiento sembrado de huellas que ni siquiera había sido enunciado, además del potencial que contiene la imagen de *devolver la palabra, a la que parasita*², a su *polisemia*³, dado que todas ellas ya lo son. Son aspectos y rasgos que creo importante reconsiderar, al escribir aquí sobre esta forma de creación poética en la que el factor imagen tiene una importancia relevante.

Y si hacemos referencia a los ascendientes e influencias diremos que la poesía visual tiene sus raíces en la tradición, en la pictografía esquimal, en la escritura manual, en la miniatura de las iniciales de los epistolarios y del libro de las horas o en los alfabetos renacentistas, así como también en el movimiento futurista y en el Letrismo. La poesía visual evoca y recuerda en ocasiones a los pictogramas, caligramas, emblemas, acrósticos o lipogramas del pasado, aunque evita siempre la pretensión de realizar el mismo recorrido que éstos. Y así, estrictamente hablando, un poema visual no construirá en ningún caso un dibujo mediante el discurso hilado de las palabras que contenga, ni hará uso de símbolos en su arquitectura de letras y de imágenes, aunque a veces un bloque de letras, no de palabras, dé forma a una imagen conocida o a parte de ella. Así ocurre, por ejemplo, en aquella composición titulada *poema visual* del catalán Joan Brossa⁴: una obra concebida en 1971, en la que diversos grupos de letras ordenadas alfabéticamente y de longitudes desiguales, dibujan los dientes de una llave común, aproximándose parcialmente al ejercicio caligramático.

1 ROLAND BARTHES: *La torre Eiffel*. Edit. Paidós comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México, 2001, p. 90.

2 ROLAND BARTHES: *L'obvie et l'obtus*. Edic. Du seuil, Paris, 1982, p. 19.

3 DANIEL CHARLES: *Gloses Sur John Cage*. Édit. Desclée de Brouwer, Paris, 2002, p. 254.

4 JOAN BROSSA: *Poema visual*. Brossa 1941-1991. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991. Catálogo, p. 81.



Brossa, Joan. *Poema visual*, 1982

Pero al hablar de sus orígenes hay que indicar en cualquier caso que la poesía visual, término propuesto por el poeta italiano Carlo Belloli, fue precedida por la poesía concreta: un modo de hacer poético en el que la palabra quedaba aislada del discurso escrito. La palabra, en la poesía concreta, se mostraba como un cuerpo independiente liberado de la sintaxis de la frase. Una liberación que había sido ya defendida en 1912 por Marinetti en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*⁵, casi cuarenta años antes de la aparición de este modo de hacer poético, privilegiando ya entonces el aspecto visual del vocablo escrito. La palabra se exponía ella misma, desnuda, aislada, independiente y provista de su propio brillo. Una palabra que mostrará su cuerpo articulado con el sentido, y cuyo punto de anclaje será la visualidad, la grafía, o quizás el sonido fonético ligado a ella o a la misma grafía. Poesía concreta, así denominada por los brasileños Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari en 1956, constituyentes del grupo Noigandres, y también por el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, con quien acordaron editar ese mismo año una antología internacional. Aunque sobre el origen del término *concreto* quiero recordar aquí ciertas discrepancias manifestadas hace ya tiempo por el poeta palentino Felipe Boso. Para éste el término fue usado por vez primera por el pintor y escultor sueco, *Oyvind Fablström*, en 1953, al redactar el primer manifiesto por una poesía concreta, *pensando más en la música concreta que en el concretismo plástico*. Este término, el de *concretismo plástico*, para algunos había sido aplicado en 1930, y para otros en 1926 por Theo Van Doesburg para designar una pintura basada en la *línea*, en el *color* y en el *plano*; es decir para hablar de una pintura que fuera más allá de la comprensión de la *realidad como arte*, e ir hacia la construcción de un *arte como realidad*⁶. Pero el término *concreto* fue asimismo aplicado a la música por Cage en su *Imaginary Landscape n.º 1* de 1939, pieza a la que el compositor denominó *protoconcreta*; y también fue aplicado a la de Pierre Schaeffer en 1949: una música cuyo material sonoro tenía como origen una realidad concreta, real, preexistente.

5 GIOVANNI LISTA: “Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme”, en *Poesure et peintric. D’un art, L’autre*. Musées de Marseille, Marseille, 1993. Catálogo, p. 49.

6 FELIPE BOSO: “Poesía concreta”, en *Poesía experimental, ara*. Sala Parpalló, Valencia, marzo-abril de 1982. Catálogo, p. 77-78.

Por otra parte, tanto en la poesía concreta como en la poesía visual, el espacio no ocupado por las palabras es de gran relevancia. Podría verse a éste como la arquitectura y sonoridad rítmica muda, soporte de la pieza; podría observarse como un componente plástico y musical de ésta, dotado de valor propio; podría percibirse como un discontinuo escrito o dibujado, o también como un *vacío activo*, que diría Oteiza⁷. *Blanco que permite a otros elementos hacerse visibles*⁸, en palabras de Ryman, como son aquí las imágenes y los restos de escritura, o tal vez ese otro blanco, entendido y definido por Günter Brus *como negro tachado*⁹, contenedor de todos los demás colores. A modo de ejemplo, haré mención en estas líneas del ya clásico poema concreto *Silencio*, de Eugen Gomringer, en donde diversas palabras *silencio* envuelven en silencio un recuadro de espacio de pequeñas dimensiones que permitiría albergar con exactitud una nueva palabra *silencio*, pero que en este caso se muestra vacío de palabra y sonido, señalando de ese modo el espacio hueco, tan destacable o más que la misma palabra escrita y repetida. Y también haré aquí referencia a la composición visual *Random structure from Wittgenstein Tractatus* de Herman de Vries, en donde la disposición dispersa y volumétrica, construida con diversos cuerpos tipográficos, nos invita a la observación del negativo en blanco de la página, evidenciándolo igualmente como una forma compositiva, provista de movilidad potencial.



De Vries, Herman. *Random structure from Wittgenstein Tractatus*

7 JORGE OTEIZA: *Cartas al príncipe*. Edit. Itxaropena, Zarautz, 1988, p. 49.

8 JEAN-YVES BOSSEUR: *Vocabulaire des Arts Plastiques du XX^e Siècle*. Edit. Minerve, Paris, 1998, p. 138.

9 GÜNTER BRUS: *Veda abierta a los exterminados*. Edit. Universidad de León, Colección plástica y palabra, León, 2001, p. 100.

A ese respecto, añadiré que las letras, palabras e imágenes tanto en la poesía concreta como en la poesía visual contienen un ritmo propio. Un ritmo que la misma composición nos descubre. Y así, de este modo, bastará observar con atención el espacio interpuesto entre dos componentes del poema para abrir los ojos a su posible deslizamiento o desplazamiento; a la intensidad de ascensión o caída; a la amenaza o al ocultamiento que un cuerpo ejerce sobre otro; a la velocidad que una unidad plástica-visual tiene al tender a atravesar la superficie de parte a parte; al número de repeticiones que muestra o al grado de descomposición o desgranamiento que alberga. Pero estaremos hablando en casi todos los casos de un ritmo congelado –tras dejar al margen las composiciones de poesía visual-proceso, de la que me ocuparé más adelante– y haciendo referencia a un ritmo habitante del instante y equilibrado en un presente, que expone su propio latido potencial desde la inmovilidad; a un ritmo que, por su causa, *la escucha* visual del poema *deviene creación*.¹⁰

En 1967 se publicó en Nueva York una de las más remarcables antologías de la poesía concreta: *An anthology of concrete poetry*, por el norteamericano Emmett Williams, componente de Fluxus. En ella, no sólo estaban presentes composiciones concretas basadas en la combinatoria de palabras aisladas del discurso escrito, con sus fragmentaciones, dispersiones, combinaciones, repeticiones, inversiones, superposiciones, emborronamientos, disoluciones y permutaciones, que mostraban en ocasiones bloques plástico-escritos de recorrido múltiple, y a veces también la relación y conjunción entre la palabra y el sonido, sino que, además, la antología albergaba el desgranamiento de la palabra en letras y fragmentaciones de éstas, junto a imágenes diversas nunca presentes entre los poemas concretos, o composiciones basadas en una escritura manual-gestual superpuesta: elementos, todos ellos, más propios de lo que he denominado aquí poesía visual, a los que habría que añadir, insertos en la antología mencionada, algunos poemas semióticos y varios textos-propuesta o textos de acción, cercanos a Fluxus, también presentes. De este modo, si el límite entre el término concreto y el término visual en poesía había estado marcado en la poesía concreta por la presencia de la palabra aislada de la sintaxis, mostrándose como una unidad lingüística engarzada al blanco de la página y articulada con el sentido, con la visualidad de la palabra y con el sonido, aquí dicho límite se abría para dar cabida tanto a la fragmentación de la unidad lingüística, como a la inclusión de la imagen, más acordes con el concepto de poesía visual. Esta presencia del signo icónico se manifestó cada vez con mayor fuerza a partir de los años setenta, haciendo que el término de poesía concreta diera paso poco a poco al de poesía visual, mucho más inexacto e impreciso, aunque probablemente más generalizado. A este respecto aludía el poeta Klaus Peter Dencker en el texto introductorio de su *Text-Bilder. Visuelle Poesie International*, afirmando que *en las manifestaciones y formas actuales de la poesía visual, ésta podía observarse también como desarrollo y continuación de la poesía concreta*¹¹. De este modo, hablaremos hoy de poesía visual y/o de poesía experimental, abarcando con estos términos tanto al concretismo, del que Eugen Gomringer decía en 1972 *que había entrado ya en su fase retrospectiva*¹² y al que el autor de este texto, a título personal, propondría denominar poesía visual-concreta, como a las denominadas poesía semiótica, poesía proceso y poesía objeto que trataré a continuación –sin olvidar, claro está, a esta práctica derivada del concretismo–, en las que la pulverización de la palabra, la presencia de la imagen y el abandono de la sumisión del signo icónico a la escritura estaban también presentes, y que cabría considerar bajo el término de poesía visual en sentido estricto. No obstante, quisiera

10 ROLAND BARTHES: *L'obvie et l'obtus*. Edic. du Seuil, Paris, 1982, p. 220.

11 KLAUS PETER DENCKER: *Text-Bilder visuelle poesie international*. Verlag M. Dumont Schauberg, Köln, 1972, p. 8.

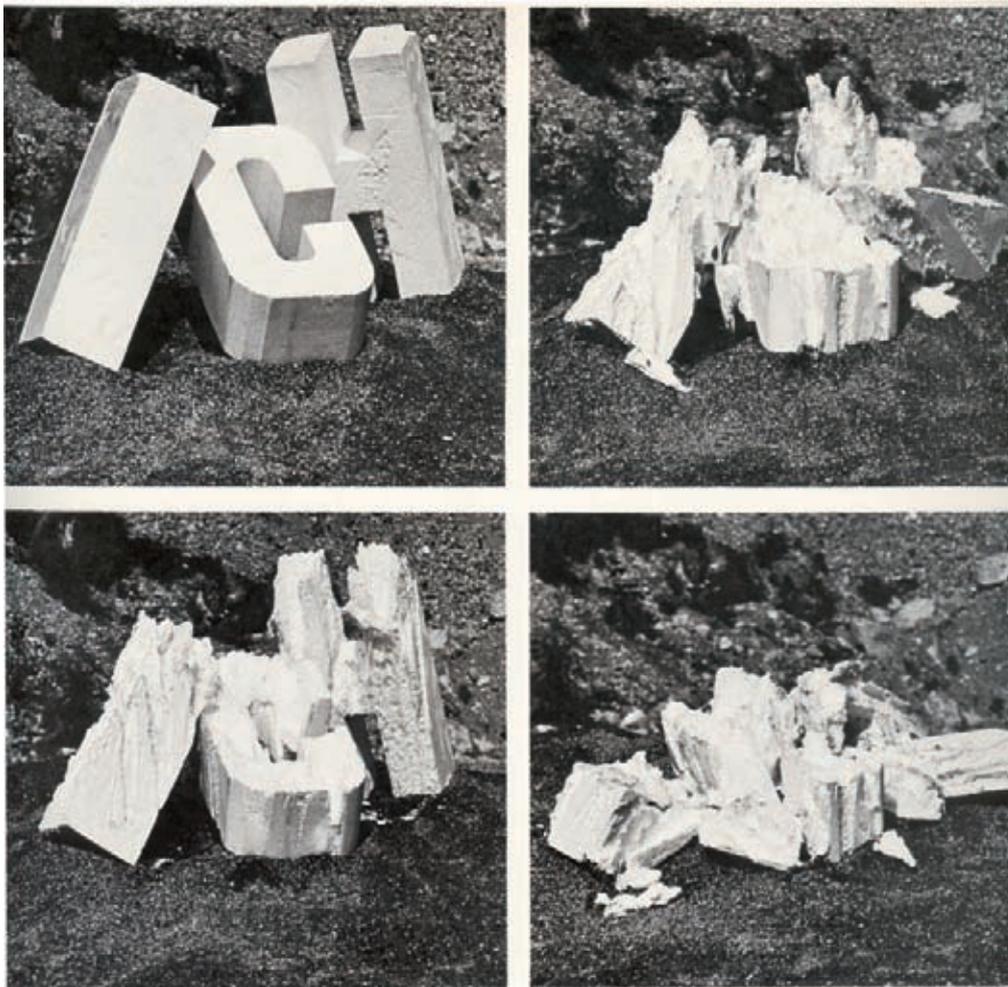
12 FELIPE BOSÓ: Obra citada, p. 79.

subrayar aquí que, en sentido estricto, el término de poesía concreta se disipa y pierde su nombre, al disolverse la semanticidad del texto escrito, a raíz de los procesos de fragmentación y dispersión. A ellas podrían añadirse hoy tanto *los experimentos literarios que realizaban con ordenadores Max Bense y sus discípulos en Stuttgart*¹³, denominados poesías experimentales por Felipe Boso, como todas aquellas prácticas actuales realizadas con computadoras en ese ámbito interespecífico, aunque también a la poesía fonético-sonora, y la poesía acción, a las que me referiré también en este texto. A este respecto quiero señalar aquí que para el poeta y teórico fluxus Dick Higgins, *existe una relación intertextual entre la poesía concreta y la fonético-sonora*¹⁴, y así esta última sería, para algunos poetas, y no sólo para Higgins, la traslación a la lectura en directo de la poesía concreta, previamente escrita, y por tanto sería más lógico situarla próxima a ésta. No obstante la poesía fonético-sonora añade una dimensión escénica al carácter estrictamente visual del poema concreto, lo cual la aleja, bajo mi punto de vista, del concepto de poesía visual en sentido amplio, al que me refería hace unos instantes. Pero la poesía fonético-sonora se diría anterior, con raíces en el siglo XIX e incluso mucho antes. Le debe mucho a James Joyce; fue teorizada por Henri Martin Barzun entre 1912 y 1913 y estuvo influida por la música ruidista de Luigi Russolo, en especial la poesía fonética dadaísta de 1916. Se trata, en general, de una poesía situada a medio camino entre el arte verbal y la música que trata la materialidad sonora del lenguaje de forma fragmentaria y rítmica. Por ello, no sé si se podría decir con Higgins que la poesía fonético-sonora traslada a la poesía concreta a su lectura en directo o si simplemente pudiera verse a ésta en un territorio cercano al de la poesía fonético-sonora en base a la fragmentación del lenguaje, común a ambas.

Por otra parte, a veces la superficie plana del poema visual-concreto muestra el movimiento y el desplazamiento, al considerar la secuencia temporal como un factor propio e inseparable de la composición. En ellas, por ejemplo, cierta estructura se desharrá lentamente o quizás un grupo de letras se aproximará con peligro al extremo de una línea horizontal, hasta desplomarse lentamente. Hago referencia aquí a la llamada poesía proceso o quizás a la poesía visual-proceso: un modo de hacer abierto a la intervención del lector, derivado del neoconcretismo y surgido en 1967 en Brasil: una *poesía para ser vista, sin palabras*, que diría Wladimir Dias Pino, uno de sus máximos representantes. Una poesía que, en mi opinión, ha ejercido una gran influencia en los nuevos modos de hacer poético-visuales organizados y creados hoy con ordenador, en los que el factor temporal es sumamente relevante.

¹³ FELIPE BOSO: Obra citada, p. 79.

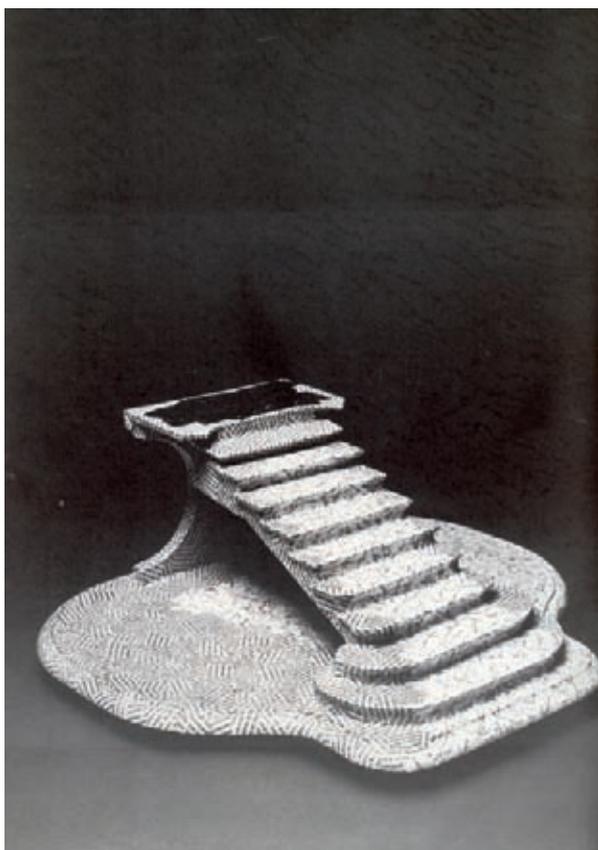
¹⁴ DICK HIGGINS: "Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora", en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Coordinación: Dimitry Bulatov. Edic 1ª: National center for contemporary art, Kaliningrad, 2001. Edic. En español: Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 2004, p. 34.



Buchwalder, Ernst. *Studien zu Eisplastik*, 1977

Derivada igualmente del neoconcretismo, la poesía semiótica, compuesta por signos no lingüísticos y sistemas de signos dispuestos sobre la página, muestra modos diversos de combinación entre ellos, acompañándose por una clave léxica que permitirá desentrañar el sentido de las combinaciones del poema. Pero la combinatoria no se agota en el poema con la aproximación, alejamiento, incrustación o fractura de uno o de varios signos, sino que más bien abre al lector la posibilidad de crear nuevas conexiones y articulaciones. Por eso, se podría afirmar que la poesía semiótica es una constante invitación a la participación del otro, de aquel que mira el poema, mostrándose por ese motivo permanentemente inacabada e inacabable. Y es una poesía que, al incluir por vez primera el signo no lingüístico entre sus componentes, podría verse como un puente entre *aquella poesía que se vale de la palabra*, y *aquella otra que, sin desterrarla totalmente, prefiere valerse de otros lenguajes*¹⁵.

¹⁵ CLEMENTE PADIN: *La poesía experimental latinoamericana*. Información y producciones, Madrid, 2000, p. 162.



Kolár, Jiri. *Un petit hommage à F. Kafka*, 1983

Otras veces, el espacio del poema apunta hacia la tridimensionalidad, bien por el volumen del cuerpo de las letras y/o la disposición superpuesta de unas sobre otras, o bien por la aceptación e inclusión de un elemento objetual cualquiera en la superficie bidimensional, transitando de este modo entre el territorio de la poesía visual y el de la poesía objeto. Sin embargo hay que afirmar que en esta última, el modo más general de presentarse será el de la combinatoria contrastada entre dos o más elementos tridimensionales, provocando así un choque visual entre ellos y desvirtuando a su vez las características propias de los objetos originales, para mostrarlos de otro modo, con rasgos distintos a los convencionales que arrastraban consigo, y por tanto, ajenos al uso normativo de los mismos. Se trataría de objetos separados de sí mismos, distantes de su propio hacer y situados en un contexto inhabitual. A este respecto, se podría decir con Arthur Terry, refiriéndose a esta modalidad poética, que *un cierto número de poemas de Brossa son equivalentes verbales o visuales de los ready-mades de Duchamp*¹⁶.

El resultado así producido será el de un enigma que deberá ser percibido y resuelto por la mirada del otro, por el observador de la pieza, habida cuenta de que *en el poema objeto* —según Octavio Paz— *la poesía no opera únicamente como puente, sino como explosivo*¹⁷. Y aunque es cierto que entre la poesía objeto

¹⁶ PILAR PALOMER: “Claus per a la interpretació de l’obra objectual de Joan Brossa”, en *Joan Brossa, entre les coses i la lectura*. Palau de la Virreina, Barcelona, marzo-mayo de 1994. Catálogo, p. 19.

¹⁷ FRANCISCO CARPIO: “La palabra imaginada”, en *La palabra imaginada*. Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente, Segovia, marzo-junio de 2007. Catálogo, p. 89.

y la poesía visual se evidencian marcadas diferencias, quisiera considerar a la primera –anclada en el Surrealismo, donde convivían el texto escrito y el objeto encontrado– en el interior del territorio de la poesía visual, más genérico, habida cuenta de que el límite entre ambas se muestra a veces difuso y hasta inapreciable. Una poesía a la que mantendré bajo la denominación de poesía objeto como hasta ahora, o de poesía visual-objeto como propongo aquí.

Y así, bajo el término de poesía visual albergaríamos hoy, a modo de ejemplos, diversos modos de hacer que incluirían tanto las superposiciones fragmentarias de residuos escritos de Franz Mon como los rotores concreto-visuales de Ferdinand Kriwet, los poemas semióticos de Luiz Angelo Pinto, la poesía proceso de Edgardo Antonio Vigo, los objetos recubiertos por granos de escritura de Jirí Kolár, las propuestas operativas e intervenciones sobre la imagen del cerebro de Guillermo Deisler o la disposición de iconos diversos entre las líneas de un pentagrama de Luciano Ori, que nos invitan a abrirnos a la audición visual-mental de los objetos y cuerpos que nos rodean, aquellos que están situados más allá de la página dibujada.



Kriwet, Ferdinand. *Rundscheibe XIII*, 1963

Por otra parte, el lenguaje poético-visual, concentrado y disperso, mostrándose en un juego de equilibrios y desequilibrios, relacionado o no con el factor temporal, y abierto a la inclusión del

objeto tridimensional en su superficie, invadirá en ocasiones el territorio de lo escénico en la práctica interespecífica de la poesía de acción, práctica integrable para algunos en el abanico de modos de hacer propios de la poesía visual entendida en sentido amplio. No obstante, bajo mi punto de vista, cabría hablar de la poesía de acción como de una práctica espacio-temporal infectada de poesía, de la que el cuerpo del artista forma parte, pero que se mantiene algo alejada del concepto de poesía visual. Una poesía de acción que tuvo a Brossa, a Zaj y a Alain Arias Misson entre los iniciales representantes de nuestro país.

Pero a su vez, a la poesía concreta antes mencionada, le precedió el Letrismo. Un modo de hacer al que prácticamente no hacen referencia los poetas concretos en sus escritos teóricos; pero una poesía, la letrista, que sin duda estuvo próxima a la poesía concreta. Una poesía cuyo manifiesto fue publicado en 1942 por Isidore Isou¹⁸ como continuación del Futurismo y del Dadaísmo, que fue además considerada precursora de la Internacional Situacionista, y que fue más allá de la huída de la realidad del Surrealismo. Una poesía que hizo uso de la letra como elemento constructivo, alejada de la consideración de ésta como componente obligado para la formación de una palabra. Una poesía en la que la letra, como producto matérico resultante de la pulverización del lenguaje escrito, se abría a unas posibilidades combinatorias insospechadas tanto gráficas como fonéticas, estrechamente unidas, ejemplo de integración entre las artes. Articulaciones en el plano del significante y alejadas de la semántica, por una parte, que marcarán y exigirán la inclusión de formas rítmicas precisas para su pronunciación y emisión, atendiendo al ritmo interno del lenguaje utilizado y dando origen a sonoridades nunca escuchadas, emparentadas con la música, y, por otro lado, correspondencias provistas de relaciones constructivas y de conexiones gráficas, que no estaban alejadas de las posibilidades que toda composición pictórica abarca. Una poesía, con rasgos de primitivismo, cuyos componentes y signos inventados no encajaban en las dimensiones de nuestro alfabeto común. Una poesía provista de una unidad estructural propia, *la letra*, integrada por los ejes vertical y horizontal, que será la generadora de la unidad múltiple de escritura sonora: el grito.

He hablado aquí de dos modos de hacer: el Letrismo y la poesía concreta, a las que se les podría aplicar indistintamente la definición siguiente dada por Felipe Boso: tratan –nos dice– de la *estructuración visual y/o conceptual del material lingüístico(texto), utilizado subsemántica y/o subdiscursivamente, con un propósito estético*¹⁹, ya que tanto la belleza de la dimensión plástica de la letra en el Concretismo y en Letrismo, como la belleza del ruido en el Letrismo, eran muy tenidos en consideración. Pero a pesar de ello, a pesar de la existencia de evidentes paralelismos y cruces, el Letrismo mantuvo y sigue manteniendo su alejamiento y distancia con la poesía concreta, pero tuvo una gran influencia en el origen de la posterior poesía visual.

Mención aparte cabe también hacer del Espacialismo, próximo también a la poesía concreta. Un modo de hacer poético creado por Pierre Garnier, quien publicó su primer manifiesto en 1963. La presencia de la letra va acompañada aquí de líneas, signos de puntuación y dibujos diversos, pero también de sílabas y de palabras, a fin de mostrar una cierta conexión con la poesía discursiva, aunque aquí, paradójicamente, las palabras se muestren ajenas al discurso y se conviertan en partículas

¹⁸ VINCENT BARRAS y NICHOLAS ZURBRUGG: *Poésies sonores*. Contrechamps, Genève, 1992, p. 57

¹⁹ FELIPE BOSO: Obra citada, p. 78.

flotantes sin sujeto ni verbo. *La poesía espacial es una poesía discursiva en expansión*²⁰, dirá Garnier. Una poesía construida en base a la carga energética de cada uno de los elementos que la componen, que determinará y condicionará tanto la disposición en la página de sus componentes, como la tensión entre ellos. El espacio blanco habría de verse aquí como la estructura, como el armazón silencioso de la composición que muestra y expone un paisaje de dibujos, palabras y letras como cuerpos matéricos en equilibrio. Si uno sólo de ellos cambiara de posición, desajustaría la totalidad del conjunto.

Pero en este recorrido por los diversos modos de hacer cercanos a la poesía visual, es preciso hablar aquí de la poesía visiva italiana: una variante algo distante y divergente, apoyada en análisis semióticos y sociológicos, pero que a su vez se mantenía en estrecha relación con la poesía visual internacional. Se inició en Florencia en 1963, a raíz del congreso internacional *Arte y comunicación* en el que participaron los poetas Eugenio Miccini y Lamberto Pignotti, y los músicos Bussotti y Chiari entre otros artistas. Publicó sus primeras antologías en Bolonia en 1965. Se trata de una poesía basada en el collage o conexión entre imágenes y/o fotografías; con palabras provenientes del lenguaje de la televisión, de la fotonovela y de la publicidad; alejada y contraria a la poesía concreta y con la voluntad de ir más allá de lo específico lingüístico, para llegar así a un público mucho mayor, ampliamente colonizado por la imagen publicitaria, para el que *la publicidad es una religión*²¹. Y así, haciendo un uso trastocado, irónico y descontextualizado del lenguaje visual de lo cotidiano mediático común a todos, falsificándolo y construyendo *una forma de publicidad en negativo*²², la poesía visiva trataba de suscitar la conciencia del otro, como forma de oponerse a la manipulación que los mass-media ejercen sobre cada uno de nosotros. Las imágenes se emplearán aquí con una lógica distinta a la del lenguaje mediático, alejadas voluntariamente de la estética y con la voluntad de crítica y ataque a la estructura social y a lo banal cotidiano plagado de estereotipos.

Y añadiré aquí que, de modo general, la lectura de un poema visual en sentido estricto, tiene siempre una dimensión internacional. Cualquier persona podrá llegar a descodificarla y apreciarla, ya que aquí las palabras habrán abandonado la sintaxis y se habrán deshecho, para dar forma, en repetidas ocasiones, a grumos de letra o a letras sueltas que no precisan de ningún código lingüístico específico para su interpretación. Y en ese proceso, ambas miradas, la del poema y la de su lector, durarán un solo instante, suspendidas entre cuchillas verticales de tiempo. Lo connotativo predominará sobre lo denotativo. Toda duración se interrumpirá. Seremos habitantes oculares de una isla rodeada de acantilados de espacio. Retomo aquí algunas palabras de Octavio Paz, para aplicarlas a la poesía visual: *la poesía –nos dice hablando de la escritura de Ulalume González– no puede ser sino el parpadeo del tiempo, el signo que nos hace el tiempo en el momento de su desaparición*²³. Poesía visual, que disparando a bocajarro a tus ojos sus residuos de lenguaje, quiere interrumpir tu discurso lógico para ponerlo en suspenso, y abrir así un orificio donde exhibir su cuerpo. Un cuerpo dislocado pero a su vez articulado y reconstruido mediante amalgamas, fusiones, cruces o deslizamientos, y basado en el contraste y tensión entre sus componentes: restos matéricos de lenguaje escrito relacionados con otros; imágenes enlazadas con una nueva imagen, o tal vez cierta escritura residual, de papel maché,

20 PIERRE GARNIER: *Actes du Colloque Pierre Garnier, mai 1997*. Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 18.

21 VINCENZO ACCAME: *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*. Ed. Archivio di Nuova Scrittura, Milán, 1993, p. 62.

22 ARRIGO LORA TOTINO: Obra citada, p. 35.

23 OCTAVIO PAZ: *Inmediaciones*. Edit. Seix Barral. Barcelona-Caracas-México, 1979, p. 210.

manual o tipográfica, enfrentada y en equilibrio con un dibujo o con una fotografía. Relaciones y combinatorias que en esencia son un collage o un *assemblage* de territorios separados y originalmente independientes. Collage o *assemblage* en contraste, compuesto por fragmentos heterogéneos de textos, imágenes dibujadas o impresas o fotografías sin continuidad, cuyo punto de unión o enlace revela la presencia de cierta fragilidad y contiene, a lo lejos, sospechas de una posible dislocación o pérdida. Pero se tratará tan sólo de insinuaciones, apuntes o atisbos, ya que en ningún caso se llegará o se producirá la disolución sospechada.



Deisler, Guillermo. *Oágina de El cerebro*, 1972

Finalmente diré que uno de los aspectos que personalmente desaprucho de la lectura de un poema visual es su carácter cerrado. Me parece pobre el hecho de que su descodificación me conduzca una y otra vez a un mismo y único resultado, marcado y determinado quizás por la presencia de un referente excesivamente fuerte. En mi opinión, un poema visual debería ser capaz de generar múltiples sentidos y abrir posibilidades insospechadas de lectura, e ir siempre más allá del encadenamiento a una lectura fija y única, al hacer un uso adecuado del carácter polisémico que la imagen tiene y *constituir así un progreso en relación a la linealidad de una escritura o de una lectura monosémica*²⁴.

²⁴ JACQUES DERRIDA: *Posiciones*. Edit. Pretextos, Valencia, 1977, p. 59.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCAME, Vincenzo. *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*. Ed. Archivio di Nuova Scrittura, Milán 1993.
- BARRAS, VINCENT y ZURBRUGG, Nicholas. *Poésies sonores*. Contrechamps, Genève 1992.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Edic. du Seuil, Paris 1982.
- BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel*. Edit. Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México 2001.
- BOSO, Felipe. "Poesía concreta", en *Poesía experimental, ara*. Sala Parpalló, Valencia, marzo-abril de 1982.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Edit. Minerve, Paris 1998.
- BROSSA, Joan. *Poema visual. Brossa 1941-1991*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991.
- BRUS, Günter. *Veda abierta a los exterminados*. Edit. Universidad de León, Colección plástica y palabra, León 2001.
- CARPIO, Francisco. "La palabra imaginada", en *La palabra imaginada*. Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente, Segovia, marzo-junio de 2007.
- CHARLES, Daniel. *Gloses sur John Cage*. Édité. Desclée de Brouwer, Paris 2002
- DENCKER, Klaus Peter. *Text-Bilder. Visuelle Poesie International*. Verlag M. Dumont Schauberg, Köln 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Posiciones*. Edit. Pretextos, Valencia 1977.
- GARNIER, Pierre. *Actes du Colloque Pierre Garnier, mai 1997*. Presses de l'Université d'Angers, 1998.
- HIGGINS, Dick. "Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora", en *Homo sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Coordinación: Dmitry Bulatov. Edic 1ª: National Center for Contemporary Art, Kaliningrad 2001. Edic. en español: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2004.
- LISTA, Giovanni. "Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme", en *Poesure et peinture. D'un art, l'autre*. Musées de Marseille, Marseille 1993.
- OTEIZA, Jorge. *Cartas al príncipe*. Edit. Itxaropena, Zarautz 1988.
- PADIN, Clemente. *La poesía experimental latinoamericana*. Información y producciones, Madrid 2000.
- PALOMER, Pilar. "Claus per a la interpretació de l'obra objectual de Joan Brossa", en *Joan Brossa, entre les coses i la lectura*. Palau de la Virreina, Barcelona, marzo-mayo de 1994.
- PAZ, Octavio. *Inmediaciones*. Edit. Seix Barral. Barcelona-Caracas-México 1979.

El grafiti hip hop. Aproximación a una manifestación artística

Belén García Pardo

Licenciada en Geografía e Historia

RESUMEN

Quien escribe grafiti lo hace con un espray. No se trata una pintada, sino de un nombre, un pseudónimo con el que firma para ser identificado y respetado en su grupo. Hablar de grafiti es hablar de una manifestación artística que nace en la calle, se desarrolla entre jóvenes que escuchan música Hip Hop, bailan Hip Hop, cantan Rap, visten tallas XXXL y pintan grafiti con un espray. Dentro del grafiti existen estilos tanto de *tagging* o firma como de *graffiti* o pieza. La evolución del grafiti se caracteriza por la convivencia de todos los estilos. Existen muchos escritores de grafiti que practican estilos diferentes. Durante mucho tiempo se pensó que la mujer no existía dentro del grafiti, pero como en otras muchas disciplinas siempre estuvo ahí. Actualmente el grafiti entra en museos y en galerías, la gente consume grafiti, pero el escritor de grafiti necesita sentir la tensión de lo ilegal, sigue pintando en la calle.

Palabras clave: grafiti / tag / cultura hip hop / escritor de grafiti / street art / calle / muro / espray / transgresión / ilegal / siniestro.

ABSTRACT

Graffiti, in the sense considered in this paper, are painted using a spray can. A graffiti of this kind is not a political slogan: it is a nickname, a signature which someone paints as an expression of identity and in order to be respected in his or her group. Graffiti are an artistic expression born in the street, done by people who listen to hip hop music, dance hip hop, sing rap, wear XXXL clothing, and carry a spray can to paint their graffiti. There are many different styles of graffiti, both in the case of tags or personalized signatures, and of design-graffiti; the evolution of graffiti is characterized by the coexistence of all styles. There are many graffiti artists that practice different styles. For a very long time it was thought that women were not involved in graffiti painting, but as in the case of many other activities they were always there. Nowadays graffiti have entered museums and art galleries: people consume graffiti, but the artist needs to feel the tension of the illegal act, and keeps spray painting in the streets.

Keywords: graffiti / tag / hip hop culture / graffiti writer / street art / wall / spray / transgression / illegal / sinister / breaking the rules.

ACOTACIÓN TERMINOLÓGICA

Para abordar el estudio del grafiti hay que tener claro el significado de la palabra. La palabra grafiti es de origen italiano y quiere decir pintada, pero el grafiti del que hablamos no tiene nada que ver con una pintada de carácter político o social, de largo recorrido histórico en la sociedad española. No tiene nada que ver con las pinturas del paleolítico, ni con la epigrafía, ni con los esgrafiados. Lo que une a todas estas actividades es la tradición de escribir en las paredes. La palabra grafiti es un xenismo¹, un extranjerismo que conserva su grafía original pero no su significado, de ahí que en el mundo de la arqueología se hable de grafiti cuando lo que se ven son incisiones.

Si distinguimos entre grafiti y pintada debemos resaltar sus diferencias más notables. El grafiti, según la tradición española, no es una pintada porque no posee la intención y el objetivo de denunciar algo o transmitir una opinión. Es una firma, un pseudónimo con el que se da a conocer el escritor de grafiti. El escritor de una pintada permanecerá siempre en el anonimato, buscará un lugar de fácil acceso y que no entrañe riesgo, y si firma lo hace con la siglas de alguna asociación, sindicato o partido político. El escritor de grafiti mantendrá el anonimato fuera de su grupo, pero al contrario que el de una pintada, buscará un lugar arriesgado y visible para que admiren su nombre y su osadía. Lo que distingue fundamentalmente al grafiti de una pintada es su voluntad de estilo, su creatividad y su intención de dejarse ver.

El escritor de grafiti que comienza en esta actividad toma un rotulador, inventa un pseudónimo, diseña un estilo propio que le va a identificar en el grupo y bombardea con la firma o *tag* las superficies de su barrio o distrito para darse a conocer en el mundo del grafiti, esta fase se denomina *tagging*. El *tag* no es más que una firma en rotulador o spray. Algunos *tags* pueden aparecer con relleno y en color, casos como el de Remebe o Muelle, escritores de grafiti que marcaron un estilo en el ámbito español, concretamente en el Madrid de la década de los ochenta y su estilo se denominó flechero. Cuando el estilo del escritor de grafiti queda definido y se reconoce su *tag* pasa a realizar *piezas*. En el mundo del grafiti la *pieza* es la firma con relleno, volumen y color, ocupa un espacio mayor en las paredes y es mucho más atractiva al espectador que la firma o *tag*. El grafiti es una nueva forma de expresión artística que pinta letras con estilo, y en la que se puede o no mezclar letras con imagen.



Img. 1. *Tag*, 2007. Mestalla. Valencia. Fot.: B. García

¹ VIGARA Y REY. Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje y comunicación [en línea]. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/index.htm>>2005. [Consulta: dic.2010].



Img. 2. *Pieza*. 2011. Sorolla. Valencia. Fot.: B. García

El grafiti pertenece al grupo de comunicación cuyo mensaje mural es verbal-icónico-pictórico, y más que la necesidad de comunicar algo, al tratarse una firma, responde al deseo de dejarse o hacerse ver (*getting up*): «soy yo, estoy aquí, tengo un valor, entérate»². Esto lo diferencia claramente de la pintada, que corresponde al grupo de comunicación de mensaje mural verbal. Ambos discursos mantienen semejanzas, por ejemplo, van dirigidos a un receptor colectivo y se trata de actividades que se realizan sobre muros y paredes, sin embargo el escritor de grafiti no desestima soporte urbano que le permita darse a conocer, y a día de hoy pintar grafiti puede llegar a ser una actividad laboral retribuida económicamente.

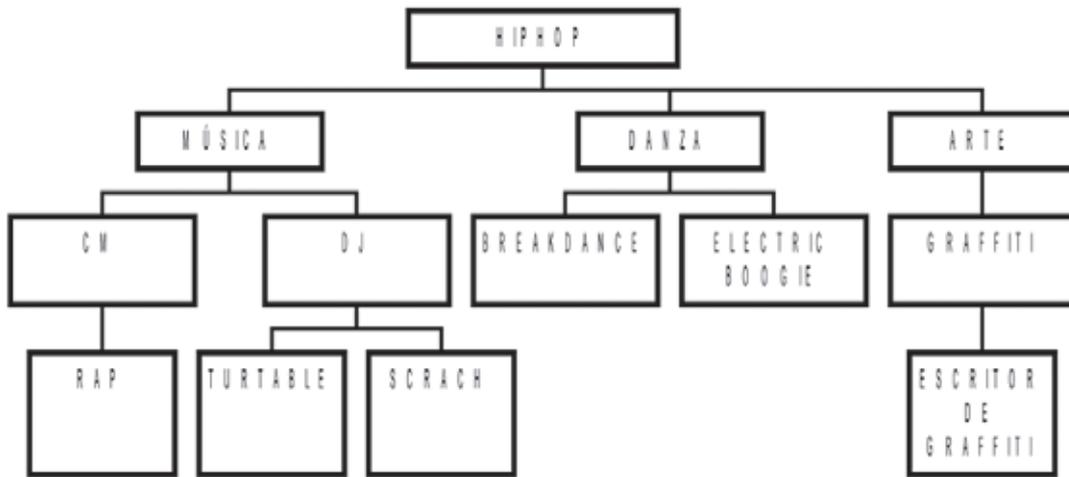
GRAFITI Y CULTURA HIP HOP

Las raíces del Hip Hop se remontan a la cultura afroamericana de los Estados Unidos y a su historia. El Hip Hop de un movimiento social que surge en la década de 1960 en Filadelfia y Nueva York, concretamente en el distrito del Bronx.

En su origen se trataba de un movimiento social negro: urbano, juvenil y trasgresor, con un trasfondo sociopolítico. Una respuesta juvenil a la desigualdad del modo de vida capitalista. Fue considerado como un grupo de denuncia y de demanda ante las difíciles e injustas condiciones de vida en las que se encontraba la población marginal y urbana de las grandes metrópolis de estadounidenses.

Sin entrar en debates sociológicos, económicos o políticos, podría decirse que la cultura de un grupo social es el conjunto de sus creaciones materiales y espirituales, o también, el conjunto de su herencia social. Es precisamente esto lo que hace del Hip Hop una cultura. Además, sus miembros no sólo se reconocen por lo que bailan, lo que cantan o lo que escriben, poseen una forma de vestir que los identifica, la moda XXXL.

² CRAIG CASTELMAN: *Los graffiti*. Herman Blume, Madrid, 1987, p. 77.



Organigrama de la cultura Hip Hop. B. García

En la actualidad la técnica del grafiti se ha extendido de tal forma que los jóvenes que practican esta disciplina no necesariamente son hiphoppers. Ello no es óbice para que posean un conocimiento oral sobre cuál es el origen y desarrollo del grafiti, desde su nacimiento en Filadelfia y Nueva York hasta nuestros días. El *pintor* de grafiti es reconocido dentro de su cultura como *escritor* de grafiti y así lo reivindican ellos. En el Nueva York de la década de los sesenta es el afán desmedido de notoriedad el que lleva a un escritor de grafiti a tomar un espray y escribir en una pared. Lo que aparece en un grafiti, tanto a color como monocromo (por lo general en negro), es su *tag* o su firma. Un pseudónimo elegido por el mismo escritor que nunca superará las seis letras (salvo excepciones) y que aparecerá en muchos lugares, única y exclusivamente para ser reconocido y aceptado dentro del mundo del grafiti.



Img.: 3 Tag. 1984 Muelle©. Estilo Flechero

En España, el grafiti comienza su desarrollo en la década de 1980. Muelle, un joven de la periferia de Madrid, músico y mensajero fue (al igual que Taki 183 en Nueva York) el primero en estampar su firma por toda la ciudad. No obstante, el prestigio de Muelle le vino dado no sólo por haber sido el primero sino por ser el creador de un estilo, el estilo flechero, desconocido en el resto de Europa e imitado hasta la saciedad en los primeros años del bombardeo (como se conoce al hecho de llenar los muros de la ciudad con *tags*) en España.

En el mundo del grafiti, como en otros ámbitos del arte, hay quienes crean un estilo propio y hacen que los que vienen detrás aprendan y les homenajeen utilizando ese mismo estilo. Son muchos los que en el grafiti madrileño siguieron el estilo flechero del desaparecido Muelle, como Remebe o Tifón, plenamente reconocidos por los escritores de grafiti españoles.

CÓMO Y DÓNDE SE HACE UN GRAFITI

Cuando el espectador, que en este caso es el peatón, recrea su vista con un grafiti se pregunta cómo se hace. La morfología de un grafiti, tomando como referencia una *pieza*, permite un gran número de componentes, y no es obligatorio que aparezcan todos en una misma *pieza*.

El escritor de grafiti lo primero que hace es crear el *boceto* en su ordenador o cuaderno, luego marcha a la calle y determina qué muro es el ideal. En primer lugar hay que dar forma, es lo que entendemos como el *esqueleto* y está definido por el *borde*. Este borde a veces es visible (en un estilo *wild style*), a veces invisible (en un estilo 3d). El *relleno* de la propia letra dependerá del estilo y decisión del boceto del artista. El *fondo*, en ocasiones será la propia pared (diremos que no tiene fondo) y otras tendrá uno o varios colores. La *nube* en el grafiti es un plano de color detrás de las letras, pero que no rodea toda la superficie (pueden ser círculos, cuadrados, estrellas o de formas de otro tipo). La línea exterior al contorno que sirve para separar la *pieza* del fondo se denomina *power line*. El *brillo* son las líneas que, dentro del relleno de la letra, van pegadas o semi-pegadas al borde exterior de la misma. No debemos confundir con el *destello*, que puede formar parte o no de los brillos e intenta emular un destello de luz. Cuando un grafiti aplica el efecto de 3D abarca toda la *pieza* y es claramente perceptible.



Img. 4. Morfología de un grafiti: www.can2.de©

En cuanto a los *remates*, son como los *sheriffs* en las tipografías caligráficas románicas, pequeños adornos que no definen la forma de la letra pero sí la estilizan, la compensan o la hacen más estable. Las *conexiones* se encargan de unir unas partes de la letra con otras. Otro de los componentes muy utilizado son las *flechas* y las hay de muchos tipos, unas veces pueden formar parte de la propia letra, otras sólo son elementos aislados que funcionan como adornos. Estas flechas, según el diseño de la *pieza*, salen de las conexiones, de los remates o suelen formar parte del fondo.

Las *piezas* pueden ir firmadas, sobre todo aquellas que comparten letra e icono. La firma del autor es su propio *tag*, muchas veces ilegible dependiendo del estilo escogido. La *pieza* puede estar firmada por el grupo o *crew* al que pertenezca el autor, y en ese caso será una *pieza* con varios autores.

A medida que los escritores de grafiti evolucionan incorporan nuevos elementos que conforman la imagen que quieren dar, si bien ninguno de ellos es imprescindible a la hora de realizar una *pieza*.

A diferencia de una obra de arte tradicional, el grafiti se puede realizar en cualquier tipo de soporte, todos los que la calle pueda ofrecer, evitando las superficies de cristal por su rápida limpieza. Cierto es que podría pintarse un cristal con indelebles, pero todavía las puntas de estos útiles no dan el grosor y ni las formas preferidas por el escritor, sin olvidar su elevado precio y corto rendimiento.

Las firmas de los escritores (*tag*) y las letras de grafiti (*pieza*) aparecen sobre muro, hierro, madera, metales, plástico, resinas, tejidos, etc. El soporte puede ser móvil o estático. En cuanto al soporte móvil merecen especial mención dos clases de vehículos: “la trasera de un camión” (*The cost of oil is going up*), que permite difundir el nombre de forma rápida, sobre todo si es de reparto urbano; y el “vagón de tren”. Al igual que en el caso de los camiones, los vagones de tren prestan mucha movilidad a las obras de los escritores y, por ende, serán vistas por un gran número de personas. Desde los inicios del grafiti neoyorquino los vagones de tren y metropolitano se convirtieron en fetiches para los escritores, ellos buscaban dejar sus obras en vagones de líneas de largo recorrido para darles mayor difusión, pero se implementaron numerosas medidas disuasorias por parte de las fuerzas de seguridad ciudadana, lo que a trajo aún más a los escritores. Al convertirse los vagones en superficies cada vez más inaccesibles, dejar la firma en ellos era sinónimo de trasgresión y valor, lo que agrandaba su reconocimiento por parte de otros escritores.

Por otro lado, el soporte estático abarca un sinnúmero de superficies como cocheras de trenes abandonados, fachadas de viviendas, puertas y persianas de madera o metal, muros de carreteras, polígonos industriales, casas de campo abandonadas, vallas publicitarias, puentes, señales de tráfico, etc. Todo lo que realmente les pueda ayudar a promocionar su nombre y su estilo, y, por supuesto, su valor.

Los materiales que se emplean para crear el grafiti son principalmente el spray y el rotulador, este último es el más utilizado en los *tags* que bombardean la mayoría de nuestras ciudades. En cuanto al spray los hay de diferentes marcas, pero lo fundamental es la elección de los difusores con los que pintan. Cada difusor les proporciona la mejor forma de poder realizar el relleno, el brillo o las burbujas, así como los bordes. Es muy común observar a los grafiteros trabajando con un sin fin de botes sin boquilla, pues son ellos los que en muchos casos las manipulan para dar el efecto deseado. Actualmente están utilizando pintura plástica en sus grafiti por la envergadura que alcanzan y porque se está abriendo paso la modalidad icónica sobre la de letras.

Al observar un grafiti vemos que algunos son de letras, otros son letras muy entrelazadas que dificultan su lectura, otros en cambio son imágenes de rostros, animales o figuras de ficción. El grafiti posee unos estilos determinados; al igual que las firmas, los tipos de letras elegidos para realizar un *tag* han ido cambiando según el grafiti iba evolucionando. Hemos de dividir necesariamente en dos la clasificación y hablar por separado de estilos de firmas (*tag*) y estilos de letras (grafiti), ya que en ellos van implícitas otras diferencias: materiales, soporte, tamaño y la intención del autor.

Sobre los estilos de firma cabría resaltar el estilo Flechero, el estilo París, estilo Nueva York y el Freestyle, el más utilizado en la actualidad y el que permite la libre elección del escritor.



Imgs. 5, 6 y 7. Estilo libre. Valencia 2009. Fot.: B. García

Los estilos de letra en los grafiti son, al igual que los estilos de firma, imitación de los neoyorquinos y se llega a ellos por medio de libros como *Subway art* y *Spraycan art* de Chalfant & Cooper³. A su vez, todos estos estilos de letras están inspirados en la tipología caligráfica occidental. Con el desarrollo del grafiti los estilos se diversifican y la gran mayoría de ellos perviven. Los estilos más reconocidos son: el estilo pompa, el estilo *pieza* o bloque, el estilo salvaje, el estilo libre, el *model pastel* o 3D y el grafiti con figuras. Alguno de ellos como el estilo salvaje o el grafiti con figuras poseen subcategorías específicas.



Img. 8. Estilo Pompa. Valencia 2008. Fot.: B. García.

3 HENRY CHALFANT; MARTHA COOPER: *Subway Art*. Ed.: Thames & Hudson, London, 1984. CHALFANT, Henry; COOPER, Martha: *Spraycan Art*. Thames & Hudson, Londres, 1987.



Img. 9. Estilo Salvaje. Tarragona 2007. Fot.: B. García.



Img. 10. Estilo Bloque. Valencia 2009. Fot.: B. García.



Img. 11. Estilo Libre. Tarragona 2007. Fot.: B. García.



Img. 12. Estilo 3D. Tarragona 2007. Fot.: B. García.



Img. 13. Grafiti con figuras. Valencia 2007. Fot.: B. García.

La localización o ubicación de un grafiti no se hace al azar, buena prueba de ello la da Jesús de Diego en su libro *Graffiti. La palabra y la imagen*⁴, en el que analiza las zonas donde se ubican los grafiti; por ejemplo, cualquier grafiti observable desde la carretera se suele hacer con el estilo bloque, pues para que pueda ser visto en pocos segundos ha de ser grande y claro. A esta localización se la llama *exhibitoria con espectador móvil*. Otra distinta es la *exhibitoria de ensayo o aprendizaje*: zonas abandonadas o exentas del cuidado de la administración que presentan un estado deplorable y en las que el escritor aprende. La trasera de un camión es una *exhibitoria en movimiento* y, por último, ya que sería demasiado extenso citarlas todas, una muy interesante para el amante del grafiti es la constituida por las zonas preferidas por los diferentes grupos de escritores para mostrar sus innovaciones, conocida como *exhibitoria de relación con el grupo*.

4 JESÚS DE DIEGO: *Graffiti, la palabra y la imagen*. Libros de la Frontera, Barcelona, 2000.

ÉTICA DEL ESCRITOR/A DE GRAFITI

Puede dar la impresión, visto desde fuera, de que no hay reglas en esta actividad del grafiti, o de que si las hay son puramente intuitivas y poco comprensibles. Ésta sería, sin embargo, una impresión equivocada fruto de nuestra ignorancia. Existen en el mundo del grafiti ciertas reglas, acaso nunca escritas pero claras y estrictas, que se van transmitiendo de unos a otros de forma oral a medida que se incorporan a esta actividad, y que en general todos los escritores de grafiti respetan si quieren ser aceptados en ella (salvo mala intención, lo que situaría de inmediato al infractor del lado del enemigo). Reglas que, como en todos los órdenes sociales, están estrechamente ligadas a sus condiciones de existencia y actúan como auténticas normas de convivencia, que organizan y legitiman las diversas facetas de la vida cotidiana de los escritores de grafiti y su actividad.

Cuando un iniciado quiere formar parte del mundo del grafiti debe respetar y reconocer la autoridad del artista o experto, que sólo le es otorgada por el resto de escritores de grafiti. Tiene que asumir la jerarquía de lo pintado, ya que una *pieza* de grafiti es inviolable. Infringir la regla de jerarquización se considera una agresión a otro escritor, a todos y al propio sistema. Cuando se deciden a quebrantar esta regla, los escritores saben que la suya es una actitud provocadora y muchas veces no se atreven a firmar sus fechorías; en estos casos, el autor tocado, tachado o rectificado tendrá que averiguar por su cuenta quién es su enemigo y qué tiene contra él (tarde o temprano se les acaba pillando, suelen comentar los grafiteros).

De estas tres reglas el escritor debe rendir cuentas si se le piden. Las tres son complementarias e inciden en los tres ejes vertebradores del grafiti: el artista, la actividad y la obra como resultado. Nadie que quiera pertenecer a este mundo particular y triunfar en él puede obviarlas.

A estas reglas, que tienen carácter *preceptivo*, podemos añadir otras que llamaremos de *interés*, cuyo incumplimiento no suele tener graves consecuencias para el artista, tales como no copiar estilos, estar al día o mejorar con el tiempo.

EL GRAFITI COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA

El grafiti es arte en la calle y, por ende, sus acotaciones artísticas estarían defendidas por el movimiento conocido como *Street Art*. Sea o no ilegal, se trata de una manifestación artística que posee infinidad de conexiones con el mundo del cómic, de la ilustración, de la publicidad y, actualmente, con el mundo del arte por ordenador, no olvidemos que los borradores de una *pieza* de grafiti son pergeñan en portátiles con programas específicos. Además estamos ante una manifestación artística que desde la década de 1960 ha sufrido una evolución espectacular, desembocando en lo que actualmente se denomina posgraffiti o neografiti.

El grafitero reconoce su obra como arte, pero siente claras reticencias a definirse como artista, prefiere seguir considerándose escritor o escritora de grafiti. Existen teorías críticas con la consideración artística del grafiti, pero no podemos olvidar que éste no sólo está en un muro, decorando un hogar, un comercio o un coche, sino también en los museos y las galerías, y no sólo en la actualidad, recordemos a Basquiat, un escritor de grafiti que revolucionó el arte neoyorquino a finales de la década de 1970, a Keith Haring o a los brasileños Os Geneos. El grafiti se abre paso en el mercado del arte, las galerías exponen a escritores y escritoras de grafiti, la publicidad los quiere para vender y el cine los llama para decorar escenas. A su vez, son vandálicos y les persiguen las fuerzas de seguridad. Las propias instituciones les llaman para decorar edificios, pero luego la policía los detiene en

la calle o los departamentos de mantenimiento y limpieza de las ciudades les borran sus obras. En el presente el grafiti es una actividad artística envuelta hasta lo esperpéntico en las contradicciones de nuestra sociedad, algo que no entienden ni los propios escritores; como reconoce la grafitera valenciana Julieta: «me llaman para exponer en el Centre del Carmen, pero luego la policía me requisa la pintura en la calle».

El grafiti acoge dos tendencias: la legal, la que no afecta y enriquece; y la que ensucia, la que no respeta los bienes comunes o privados, la que los escritores llaman su escuela. El análisis sociológico de esta actividad es la que nos permite detectar cómo es el grafiti, qué características innatas posee al ocupar en la calle un espacio que la ley dice que no es el suyo. Por ello el grafiti es siniestro. Existe en él una fascinación por la subversión y la transgresión de las reglas del contexto social, por un lado constituye un intento de llegar al mundo real, y por otro una tentativa de abolir las reglas sociales trascendiendo la ley y la cultura. Aun a riesgo de simplificar demasiado podría decirse que el arte contemporáneo ha participado de algunas prácticas del grafiti, tanto como el grafiti lo ha hecho del mundo del arte contemporáneo. Transgredir lo clásico, lo estipulado en materia artística ya lo hicieron las vanguardias; por ejemplo, el arte conceptual valoró la idea y no la técnica; salirse del canal del arte e inmiscuirse en la vida cotidiana ha sido la reivindicación de todo pintor en sus inicios; y alterar las convicciones culturales siempre fue objetivo del arte.

El grafiti es *contracultural*. Muchos de los movimientos artísticos contemporáneos lo han sido. Su contraculturalidad procede de la utilización de materiales no ortodoxos en el mundo del arte dentro de un espacio público. Si la primera regla del grafitero es la de darse a conocer, la plataforma ideal es la calle. Ha de ser rápido, porque lo más seguro es que su obra sea tan efímera como esas dos horas pintando con la cara tapada.

El grafiti es *transgresor*. La capacidad de transgredir del grafiti no ha dejado impasibles a los transeúntes, espectadores espontáneos que no necesitan entrada para poder disfrutar, criticar y analizar la obra del más famoso: está en la calle. El grafiti por encargo también está en la calle, y aunque en sus inicios el cliente lo utilizó para que no llenaran sus fachadas de *tags*, ahora pagan por él porque les gusta. El escritor de grafiti seguirá transgrediendo porque el grafiti genuino, con el que puedes conquistar un lugar de respeto y ser reconocido entre otros, es el pintado en zona oscura y dificultosa, y ese espacio hoy por hoy es ilegal. No quiere decir que este movimiento en la actualidad sea en masa vandálico, me atrevería a decir que más bien al contrario, pero ese es el estigma con el que debe cargar. El reconocimiento en el grupo está ahí, y para la mayoría de los grafiteros sigue siendo más importante lo que su grupo piense de ellos que un museo.

El grafiti también es *subversivo*. Para cerciorarse de ello no hay más que ver cómo tipifican las leyes municipales la actividad del grafitero: alteración del orden público.

EVOLUCIÓN DEL GRAFITI HIP HOP

En el grafiti una etapa no elimina a la otra, y eso hace que el conocimiento de todas siga vivo. Hay escritores que homenajean constantemente a otros de los años ochenta. Los hay que ya no utilizan spray, lo han cambiado por el papel, por la plantilla o por la pintura mural, manteniendo el vínculo con lo que entendemos como *Street Art* o Arte Urbano.

Todos estos cambios y permanencias en los estilos hacen que intuyamos una evolución viva de un fenómeno supeditado siempre al brazo de quién lo ejecuta, de sus gustos y preferencias. En el grafiti se observa una fase de crisis técnica que se plasma en dos formas de trabajar: la de los escritores de

grafiti clásico y la de quienes se alinean con lo que actualmente se denomina posgrafiti o neografiti. El grafiti clásico, como hemos visto, posee dos vertientes: la del *tag* (la firma) y sus diferentes estilos, y la del grafiti de letras a color y con volumen, con o sin imagen, que también posee sus propios estilos. El posgrafiti o neografiti comienza su andadura en la década de 1990 en los EE.UU y posee una dinámica diferente: ya no sólo estamos ante una obra con espray, sino ante un grafiti realizado en soportes como el papel o con otra técnica, como las pegatinas, las plantillas, los rostros o los iconos. El conocido como *icono* es la identificación del propio escritor. Su función es la de llamar la atención y crear una mayor pregnancia en el ojo del espectador. Es más fácil de recordar que un nombre. Escritores que utilizan icono son: la mano, el pez y la plasta. De entre los escritores que practican la modalidad de plantillas el más famoso internacionalmente que es Banksi.

En la actualidad hay un nuevo movimiento dentro del grafiti que está captando seguidores vinculados al mundo de la fotografía, se denomina *Light graffiti*. Este tipo de grafiti trata, literalmente, de pintar en el aire. Este efecto se consigue poniendo un tiempo largo de exposición en la cámara y escribiendo en el aire el texto o dibujo que pretendes que aparezca en la foto, usando como fuente de luz una linterna, un puntero láser o un espray lumínico.



Img. 14. Graffiti con papel de Swoon.



Img. 15. Grafiti Rostro Spray.



Img. 16. Grafiti Icono, El pez. José Sabaté.



Img. 17. Graffiti Plantilla.



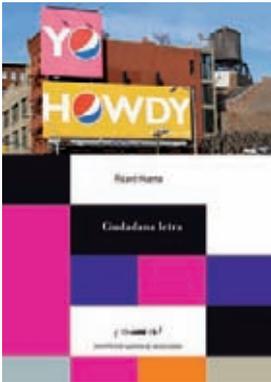
Img. 18. Light graffiti.

En definitiva, el grafiti está integrado en lo que se denomina *Street Art* pero eso no es óbice para destacar su versatilidad, ya que además de paredes también comienza a cubrir lienzos. Algunos investigadores del grafiti defienden que su característica esencial es el spray, otros respetan que su propia evolución le lleve a experimentar con otras técnicas y utilizar las nuevas tecnologías. El grafiti posee otras singularidades en las que hay que profundizar, como la presencia de la mujer o sus vinculaciones con disciplinas que están siendo utilizadas para propiciar la adaptación a otros espacios, soportes o innovaciones. La propia pervivencia de los estilos clásicos convive con los del neografiti y pueden observarse unos junto a otros en sus espacios de aprendizaje. En uno y otro caso, la maestría depende en gran medida de su carácter siniestro, transgresor y contracultural. Que se lo pregunten a Banksy, ¿o no?

BIBLIOGRAFÍA

- BERTI, Gabriella: *Pioneros del grafiti en España*. Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de publicación, Valencia 2009.
- CASTELMAN, Craig: *Los grafiti*. Herman Blume, Madrid 1987.
- CHALFANT, Henry; COOPER, Martha: *Subway Art*. Thames & Hudson, London 1984.
- CHALFANT, Henry; COOPER, Martha: *Spraycan Art*. Thames & Hudson, London 1987.
- DIEGO de, Jesús: *Graffiti, la palabra y la imagen*. Libros de la Frontera, Barcelona 2000.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando: *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Anejos de Cuadernos del Minotauro, Ed. Minotauro Digital, 2006.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando: *El grafiti universitario*. Talasa, Madrid 2004.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando y GÁLVEZ APARICIO, Felipe: *Madrid Graffiti. Historia del grafiti madrileño: 1982-1995*. Megamultimedia, Málaga 2002.
- GANZ, Nicholas: *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Gustavo Gili, Barcelona 2006.
- GARÍ, Joan: *La conversación. Ensayo para una lectura del grafiti*. Fundesco, Madrid 1995.
- GONÇALVES DE PAULA, Priscilla Panielle: *Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia*. UPV, DL: 2006. Tesis Doctoral, dirigida por Inocencio Galindo Mateo. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad Bellas Artes. Dpto. de Pintura.
- REYES, Francisco: *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas*. Edipo, Madrid 2003.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Cátedra - Universidad del País Vasco, Madrid 2007 (6ª ed.).

Reseñas



Huerta, Ricard
Ciudadana letra

Institució Alfons el Magnànim, València 2011, 195 pp.

Le Cirque du Soleil, Champions League, Osaka Wok, Biennale y Gewandhaus Orchester Leipzig. Avenida de la Malvarrosa, la Malquerida, Feria Valencia, Bancaixa y Estació del Nord. En castellano, inglés, alemán o italiano; hechos con tinta, spray u óleo; sobre carteles, pantallas o periódicos; llamativos o discretos; oficiales o clandestinos. Los escritos que inundan la ciudad han resultado ser una de las aportaciones visuales más atractivas y poderosas de nuestra civilización (p. 6). La letra se ha erigido como el icono visual por excelencia dentro de la urbe. Lo que ha ido llegando desde fuera y lo que aquí surgió, todo ello está plasmado en una infinitud de vocablos. El paso del tiempo convertido en signo estético, la historia contenida en el alfabeto. La infinitud de palabras con las que convivimos en nuestro día a día resulta inabarcable, heterogénea, casi ritual. Imaginemos por un segundo una ciudad muda, sin letras que indiquen dónde se halla la comisaría más cercana ni la hora a la que se inicia el siguiente pase del film que deseamos ver. Las paredes están desnudas de carteles: no hay conciertos anunciados, ni pisos en alquiler, como tampoco hay rastro de la última exposición de ninguno de los museos de la ciudad. Qué extraño mundo sería, mudo y ciego a la vez. Mientras que las letras aportan realidad y vida, su condi-

ción de espejo de un presente cada vez más fugaz las convierte en embajadoras de un pasado constante. Por ello, es tremendamente enriquecedor para el ciudadano contemporáneo saber leer el paisaje urbano y así poder comprender sus cambios y renovaciones, interpretar su engranaje atendiendo a la propia percepción y no olvidar que una letra, palabra o frase basa su mensaje tanto en el significado como en el significativo, tanto en el contenido como en la forma. Es aquí cuando tenemos que volver la mirada hacia la caligrafía y la tipografía, pilares fundamentales de esta herramienta llamada alfabeto. Sendas disciplinas se ponen al servicio del lenguaje para amplificar su poder sociocultural; modelan su forma externa hasta convertirla en defensora de la comunicación y la cultura, hija del verbo y del arte.

La obra de Ricard Huerta aborda con fascinación el mundo del alfabeto, una de las aportaciones más potentes que el Mediterráneo ha ofrecido al mundo (p. 13) y hace de la ciudad un lienzo de mensajes que se funden y encajan en sus edificios, calles y plazas. La ciudad escrita es un museo cotidiano, nos dirá Huerta, un museo abierto, cercano (p. 131), libre de imposiciones culturalmente incorrectas en el que el ciudadano podrá expresar —y expresarse— a través de las redes del alfabeto

(p. 158). Frente al cuadro, el grafiti; frente a la cartela, el cartel; frente a los marcos limitadores, los muros ilimitados. La marca textual urbana, dirá el autor, potencia el estimulante mundo del arte para ayudarnos a conocer mejor nuestra realidad cotidiana (p. 190). Así, lo local se pierde dentro de lo global —la Avenida de la Malvarrosa repleta de carteles del próximo concierto de la Gewandhaus Orchester Leipzig, la taquilla de información de la Estació del Nord donde se anuncian ofertas para acudir a la Biennale di Venezia— con una elegancia tal que nuestra mente lo reconoce y asimila sin apenas esfuerzo. Esta relación simbiótica entre un total culto y sus ramificaciones populares adquiere en el grafismo urbano tintes de frontera —y no de límite— en la que la separación deviene contacto y el hermetismo, porosidad (p. 194).

La marea de letras que adornan la metrópolis hace de sí misma continente y contenido, la ciudad es un gran museo a la vez que su mayor y más bella obra de arte. El público en general y los educadores en particular —en ello hará especial hincapié el profesor Huerta—, deben tomar una postura crítica ante el elemento gráfico que se les presenta en su realidad más inmediata, reivindicando así el conocimiento del entorno urbano desde la celebración de su riqueza tipográfica (p. 133). El

carácter limítrofe de letras y sílabas, empañado por la velocidad de la vida moderna, hace que nos decantemos por la esencia verbal de las palabras, olvidando casi por completo el potencial comunicativo del lenguaje gráfico. No sólo está el qué me dicen, sino el cómo me lo dicen. Algo tan evidente en la comunicación oral, parece perder importancia en lo escrito. Cuántas veces una voz autoritaria nos ha reducido al tamaño de un botón aunque sus palabras fueran amables, y cuántas otras una voz serena y meliflua nos ha transmitido noticias terribles. En sendos casos la esencia del mensaje ha sido modelada por la manera en la que éste ha sido expresado. Para Ricard Huerta, la caligrafía y la tipografía son esa voz muda que no oímos pero sí intuimos, aquella que dota de gracia a las letras y las convierte en símbolo. La disposición de las letras, sus formas, colores y tamaños son producto de un movimiento que alguien tomó previamente (p. 121); por ello debemos analizar su conjunto desde un posicionamiento no sólo gráfico, sino esencialmente social (p. 123).

La faceta estética encierra en sí misma un enorme potencial ideológico (p. 148), así lo expresa el autor y así lo podemos observar de manera evidente en el mundo del cartel. Si comparásemos el anuncio de un musical del Broadway de los años veinte con una panfleto de la Rusia comunista o el cartel de la oferta mensual de Canal+, veríamos las grandes distancias que separan a uno de otro en cuanto al mensaje transmitido se refiere. Sin embargo, si eliminamos el fondo de cartel y nos quedamos solamente con sus distintas tipografías, podríamos fácilmente relacionar cada una de ellas con su respectivo ámbito cultural. El motivo de tal identificación se debe a que es en el cartel donde mayor valor se da al aspecto visual de las escrituras (p. 67). He aquí la esencia del código gráfico: que enlaza de manera directa

con nuestro propio patrimonio (p. 151). La letra, en cuanto tipográfica, nos identifica en el tiempo y en el espacio; en palabras de Huerta, con las letras, convertimos la ciudad en un nuevo territorio simbólico (p. 158), su forma genera anclajes significativos con nuestra realidad cotidiana (p. 187) y son ellas las encargadas de la difusión y la socialización de ideas (p. 79). La voz del autor nos habla desde su fe absoluta en el arte como uno de los canales de comunicación más potentes. Defiende y difunde los estudios visuales como aliados indiscutibles del lenguaje gráfico. Arte, el de la tipografía, inherente al paisaje urbano contemporáneo y a su constante necesidad de demostrar que su influencia nunca pasa —ni pasará— de moda.

El círculo arte-comunicación-lenguaje-tipografía se completa con el término educación. Ricard Huerta ofrece un interesante punto de vista al insistir en el hecho de que todo profesor debería saber dibujar, entendiendo la escritura como dibujo (p. 28). El punto de partida sería reconocer la escritura como un auténtico espacio gráfico (p. 90) y la letra como un argumento educativo válido (p. 28). Propone la caligrafía y la tipografía como disciplinas fundamentales con las que fomentar no sólo ciertos aspectos del urbanismo, su interés incluye desde disciplinas artísticas hasta el grafismo informático (p. 144). La presencia de nuevas tecnologías ha engendrado miles de auto-editores, personas en constante creación de proyectos tipográfico. Sangrías, interlineados, fuentes, márgenes, títulos, pies de página. Todos son elementos que determinan el producto final. Todos son elementos tipográficos. Y en todos y cada uno de ellos se refleja qué quiero decir y cómo lo quiero decir. No obstante, ninguno de nosotros usa el interlineado 1'5 o la fuente Times New Roman con conciencia plena. Desconocemos la evolución sociocultural, las técnicas y las ideologías que han ido

configurando nuestros signos gráficos a lo largo de la historia (p. 74). De ahí la propuesta que lanza el autor de facilitar el acercamiento a los saberes y a los valores de la letra tipográfica desde un ámbito cultural general (p. 100). A partir de dichas premisas, la experiencia de la ciudad, abordada desde su riqueza tipográfica, está emparentada con el goce y el aprendizaje (p. 157). Ésta es la meta última a la que Huerta quiere llevar a sus alumnos: a dibujar escribiendo y escribir sabiendo que la forma importa tanto o más que el contenido; a aprender reconociendo la propia ciudad, saboreándola a bocados fotográficos y regenerando cada uno de sus rincones bajo una nueva mirada estética. Quiere dejarles claro que las redes de vocablos presentes en la ciudad, por sus múltiples oportunidades educativas, son una oportunidad única de acercar el profesorado a sus alumnos y que, además, la letra es un habitante más de la ciudad, el más veterano de todos. El autor defiende que es en la estética donde radica una parte esencial de la conciencia cultural de un pueblo (p. 65). Un buen ejemplo frente al desencanto por lo visual de nuestro alfabeto latino son las culturas orientales, cuyos lenguajes dan gran importancia a la referencia visual de los signos que componen su lengua (p. 59). Entre ambas, a modo de eje aglutinador, Huerta nos habla de los grafitis infantiles. Habla de su evolución y de sus contenidos, pero sobre todo habla de su condición de intervenciones gráficas exploratorias, fruto de un fuerte afán de intervención social (p. 56). En el grafiti el valor estético es el protagonista. No es casual que éste sea experimentado en una serie de etapas en las que el valor verbal del lenguaje aún está en proceso de asimilación, cuando la escuela todavía no ha logrado calar en las mentes de estos niños y adolescentes con su noción de la escritura como mera transmisora de significados (p. 65).

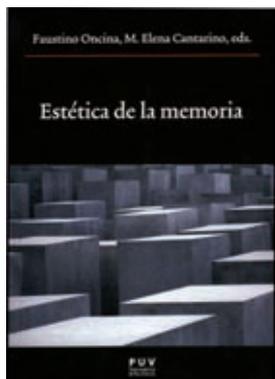
La imaginación prevalece y el interés por el aspecto icónico del grafismo se mantiene firme hasta los doce años, cuando la expresión escrita empieza a ganar campo (p. 49). El total abandono de la forma gráfica se da en la última adolescencia, cuando en el colegio ya no se hacen composiciones pictóricas libres, sino comentarios de texto. De ahora en adelante el adulto pasará a ser un ciudadano más, ciego ante la estética e incapaz de reconocer el arte que inunda cada esquina de su ciudad.

El libro de Huerta reitera en cada una de sus páginas el retorno a los valores tipográficos que antaño ampararon la letra como signifiante artístico. Reivindica su cultivo en las aulas universitarias, en cuyo seno se forman los futuros docentes. Hay que educar al educador para que éste haga crecer generaciones de ciudadanos sensibles ante el lenguaje estético que empapa sus calles. Leer colores y formas, ir más allá del verbo puro y recordar que el peso histórico del alfabeto le debe mucho al cómo éste ha

sido tratado generación tras generación. La letra, nos dirá el autor, por la visibilidad que le aporta la ciudad, es un habitante más de la misma (p. 16), en ella van implícitos el ritmo y la vida urbanos y a ella debemos nuestra propia identificación en el entramado socio-cultural que nos envuelve. Letras que envuelven la ciudad. Ciudadanos que leen paisajes urbanos. Ciudadana letra.

Paula Gimeno

Licenciada en Historia del Arte



Oncina, Faustino / Cantarino, M. Elena, eds.
Estética de la memoria

PUV de la Universitat de València, 2011, 324 pp.

Si existe un acontecimiento ignominioso que la contemporaneidad trata de digerir sin conseguirlo, ese es el Holocausto. Este hecho histórico, en su triste perversidad humana, acontece en el pensamiento actual surcado por aproximaciones filosóficas cuyos objetivos ontológicos necesariamente no escapan a su uso como ejemplo determinante de las sucesivas iniciativas fracasadas por argumentar toda realidad humanizada. Así, ante la imposibilidad comprensiva, resulta una exigencia al menos de mínimos, presentar en todo tiempo su evidencia traumática, su indignidad radical. Y el presente de ese tiempo, quizá relatado hasta hace poco como postmoderno, fragua también

un pensamiento abocado a solventar sus disoluciones, fragilidades y difíciles equilibrios lingüísticos a través de un salto hacia la imagen. Sin asegurar aquí que tanta liquidez fuera el sustrato humidificador que hiciera fructificar un pensar desde las imágenes, lo cierto es que si este es el camino, parece imposible no traer al primer plano de la reflexión las posibilidades de la Estética y, con ella, el ejercicio de recuperación que supone volver al icono originario para releer al logos secundario. Es decir, que tomar a las imágenes como soporte, lugar, espacio y desencadenante del pensar, ocasiona de ese modo una apelación a la memoria. Por ello, si la memoria se dice en imágenes y el

pensar es un vínculo con las mismas, ¿quien se extrañaría del protagonismo otorgado a problematizar el exterminio nazi cuando de lo que se trata es de buscar la verdad y la belleza de un nuevo modo de elaborar el pensamiento tan alejado de la crueldad?

Estética de la Memoria, libro que integra más de una quincena de ponencias en línea con lo que se ha dado en llamar el giro icónico de la filosofía, asiste entonces a considerar los envites de la mostración del pasado mediante el *visual relato* de lo ocurrido. Y lo hace no simplemente encarando el recuerdo de lo sucedido en los campos de exterminio, sino ampliando los ejemplos e imágenes de cualquier *pasado* para

evidenciar de qué modo puede ser representable y recordado, neutralizarse o disolverse, convertirse en fetiche o fijar su última significación. Escrito sobre las imágenes del pasado, el libro espolea hacia la dimensión explicativa, comprensiva y reflexiva de toda imagen. Se tratará entonces de «leer» la imagen en su interdisciplinariedad, apertura de horizontes, y significación icónica.

Así, la preeminencia de la legítima necesidad de ese rescate para el futuro, no excluye que los distintos textos que conforman el libro estén ligados a esas otras imágenes de la memoria sobre las que reflexionar acerca del rostro de lo humano. En este sentido, los autores, investigadores y docentes que desarrollan fundamentalmente su quehacer intelectual desde la Filosofía, la Historia, la Sociología y la Filología, articulan su interés en componer las caras de ese prisma maclado por el pensar icónico. Surge, de ese modo, un consenso en ponerlo de manifiesto refiriéndose, por ejemplo, a la retratística como referencia y guía icónica, constituyente de toda memoria histórico-cultural, anudada a las diversas tipologías en que puede ser representado, entre cuestionamientos y ajustes, aquel sujeto de la historia convertido, sin soslayar ecos hegelianos, en retratado intemporal.

También en similar búsqueda del otro, el rescate de la memoria, que obedece a la transmisión de lo sucedido en el pasado, por los presentes, hacia el futuro, se contempla en función de esa memoria como tema del pensamiento

contemporáneo, y directamente edificada bajo la especulación heideggeriana. Salvar la memoria del simple recuerdo se engarza entonces a la escultura de Rodin, las imágenes explicadas por Primo Levi, o ciertas programaciones televisivas que tratan de superar el seguro olvido de lo pasajero. Precisamente esa subversión de lo fugaz en la cual se tiene en cuenta la perdurabilidad de los elementos simbólicos, puede engendrar una trama de reflexiones y recuerdos sobre aquella ciudad de Berlín que W. Benjamin observó en su infancia. El paseo estatuario visto junto a las transformaciones monumentales, las desapariciones alegóricas y las reconstrucciones coyunturales, advierte de la confusión de planos entre la política y la religión, pero autoriza sin duda, además, a no menoscabar los destellos de la imagen en la percepción del mundo benjaminiano más allá de su renombrada reproductibilidad.

Justamente, la relación intrínseca entre el arte y la reflexión intelectual persuade de la armonía entre cine y filosofía conforme a la famosa proyección del mito cavernario, ciñendo así al platonismo, operativamente, a un pensamiento mundano y vital que presente aquellas sombras en movimiento como conceptos reflejados. Una filosofía, la de esos conceptos en el muro, reavivada, por ejemplo, recorriendo la propuesta filmográfica de Rossellini, o evidenciando el valor simbólico de lo que no se ve, en películas como *El hundimiento*, en donde la omisión de la muerte de Hitler es encubrimiento y, por ausencia,

valorización de lo mítico en la memoria colectiva, es decir, de la eficiencia ideológica de la paralipsis visual, en definitiva, de la seducción de lo óptico, pero por voluntaria desaparición. En otras palabras, que hablar desde la iconografía o sin ella, es indicar la trayectoria de una hermenéutica de la imagen que hundiría sus raíces en el estudio de la iconología política iniciada por R. Kosselleck, en señalar el giro temporal producido a partir de la Revolución Francesa y consolidado en el arte futurista de Marinetti como primera Vanguardia que desarrolló aquella aspiración dos siglos después, en una taxonomía de las huellas del monumento entendido casi como señalética de la memoria en el espacio urbano, en las formas paradigmáticas de la emblemática pensada como figuración del concepto, en la pluralidad de imágenes esenciales inscritas en el lenguaje poético –y en el literario, en general–, o en la perversa lectura fascista del legado griego, pues nada impide que el clasicismo pueda ser un cúmulo de imágenes falaces manipuladas por la ideología dominante, algo, por otro lado, también ya clásico en nuestro occidental tardocapitalismo del presente. En suma, líneas de investigación que, variando el objeto de su análisis, confluyen en mantener, profundizar y destacar la necesidad de un pensar icónico. La reflexión deviene así, subrayándose a sí misma, punto de vista.

Ricard Silvestre
Universitat de València



Hernández Guardiola, Lorenzo ed.
Ut pictura poesis

Col·lecció Investigació & Documents. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 2011, 147 pp.

Desde una mirada histórica, se puede comprender que Lessing quisiera contraponerse a la famosa afirmación de Simónides de Ceos en el siglo V. a C., recogida por Plutarco, según la cual «la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla». Lo que se denominó «estética del préstamo» logró gran preponderancia en el Renacimiento, y proponía que la retórica de la pintura quedara eclipsada por la retórica poética. Durante la segunda mitad del siglo XVII y en el XVIII, la comparación interartística siguió gravitando sobre rasgos comunes de la literatura y la pintura, aduciendo que ambas perseguían una imitación mejorada de la naturaleza. Las dos disciplinas debían crear un imaginario que pudiera ser percibido visualmente, ya fuera por medio de la mirada física o por medio del «ojo mental».

Lessing reacciona contra la excesiva manía por describir propia de los poetas y el afán por la alegoría característico de los pintores. Por ello decide poner fin a lo que él juzga como una absoluta confusión entre las artes. Y, con el fin de aclarar las diferencias, pone en cuestión los presupuestos del *ut pictura poesis*: nada puede asemejarse pictóricamente a las descripciones que aparecen en Homero, porque mientras que la pintura se ocuparía de la imitación de los detalles de los objetos y de sus cualidades visibles en el espacio,

la literatura consiste en describir una sucesión de instantes en el tiempo. En ese sentido comienza su *Laocoonte* (1766) diciendo que a pesar de producir «efectos» similares en el hombre, las artes difieren tanto por su materialidad como por su forma de producción.

Pero Lessing no podía imaginarse que algún día llegaría la posmodernidad y volvería a plantearse un nuevo mestizaje de las artes. Justamente la rememoración del horaciano *ut pictura poesis* es el título y el eje del presente libro. Aunque ahora no se trata de confundir las disciplinas artísticas, sino de expresar las posibles relaciones e interacciones entre palabras y las imágenes. Ésa es la base por altura de los trabajos comprendidos en esta obra colectiva coordinada por Lorenzo Hernández Guardiola. Trabajos que se recogen de la edición de 2009 del ciclo de conferencias que anualmente organiza la sede delegada de Alicante de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y que versan sobre temas monográficos.

El presente ha quedado claro en la introducción, por lo que llega el momento de describir e interpretar las distintas conferencias que componen este libro que entra bien por los ojos, gracias a una cuidada maquetación y a un interesante material gráfico.

En el primer artículo, firmado por Ximo Company, son la poesía de Ausiàs

March y el arte valenciano del siglo XV los elementos que se funden en su disquisición. En efecto, el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Lleida nos alumbró sobre la señalada relación entre poesía y pintura a propósito de un poeta como March, «capaz de penetrar de un modo único y muy singular en la esencia vital de los acontecimientos y de las personas». Pero más allá de subrayar que para conocer en profundidad lo esencial de la criatura humana es mejor un poeta que un historiador (esto ya lo señaló Aristóteles en su *Poética*, al dar un rango más filosófico al arte que a la historia), lo importante es que el autor nos demuestra que March puede ayudarnos a conocer el marco vital, social y cultural en que surge el buen momento plástico de la pintura valenciana del Siglo de Oro (s. XV).

En el siguiente artículo, «Literatura emblemática y arte efímero barroco en la Diócesis de Orihuela», el profesor Lorenzo Hernández Guardiola se explaya en un género creativo, la literatura emblemática, que se desarrolló entre los siglos XVI y XVIII en Europa, y que consistía en la reproducción de un emblema, es decir, el grabado de una figura (*pictura, imago, symbolon*) con un título o sentencia en cierto modo crítica. Dichos textos explicativos eran mensajes que hacían referencia a la educación de los príncipes, a contenidos religiosos,

al simbolismo de los animales y a otros asuntos, como queda explícito en el concienzudo estudio realizado por el autor de diferentes epigramas, a veces auténticos jeroglíficos, dentro de la diócesis de Orihuela. Interesante mestizaje entre texto e imagen.

Mestizaje que alcanza un grado de atracción en el mito de Narciso, como expone Ángel Luis Luján Atienza, en «La voz y la imagen de Narciso. Un mito pictórico y literario». Dicho título ya dice mucho de este trabajo, en el que además de realizar una revisión del mito, considerado como centro de reflexión de la psicología y la sociología contemporánea, se revela éste como un magnífico ejemplo de la relación entre lenguaje e imagen. No obstante, como señala el profesor de Literatura de la Universidad de Castilla-La Mancha, es un mito en que visualización y lenguaje se hallan profundamente implicados. A partir de ahí surgirán diferentes ejemplos en los que, haciendo caso a las ideas de Lessing, se irá percibiendo que las narraciones y pinturas sobre el mito muestran los límites y posibilidades de cada género. Hay aspectos que recoge mejor la narración, ya que a la pintura le resulta difícil. Es lo que ocurre con el reflejo, «ya que un reflejo que se confundiera con el original ya no es reflejo», idea que queda patente en Gide, quien entiende la figura de Narciso como la del poeta que se inclina sobre las apariencias, los reflejos, para extraer la verdad: «la obra de arte es un cristal». No obstante, Luján percibe una complementariedad en su análisis de diversas visiones pictóricas del mito (Cossiers, Poussin, Caravaggio...), culminando con la de Salvador Dalí, «donde Narciso ya no se caracteriza por su bella presencia, sino que ha regresado a una etapa anterior a toda apariencia y simboliza el empeño de encontrar su propio rostro». Un giro inesperado, desde el ámbito de la literatura.

Resulta curioso el siguiente artículo, «Pasión del absoluto (derivas plásticas-

literarias del prerrafaelismo)», de Ángel L. Prieto de Paula, ya que nos habla de unos artistas que se dan a conocer a mediados del siglo XIX, y que, siendo muy de su tiempo, hubieran querido vivir idealmente en la Edad Media, en esa infancia –según el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante– del mundo a la que regresamos siempre que el presente se nos muestra inhóspito. La melancolía del hombre, una enfermedad no circunstancial ni histórica, sino inherente y consustancial.

La figura de la pintora Maruja Mallo queda bien reflejada en el siguiente trabajo, firmado por José Luis Vicente Ferris. Figura importante para recuperar, pero también porque en su biografía artística, como nos demuestra el profesor de la Universidad de Elche, su pintura (y su persona) influye y es influida por dos poetas, Rafael Alberti y Miguel Hernández.

Con esto llegamos al último peldaño del libro, con un magnífico artículo de Román de la Calle, «Más acá de la imagen, más allá del texto –el papel educativo de la crítica de arte–», en el que se reflexiona sobre la crítica de arte, pero siguiendo la estela de la relación ya sobradamente subrayada. A partir de dos términos, *Ekphrasis* (descripción literaria de las imágenes), e *Hypotiposis* (o estrategia retórica de hacer ver el contenido del texto a través de una detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras), el catedrático de Estética de la Universitat de València nos abre una serie de disyuntivas que brotan de una pregunta: ¿debe la crítica hablar a propósito de la obra, es decir, plantearse una tarea efectiva de mediación, o más bien ha pasado a elaborar ella misma sus propias obras/textos en idéntico plano de mutua confrontación? A partir de esta cuestión, el actual Presidente de la Academia de Bellas Artes de Valencia realiza un análisis de ese «guerrero pirata» (la crítica), según sus irónicas palabras, que nos recuerda a

las declaraciones de Ionesco: «¡Críticos, vivís de mí!». Para el autor del teatro del absurdo, sólo el artista puede comprender al artista, por lo que no admite ni siquiera la visión de Oscar Wilde del crítico como artista. Habría que responderle que tiene razón, los críticos son piratas que viven de las creaciones artísticas, pero también que los artistas sobreviven en el tiempo gracias a los críticos, a los que han tratado de explicar y valorar una obra. Y ahí está la cuestión que planea en la conferencia de Román de la Calle, y que queda bien expresada en una cita: «el objeto artístico da que hablar, necesita ser hablado» (Lyotard). Ese dar que hablar plantea tres cuestiones desde la consideración de la crítica como ejercicio pedagógico.

En primer lugar, la relación entre descripción y narración, y aunque se apueste por una mirada descriptiva, describir siempre es elegir, seleccionar. En segundo lugar aparece la importancia del título, que por sí mismo ya dice cosas de la obra. Pero es el tercer apartado el crucial, ya que plantea una discusión todavía en el aire, una divergencia en el modo de concebir la dinámica del propio hecho artístico y de los principios explicativos que fundamentan sus diferentes concepciones. Una divergencia simbolizada por Susan Sontag y su todavía desafiante *Contra la interpretación*, y Giulio Carlo Argan y su *Principio de incompletud*. Sontag, recordemos, se muestra contraria al predominio del contenido, ya que para la autora norteamericana, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Por ello propone más que una relación hermenéutica, una relación erótica con la obra. En un sentido parecido, Giorgio Strehler dijo: «prefiero una crítica poética, una crítica de emoción controlada que devuelva un temblor al acontecimiento teatral».

Argan, por su parte, sustenta la crítica sobre las funciones constitutivas de la interpretación, de hacer responsable al

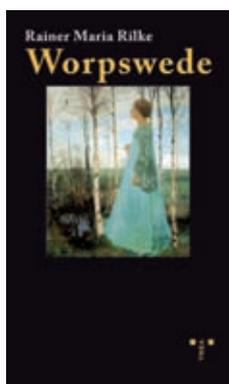
arte en el marco de nuestra cultura, y que no quede arrinconado del correspondiente sistema de valores. Una discusión que nos recuerda a Beckett, que siempre que le preguntaban quién era Godot, respondía que si lo supiera lo hubiera dicho y no escrito una obra. Pero él mismo expone un contenido: la nada; y al mismo tiempo abre un abanico de significados (una «obra abierta», en terminología de U. Eco). Por ahí andaría la reivindicación de Román de la Calle en su propuesta de una nueva *ekphrasis*, ya que las relaciones entre imágenes y textos constituyen una parte efectiva del fundamento epistemológico

de la crítica. Por ello, concluye el autor, «el proceso de describir-narrar-interpretar-valorar las obras arranca de/con la operatividad propia de los recursos *ekfrásticos*». También es verdad —añadiría— que los lenguajes contemporáneos han hecho más compleja esta relación, ya que, por ejemplo, volviendo a Beckett, los silencios de sus personajes dicen mucho más que las palabras. Y la cuestión sigue siendo cómo expresar mejor esos silencios con palabras, dejando el objeto artístico (Luigi Pareyson) intacto, es decir, dar la oportunidad al arte de *ser algo* y no sólo referirse a algo. Reivindicar,

por tanto, «la descripción como primera intervención, como aguzamiento tanto de las estrategias perceptivas y puesta a punto de la propia sensibilidad y capacidad de selección en relación a la obra».

En fin, continúa siendo apasionante la dialéctica entre el poder de la representación y el poder de concepción. Pasión que el artículo deja bien trazada, para seguir pensando, más acá de la imagen (el texto) y más allá del texto (la imagen).

Enrique Herreras
Universitat de València



Rilke, Rainer Maria *Worpswede*

Ediciones Trea, Gijón 2010, 144 pp. Traducción de Ibón Zubiaur

A finales del siglo XIX, un grupo de pintores se instala en la localidad alemana de Worpswede atraído por el paisaje. En 1900 Rilke llega a Worpswede para escribir una monografía sobre dicho grupo, un encargo que le permite aliviar su situación económica y que, a juzgar por el resultado final, cumple con creces. No solo por la propia existencia del libro, sino porque consigue trascender el objeto de estudio para construir algo mucho más valioso que la obra artística que reseña: leyéndolo surge imparable e inevitable la convicción de que el texto está muy por encima de la pintura que le inspira. Porque el libro no es un tratado de arte al uso, sino una mirada

muy personal, donde se expresan un poeta y un narrador, no un teórico ni un analista. Y desde luego alguien que está en las antípodas de los ejercicios de entomología artística que el academicismo promueve. La edición de Trea cubre un importante hueco en la teoría del arte, puesto que supone la primera traducción en español del libro (a cargo de Ibón Zubiaur). Felizmente, al texto le acompañan una veintena de imágenes de los cuadros reseñados, lo cual facilita al lector el fructífero ejercicio de comparación entre palabra e imagen, que en el caso de este libro se nos antoja esencial para entender el alcance del bello texto de Rilke.

Worpswede se organiza en una introducción y cinco capítulos dedicados cada uno de ellos a uno de los pintores del grupo. La introducción incluye una revisión personalísima y sumamente original sobre la historia de la pintura de paisaje, además de una apasionada descripción de Worpswede, el lugar donde los efectos atmosféricos, el lirismo y el romanticismo reinan. En realidad lo que Rilke acaba construyendo es un intento de teoría del paisaje que parte de la compleja relación del ser humano con la naturaleza: «El paisaje nos es algo extraño y uno está terriblemente solo entre árboles que florecen y entre arroyos que pasan. A

solas con una persona muerta, uno no está ni de lejos tan abandonado como a solas con los árboles» (p. 16). A partir de esta premisa, su mirada desprejuiciada y de poeta, al fin y al cabo, nos revela hallazgos insospechados, como la afilada consideración de Rembrandt como un paisajista por su tratamiento del cuerpo y del rostro humano, «quizá el más grande paisajista que haya existido nunca». Esta idea del cuerpo como paisaje (que en el siglo XX el cine conducirá a su máxima expresión), le lleva a tratar como paisajista a uno de los pintores del grupo, Fritz Mackensen, a pesar de que no analiza ni una sola de las obras de este género del artista, sino varios cuadros costumbristas con figuras en los que, en algún caso, ni siquiera existe atisbo de paisaje. La libertad de la mirada y el criterio del poeta superan lugares comunes y desbordan prejuicios.

Los capítulos dedicados a los pintores incluyen a cinco de ellos: Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Llama la atención, y es lo único que lamentamos en el libro, la ausencia de las dos mujeres artistas que formaron parte del grupo, la pintora Paula Modersohn-Becker, de hecho la única que ocupa un cierto lugar destacado en la historia del arte de entre todos los integrantes de Worpswede, y la escultora Clara

Westhoff. Dicha omisión, como se explica en el prólogo de Ibón Zubiaur, se debe a la compleja relación personal que Rilke mantenía con ambas (la segunda era su esposa aunque, según parece, estaba enamorado o fascinado por la primera), circunstancia que, desgraciadamente, contribuye a la falta de visibilización de las mujeres artistas en un momento en que muchas de ellas estaban luchando denodadamente por acceder al mundo del arte. Y no deja de ser un buen ejemplo de hasta qué punto la biografía de las mujeres artistas y su relación con los hombres ha determinado la consideración de su obra.

En cualquier caso, más allá de este hueco y de lo que no dice, estos capítulos son un precioso ejemplo de la libertad con la que está construido el libro. La biografía de los artistas las resuelve el Rilke narrador, ofreciendo relatos apasionantes, casi como cuentos en los que los protagonistas encuentran su vocación artística y establecen algún tipo de batalla, con sus enemigos y sus aliados, bien contra sus sentidos, bien contra su aprendizaje o contra la propia historia del arte y la tradición. En cualquier caso el lector se encuentra con varios relatos de infancia y juventud repletos de épica y de lírica que culminan en otra batalla, la del pintor contra la naturaleza en un lugar

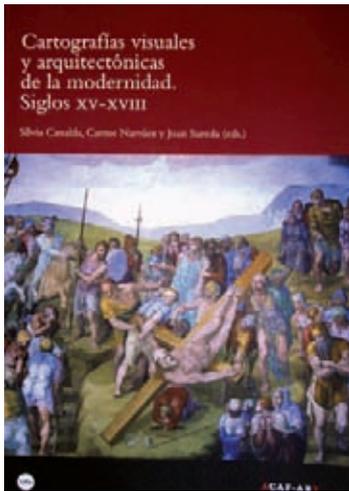
físico llamado Worpswede. Esta idea de lucha, tan romántica, impregna todo el texto: «No sospechaba entonces lo que significaría pintar ese cuadro. No fue una dicha. Fue un combate». «Cómo no saludar con alegría que en el cuadro se puedan reconocer las huellas de esa lucha de la que surgió? ¿Es que solo el triunfo ha de tener su monumento, y no el combate?» (sobre *Misa al aire libre*, de Mackensen, p. 47 y 48). «Estas láminas, por así decir, más allá de las palabras, están hechas con el espíritu de ese lenguaje [el de la naturaleza] por cuya posesión luchaba y lucha» (sobre Otto Modersohn, p. 77). La lucha es inevitable, porque para Rilke la naturaleza es lo otro, lo extraño. Precisamente por eso nos podemos expresar a través de ella, usarla como un diccionario: «Solo porque nos es tan diferente, tan del todo opuesta, somos capaces de expresarnos frente a ella. Decir lo mismo con lo mismo no es un progreso» (p. 65). Tal vez por eso también su propio texto está repleto de imágenes, metáforas y sinestesia (Otto Modersohn hace poesía, Fritz Overbeck hace música) y, en el fondo y en la forma, no deja de ser una batalla contra los cuadros que analiza y, en muchos casos, embellece.

Áurea Ortiz-Villela
Universitat de València



IV. Recensiones de libros

Coordinadas por
Javier Delicado
Universitat de València



AA.VV.

***Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad.
Siglos XV- XVIII***

Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona
Barcelona, 2011, 342 pp.
ISBN : 978-84-475-3540-8

Primer volumen de la Colección Acaf-Art Llibres promovido por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. En esta cuidada y interesante publicación se reúnen en palabras de los coordinadores "... diecinueve estudios de investigadores nacionales e internacionales centrados en el análisis selectivo y crítico de diversos ejemplos de la cultura visual europea en época moderna. Los estudios establecen nuevas hipótesis de trabajo y diferentes perspectivas sobre aspectos metodológicos, tipológicos, creativos, temáticos, formales, documentales o de mecenazgo, museografía y recepción... Cuestiones que, en su conjunto configuran una rica e intensa cartografía de las complejas relaciones que definen el paisaje visual rizomático propio de los siglos de la modernidad"; éstos se encuentran distribuidos en cuatro amplios apartados, – Cartografías metodológicas: museos, exposiciones y universidades como generadores de la historia del arte, que reúne los siguientes estudios: *La Capilla Paulina de los Palacios Vaticanos después de la restauración* (Antonio Paolucci) se describe los trabajos de restauración llevados a cabo durante siete años (2002-2009) sobre las pinturas murales que la decoran,

destacando las dos composiciones de Miguel Ángel; *Genius Loci. Reflexiones críticas* (Thomas DaCosta Kaufmann) donde se trata la historiografía y la teoría del concepto *genius loci* (el espíritu del lugar) para comprender los acontecimientos artísticos partiendo de algunos ejemplos de la historia del arte, como el Renacimiento en la Europa Central; *Los paisajitos de Villa Medici de Velázquez o la visión de lo natural* (Juan Sureda) el estudio y análisis de las dos obras atribuidas a Velázquez sobre Villa Medici; *Metodología para el estudio del Panneggio en el Cuaderno italiano: Fundamentos teóricos, Espacios Académicos y su puesta en práctica en el Taccuino Goyesco* (Raquel Gallego) Goya estuvo durante dos años en Roma, siendo su obra más destacada el llamado Cuaderno Italiano mediante el cual podemos observar su formación académica, en ellas podemos observar su preocupación por la captación de las telas y la forma en que las vestiduras se relacionan con las anatomías; *1897-1912. Quince años de adquisiciones frustradas en el actual Museo Nacional de Arte de Cataluña: Museo local vs Museo histórico* (Eva March) el estudio de las causas y motivos por los cuales se rechazó la adquisición de

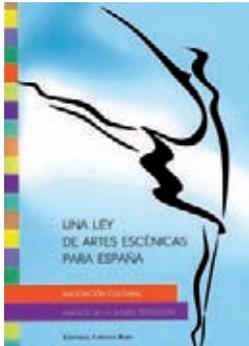
numerosas obras (sobre todo de los siglos XVI i XVII) por parte del Museo de Bellas Artes que hubiesen enriquecido sus fondos; *Los procesos iconoclastas en Wittenberg (1517- 1522): Propuesta metodológica para su análisis* (Ariadna Sotorra) se tratan los acontecimientos producidos durante la Reforma protestante en Wittenberg, el surgimiento de imágenes que representan directa o indirectamente los procesos iconoclastas y su contexto histórico, teológico y social a partir de una serie de grabados. – Cartografías del proceso artístico. Del patronazgo a la recepción, constituido por los siguientes estudios: *Cartografía del patronazgo hispano en Roma: Francesco Borromini* (Juan M^a Montijano) la relación del arquitecto italiano Francesco Borromini con diversos comitentes españoles y las obras arquitectónicas que realizó para ellos; *Recuperación económica y producción artística. La decoración mural de las casas i palacios barceloneses en el último tercio del siglo XVIII* (Rosa M^a Subirana - Juan - Ramón Triadó) estudio de diferentes programas iconográficos que decoraban y decoran algunos palacios y casas de miembros de la nobleza, de la burguesía y de la iglesia que se encuentran en la ciudad de Barcelona, La

nobleza catalana en la época moderna vista a partir de sus archivos familiares (José Fernández) una visión general de los archivos nobiliarios y que tipo de información contienen con respecto a temas artísticos, *Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII* (Germán Ramallo), estudio que se centra en la catedral de Oviedo durante el periodo de 1615 hasta 1720 y todas las empresas artísticas que llevaron a término en ella diversos obispos, *El patronazgo artístico en la catedral de Barcelona. Los retablos barrocos* (Santi Mercader) a través de sus retablos barrocos se estudia la diversidad de mecenas y clientes que hicieron posible su realización. – Cartografías de significado. Las imágenes y sus fuentes, contiene los siguientes estudios: *La prensa mística o el lagar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contundente* (Silvia Canalda – Cristina Fontcuberta) el desarrollo de las

imágenes sobre el culto a la sangre de Cristo, simil del fruto de la vid, en España (lugar que se estudia) a diferencia de otros sitios europeos fue una rareza iconográfica aunque se encuentran representaciones, *El discurso visual de San Vicente Ferrer en la visión de Aviñón por Francisco Ribalta* (Rafael García) se analizan las diferentes versiones sobre un pasaje de la vida de San Vicente Ferrer acontecido en Aviñón, *La conversión por la imagen y la imagen de la conversión: Notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la edad moderna* (Felipe Pereda) se analiza la reconstrucción de los perfiles ideológicos de la cultura de la imagen española del siglo XV a partir de diversos ejemplos, *Apuntes sobre el uso votivo y misional de la cruz en el arte valenciano de la edad moderna* (Borja Franco) se analizan los aspectos fundamentales del sentir religioso del pueblo valenciano en torno a la representaciones que se hicieron a partir de las descripciones de Jacopo da Varazze en su libro La Leyenda Dorada,

– Cartografías del paisaje urbano y monumental, formado por los siguientes estudios: *Diseños de lo imaginado y estructuras de lo construido* (Juan Miguel Muñoz – Carmen Narváez) en él se reflexiona sobre la ejecución de una fábrica arquitectónica y su vida ulterior, los cambios que se producen sobre el concepto original, *Revisitando a Serlio. Toledo y la traducción de Villanpando, miradas, puntualizaciones* (Diego Suárez) se glosa, incide y perfila realidades sobre la ciudad de Toledo y sobre la figura del teórico y tracista Francisco de Villanpando, *La ciudad a pie de obra: José Renart y la arquitectura civil barcelonesa del siglo XVIII* (María Garganté) se realiza una descripción de la arquitectura civil barcelonesa del siglo XVIII a partir de los textos del maestro de obra José Renart, *La Barcelona de Zermeno* (Juan Manuel Alfaro) se traza el perfil biográfico del ingeniero militar Juan Martín Zermeno y sus intervenciones en la ciudad de Barcelona.

Ramón Ribera Gassol



**AA.VV (Comisión Ad Hoc. Asociación Cultural Amigos de la Danza
Terpsicore)
*Una Ley de las Artes Escénicas para España***

Madrid, Editorial Círculo Rojo, 2012, 104 pp.
ISBN: 978-84-9991-589-8

La obra presentada surge del impulso crítico y trasformador de una comisión de estudio constituida en el año 2006, interesada en promover el sector de las Artes Escénicas en España. Desde entonces, la comisión ha emprendido diversas iniciativas que pasan por la elaboración y presentación a los responsables políticos culturales de diferentes documentos que han servido de germen de la propuesta de Ley que hoy nos ocupa. Los autores declaran que su anhelo es generar, mediante estímulos dinamizadores basados en reglas transparentes, una dinámica capaz de equilibrar «*el necesario apoyo institucional y las libertades creativas empresariales y emprendedoras de los artistas*» (p.16). El contenido de la obra se divide en dos grandes bloques que llevan los títulos *Antecedentes* y *Propuesta de Texto Normativo: Ley de Artes Escénicas*. Ambos bloques, pese a ser muy diferentes entre sí, están íntimamente relacionados. Mientras el primero se divide en diversos apartados que tratan sobre temas relevantes acerca de la problemática del sector, el segundo contiene la Propuesta de Ley de Artes Escénicas que da título a la obra. Los apartados que conforman la primera parte del ensayo, *Antecedentes*, están tratados con profundidad y sistematicidad, pero también con una valentía y un sentido común dignos de

elogio. Decimos esto dado el desafío que supone hablar de temas tan delicados de tratar en la actualidad como pueden ser la falta de transparencia en la gestión cultural pública o la ineficacia manifiesta de la política intervencionista del estado sobre las Artes Escénicas. El primer apartado, *Consideraciones Previas y Datos Elocuentes*, en el que se aboga por la consideración de las Artes Escénicas como un bien de interés social, sirve de introducción de uno de los momentos más importantes del texto, el apartado *La Producción de Bienes Simbólicos*. En este apartado se describe minuciosamente, a través una profusión de datos cualitativos y cuantitativos, el beneficioso efecto producido en el sector de las Artes Escénicas británico por el modelo de acción cultural, instaurado por los laboristas en 1997, basado en el concepto de las Industrias Creativas. Este concepto fue definido por el *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) del Gobierno británico como: «*Aquellas industrias que tienen su origen en la creatividad, el talento y las habilidades individuales y que tienen un potencial de creación de riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual*». Los datos aportados en la presentación del modelo británico sirven de base conceptual para abordar ahora el análisis comparativo del trata-

miento y gestión de las Artes Escénicas en España, que se inicia con el apartado titulado *Preámbulo sobre Modelos, Industrias y Principios*. Los autores, ante la denostada visión economicista de la cultura, defienden la compatibilidad entre la excelencia artística y el interés comercial aunque indicando que, para que esta compatibilidad sea posible, se hace necesaria la definición de una serie de indicadores de rendimiento amplia y rigurosa. Siguen a este preámbulo las *Consideraciones sobre el Proceso Productivo e Indicadores de Rendimiento* que configuran el apartado más crítico del estudio al evidenciar, entre otros asuntos, la opacidad informativa que presentan las diferentes administraciones públicas acerca del uso de los recursos económicos destinados a la cultura y la ineficacia del actual sistema proteccionista del estado, en cuanto a la corrección de los fallos y desigualdades del mercado capitalista en el sector cultural y artístico. El análisis comparativo se finaliza con el apartado *Nuestro Peculiar Sistema* en el que se dibuja la figura del desdibujado, valga la redundancia, Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, INAEM. Estudio que se completa con sendas revisiones de dos ejemplos autonómicos: *El Modelo de la Comunidad Autónoma Valenciana* y *El Caso del ConCA*, en Cataluña. Con el sugestivo rótulo

La Trascendencia del Municipio en las Artes Escénicas, los autores elaboran un breve pero denso repaso histórico acerca de la íntima relación entre la evolución de las manifestaciones teatrales y el desarrollo y transformación de los asentamientos humanos a lo largo de la historia, hasta llegar a nuestros días. Es en este momento, cuando el apartado *Los Tiempos Modernos* recoge el testigo de la descripción histórica realizada para profundizar en la configuración actual de los vínculos entre la cultura y las administraciones públicas, por un lado, y el sector privado, más o menos concertado, por otro. El breve epígrafe *El Eslabón Débil*, por su parte, resulta desalentador en su lectura al denunciar la precaria situación laboral de los artistas en España, abocados al desempleo y la emigración.

Patrocinio, Mecenazgo y Tercer Sector es el título del apartado que da fe de la importancia y necesidad de incentivar significativamente las contribuciones económicas a las Artes Escénicas del llamado Tercer Sector, a través de unos estímulos fiscales verdaderamente atractivos en la línea de lo que se aplica

en Francia o en EE.UU., por ejemplo. Ya finalizando este gran bloque de contenidos encontramos las *Observaciones sobre Indicadores de Rendimiento de Nuestras Artes Escénicas* que aportan un valioso y pormenorizado resumen de dichos indicadores fruto de la reflexión objetiva y contrastada sobre datos obtenidos de diferentes fuentes oficiales. Como síntesis conclusiva llegamos al último apartado en el que con el título evocador *A la Debida Distancia* se introduce al lector en el concepto sustentador de la propuesta de Ley de las Artes Escénicas que está a punto de descubrir. Este concepto no es otro que el principio del *Arm's Length*, que traducido por "A la debida distancia" y encuadrado en el sector de las Artes Escénicas, recuerda a aquél que rige el modelo anglosajón de los Consejos de Artes, *Arts Councils*, por el cual se restringe la influencia indebida que el gobierno podría ejercer a la hora de asignar subvenciones.

El segundo bloque del ensayo, como ya se ha comentado, presenta la propuesta de Ley de Artes Escénicas, propiamente dicha, completamente

desarrollada en cuanto a su estructura normativa de Preámbulo, Articulado y Disposiciones Adicionales, Transitorias y Finales. La Ley está fundamentada en "los principios básicos de autonomía e independencia desarrollados por los *Arts Councils* que, desde 1946, se han ido extendiendo a un buen número de países democráticos, adaptándose a la realidad y organización administrativa del estado, y a las peculiaridades culturales españolas" (p. 66).

La nutrida bibliografía que se hace constar al final de la obra destaca el sólido cimiento sobre el que se ha elaborado la misma, corroborándose así la excelente aportación que el ensayo supone en el campo de la reflexión y el debate sobre las Artes Escénicas.

En definitiva, proponiendo una ley totalmente articulada, los autores ponen el listón verdaderamente alto, seguramente escamados por el contenido de las recientes legislaciones autonómicas y adelantándose a los preceptos y principios de transparencia que el sector más dinámico de nuestra sociedad reclama.

Miguel Ángel Sanz Arribas



AA.VV. (Román de la Calle y Ricardo Forriols, coord. ed.)
La investigación actual en Bellas Artes

Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.
Colección "Investigació & Documents" nº 17.
215 páginas con numerosas ilustraciones en color y blanco y negro
ISBN : 978-84-938788-3-2
D. L.: V-2022-2012

El presente volumen viene a confirmar el vínculo que ha existido y existe entre la Real Academia de San Carlos y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, a través de la firma reciente del convenio entre las dos entidades, surgidas al amparo de la necesidad de crear y afianzar en el ámbito valenciano la enseñanza de las Bellas Artes.

Sabido es que la materialización del proyecto iniciado en 1754 por la Academia de Santa Bárbara, fundada en honor de la Reina Bárbara de Braganza, consorte de Fernando VI, se confirmó tiempo después durante el reinado de Carlos III con la creación de la Academia Valenciana de Bellas Artes que lleva su nombre, instaurándose oficialmente en Valencia en 1768 las enseñanzas de las tres *Nobles Artes* (Arquitectura, Pintura y Escultura), a las que posteriormente se añadirían las de Grabado y Dibujo.

Este proyecto supuso la culminación definitiva y la necesidad de consolidar el academicismo ilustrado, que con miras hacia Europa aspiró a implantar la docencia reglada, con titulaciones oficiales y el estímulo de diversos premios para sus discípulos.

Sin embargo, no hay que olvidar que con anterioridad existieron una serie de academias privadas en la ciudad de Valencia, que promovieron y alentaron

los estudios artísticos, como son la Academia en el Convent de Sant Doménech, dedicada al dibujo, o la de los pintores Evaristo Muñoz o de Juan Conchillos.

Iniciada la vida de la Institución será en el primer tercio del siglo XX cuando se vea abocada a su fragmentación, adquiriendo entidad propia los estudios de Bellas Artes y el Museo Provincial de Pinturas, que dependerán del Estado. De este modo, la corporación académica continuará su trayectoria con voz propia como ente consultivo al servicio de la Administración estatal y autonómica. Y será con el nuevo milenio cuando tenga lugar la sucesión de hechos compartidos, a través de un nuevo proyecto dedicado en esta ocasión, a la investigación de los estudios artísticos, entre la hoy Facultad de Bellas Artes y la histórica Real Academia de San Carlos, siguiendo el programa del plan de estudios de Bolonia.

La colaboración entre las dos entidades académicas ha dado un primer resultado consistente en la selección de las más destacadas tesis doctorales, recientemente leídas sobre la materia en los departamentos y especialidades de la Facultad de Bellas Artes y, derivado de ello, la celebración de un ciclo de conferencias, impartidas en la sede de la Real Academia de San Carlos, por doctores y doctoras titulados en los dos últimos cursos académicos, que ha

contado también con la participación de profesores e investigadores en el mismo ámbito, fructificando en el volumen que a continuación se reseña.

Juan Bautista Peiró López abre el discurso de la obra con el trabajo titulado *Imágenes Públicas. De la pintura mural a la valla publicitaria*, en el que hace un recorrido por las diferentes etapas de la pintura mural para, finalmente, desembocar en la publicidad, en tanto en cuanto la pintura ha desempeñado un rol publicitario fundamental.

Sigue al anterior, la investigación que lleva por título, *El último cuadro. Una introducción a los fines y finales de la pintura*, a cargo de Ricardo Forriols, en el que el autor plantea la idea del último cuadro, relacionado éste intrínsecamente con la necesidad de renovación y experimentación pictórica que surge en la primera mitad del siglo XX.

Historias de palabra plástica. Relaciones entre imágenes y textos en el arte contemporáneo, corresponde al enunciado de la ponencia de Sara Vilar García, en la que reflexiona acerca de cómo el lenguaje escrito ha estado presente desde tiempos remotos en las obras de arte. El texto constituye el soporte que hace comprensible muchas piezas artísticas y a través de varios ejemplos, la autora presenta la plástica de los artistas que utilizan la palabra como hilo conductor narrativo.

Nuria Rodríguez Calatayud colabora con el texto *La voz de las mujeres artistas: textos y escritos*, adentrándonos en la actividad literaria de la mujer artista durante las primeras vanguardias. De esta manera, puede conocerse de primera mano las reflexiones que genera la práctica artística de este colectivo de mujeres. Una seleccionada recopilación de textos nos aproxima a las inquietudes e intereses particulares que motivaron en ellas el hecho de compaginar la escritura con el acto creativo.

Continúa la obra con la exposición de Miguel Ángel Cremades, que versa sobre *Escultura/Fotografía. La experimentación en las vanguardias*. En ella nos introduce en la experimentación que existe desde los inicios de la fotografía hasta las primeras vanguardias del siglo XX, presentando el contexto en el que surgen, conviven y se transforman las obras artísticas que utilizan el medio escultórico y el fotográfico para su identidad.

La representación cinematográfica del artista plástico proporciona título al trabajo de Javier Moral Martín, que trata de la presencia del artista en el cine, acompañado de algunos ejemplos cinematográficos en los que el autor analiza la relación existente entre artista y cine desde diferentes perspectivas, y desde una óptica histórico-cronológica. La conferencia de Moisés Mañas Carbonell lleva por enunciado *Medidas y*

modelos relacionales de la obra artística postinternet. El investigador profundiza en el análisis teórico-práctico de la transformación existente en cuanto a la relación espacio temporal en las diferentes prácticas artísticas de naturaleza electrónica postinternet y cómo a consecuencia de los cambios producidos encontramos un nuevo proceso de desmaterialización del objeto artístico.

Ángela Montesinos Lapuente es autora del estudio *Aproximación al arte tecnológico en el contexto valenciano entre 1968-2011*. En el mismo plantea la realidad valenciana en el arte y en la tecnología, valorando la riqueza de contenidos, acciones y propuestas a través de diferentes ejemplos.

Cierra el presente ciclo de conferencias la propuesta que realiza Román de la Calle con el enunciado *Diálogos entre el arte y la naturaleza, convertida en paisaje. En torno al proyecto "Biodivers-Carrícola"*. El autor reflexiona sobre la relación que existe entre el paisaje y el ser humano, bien sea desde un punto de vista artístico, cultural, ecológico e incluso político y la materialización del proyecto *Biodivers-Carrícola*, una experiencia que integra paisaje y arte bajo la mirada de la sostenibilidad y de respeto hacia la naturaleza.

En conclusión cabe subrayar que el presente volumen es un recorrido por el ámbito más inmediato de la investigación en Bellas Artes, fruto de la co-

laboración existente entre las dos instituciones académicas que, en palabras del profesor Román de la Calle, "*en esta ocasión hemos querido centrarnos en la vertiente de la investigación, mostrando opciones diferentes, que puedan ejemplificar objetivos, dominios, estrategias y metodologías distintas de cómo profundizar y ampliar horizontes en el dominio interdisciplinar de las bellas artes*". Ello ha sido posible gracias al trabajo de los autores y al esfuerzo de los representantes de las entidades colaboradoras: por una parte, la de Román de la Calle, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; y por la otra, la de José Luis Cueto Lominchar, Decano de la Facultad de Bellas Artes, y Ricardo Forriols, Vicedecano de Cultura de dicho centro universitario.

Esta publicación, impresa en Gráficas Marí Montañana, S.L, se enmarca dentro de la serie *Investigació & Documents* que edita la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y su contenido forma parte de un trabajo de investigación más amplio que ha sido respaldada por el proyecto I+D+i, referencia FF12009-13976, titulado "Comportamientos artísticos fin de siglo en el contexto valenciano. Precedentes de las poéticas de la globalización", del Ministerio de Ciencia e Innovación.

M^a Carmen Zuriaga Lucas
Universidad Politécnica de Valencia.



AA. VV.
The Dozen Creativity Table. Seven Conversations. /
<Doce mandamientos de la creatividad.es>
Siete Conversaciones.

Valencia, G. V. Vernetta Producciones / Sislavia Comunicación, 2007.
200 páginas a todo color. Incluye un CD con el cortometraje.

Fruto de una experiencia planificada y operativa, doce creativos, en noviembre del 2011, en una alquería, ubicada en plena huerta valenciana, mantuvieron una intensa jornada de intercambios de ideas, de cruce de propuestas, discusiones y mostraciones directas sobre la posibilidad de elaborar una tabla de principios, sugerencias, preguntas o imperativos referentes a la creatividad. De hecho, la espontaneidad y repenitización fueron las llaves maestras de tal encuentro común, pero paralelamente, bien es cierto, que cada uno de los asistentes llevaba, a sus espaldas, la mochila empírica de su respectiva trayectoria personal. Diseñadores, pintores, filósofos, cineastas, especialistas en comunicación, editores, músicos, cantantes, cocineros, actrices, industriales, grafistas... se encerraron en un espacio compartido.

Todo cuanto allí sucedió, en aquella jornada memorable, fue grabado audiovisualmente. Y tal material diverso ha dado lugar, un año después, a través de un trabajo minucioso de selección y montaje, a un libro y a un cortometraje, que ahora se hacen públicos. El libro es, por primera vez, reseñado en esta revista académica. Y el corto será difundido a las 12 horas del día 12, del mes 12 del año 2012 por You Tube.

Otro numeroso equipo de profesionales y colaboradores ha sido necesario asimismo desde el primer momento para asegurar las condiciones de posibilidad del proyecto. La idea inicial fue aportada por Txema Sánchez de la empresa de comunicación Sislavia, siendo inmediatamente asumida por Chano Vernetta como productor del proyecto, asegurando, de esta manera, su viabilidad.

Las búsquedas e incorporaciones de los 12 protagonistas, procedentes de distintos puntos de la geografía española, fueron consolidándose paso a paso. Las condiciones para ello eran claras: tener experiencia profesional en los campos respectivos, versatilidad creativa demostrada en dichos dominios, además de apertura y curiosidad lo suficientemente flexible como para caer en la trampa de formar parte de una amplia y activísima mesa cuadrada.

Uiso Alemany, Román de la Calle, Sigfrid Monleón, Paula Miralles, Mac Diego, Jesús Salvador "Chapi", José Manuel Casany, Chano Vernetta, Jordi Vidal, Aristides Abreu, Boke Bazán, Firo Vázquez y Txema Sánchez. Prácticamente los más distintos campos de la acción creativa, próxima al quehacer artístico, quedaban cubiertos y representados

La mayoría vinculados a la práctica inmediata, también la parte teórica e histórica se procuró que quedara cubierta, al invitar al profesor Román de la Calle, Director del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones de la Universitat de València, para que se sumase al equipo, cediendo de inmediato, seducido por la experiencia nada habitual que se preparaba.

Sólo se trataba de un proyecto inicial: intercambiar ideas y experiencias, para demostrar que incluso en los momentos más difíciles —como los actuales, con sus determinantes ribetes críticos— la creatividad podía transformarse y devenir el medio, el recurso y el procedimiento fundamental para conseguir metas, objetivos y alternativas novedosas y enriquecedoras.

Si bien es cierto que esas anunciadas "Seis Conversaciones", convertidas en otros tantos capítulos, han estructurado efectivamente el presente libro y que, de acuerdo con ello, se aportan puntos emblemáticos buscados en esta publicación (como "Vademécum a favor de las conexiones entre Creatividad, Educación y Vida", "Doce reflexiones coyunturales sobre Creatividad" o "Siete preguntas básicas en torno a la Creatividad"), no es menos exacto que las imágenes, junto a las palabras,

desempeñan una labor básica en la tarea de describir e interpretar lo sucedido entre las paredes de aquella alquería de nuestra huerta. Justamente ese juego entre imágenes y palabras constituye y abre el mejor argumento explicativo de aquella primera idea, convertida en proyecto, y de aquel proyecto progresivamente madurado, redactado como guión abierto de una representación inesperada.

En realidad, la publicación aquí reseñada, no se presenta exactamente como libro para ser vendido. Lo que se desea vender / contagiar / comunicar / reinventar es la idea que tras él se cobija, abierta y disponible. Sin duda, es relevante focalizar nuestras miradas y sugerencias –en cuales quiera dominios– en torno al potencial creativo que podemos llevar dentro y que en esas charnelas interactuantes, que son los

diálogos, debates y encuentros, aguardan para aflorar de forma decidida. Como obra conjunta y de varios autores en estrecha colaboración, *The Dozen Creativity Table*, se integra desde hoy en la abundante bibliografía sobre creatividad, con aspiraciones ejemplarizantes y, sin duda, difícil de clasificar por sus perfiles inusuales. Ese es, por cierto, el mejor reto que ofrecemos para su lectura.

María Dolores P. Molina.



Archer, Robert

La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica medieval

Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011, 340 pp.

Traducción de Marion Coderch Barrios.

ISBN: 978-84-7822-604-7

D.L.: V-2634-2011

Robert Archer, experto hispanista británico y titular de la Cátedra Cervantes del King's College London, es conocido sobre todo por sus estudios sobre Ausiàs March, pero también por sus investigaciones sobre el tema de la mujer en la literatura medieval, tema sobre el que ha publicado diferentes libros como *Contra las mujeres: Poemas medievales sobre rechazo y vituperio*. (Barcelona. Quaderns Crema, 1998; con Isabel de Riquer); *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales* (Madrid. Cátedra, 2000.) Y

Pere de Torroella. Obra Completa. (Severio Mannelli. Rubbettino, 2004).

La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval es en cierta medida la continuación o culmen de las investigaciones de Archer en torno al concepto de mujer y *lo femenino* a través de la literatura producida desde el siglo XII hasta el XVI, sobre todo basándose en la producción literaria del siglo XV cuando la *problemática sobre la mujer* alcanza una importancia jamás vista antes en las letras hispánicas.

El título de la obra, *La cuestión odiosa*,

es lo que Rodríguez del Padrón llamó al tema de cuánto vale en todos los sentidos la mujer en comparación con el hombre, y la misma portada del libro ya nos muestra a Adán y Eva de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), obra conservada en The Courtauld Gallery, donde podemos ver el pecado original con Eva ofreciendo el fruto prohibido a un Adán confundido, desconcertado y dudoso. En mi opinión, se representa la primera duda de un hombre hacia una mujer o mujeres, duda que ejemplifica la complejidad de las relaciones entre

géneros y sobre todo la visión que tienen los hombres de las mujeres. Esta duda eterna que nos muestra la obra de Cranach en la portada del libro, es la que se analiza en la obra de Robert Archer.

Cabe recordar que toda la literatura analizada en este libro está escrita por autores de género masculino que parten de la tradición adanística donde la biblia es la fuente primordial de información, por lo que más bien podríamos decir que el libro muestra al lector la visión o percepción del concepto de mujer a través de los ojos de los hombres. Recordemos pues que la mujer nace de la costilla del hombre, pero no vale tanto como él. Aún así, debe decirse que Archer no identifica todos los textos analizados como obras de defensa hacia la mujer o de misoginia, no es un catálogo de pros y contras, sino que responde más bien a la necesidad de resolver una problemática entorno al concepto de *lo femenino*, resolver o por lo menos intentarlo, el debate de la bondad o maldad implícita en *lo femenino*. Por eso, para ofrecer al lector una visión más realista de la literatura sobre el tema respecto a otras publicaciones anteriores, sobre la cuestión odiosa, nunca mejor dicho, el catedrático del King's College recoge todo tipo de textos que van desde del mundo

cancioneril y cortesano, o de ámbitos más *letrados* o *universitarios*, hasta los textos de ámbito más eclesiástico. Por esta razón Robert Archer consigue crear una visión no tan polarizada como otros autores anteriores habían creado de pro-femeninos contra misóginos, sino que se recoge una visión más globalizadora.

Otro mérito importante a reconocer que demuestra esta publicación es que Archer no se limita a investigar la literatura castellana o la catalana por separado, sino que se analizan las dos a la par como un conjunto, teniendo en cuenta sus influencias mutuas pero dando la individualidad necesaria a cada autor, a cada texto y a cada circunstancia sociopolítica e histórica en la que fue escrito, pasando así muy de lejos de los típicos problemas políticos que entorpecen este tipo de cuestiones. De la misma manera cabe destacar que la mayoría de textos analizados son publicaciones que salieron a la luz en el siglo XV, cuando la cuestión o debate sobre *lo femenino* y la mujer es mucho más fuerte que en otras épocas y cuando Europa empieza a sentir el cambio latente del mundo feudal al burgués.

La conclusión es que no hay un consenso en torno a la pregunta qué es una mujer, qué es lo femenino y que hay de bueno o de malo en ello, sino

diversas opiniones que dependiendo de sus influencias resultarían de una manera o de otra. La principal importancia de *La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval* es la aportación para discernir el eterno debate, no respondiendo a la pregunta en sí misma, sino reivindicando en cierta medida el papel de la mujer como protagonista de algo desde una visión global de unos textos de géneros muy diferentes analizando desde *Maldezir de mugeres* de Torroella, *summum* del misoginismo medieval, o el *Spill* de Jaume Roig, hasta San Vicente Ferrer, Vives, literatura de *exempla*, *Flor de virtudes*, Eiximenis, Egidio Romano, García de Castrojeriz, Juan de Flores, *Triste deleytación*, Joan Roís de Corella, etc. No está demás decir que lo que Archer ha conseguido con este libro es crear una obra comprensible al público en general, aunque la temática sea más bien para especialistas en la materia, el autor consigue un discurso ameno y comprensible que hace fácil la lectura. En mi opinión esto se debe a la necesidad de que los lectores entiendan la dimensión social del estatus de mujer reivindicando su papel en la historia, tanto en época medieval como hoy en día.

Sara Miralles Miralles
Universitat de València



Brihuega, Jaime i Dolç, Joan (Comissaris de l'exposició).
UCRONIES, AUTÒPSIES, VENDETTA. Jorge Ballester. Memòria i prospectiva.

València: Fundació General de la Universitat de València, 2011
302 pàgines amb il·lustracions a color, acompanyat de CD- ROM. Valencià-castellà
ISBN: 978-84-370-8185-4
D. L.: V- 3132- 2011

La Universitat de València ha volgut prestar especial atenció a la trajectòria artística de Jorge Ballester, degut a que ens els darrers trenta-cinc anys no ha exposat els seus treballs plàstics a València. I d'aquest interès va nàixer l'exposició i el conseqüent catàleg que tenim entre les mans "Ucronies, autòpsies, vendetta. Jorge Ballester. Memòria i prospectiva", que inclou un centenar de pintures, dibuixos, esbossos, escultures i instal·lacions, compreses des de les darreries dels anys setanta fins l'actualitat.

Picasso deia que *no hi ha prou amb conèixer les obres d'un artista. També cal saber quan les va fer, per què, com i en quines circumstàncies.* Eixa és la raó de ser dels textos d'aquest catàleg en que Joan Dolç —responsable dels documents *Retrat d'un home que pinta i Pintant sota la lluna*, inclosos en aquesta edició— Jaime Brihuega, Román de la Calle, Javier Lacruz i Pablo Ramírez analitzen els plantejaments intel·lectual i estètics pels que es regeix l'obra de Ballester.

Per comprendre la seua manera de fer cal començar per entendre les seues idees. Jorge Ballester és un home que pinta però en cap cas vol que l'anomenen pintor, ja que rebutja el perfil social de l'artista-pintor envoltat de l'esfera del mercantilisme i les modes. Ell per contra, adopta un punt de vista irònic per anar més enllà de la fenomenologia rutinària i establerta i així poder

desmantellar els prejudicis, al mateix temps que reflexionar sobre allò que veu i s'ha dit. No mostra respostes tancades sinó, tot el contrari, preguntes obertes per tal d'inocular a qui observa les seues obres que repense i es rebel·le. En eixe viatge de reflexivitat i creativitat resulta impossible buscar una unitat d'estil, més bé s'ha de parlar de l'obra de Ballester com el reflex subjacent d'una trajectòria vital.

Joan Dolç, comissari de l'exposició, narra l'exili a Mèxic que la família va sofrir arran del franquisme, el context d'aquells anys i les repercussions en Ballester. Al seu entorn familiar la política sempre havia estat present, per això trobar al seu retorn a Espanya un panorama on política i art eren dos fites indissolubles, era ideal per al desenvolupament de la seua trajectòria artística.

El comissari diferencia dues gran etapes en la vida artística de Ballester, la primera d'elles és la pertanyent a l'Equip Realitat juntament a Joan Cardells. Tots dos exploraren les possibilitats transgressores que ofería el *pop art* per centrar-se més tard en el món de la burgesia, l'acadèmia pictòrica i la Guerra Civil espanyola. Obres de difícil eixida al mercat.

Però quan el seu company el va abandonar, Ballester semblava quedar-se exposat a allò que tant havia rebutjat:

la cosificació de l'artista, l'explotació comercial, la museificació de les obres i el tractament d'aquestes com a mercaderia, és a dir, el que suposava ser en majúscules, artista, personatge envoltat de fama i poder i que finalment ven la seua ànima a través de les obres que realitza. O el que detesta el propi Ballester que aquests facin art a canvi de diners. Per un temps Carrazoni va substituir Cardells i després Ballester continuà sol en l'Equip Realitat— aquest és l'inici de l'exposició—. Els quadres d'aquesta època foren un crònica ferotge dels anys postfranquistes, concebuts al fil de l'actualitat amb un ritme proper al periodístic. Eren quadres combatius, on es plasmava la indignació i impotència dels creadors, que colpejaven la consciència de l'espectador. Finalitzava la dècada dels setanta quan Ballester es retirà bruscament del panorama artístic al comprendre que l'art no complia una funció social revolucionària, puix la instrumentalització política de la cultura i l'art no anaven amb ell, que apostava per un art combatent i humanista, a més del control sobre sí mateix.

En la seua automarginació —que molts calificaren de suïcidi com a "artista"— començà a pintar per a un públic imaginari amb sentit ètic de l'existència on cada pinzellada li resultava un dilema moral. La inspiració la trobà en les imatges manufacturades integrants de

la realitat, obtenint unes obres fetes a la llum de les circumstàncies polítiques i socials. En cap dels casos s'ha permès utilitzar imatges provinents del seu món interior, ja que com bé repeteix, li dóna pudor mostrar una part seua. En canvi enveja a aquells que utilitzen les vivències personals com a motor de la seua obra.

Les seues són sèries més aviat curtes, on cada obra sembla un experiment, ja que fuig del treball serià i a preu fet de les obres enteses com a mercaderies. Ballester ha evitat, i sembla haver-ho aconseguit, cosificar-se com a artista al mateix temps que retroalimentar-se de la resposta de la societat.

Per acabar, Joan Dolç remarca l'evident canvi que està donant-se al món cultural: amb l'obertura i la globalització del mateix, així com la dissolució de les fronteres entre el públic i l'artista, amb una participació massiva d'ambdós subjectes que es retroalimentaran esdevenint un sistema d'autoregulació. Al seu torn Jaime Brihuega parteix de la ucronia que Ballester edifica en la imatge de Duchamp. Aquest treball és un dels eixos vertebradors de l'exposició on un centenar d'obres es divideixen en quatre apartats: *Darreries de la realitat*, *Ucronies cubistes*, *Camets d'identitats* i *Estimats monstres*. La mostra és una metonímia intencional de tot allò que ha anat creant Ballester. Brihuega, també comissari de l'exposició, es remunta als anys 80 moment del "tot" hi val sense responsabilitats, per trobar que Ballester es situava en la penombra de l'escena artística al no compartir eixa premissa. Desgranant cada un dels apartats de l'exposició, el comissari ens conta que el primer comprèn les obres fetes al període postfranquista, les quals serveixen de nexa d'unió entre el Ballester més conegut i el que renaix de les seues cendres per tal de redissenyar tant el *no haver-sigut* com el *poder-ser*. Són obres sorgides del

confús ritme dels esdeveniments històrics del moment com *Cadàver sobre els ciutadans*, (1977) i *La cortina de paper*, (1977). El segon bloc compren les obres on Ballester revisa l'experiència creadora cubista en un intent d'ampliar les rutes del cubisme, dissolent, en alguns dels casos, les fronteres existents entre la pintura i el disseny gràfic i d'altres esdevenint un exercici apropiacionista, és a dir, el que s'anomena un exercici d'ucronia. D'aquest apartat el que més destaca són els seus bodegons. *Camets d'identitat* és el tercer i més interessant bloc de l'exposició. En aquest Ballester reivindica la denominació que ell mateixa s'ha donat d'*hartista*, davant el panorama en que les obres d'art són ostentació sumptuària que diferencien els estaments socials, esdevenint simples atraccions de fira. Du a terme reflexions al voltant de la identitat a través dels retrats *ucronico-prospectius* de personatges coneguts, a base de metamorfosis, suplantacions i altres exercicis, per tal de mostrar un rerefons que no sempre n'és visible. Amb obres com *Kiki de Montparnasse* (1980); *Retrat de Marcel Duchamp per R. Mutt el 1917* (2010) o *Paulina Borgheses*. I d'altres d'anònims per a evidenciar, denunciar i homenatjar com és el cas de *L'oracle de l'economia global*, (2011) i *Santa*, (2011). Reverteix així el joc que Duchamp va encetar al jugar amb les identitats d'éssers i coses. Són moltes les peces emmarcades en aquest apartat però així i tot tampoc pot parlar-se de sèrie o estil. Per entendre'ns pot situar-se en la tradició del *pop* espanyol compromès. Brihuega troba que aquests camets d'identitat duchampians ben bé podrien ser fragments del mateix *hartista* que va mostrant la seua ipseïtat a través de mirades que recorren els esdeveniments de la història de l'art. Per últim a *Estimats monstres*, pot ser més íntim, el tema per excel·lència és la lluita lliu-

re mexicana i la figura d'Arthur Gravan dins una atmosfera que oscil·la entre allò fetitxista i allò filosòfic, puix concep els lluitadors com el patrimoni del desballestament del món i de sí mateix. N'és mostra *Arthur Cravan, boxejador, a Barcelona 1915*, (2010).

Román de la Calle, en *Jorge Ballester: entre l'originalitat i les relectures* reflexiona sobre l'estat de l'art més recent i la qüestió de les còpies, homenatges, suplantacions, metamorfosis i relectures. A més de la recerca de la bellesa que comporta l'originalitat. Estableix que la relectura i la còpia s'han transformat en originalitat i llança la pregunta: existeix originalitat en la cultura de la còpia?. Si és així, quin rol compleix?. I aquestes reflexions venen arran de l'intent d'aproximació a l'obra de Ballester, que s'inclou en aquest context.

Per a Román de la Calle, cal també entendre el concepte de creativitat. Entès com el punt de trobada de la innovació i el valor que comporta el diàleg entre la dimensió històrica i la dimensió axiològica. Un doble joc present a las imatges de Ballester. El judici entre la novetat i el valor arriba a quotes difícils en l'obra de *l'hastista* que pinta com parla i parla com pinta, on és evident que res és simple, innocent o gratuït. Els seus treballs es situen en la vessant de la creativitat entesa com a innovació valuosa, forta i compromesa.

En definitiva el que fa Ballester, a cavall entre l'ahir i l'avui, és oferir lectures i relectures per tal de veure i comprendre la realitat que el circumda.

A la carta que s'inclou del seu amic Javier Lacruz Navas, aquest remarca la tasca de retratar l'equívoc de la realitat establerta que du a terme Ballester, que suposa una introducció de discontinuïtat en el discurs oficial, és a dir, l'apel·lació al compromís de *l'hartista* davant la realitat fàctica que l'envolta.

Per últim Jorge Ballester, a l'entrevista amb Pablo Ramírez, es defineix

a sí mateix com fill de la llibertat, la democràcia i la República. Que troba en la pintura el territori de alliberació que li permet reflexionar sobre el referent general que s'ha anat conformant d'una imatge, aprofundint en l'estructura, mode de comunicació i naturalesa d'aquesta. De vegades representa

els diferents elements cal·ligràfics i escoles que concorren en una imatge per analitzar la conveniència d'estils, i d'altres vegades només du a terme masturbacions plàstiques sense més. Però per molt que busque allò divertit en l'art, el que sempre té present és l'equilibri existent entre l'art i la política;

la servitud que l'autor ha d'oferir-li al quadre i el fet que ell és un apassionat de la pintura, mai un pintor. Interessat en el llenguatge tant com en la imatge, ha trobat que ell és *artista*.

Aïda Antonino i Queralt



Calle, Román de la
A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica.
Cultura y política

Universitat de València, 2012.
Colección "Creativitat & Recerca" nº 3". 208 pàgines, con collages fotogràfics a cargo de María Dolores Pérez Molina.
ISBN: 978-84-370-8828-0
D. L.: V-1031-2012

"Mientras el artista crea ojos nuevos, el crítico fabrica gafas. Prometedora industria en un país de ciegos". Con esta afirmación expresaba el célebre poeta surrealista Paul Éluard (1895-1952) su particular visión sobre el arte y la crítica de arte —hilo conductor del presente estudio que reseñamos a continuación—, desde el punto de vista de quien la ha estudiado desde un principio de forma directa, ejerciendo la crítica artística, así como la dedicación filosófica profesional, desde los ámbitos de la Estética y la Teoría de Arte; un dominio interdisciplinar en el que se conjugan y amalgaman, por un lado, la filosofía, y por el otro, la a veces árdua e ingrata gestión artística, tal y como afirma el propio autor, el profesor Román de la Calle, en la introducción del estudio que nos ocupa, si bien matiza que *"no sólo se trata de ejercer periódicamente la crítica del arte (...), sino también de*

repensar los fundamentos, las estrategias, las funciones, las posibilidades y los límites de la propia crítica del arte". El estudio que nos ocupa constituye una cuidada selección de ensayos de obligada lectura referentes a aquellos trabajos e investigaciones, centrados en lo que podríamos denominar "Teoría de la Crítica del Arte", puestas en práctica en el desarrollo tanto de su labor docente y profesional, como en sus lecciones magistrales impartidas en congresos, *simposia*, y actividades didácticas, y en el ejercicio mismo de la crítica de arte, puestas en práctica a lo largo de la sólida andadura profesional del autor. Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat de València, Presidente Honorario y uno de los fundadores de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA), y Ex-Director del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM),

una entidad de nueva creación, que logró alcanzar bajo su dirección el máximo apogeo entre los años 2004-2010, que se ha conocido como el *"sexenio liberal"*. En la actualidad dirige el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València y es asimismo Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde el año 2007. La obra que reseñamos *"A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política"*, salida de la imprenta hace escasamente unos meses, nos descubre ante todo como una cuidada selección de ensayos individualizados, en los que prima ante todo su carácter didáctico, una especie de compendio o manual, con la mirada siempre puesta en su empleo o aplicación desde un punto de vista claramente pedagógico, en el que se agrupa un conjunto de trabajos elaborados en su extensa

trayectoria profesional a lo largo de más de tres décadas, que transcurren desde aquellos escritos en los que prima su prioridad literaria, dentro de lo que podríamos llamar “*artifex additus artificii*”, hasta aquellos otros orientados a los diversas polaridades estéticas y filosóficas “*philosophus additus artificii*” en los que se evidencia la formación profesional de su autor en torno a la dualidad entre la crítica filosófica –(“*philosophus additus artificii*”)– y la crítica poética –(“*artifex additus artificii*”)–, en el que tienen cabida los más diversos *continuum* de opciones intermedias que la historia –con los distintos planteamientos críticos– ha ido periódicamente posibilitando y propiciando –como subraya el Dr. De la Calle en los preliminares de este ensayo–, con diversidad de temas entre los que destacan la relación o simbiosis existente entre la crítica del arte con las más diversas disciplinas, así como las conexiones existentes entre la crítica de arte y la creatividad, o aquellos estudios en los que se aborda el estudio de los diversos tipos de crítica del arte, así como sus funciones en el actual marco del arte contemporáneo.

El volumen recopila cinco ensayos, además de dos apéndices, que intentaremos esbozar brevemente. El primer escrito, titulado “*Las lábiles fronteras de la estética: Estética & crítica de Arte*”, trata acerca de las estrechas fronteras existentes entre Estética & Crítica en el transcurso de la historia, particularmente a partir del Siglo de las Luces, así como de su mutuo discurrir histórico en el ámbito de lo bello y del arte. El segundo ensayo “*Creatividad y Crítica de Arte*”, aborda aspectos sobre la crítica de arte y su campo de acción, desde su autonomía como a su complementación funcional con el arte, entendiendo la crítica como la salvaguarda de los juicios de valor y la vigencia de un principio de recipro-

cidad entre ambas manifestaciones. El tercer estudio profundiza en torno a las conexiones existentes entre “*Texto crítico y hecho retórico*”, en el que se analizan pormenorizadamente tres vertientes: por un lado, la relativa “al hecho artístico”, tomada como punto de partida para definir el universo del discurso en el que nos movemos; por otro lado la correspondiente al “hecho crítico” como proceso y actividad específico –encuadrado, a su vez dentro del mismo hecho artístico–, y la tercera que hace referencia al “hecho retórico” y la estrecha conexión con la actividad de la crítica de arte propiamente dicha. El cuarto texto “*El estatuto de la crítica de arte*” escruta sobre el estatuto epistemológico de la crítica y las aportaciones específicas a la materia de Filiberto Menna (1926-1989), y su obra *Crítica de la Crítica*, autor a quien le dedica el presente capítulo, en el que analiza con detalle la reflexión sobre el estatuto de la crítica de arte. Y el quinto ensayo viene dedicado a “*La crítica de arte como Paideia*». *Más acá de la imagen. Más allá del texto*” en el que estudia detalladamente el íntimo y continuado diálogo del binomio palabra e imagen, desde la antigua *ekphrasis* griega –entendida como descripción literaria de las imágenes– pasando por la llamada “literatura artística”, como claros antecedentes de la moderna crítica artística.

Dos apéndices de sumo interés para el lector cierran la presente obra, distintos entre sí, pero estrechamente vinculados: el primero de ellos está dedicado a “*Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) y la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA) (1980-2010). 30 años de trayecto*”, y en él se ocupa de la figura de este eminente crítico valenciano y su labor desarrollada al frente de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA) cuando se cumplen treinta años de su constitución. El Dr. Román de la Calle es absolutamente sincero en

su exposición. Sus contactos con Aguilera Cerni vinieron propiciados –como subraya el autor– por su interés como profesor universitario, docente de Historia del Arte, de Estética y Filosofía de las Artes, así como también, en la Facultad de Bellas Artes, como profesor en el ciclo de su Doctorado, en plenos balbucesos iniciales, siendo consciente de la necesidad de implantar, en los diferentes programas de especialización del ámbito de las humanidades, la disciplina de “Crítica de arte”. Con ello se comprenderá que para el autor, la presencia habitual en Valencia de Aguilera Cerni fue máximamente interesante, abriendo una oportuna colaboración que se postulaba como sugestiva y llena de posibilidades, incorporando la extensa bibliografía de Aguilera Cerni al material recomendado para determinadas materias de los Departamentos en los que trabajaba y dirigía; y bibliografía de los trabajos de Aguilera Cerni que acompañan a texto que se reseña.

Al interés del segundo de ellos, se suma además la actualidad y la polémica que despertó el asunto en su día. Con el título “*En torno a modelos de gestión, producción y difusión del arte contemporáneo. Viajes con la crítica de arte. Y un post scriptum de polémica clausura*”, el profesor Román de la Calle analiza la básica correlación existente entre los dominios de la crítica del arte y la gestión cultural propiamente dicha, centrada en la propia experiencia del autor, en la que define de “pequeña, pero intensa y movida historia del (Ex-) MuVIM, a lo largo del sexenio liberal, en los que se encontró a su frente, y que se consolidó como un periodo fértil, y sobretodo, de intensa labor en equipo con el personal de los diversos departamentos y especialistas, y que obtuvo justa recompensa, de lo que dan fe los siete galardones y reconocimientos de diferente nivel y modalidad con que fue reconocido. En resumen, un núcleo y

modelo de gestión, producción y difusión artístico-cultural, con todas las claves para asegurarse el éxito, en el que los vaivenes e intereses políticos han desempeñado un papel más importante de lo que se debería esperar de la actual clase política, aún hoy patente en cada uno de los diversos ámbitos de la gestión cultural. Un modelo de gestión, producción y difusión del arte como fue la experiencia del MuVIM, un museo diferente, carente de unos fondos propios, que como afirma De la Calle, solo contaba con la “*memoria histórica*”, pero que pese a las dificultades iniciales, logró redefinirse primero para relanzarse solidamente después. Como bien señala, constituye “*un claro ejemplo de cómo a la gestión cultural se puede llegar por múltiples caminos., y una experiencia efectiva de cómo desde el ejercicio de la crítica de arte se puede llegar a diferentes metas*”, y cuyo fin era cambiar la actual consideración del museo, como “*mausoleo de cemento, aluminio y vidrio*”, para abrirse a la ciudad y hacer partícipe a un amplio abanico de la sociedad en todos sus registros, desde aquellas nuevas generaciones involucradas en las experiencias estéticas contemporáneas, hasta la tercera edad, pasando por los jóvenes universitarios o el público infantil; en definitiva, un museo para todos, por y para la sociedad, lo que quedó claramente patente en las estadísticas de visitantes, siendo una de las claves de éxito —como señala De la Calle— “*proponemos el acercamiento a un prototipo de museo que discurriera —esencialmente, para sostener la pluralidad de públicos que deseábamos consolidar— por una serie de ejes fundacionales*”, no posible sin la implicación y el trabajo bien hecho de un conjunto de activos departamentos, y apuntando a las sinergias exigentes entre distintos contextos, bien interrelacionados, señala. Una fórmula que

funcionó a la perfección, hasta que “cultura” topó con “política cultural”, y es que el trinomio economía, política y cultura no está pasando por sus mejores momentos, como sucediera con la ya célebre muestra fotográfica celebrada en el MuVIM, con el título “*Fragments d’un any, 2009*”, en el que entre otros errores cometidos, se obvió que las administraciones culturales son realmente los gestores de los recursos disponibles, pero no los propietarios de los mismos, ya que como bien señala su autor “*la cultura no esta al servicio de las administraciones, sino al revés*”, y es que política y cultura se entrecruzan y contaminan. Es por ello que se evidencia cada vez más la necesidad de una transparencia y en la exigencia de unos códigos de buenas prácticas que deberían presidir normalmente la designación de los dirigentes culturales, e impulsar el sostenimiento de éticas profesionales en todos los niveles y registros de nuestra cultura artística, en una continua búsqueda de nuevos modelos de gestión, producción y difusión de la cultura artística, concluye el profesor Román de la Calle.

Cierra la presente publicación una exhaustiva bibliografía en torno a la Crítica del Arte, sistematizada en su selección en dos partes claramente diferenciadas, por un lado la bibliografía de carácter general, y por el otro una bibliografía de tipo histórico en torno al arte, que constituyen una herramienta imprescindible tanto para el lector erudito como los miembros de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA), pasando por los alumnos de postgrado, “*receptores y testigos inmediatos de de estas reflexiones sobre la “experiencia estética” y la “experiencia crítica”*”, hasta el lector más lego en la materia, que quiera iniciarse en este área de estudio. En resumen, una herramienta imprescindible, obra de consulta obligada a través de la cual

componer nuestro propio conocimiento sobre la materia, y a través de la cual desarrollar nuevas vías de estudio, y nuevas formulas de aplicación en el ámbito de la gestión cultural.

Pese a que han pasado ya algunos años hay quienes aún recordamos aquellas palabras del profesor Román de la Calle, tras su dimisión como director del MuVIM al evocar al filósofo alemán Kant con su “*sapere aude*”, afirmando que la “*la política es el aire de la cultura, y la cultura es la base de la política (...)*”, palabras cargadas de sentido, que viene a coincidir con la afirmación del célebre filósofo y poeta alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900): “*La cultura y el Estado —no nos engañemos sobre esto— son rivales: el «Estado de cultura» no pasa de ser una idea moderna. Lo uno vive de lo otro, lo uno prospera a costa de lo otro. Todas las épocas grandes de la cultura son épocas de decadencia política: lo que es grande en el sentido de la cultura ha sido apolítico, incluso antipolítico.*”

Una meritoria labor de análisis y actualización que viene a enriquecer la bibliografía disponible sobre la materia, cuyo contenido forma parte de un trabajo de investigación más amplio, con el respaldo del proyecto de I+D+i, referencia FFI2009-13976, titulado “*Comportamientos artísticos fin de siglo en el contexto valenciano. Precedentes de las poéticas de la globalización*” del Ministerio de Ciencia e Innovación. Sin lugar a dudas, una herramienta eficaz como fuente de estudio para la historia de la estética y la crítica de arte, que ha sido impreso en la Imprenta Romeu, y que ha contado en la edición con la colaboración del Centre de Documentació d’Art Valencià Contemporani, la Universitat de València, l’Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, y la Real Academia de San Carlos.

Jaume Penalba Alarcón
Universitat de València



Catalá Gorgues, Miguel Ángel “San Juan de Ribera y su devoción a los ángeles”

Anales Valentinus, año XXXVI, núm. 74
Valencia, 2011, pp. 397-414

Con motivo del IV centenario de la muerte de San Juan de Ribera en 1611, tubieron lugar en Valencia dos acontecimientos clave en torno a la figura del Patriarca.

El primero de ellos fue organizado por el CEU, Universidad Cardenal Herrera y la Generalitat Valenciana, que acogió el Congreso Internacional sobre *El Patriarca Ribera y su tiempo*, celebrado en Valencia durante los días 26 a 28 de enero.

El segundo fue convocado por la Facultad de Teología San Vicente Ferrer de Valencia y tuvo lugar los días 14, 15 y 16 de noviembre en el XV simposio de Teología Histórica, evento que ha venido realizándose a lo largo de los años precedente, y en este caso bajo el título “Ecclesia Semper reformae”, *Teología y Reforma de la Iglesia*.

En consonancia con dicha efemérides Miguel Ángel Catalá Gorgues, director de los Museos Municipales del Ayuntamiento de Valencia, realizó un interesante estudio sobre “San Juan de Ribera y su devoción a los ángeles”, publicado en *Anales Valentinus* el mismo año 2011.

El prolijo y erudito investigador hace una completa referencia a los ángeles que se encuentran en la iglesia del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, dedicando una especial atención a San Miguel Arcángel y al Ángel Custodio, objeto de singular devoción del santo Patriarca.

En algunos de sus sermones aparecen referencias a los ángeles custodios como en la Navidad, la Teofanía de Mambré, la lucha de Jacob con el ángel, o en el *Libro de Tobías*.

En el sermón de la festividad de San Miguel Arcángel del año 1563, expone su doctrina a favor de la creencia de que cada nombre tiene su ángel custodio.

Algunas manifestaciones artísticas son, sin duda, fruto de la devoción del santo a estos seres celestiales, cual el óleo conservado en el Colegio del Patriarca, en que San Miguel, acompañado de otros tres ángeles, alancea a los ángeles rebeldes rendidos a sus pies, así como un ángel niño con una cartela en lo que se lee *Quis sicut Deus*, palabras que remiten a la epístola segunda de San Pedro, 1, 4 o al capítulo 12 del *Libro del Apocalipsis*. Dicho óleo se considera de finales del siglo XVI, realizado en Valencia, según apunta Fernando Benito, y cuyo estado de conservación es deficiente.

El tema de los ángeles ocupa un lugar destacado en las pinturas murales de la iglesia del Colegio de Corpus Christi, realizados por Matarana entre 1597 y 1605.

El autor de este estudio va describiendo las figuras angélicas que aparecen por doquier: bóveda de la capilla mayor, los tres tramos de la bóveda central y las bóvedas de las capillas laterales, así como los muros de dichas capillas y los

paramentos del presbiterio. En algunas escenas narrativas el ángel tiene evidente protagonismo, como el que saca un alma del purgatorio en la capilla de Todos los Santos.

La significación eucarística de la iglesia esta fundamentalmente representada en la bóveda de la capilla mayor integradas a modo de un rompimiento de gloria, por la *Adoración de la Eucaristía* por espíritus angélicos.

Dos de ellos una filacteria con el lema del Patriarca: TIBI POST HAEC FILI MI ULTRA QUOD FACIAM.

Una pintura muy significativa se halla en el tramo de la bóveda situado sobre el coro, en la cual aparece Dios Padre rodeado de ángeles músicos, que podrían haber sido inspirados en los del presbiterio de la catedral de Valencia, pintado por Francisco Pagano y Paolo de San Leocadio un siglo ante y que han sido hallados y restaurados recientemente constituyendo uno de los más brillantes conjuntos pictóricos realizados en la época del primer Renacimiento.

En los tramos de la bóveda de la nave central de la iglesia del Patriarca los ángeles ocupan un lugar preferente, llevando filacterias y símbolos alusivos al Cuerpo y la Sangre de Cristo.

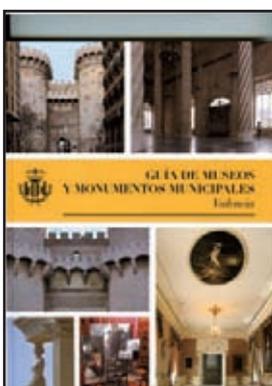
Hoy se exhibe en la propia iglesia en lienzo realizado por el pintor Vicencio Conti en Roma, y que antaño cubría el hueco de la hornacina donde se exponía las reliquias de los Santos.

El programa iconográfico de la iglesia del Patriarca, en palabras de Miguel Ángel Catalá, constituyen “en su conjunto uno de los exponentes paradigmáticos más representativos del arte de la Contrarreforma”. Pero su estudio hace también referencia a los gozos que se cantaban al Ángel Custodio que se atribuyen a San Juan de Ribera, y música de Juan Bautista Comes.

En la última parte del escrito se hace alusión a “numerosas almas selectas” que tuvieron devoción a los ángeles; en la que destaca Don Francisco Pallás. El propio Juan de Ribera fue considerado como un ángel en la tierra según Mosén Cubí, inspirándose en la biografía del P. Escrivá. En cuanto al diseño del estudio las citas abundantes a pie de página muestra el rigor

de un investigador nato y polifacético, que se ha sumado a las celebraciones que tuvieron lugar en 2011, hechos que demuestran que el Patriarca sigue vivo en la historia de Valencia y en el panorama mundial de intelectuales y devotos.

Asunción Alejos Morán



Catalá Gorgues, Miguel Ángel (dir.)
Valencia: Guía de Museos y Monumentos Municipales.

Valencia, Ajuntament, 2012, 1ª ed.
191 pp., con numerosas ilustraciones en color.
ISBN: 978-84-8484-373-3
D.L.: V-1532-2012

La ciudad de Valencia posee un valiosísimo y cuantioso patrimonio no sólo de carácter arqueológico, histórico y artístico, sino también científico y etnográfico, exponente de su relevancia socio-cultural a lo largo de los siglos. El Ayuntamiento de Valencia, consciente de la importancia de tal patrimonio, se ha empleado a fondo en su mantenimiento, uso, gestión, preservación y puesta en valor.

Esta institución decidió en las primeras décadas del pasado siglo la creación de museos que, como el *Museo Histórico Municipal* o el *Museo Paleontológico*, se han revelado fundamentales. Ambos han generado, con el correr de los años, otras instituciones museales nacidas de su seno con muy ambiciosos objetivos. A esos dos museos iniciales

se sumaría, doblada ya la segunda mitad del pasado siglo, la *Casa-Museo Benlliure*.

La adquisición en 1973 por parte del Ayuntamiento de Valencia del palacio de los condes de Berbedel, oficialmente rebautizado como palacio del Marqués de Campo, permitió albergar y exponer en él, desde noviembre de 1989, con la denominación de *Museo de la Ciudad*, un selecto conjunto de las heterogéneas colecciones artísticas y arqueológicas municipales, lo que propició la ambiciosa ampliación.

Para exponer parte de las ingentes colecciones arqueológicas municipales pero también otras muchísimas piezas y elementos que pudieran testimoniar el devenir histórico de la ciudad, vino a resultar especialmente oportuno el

edificio del antiguo depósito de aguas potables, donde se instala el *Museo de Historia de Valencia*. Nuestra ciudad puede presumir, desde mayo de 2003, de poseer uno de los mejores museos dedicados a conocer la evolución histórica de una urbe, a su divulgación y estudio.

Faltaba sin embargo dedicar una atención singularizada al periodo fundacional de la ciudad y a su inmediata evolución en un marco topográfico muy delimitado, el de la *Valentia* romana. A ello ha contribuido el *Centre Arqueològic de l'Almoína*, espacio de nueva planta inaugurado en 2007 que ha permitido integrar *in situ* importantísimos vestigios materiales del pasado histórico de la ciudad. Consecuentemente, el visitante puede conocer en su ámbito real restos

del propio foro de época imperial o una basílica paleocristiana, en proximidad con el área donde sufrió martirio durante la persecución de Daciano el diácono Vicente, uno de los santos más venerados desde los primeros siglos de la cristiandad y cuyo recinto arqueológico vinculado a su memoria como espacio singularizado resulta accesible al público visitante desde 1998.

Recuperado otro edificio singular, el palacio de los condes de Cervelló, residencia de reyes durante el siglo XIX, se amplió y acondicionó para albergar el riquísimo *Archivo Histórico Municipal*. En sus salas se exponen desde 2003 la serie de retratos de monarcas que presidieron en su día el consistorio municipal así como documentos fundamentales para conocer la problemática socio-económica de la ciudad medieval, sus instituciones administrativas y mercantiles, su régimen jurídico, etc.

Las salas del *Museo Histórico Municipal* que siguen ocupando en la planta superior las instalaciones inauguradas en 1935 de la antigua capilla de la *Real Casa de Enseñanza*, han sido objeto asimismo de remozamiento en 2005 y de una consecuente selección de fondos, más coherentemente expuestos en conformidad a su carácter de auténticas reliquias históricas. Entre ellas, la *Real Senyera*, el *Penó de la Conquesta*, el código *del Furs*, el plano del padre Tosca, etc.

El *Museo Paleontológico* abandonó su histórica sede del *Almudín*, trasladán-

dose en mayo de 1999 al moderno edificio actual, en el privilegiado entorno de los *Viveros Municipales*. Con ello, y con el nombre más adecuado e integrador de *Museo de Ciencias Naturales*, se han expuesto metódicamente no sólo los objetos que constituyen la principal colección sino también otros como los de la colección Roselló de malacología, o una reconstrucción del laboratorio científico de Santiago Ramón y Cajal.

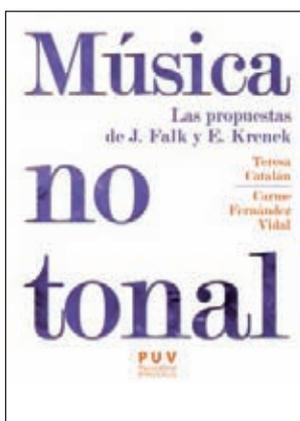
En esa acertada política de recuperación y puesta en valor de colecciones museográficas y de edificios históricos cabe señalar la *Casa de las Rocas*, el antiguo *convento de Montolivet* o un viejo molino arrocero, espacios que, tras su adecuada restauración o rehabilitación son hoy flamantes sedes de otros cuatro nuevos museos de carácter monográfico, el *Museo del Corpus*, inaugurado en 2006, el *Museo Fallero*, abierto al público con instalaciones y fondos totalmente remozados en 1995, el *Museo del Arroz* y el *Museo de la Semana Santa Marinera*, inaugurados ambos en enero del año 2000, con la implicación de la Universidad Politécnica y las propias hermandades. Entretanto funcionaban ya desde hacia años, como realidad encomiable desde el punto de vista de su optimización como espacios donde celebrar grandes exposiciones y otros eventos culturales, dos edificios monumentales de singulares características oportunamente declarados Bien de Interés Cultural, el de *l'Almodí* y el de *les Drassanes del*

Grao de València, exponentes, uno y otro, del esplendor socio-económico de la Valencia del siglo XV. A éstos se les unió en 2000 el *Espai Arqueològic del Tossal*, de gran interés por sus restos de muralla musulmana.

A ejemplo de la dinamización operada en la *Casa-Museo José Benlliure* en virtud de nuevas infraestructuras museográficas, ordenación racional de sus fondos y colecciones, respeto integral de determinados entornos, etc., otros dos museos municipales permiten, en edificios vinculados asimismo a la biografía de los personajes que en ellos habitaron o nacieron, una ambientación contextualizada, eficaz y grata: la *Casa-Museo Blasco Ibáñez* y la *Casa-Museo Concha Piquer*, inaugurados respectivamente en 1997 y 2001.

Con esta guía general los ciudadanos y ciudadanas de cualquier condición, colectivos residentes o forasteros, turistas, etc., pueden hallarse en las mejores condiciones para abordar el orden deseado de las visitas, planificar el tiempo y recorrido, con la seguridad de satisfacer de antemano su curiosidad y expectativas o, provistos de ella durante la visita escogida, realizar el itinerario secuencial de los fondos expuestos asistido de una información orientativa, didáctica, cualificada y siempre útil, con textos y sugerencias elaboradas por los técnicos responsables de los distintos monumentos, museos y espacios expositivos.

Alejandro Hernández Agües



Catalán, Teresa y Fernández Vidal, Carme (coord.)
Música no tonal. Las propuestas de J. Falk y E. Krenek.

Traducción, introducción y notas de T. Catalán y C. Fernández
Valencia, PUV. Universidad de Valencia. 2012, 182 pp.
Colección "Estética & Crítica", nº 31
ISBN-978-84-370-8133-5



Fernández Vidal, Carme
Técnicas compositivas antitoniales. Estudio de tres tratados de contrapunto.

Valencia, Piles. Editorial de Música, S. A., 2010, 251 pp.
ISBN- 978-84-96814-61-5

El número de libros sobre música publicados en castellano es sorprendente, pero por su escasez. No resiste la comparación, ni con idiomas que cuentan con muchos menos hablantes, ni con el resto de ramas del saber o, incluso, de las artes (exceptuada la danza, otra pariente pobre). Dirigirse a la sección de música de cualquier librería importante es, como sabe cualquiera que lo haga de vez en cuando, una experiencia bien frustrante. La mayoría de los títulos en las estanterías siguen siendo concretamente volúmenes de divulgación o de escueto carácter enciclopédico (del tipo "El maravilloso mundo de la ópera" o "Cómo acercarse a la música clásica"), o biografías de Mozart o María Callas. Si hablamos de investigación, de crítica o de estética, en el ámbito musical, el esfuerzo editorial de los últimos años

se ha concentrado, y no deja de ser lógico, en textos canónicos dedicados a los períodos *best-seller* de la música "culta" (y perdón por las comillas, pero no hay manera de evitarlas): el clasicismo y el romanticismo. Desde luego, algo hemos mejorado desde que los únicos volúmenes disponibles para el estudio de la composición eran un puñado de títulos de la editorial Labor y otro de la Ricordi Americana, amén –esos sí– de fotocopias en diversos estados de legibilidad, de traducciones mecanografiadas o de tratados diversos en otros idiomas. Pero lamentablemente la producción propia sigue siendo exigua, y la política editorial de traducciones continúa presentando lagunas que, al menos desde un punto de vista ajeno a lo comercial, parecen totalmente incomprensibles.

Viene todo esto a que la publicación casi simultánea de *Técnicas compositivas antitoniales* (Piles) y *Música no tonal* (Universitat de València) es prácticamente milagrosa en semejante panorama. En el primero, Carme Fernández Vidal analiza y compara los tratados sobre contrapunto atonal de Falk, Krenek y Seeger. En el segundo, la misma autora y Teresa Catalán traducen los textos completos de los dos primeros. De una tacada, el estudioso en lengua castellana encuentra a su disposición el tronco fundamental de los intentos de codificación de las técnicas antitoniales del siglo XX. A una parte considerable de lo que se denominó vanguardia durante la segunda mitad del pasado siglo, le producía una cierta alergia todo lo que se acercara al, valga la palabra, *tratadismo*.

Como si codificar, analizar y extraer pautas técnicas comunes de la producción de los compositores estuviera, de alguna forma misteriosa, refiido con la libertad creativa. Quien esto escribe escuchó más de una vez aconsejar a los jóvenes aspirantes a compositor que se dejaran de estudiar el pasado y se enfrentaran directamente con el papel. Trayendo otra vez a colación a nuestra prima la danza, era el exacto equivalente de recomendar a un joven coreógrafo que no se preocupara por analizar las aportaciones de Balanchine o Cunningham, no fueran a sofocar sus libres (y desinformados) impulsos. Esto produjo, como no podía ser de otra forma, miles de descubrimientos del Mediterráneo y, hablando más en serio, una devaluación del concepto del

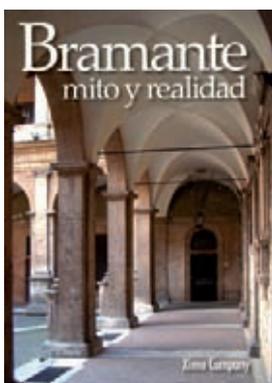
oficio que está entre las causas del tan debatido alejamiento de los compositores “contemporáneos” respecto al público (un alejamiento que puede llevar a preguntarse legítimamente si la tradición de la música antitonal, que aquí se estudia, no se habrá interrumpido ya definitivamente).

Como es lógico, Bach no compuso consultando tratados de contrapunto tradicional, que se confeccionaron a partir de sus obras, e, igual de lógico, nadie ha pretendido nunca (ni Falk, ni Krenek, ni Seeger, ni sus actuales revisadoras) que los compositores escriban con su tratado antitonal abierto, como quien cocina con el recetario delante. Es una perogrullada, pero aún debemos repetir que, tanto para el análisis y la comprensión de obras

históricas, como para el adiestramiento de quien quiere acceder al oficio de compositor “culto” (categoría cuya supervivencia se halla muy en entredicho), estos textos, y los análisis que nos los acercan, son ciertamente de un valor inapreciable.

La labor del tratadista es engorrosa y poco agradecida. Su trabajo aprovecha siempre más a los demás que a sí mismo. Me consta que las autoras han sacado adelante estos trabajos robando tiempo, el más escaso de los bienes, a labores creativas que les producen, sin duda, mayor satisfacción. Por tanto, me parece que además del rigor desplegado, hay que reconocerles merecidamente también la generosidad.

Patxi Larrañaga Domínguez



Company, Ximo

Bramante. Mito y realidad: la importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante.

Lleida, Editorial Milenio, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida.
2012, 148 pp. con imágenes de planos, fotografías y dibujos en blanco y negro
ISBN: 978-84-9743-479-9
D. L.: L-32-2012

Donato di Pascuccio d'Antonio, llamado y conocido como Donato Bramante, nació en Monte Asdrualdo conocido hoy en día como Fermignano, población cercana a Urbino en 1444 y falleció en Roma en 1514. Ha pasado a la historia por ser uno de los más importantes arquitectos de la Italia del Renacimiento con numerosas obras proyectadas y otras realizadas tanto en Milán como en Roma.

Nació en el seno de una familia de sen-

cillos agricultores y murió, sin embargo, como un “*uomo eccellentissimo*” autor de “*bellissime fabbriche a Roma*”, según el arquitecto Andrea Palladio.

En la actualidad, Bramante es mundialmente conocido como un pintor ambicioso, discreto poeta y, sobre todo, como un verdadero mito en la historia de la arquitectura del renacimiento italiano. Según la definición de la RAE, Real Academia Española, en el contexto que nos atañe, un mito es “*una*

persona o cosa rodeada de extraordinaria estima y que por el paso del tiempo, a lo largo de la historia, se le atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen”. Esto es pues, el objetivo principal del libro a reseñar: desmitificar un mito. De forma crítica, el autor Ximo Company, se aproxima a la personalidad del artista, no analizando su capacidad arquitectónica ni menguando la genialidad del mismo, ni siquiera disminuye

las privilegiadas dotes de su peculiar talento creativo e imaginativo. Lo que recoge este libro es, en definitiva, el perfil del gran artista del renacimiento desde una perspectiva crítica del período anterior al reconocimiento mundial del mismo, y la influencia española que ejercieron los papas en el despegue de la obra bramantesca, tanto en Milán como, sobre todo en Roma.

Sus inicios son afortunados, pues creció en la llamada "*città in forma di palazzo*" que era Urbino en ese momento, ciudad con gran actividad cultural. No hay constancia de obra suya hasta los 33 años. Se tiene testimonio por vez primera de la obra del artista en la región Lombarda. Aquí fue donde logró protección profesional con comitentes cultos y poderosos y, más tarde, el mecenazgo del duque Ludovico Sforza, con quién comenzó su más importante producción artística milanesa, fundamentalmente pictórica.

A causa de guerras que no le concernían tuvo que marchar de Milán hacia nuevos proyectos artísticos, con la Carta de Recomendación de la familia Sforza bajo el brazo. Llegó a Roma, a la corte de los Borja, donde el papa Alejandro VI se preocupó de proteger tanto a éste como a otros artistas en la misma situación. Poco a poco, Bramante se convirtió en arquitecto imprescindible del Papa, mecenas en la promoción y consolidación del artífice en Roma, que supo ver la maestría y grandeza constructora del artista encomendándole magníficas obras.

Una de las partes novedosas del documento es el estudio de la situación precedente que llevó a Bramante a ser considerado como un hombre de honor y con gran éxito en sus construcciones, un tiempo anterior a ser considerado como un mito en las artes en la etapa en la que la influencia española de los papas Borja, se consideró como el arranque definitivo al éxito de su obra. Durante este tiempo, Bramante llevó a cabo diversas demoliciones con permisos

de Julio II para construir algo nuevo, los encargos encomendados.

El mayor ascenso del de Urbino como arquitecto, fue durante el pontificado de Giulio della Rovere (1503-1513), donde el artista tuvo que destruir gran cantidad de construcciones anteriores, que no le servía o incomodaba para edificar aquello requerido, un acto reputado como imperdonable para cualquiera, famoso o no.

Mediante numerosos ejemplos de imágenes: pinturas y arquitecturas creadas por Bramante, el autor del libro nos muestra la plasticidad que el artista quiso dar a las artes, tanto pictóricas en la etapa lombarda (1477-1499), como durante toda la etapa romana (1492-1503, con el papa español Alejandro VI; y 1503-1513, con el papa italiano Giulio II) puramente arquitectónica. Los gustos y características de los papas hispánicos se perciben claramente en las producciones artísticas que Bramante realizó para ellos. Arnaldo Bruschi, histórico de la arquitectura de Bramante, escribió que la producción arquitectónica del artista se distingue por la clave visiva, plástica y pictórica de sus obras, "*l'architettura si è tradotta in pittura*"; es decir, que los monumentos efectuados, adquieren una concepción plástica durante su producción romana. En su tesis afirma y expone las incompetencias constructivas del de Urbino y admite que, a pesar de ellas el genio estético y visivo del maestro, alcanzó la cima inesperada.

Con este manual, Company elabora un magnífico recorrido por la Historia del Arte del de Monte Asdrualdo, en Urbino, enlazando entre sí las producciones más famosas con las que no lo son tanto, creando un hilo conductor y ensalzando el mecenazgo de los papas españoles en Italia.

Conocemos al maestro Bramante por sus magníficas creaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas durante el período renacentista en Italia, por ser el artista de los papas y por llevar

a cabo obras maravillosas que han perdurado a lo largo de los siglos y han sido, en muchas ocasiones, modelo a seguir para otros artistas posteriores.

Poco sabemos, sin embargo, de su personalidad durante su estancia en la corte lombarda y posteriormente romana; poco se ha estudiado de la relación con otros artistas o de la imagen que daba Bramante. Este libro, recoge la trayectoria del virtuoso desde otro punto de vista: mediante sus obras más célebres, que actúan como hilo conductor del libro, Company va analizando asimismo la personalidad de este mítico artista del Renacimiento, la dualidad psicológica del mismo, su modo de interactuar con el espacio y de relacionarse con los hombres de su tiempo.

Bramante fue un hombre solitario, inseguro, melancólico, voluble... que trabajaba en ciudades lejanas a su hogar y en una sociedad diferente a la suya, sabiendo colocarse la máscara adecuada en función del lugar en el que se encontrara o dependiendo de con quién estaba. De él, sin embargo, se recuerda lo extrovertido, mundano, arrogante y lo seguro que estaba siempre de sí mismo; pero quién lo conoció de verdad, y los estudios que de él se realizaron, lo caracterizan como "un hombre sin familia, sin patria, que deambulaba como un desplazado y un extranjero". Recoge también los errores efectuados por el artista, la realidad constructiva y el mecenazgo por parte de los papas hispánicos, las diferentes caretas que utilizó Donato durante su estancia en el ducado de la familia Sforza y posteriormente en la corte papal romana. Company descubre otra faceta de Bramante, menos conocida: la relación que tuvo con la colonia española en la Roma de 1500, y la incidencia que pudo tener en la promoción del maestro de Monte Asdrualdo hasta alcanzar, en 1505, el título de arquitecto general de todas las construcciones pontificias. Un documento sublime y magistral en

el que el autor aclara la dualidad entre el mito y la realidad del personaje estudiado, con las obras erigidas por el mismo como telón de fondo, situándonos ante un artista muy diferente del que refieren la mayoría de los libros de la Historia del Arte.

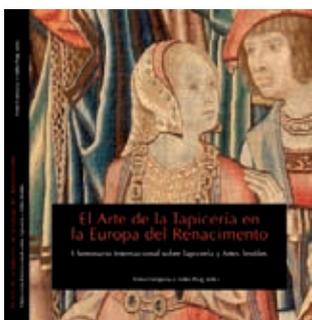
Muchas arquitecturas ejemplifican la labor de Bramante en la Roma de los papas hispánicos, de hecho la propia Piazza Navona, uno de los puntos más famosos e importantes de la capital italiana, es obra del mismo por expreso deseo de Alejandro VI. La transformada Piazza se había convertido en “*centro di vita culturale*”. Podemos tomar como ejemplo también, la intervención de

Bramante en la Loggia de las Bendiciones, parte de la Basílica de San Pedro, que en los cuerpos superiores realizó las cuatro arcadas entre 1499 y 1500, a la manera del perímetro exterior del Coliseo. Esta fue una gran fuente de inspiración para muchos de los edificios de la época del Renacimiento italiano, sobre todo en la ciudad de Roma. Mucha información al respecto y diversas respuestas sobre la vida y la obra de Donato Bramante, se pueden encontrar además en la obra “*Vite*” (1568) escrita por el artista y teórico del arte Giorgio Vasari, que recoge las vidas de los personajes más ilustres y afamados hasta el momento.

En definitiva, ¿quién era realmente y cómo fue considerado Bramante en sus primeros años de actividad en Roma? ¿En calidad de qué llegó Bramante a Roma?

El libro que nos compete es de pequeño formato y está compuesto por 148 páginas, con más de un centenar de imágenes entre fotografías, planos y mapas además de un apéndice documental. Se convierte de este modo en lectura obligada para todo aquel que desee realizar un estudio en profundidad del artista italiano, obtener otro punto de vista sobre el mismo.

Marta de Miguel Arándiga
Universitat de València



Company, Ximo y Puig, Isidro (eds.)
El Arte de la Tapicería en la Europa del Renacimiento, I Seminario Internacional sobre Tapicería y Artes Textiles

Lleida, Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida, 2012
215 pp. con numerosas ilustraciones en blanco y negro
ISBN: 978-84-940117-0-2
D. L.: L-509-2012

El libro que aquí nos ocupa supone la verdadera culminación de todo un proceso de investigación, recopilación y transmisión de conocimientos acerca de uno de los capítulos menos divulgados pero no por ello menos interesantes de la expresión artística del Renacimiento europeo: el estudio de las artes textiles y del tapiz. Este fue, precisamente, el tema elegido para la reunión científica *L'Art de la Tapicería a l'Europa del Renaixement. I Seminari Internacional sobre Tapiseria i Arts Textils*, celebrada durante los días 16, 17 y 18 de septiembre de 2010 en Lleida gracias al empeño incombustible del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida. Este ciclo de conferencias tenía

la voluntad explícita de crear un punto de encuentro entre todos los factores implicados en el mundo del arte del tapiz, es decir, desde los mejores investigadores de fama internacional a técnicos especializados, restauradores de colecciones de renombre así como todo tipo de *amateurs* del mundo del arte, con la finalidad última de poner sobre la mesa las reflexiones y estudios más recientes y contrastados de varios puntos de la geografía europea sobre esta dinámica creativa en los siglos XV y XVI.

El libro *El Arte de la Tapicería en la Europa del Renacimiento, I Seminario Internacional sobre Tapicería y Artes Textiles*, presentado apenas hace unos meses en la Real Fábrica de Tapices

de Madrid, recoge y formaliza, pues, todas las intervenciones científicas desarrolladas a lo largo de estas jornadas. Se trata de un documento que tiene la bondad de publicarse en los varios idiomas originales en que fueron transmitidas las comunicaciones, es decir, en castellano, catalán y francés, puesto que se ha considerado esta la manera de comunicar aún con más precisión los matices de cada uno de los diálogos mantenidos por la comunidad científica. De esta manera, se transcriben las investigaciones de Rosa María Martín, historiadora del arte especialista en los tejidos y la indumentaria; Guy Delmarcel, investigador de la Universidad de Lovaina; Joaquim Garriga, catedrático de Historia del Arte Moderno de la

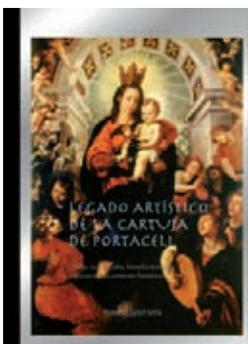
Universitat de Girona; Carmen Berlabé, conservadora del Museu de Lleida: diocesà i comarcal especializada en artes textiles; Margarita García, historiadora del arte especialista en tapices flamencos del Renacimiento y Barroco; Concha Herrero, conservadora de Patrimonio Nacional especialista en museología de tapices y telas medievales; Victoria Ramírez, historiadora del arte especialista en tapices y peritaje de arte; Antonio Sama, conservador de la Real Fábrica de Tapices de Madrid especialista en historia de la tapicería de época moderna; Antoni Bargalló, teórico y técnico textil muy experto y acreditado, María Mones, conservadora-restauradora de tejidos antiguos en Courtrai, Bélgica; Ana Schoebel,

responsable del taller de conservación de la Real Fábrica de Tapices de Madrid; Núria Gilart, conservadora y restauradora del Museu de Lleida: diocesà i comarcal experta en pintura medieval y moderna sobre tabla y lienzo; y Andreu Dengra, técnico del Museu de Sant Cugat.

Desde la aproximación a la experiencia práctica local, como suponen los varios estudios históricoartísticos y técnicos acerca de la excelente colección de los antiguos tapices renacentistas de la Seu Vella de Lleida —en gran parte hoy conservados en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal—, hasta la reflexión teórica a escala nacional e internacional sobre conceptos como el mecenazgo, los modelos y repertorios

usados, los procedimientos técnicos de producción, la división y organización del trabajo en los antiguos talleres, los precios y salarios, la conservación-restauración de las piezas, etc., éstos son algunos de los ámbitos tratados que podemos encontrar en esta publicación y que configuran, sin lugar a duda, una amplia reflexión sobre este noble arte. Esta puede considerarse toda una fuente de conocimiento en mayúsculas que pretende ser la primera de las varias conclusiones de otros futuros encuentros científicos internacionales acerca de la tapicería y las artes textiles.

Cristina Mongay Batlle
Universitat de Lleida



Fuster Serra, Francisco
Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico

Analecta Cartusiana nº 296, Salzburg, 2012
593 páginas, más de 300 ilustraciones y esquemas en blanco y negro y en color
ISBN: 978-3-902649-96-6

Fruto de una madurada preparación es este primoroso presente sobre el arte atesorado a lo largo de los siglos por la cartuja de Portaceli con el que nos ha querido agasajar el estudioso Francisco Fuster Serra, quien —a partir de unos sólidos conocimientos sobre los edificios, la historia y tantos acontecimientos cambiantes de la cartuja del valle de Lullén, sobre sus moradores más ilustres y sobre los benefactores piadosos que contribuyeron con su fe y rentas al esplendor artístico del cenobio cartujano— analiza y ordena con rigor científico las manifestaciones artísticas conocidas de este secular enclave de

espiritualidad en tierras valencianas. El título del libro, *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, refleja con exactitud y suficiencia el contenido de esta obra dividida en dieciséis capítulos, desgranando el autor en cada uno de ellos nombres de pintores, comitentes y familias benefactoras afectos a la comunidad cartujana, documentos que dan luz y conocimiento a numerosas vicisitudes históricas y a las elocuentes piezas artísticas. Los estudios individualizados de los retablos que presidían las diferentes capillas de la cartuja, incorporan

concienzudos análisis iconográficos y van acompañados de una esclarecedora y sumaria contextualización de los artistas, que introducen, guían y acompañan al lector o investigador en el estudio y comentario crítico de las obras. Los textos se asocian ordenadamente con un generoso y cuidado apartado gráfico —nada fácil de reunir—, que pone en valor el meritorio esfuerzo intelectual del autor, tan estimulante y ejemplar para acometer empresas todavía pendientes del legado artístico valenciano.

La rápida dispersión y descontextualización lógica de tantas obras del

legado histórico-artístico de la cartuja de Portaceli con las leyes desamortizadoras en la primera mitad del siglo XIX –que supuso el traslado forzoso de una parte de sus fondos a museos públicos y otros tantos que pasaron previamente a manos particulares de modo indiscriminado, perdiéndose la pista a numerosos bienes muebles– impidió que la cartuja de Portaceli sea en nuestros días como un libro abierto, sin fácil parangón, del esplendor artístico alcanzado en tierras valencianas (con ejemplos punteros de Pere Nicolau, Marçal de Sas, Gherardo Starnina, Gonçal Peris Sarrià, Joan Reixach, Vicent Macip, Pere Cabanes, Francisco de Osona, Joan de Joanes, Joan Sariñena, Francisco Ribalta, José Vergara, José Camarón o Ignacio Vergara, entre otros muchos artistas), a modo como ocurre actualmente con la Certosa di San Martino en Nápoles, que reúne en su iglesia y múltiples estancias buena parte de los partícipes más renombrados de la pintura napolitana.

Este volumen aporta muchas novedades a los conocimientos críticos previos de las obras estudiadas, agregando entre otras muchas noticias datos biográficos de Bonifacio Ferrer, comitente del *retablo de la Crucifixión* y *los Sacramentos* de Gherardo Starnina. De este soberbio conjunto concebido para la capilla de Santa Cruz de la cartuja, el autor da cuenta de los escudos de armas del guardapolvo actualmente desaparecido. Del *retablo de San Martín*, *Santa Úrsula* y *San Antonio Abad* aclara el nombre de la esposa del comitente e identifica al cartujo sobreviviente de los guardapolvos del conjunto con el P. Francisco Maresme.

Fuster Serra resuelve también la perte-

nencia de las pinturas de Francisco de Osona –conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia– al conjunto del retablo mayor de la iglesia conventual de Portaceli, formando parte del banco con cuatro historias de las *Apariciones de Jesucristo resucitado* y de los guardapolvos (los santos *Inés*, *Esteban*, *Águeda* y *Lorenzo*). Igualmente importante es la aportación documental y reconstrucción del retablo de Joan Sariñena para la remodelada capilla de San Miguel y las aportaciones sobre Francisco Ribalta y Ginés Díaz, entre otros muchos autores. En cada uno de los capítulos se suceden primicias y no pocas propuestas reflexivas que contribuyen a replantearse hipótesis pasadas de carácter estanco, como es el caso del retablo de la capilla de San Miguel, identificado tentativamente por el autor con las tablas laterales conservadas en el Musée des Beaux Arts de Lyon y con la tabla central perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York.

Con paciencia y pericia, Fuster Serra ha trazado el andamiaje necesario que permite al lector y a los investigadores avanzar objetivamente en el conocimiento sobre las distintas capillas del cenobio cartujo, sus advocaciones y los conjuntos artísticos. Muchas obras de la cartuja han salido a la luz, pero todavía quedan, como nos recuerda el autor, tantas otras por averiguar. Queremos contribuir aquí en esta tarea señalando un *Noli me tangere* de Vicent Macip que fue de la colección Burguera, que debió formar parte de la predela del retablo de la capilla de Santa Ana y María Magdalena, y de tres tablas del obrador de Joan Reixach, que formaron parte seguramente por sus características del retablo incompleto conservado en

el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedentes al parecer de la capilla de los Reyes Magos de la cartuja de Portaceli. Nos referimos a un *Calvario* (117 x 122 cm) de colección particular, con la presencia de Gestas y Dimás en la cruz y las figuras de Nicodemo y José de Arimatea, y a dos tablas compañeras que representan la *Ascensión* y el *Pentecostés*. (90 x 90 cm. cada una) de colección particular, que fueron adquiridas al anticuario Apolinar Sánchez en Madrid en 1949. Las tres tablas ofrecen los mismos tipos y características de los nimbos (burilados) que la tabla del *Tránsito de la Virgen* (inv. n.º 211) del museo valenciano. Quedarían pues por encontrar de este conjunto otras tablas dedicadas a gozos marianos.

Obras maestras de la cartuja de Portaceli pueden contemplarse hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia entre sus obras más apreciadas, como es el caso del *retablo de la Crucifixión* y *los Sacramentos* de Gherardo Starnina, el *retablo de San Martín*, *Santa Úrsula* y *San Antonio Abad* de Gonçal Peris Sarrià o las pinturas del retablo mayor de Francisco Ribalta. Este libro se convierte, por el cuidadoso estudio de las obras de arte, en una referencia obligada de consulta, no sólo de la cartuja valenciana sino también de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Buen conocedor de la historia de la cartuja de Portaceli y el espíritu cartujano que todavía pervive en sus muros, Fuster Serra nos introduce e ilumina como un cronista avezado a una parte importantísima del acervo cultural valenciano, facilitándonos su asentamiento en la memoria colectiva.

José Gómez Frechina



Garduño Comparán, Carlos A.
Psicoanálisis y Estética: promesa de reconciliación. La falta de evidencia del arte contemporáneo y su derecho a la existencia

Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I (Col·lecció Ars nº 2), 2012,
403 pp.
ISBN 978-84-8021-878-8

Indagar qué ha ocurrido históricamente con el arte y averiguar qué tipo de promesa puede ofrecernos hoy, es el punto de partida con el que inicia su reflexión Carlos A. Garduño Comparán, autor de *Arte, Psicoanálisis y Estética*, segundo número de la colección ARS que edita la Universitat Jaume I. Se trata de un ensayo filosófico muy detallado que plantea la pregunta por el arte dentro del contexto del fracaso del programa emancipatorio de la modernidad en el intento de comprender por qué la humanidad en vez de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie y en una racionalidad instrumental que engendró su propia autodestrucción. La referencia a la *Dialéctica de la Ilustración* y la *Teoría Estética* de Adorno no sólo es obligada sino que constituyen la clave del discurso argumentativo del autor en su pretensión por descubrir si el arte puede mantener la esperanza de reconciliación en la radical negatividad de los elementos alienados. De este

modo el hilo discursivo retoma el caso de la belleza clásica, el advenimiento de lo sublime y la ausencia del rol consolatorio del arte contemporáneo, tratando tales cuestiones no en abstracto sino dialécticamente dentro de una dinámica histórica, social y cultural en la que emergen las contradicciones de los conflictos de la cultura occidental.

En este contexto el proclamado fin del arte del que habló Danto parece no darse. El fin del arte no es sino el fin de una determinada visión del arte: la hegemónica. Este fin, desde luego, no acaba con el arte, más bien al contrario, da paso a una pluralidad de principios estéticos que tienen en cuenta el efecto de la obra y no tanto el significado. De hecho la tesis que sostiene todo el armazón de este volumen reside en la negación de la muerte del arte bajo las premisas no sólo de Adorno, sino también de las de Freud y Kant. Con estos supuestos la historia del arte de los últimos siglos descansa en creaciones artísticas que, ajenas a fines cognitivos

y a las características semánticas de la obra, se decanta por los aspectos técnicos, materiales y estéticos de las mismas. Sólo desde la defensa de los factores de gusto y de goce estético es posible admitir en el arte contemporáneo la promesa de reconciliación cuyas pistas se han estado buscando en los diversos capítulos de este libro.

Para corroborar esta tesis recurre el autor a las filosofías del trabajo de Poe, Newman y Warhol y concluye que, en contra de Danto, no hay nada en las producciones de estos artistas cuyo fin sea encontrar un significado pertinente al contexto ya que, en todo caso, si se puede hablar de un fin es del orden de una experiencia bella o sublime en los dos primeros o en el tercero de una experiencia de “nada” o de vacío que es valiosa artística y comercialmente. En todo ello la relación entre la negatividad del objeto artístico y la posibilidad de reconciliación reafirmando la alienación en la que vivimos, es puesta en cuestión en las

innumerables preguntas que el autor desliza con precisión a lo largo de su exposición que culmina recuperando, por una parte, las *Tesis de la Filosofía de la Historia* de Benjamin y, por otra, resaltando, a partir de desarrollos marxistas y psicoanalíticos, las explicaciones de Zizek y de Lacan.

Particularmente interesante resulta la atención que presta a estos dos últimos filósofos en torno a cómo podemos pensar el objeto que sostiene a la ideología y posibilita su goce dentro de una historia que comprende el arte como una falla, como una interrupción de la lógica

del sistema. De nuevo la negatividad emerge como elemento esencial pero no exclusivo del arte. La negatividad que impregna todo el sistema cultural posibilita su efectividad como producción de valor artístico y comercial. Al no existir cultura más allá de la ideología y de sus sistemas de producción, el arte que está más allá de la ideología constituye el núcleo de goce en el cual el sistema puede sostenerse (Zizek) y, a la vez, al tener el arte estructura de deseo, sostiene en su negatividad el deseo del Otro sin el cual tampoco el sistema podría sostenerse (Lacan). En

definitiva la producción de la obra, dada la naturaleza inaprensible del objeto, posibilita un plus de goce estético del objeto, en términos lacanianos, que da valor al arte y es allí donde la promesa del arte se sostiene y renueva. Es precisamente en esa relación con el goce, ajeno a la asignación de conceptos o de significados, donde el autor afirma que el arte puede devolvernos la esperanza y reconstruir el relato interrumpido de la Historia.

Amparo Zacarés Pamblanco

Univesitat Jaume I



Gómez-Ferrer, Mercedes
El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido.

Valencia, Institució Alfons el Magnànim (Colecció "Arxiu i Documents", núm. 50), 2012.
314 pàgines con numerosas reproduccions de plans, dibuixos, gravats i fotografies.
ISBN: 978-84-7822-602-3
D.L.: V-405-2012

El Palacio Real de Valencia, de muy dilatada cronología —que se ubicó en el Llano del Real junto a la margen derecha del río Turia—, fue un vasto complejo edificado fruto de varias experiencias arquitectónicas bastante homogéneas, residencia de cortes migratorias, de reinas y regentes, de virreyes y capitanes generales, que por su prestancia hubo de mirarse a ojos de propios y extraños en la arquitectura de la ciudad, rodeado de jardines y de huertos; un espacio abierto donde se celebraban justas y torneos, se corrían toros o se congregaba la multitud para ver al rey durante su estancia en la ciudad.

El Real de Valencia es el último ensayo publicado por la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València y una de las historiadoras del arte más relevantes en el presente panorama valenciano académico en torno al arte de la época moderna. Constituye una rigurosa monografía en la que la autora, a partir del análisis de documentos, planos e imágenes gráficas, realiza un estudio detallado de la historia constructiva de la edificación y de sus características arquitectónicas desde la conquista cristiana de la ciudad hasta los años de la Guerra de la Independencia en que fue desmantelada.

El palacio fue reflejo fiel de los modos y formas constructivas en sus distintas épocas, desde sus inicios como casa de recreo árabe, pasando por su transformación en palacio de los reyes cristianos de la Corona de Aragón, con etapas muy brillantes como la de Pedro el Ceremonioso (1336-1387) o la de Alfonso el Magnánimo (1416-1458). En todos estos siglos se suceden actuaciones de muchos de los mejores arquitectos de cada época que fueron primicia en la ciudad de Valencia y que sirvieron de modelo para edificios que trataban de emularlo.

El preámbulo del libro se halla a cargo del Dr. Joaquín Bérchez, Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València, quien pone de manifiesto que Mercedes Gómez-Ferrer “nos descifra en esta minuciosa historia del Palacio Real, otras miradas, otros contenidos, los adentros diríamos del palacio, que nos ayudan a comprender, de modo puntual y a la vez globalizador, el complejo histórico de este monumento, tan apto para empapar no sólo en sus huertos y jardines, también en su emplazamiento, en su arquitectura, un consumo histórico de la ciudad: el de los usos y modos de construir, el de habitar los espacios y sus ceremoniales, o el de sus relaciones y aspectos distintivos con otros palacios reales de la monarquía hispánica”.

La propuesta que realiza la profesora Gómez-Ferrer desde esta obra es la de recomponer una imagen arquitectónica enraizada en sus muchos siglos de historia¹, extraída del análisis documental (los registros de la Cancillería Real), de las vistas y planos (testimonios gráficos, muy tardíos y a veces reiterativos), de los comentarios de los que lo vivieron y conocieron (los textos de Escolano, Teixidor, Zurita, Porcar,...) y de todo cuanto ha creído puede servir para reconstruir las distorsionadas impresiones que del Real de Valencia existían. Así, la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer, en las páginas del volumen que nos presenta, hace desfilar a los más prestigiosos maestros y nombres de la talla de Johan Franch (destacado cantero), Miguel Navarro (autor de la reforma de las cuatro torres del “real vell”), Francesc Baldomar, Francesc Martínez Biulaygua (maestro de albañilería, activo en época de los Reyes Católicos), Damián Forment, Gaspar Gregorí (carpintero que renovó los artesonados de madera de las habitaciones utilizadas por el duque de Calabria), Francesc Arboreda (“arquitecto del rey”, autor de la galería nueva del palacio), Tomás Vicente Tosca, Vicente Gascó (autor de un plano muy preciso fechado en 1761, en el que se advierte la ocupación del palacio, dividido en dos grandes áreas, por

el capitán general y la Real Audiencia) y un largo etcétera, quienes dejaron su impronta como maestros de las obras reales en sus sucesivas ampliaciones y reformas.

La realidad arquitectónica del Real de Valencia se inscribe en esa tradición constructiva de algunos de los principales palacios de la Corona de Aragón, con grandes patios, escaleras a cielo abierto, salas, salones y otras dependencias. Tenían una ordenación que seguía pautas habituales o grandes arcos diafragma sustentando techos de madera o salas abovedadas con crucerías y claves. De igual modo, las capillas pertenecían a esta tradición, construida con arcos diafragma y techo plano la capilla baja o abovedada con sillería y trompas en la cabecera, la alta. Otros elementos como las ventanas con arquillos, los óculos para la entrada de luz en capillas y estancias, las portadas molduradas, los pavimentos de cerámica de Manises eran frecuentes.

Los años finales de la trayectoria del palacio coinciden con la difícil situación vivida por la ciudad de Valencia durante

la Guerra de la Independencia, un período –según la autora– especialmente complejo en el que se produjeron notables destrucciones en la arquitectura de la ciudad; una labor de demolición emprendida en marzo de 1810 –de las denominadas preventivas²–, comisionada por el propio gobierno de Valencia, con objeto de evitar el posicionamiento favorable del ejército francés (que había saqueado el palacio días antes) frente a la muralla en algunos de los puntos estratégicos, en la que intervinieron los arquitectos Francisco Pechuán y Manuel Fornés y Gurrea, vendiendo los efectos del derribo (ladrillos, sillares, artesonados, puertas, balcones, azulejos...) en interminables lotes al estamento nobiliario de la ciudad, entre ellos el conde de Ripalda, el marqués de la Romana o el marqués de Dos Aguas, y al clero. Los fondos documentales fueron llevados a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús.

El estudio de la profesora Mercedes Gómez-Ferrer ha sido editado por la Institució Alfons el Magnànim, dentro de la colección “Arxius i Documents”,

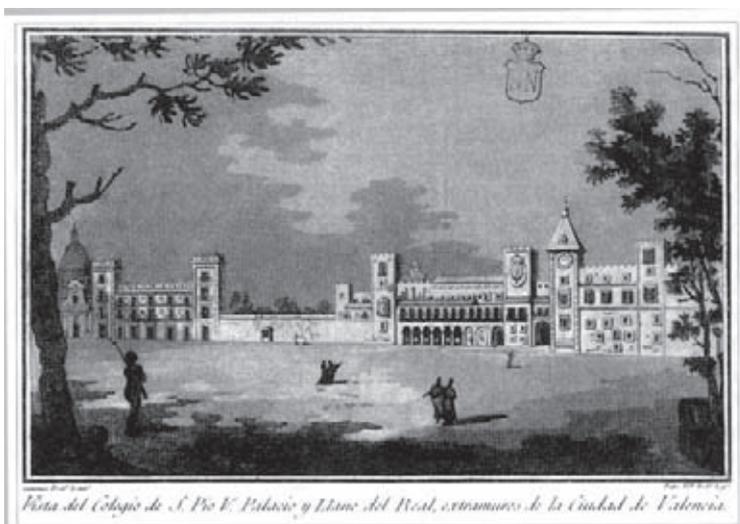
e impreso en la Imprenta Provincial de Valencia.

Un amplio aparato bibliográfico y un índice onomástico cierran esta monografía, orientando al interesado, erudito o investigador a profundizar en la “memoria histórica” de uno de los monumentos que fueron capitales en el espacio urbano valenciano y que abre sus contenidos a la historia de la arquitectura y del urbanismo.

En este contexto, cabe felicitar a esta infatigable investigadora por las aportaciones que ha llevado a cabo en este proyecto, un trabajo de madura y meditada reflexión que va más allá de la monografía aséptica y acumulativa de noticias, que es producto de una larga y paciente elaboración documental, escurrida durante largos años en múltiples archivos (Cancillería Real y Consejo de Aragón del Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, Archivo del Reino de Valencia, los del Palacio Real de Madrid y Archivo Histórico Nacional), dominada por una convincente significación histórico-artística y una serena reflexión de la misma.

Javier Delicado

Universitat de València



Antonio Rodríguez. *Vista del Colegio de San Pío V, Palacio y Llano del Real, extramuros de la Ciudad de Valencia*, hacia 1708, Biblioteca Nacional, Madrid.

¹ Tema esbozado por GÓMEZ-FERRER, Mercedes / BÉRCHEZ, Joaquín: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, en *Reales Sitios*. (Revista del Patrimonio Nacional). Madrid, 158 (cuarto trimestre de 2003), pp. 32-47.

² GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Destrucciones en el patrimonio arquitectónico de la Comunidad Valenciana durante la Guerra de la Independencia”. *El Arte y la Guerra del Francés (1808-1814) en tierras valencianas* (Lorenzo Hernández Guardiola, coord.). Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2010, pp. 98-103.





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 de 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)

Manuel Galduf Verdeguer (Director de Orquesta)

José Ramón Cancer Matinero (Fotógrafo e Historiador de Arte)

Francisco Javier Delicado Martínez (Universitat de València), Coordinador Técnico General de la Revista

CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR INTERNACIONAL

Jonathan Brown (Institut of Fine Arts, Nueva York)

Pavel Stěpánek (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)

Jaime Siles Ruiz (Universidad de Zurich / Universitat de València)

Elisa García Barragán-Martínez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Ludmila Kagané (The State Hermitage Museum, Sant Petersburg, Russia)

Enrico Fubini (Università degli Studi di Torino, Italia)

Simón Marchán Fitz (UNED, Madrid)

José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca)

Víctor Margolín (University of Illinois at Chicago-UIC, USA)

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

Tel.: 963 690 338 · Fax: 963 934 869

<http://www.realacademiasancarlos.com>

Esta publicación se edita con la colaboración de las siguientes instituciones



